

А К А Д Е М И Я Н А У К С С С Р

≡ ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ) ≡

# РУССКИЙ Ф О Л Ь К Л О Р

*МАТЕРИАЛЫ  
И  
ИССЛЕДОВАНИЯ*

V



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР  
≡ МОСКВА · 1960 · ЛЕНИНГРАД ≡

Редакционная коллегия:

*А. М. АСТАХОВА, В. Г. БАЗАНОВ,*  
*В. Е. ГУСЕВ (ответственный редактор), Б. Н. ПУТИЛОВ,*  
*Н. В. НОВИКОВ (секретарь редколлегии)*

---

---

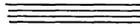
---

---

---

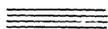
## ОТ РЕДАКЦИИ

Принимая во внимание состояние современной фольклористики и ее актуальные задачи, редакция посвящает настоящий выпуск в основном некоторым проблемам теории фольклора, которые решаются на материале устно-поэтического творчества, как русского, так и других народов. Редакция предоставляет авторам возможность в ряде случаев высказать спорные взгляды и полагает, что это будет способствовать дальнейшему развитию научных дискуссий по теоретическим проблемам фольклористики.





*ПРОБЛЕМЫ  
ТЕОРИИ ФОЛЬКЛОРА*





---

---

В. П. АНИКИН

## КОЛЛЕКТИВНОСТЬ КАК СУЩНОСТЬ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА В ФОЛЬКЛОРЕ

Правильное решение кардинального вопроса о сущности и формах коллективного творчества в фольклоре по-своему предопределяет правильность решения и других основных вопросов науки о фольклоре. Без учета коллективной природы устного творчества народа нельзя, например, понять пути исторического приурочения фольклорных произведений. Критический разбор многочисленных вариантов фольклорного произведения, выяснение разнородных поздних исторических напластований, легших на какое-либо древнее фольклорное произведение, также невозможны без ясного представления о том, в каких формах протекает коллективный процесс творчества в фольклоре. Даже принципы публикации фольклора должны быть поставлены в связь с пониманием действительного соотношения коллективного и индивидуального творческих начал в фольклоре.

Разумеется, в пределах статьи всех вопросов, связанных с изучением многосторонней проблемы сущности фольклорного процесса, не решить. Из большой суммы этих вопросов можно выбрать лишь немногие. Эти вопросы следующие:

1. Коллективность творчества в фольклоре и понимание сущности устно-поэтического процесса в советской фольклористике.

2. Конкретные формы проявления коллективной природы фольклора в разных жанрах и соотношение в них коллективного и индивидуального начал.

3. Конкретные формы проявления коллективной природы массового искусства народа в разные исторические эпохи.

### 1

В свое время Ю. М. Соколов так писал о значении индивидуального творческого начала в фольклоре: «Давно поставленная в русской фольклористике проблема творческой индивидуальности в настоящее время считается как будто разрешенной в положительном смысле, и старое романтическое представление о „коллективном“ начале в области устного творчества почти отброшено или во всяком случае в очень сильной степени ограничено. И это есть солидное достижение русской науки».<sup>1</sup>

Взгляду, что фольклорные произведения индивидуально творят отдельные одаренные личности, которых в народе немало, Ю. М. Соколов был верен всю жизнь. И в своей последней итоговой работе «Русский

---

<sup>1</sup> Ю. М. Соколов. Очередные задачи изучения русского фольклора. — Художественный фольклор, вып. I, М., 1926, стр. 21.

фольклор» он писал: «Систематические наблюдения над жизнью и творчеством сказителей былин, сказочников, составительниц причетов, свадебных дружек и других так называемых носителей фольклора показали, какую огромную роль играют в устной поэзии личное художественное мастерство, выучка, талант, память и другие моменты индивидуальной психики».<sup>2</sup> Ю. М. Соколов видел в каждом исполнителе устно-поэтических произведений в значительной степени и творца — «автора их».<sup>3</sup> Среди этих «авторов» Ю. М. Соколов усматривал «не меньшее разнообразие индивидуальных обликов, чем в письменной художественной литературе».<sup>4</sup>

Ю. М. Соколов не был одинок в своих суждениях. Другой крупный фольклорист нашего времени, М. К. Азадовский, признал правильными все теоретические положения об индивидуальной творческой природе фольклорных произведений. Во вступительной статье к известному двухтомнику «Русская сказка» Азадовский писал о ложности «неверных представлений» о существовании «так называемого „народного творчества“».<sup>5</sup> «Все „устное творчество“ (или фольклор), — продолжал Азадовский, — в целом обычно противопоставляется собственно литературе. В литературе — борьба живых сил и вечно творческая работа, в фольклоре — мертвая традиция; в литературе — выступают и подвизаются отдельные творческие единицы, индивидуальные художники, создаются и борются школы и направления, идут непрерывные поиски новых форм и методов воплощения; фольклор — творчество безличное и безыскусственное, не связанное с отдельными индивидуальностями, но принадлежащее всему народу, отражающее общенародную психологию и общенародные верования и тесно связанное с архаическим мирозерцанием».<sup>6</sup>

Эти представления о фольклоре Азадовский отверг и обратил свои устремления исследователя на поиски индивидуального мастерства и стиля отдельных творцов в фольклоре, рассматривая отдельных лиц, от которых произведена запись, как полноправных и вполне оригинальных авторов.

Другие видные советские ученые поддержали выводы Ю. М. Соколова и М. К. Азадовского. А. И. Никифоров писал: «Идея коллективного массового творчества, выдвинутая в 60-х годах прошлого столетия, в настоящее время заменена идеей индивидуального творчества».<sup>7</sup>

Мы имеем основание говорить о «школе» Ю. М. Соколова — М. К. Азадовского, которая со всей ясностью сформулировала теорию индивидуального творчества в фольклоре. Эта школа обнаружила себя не только в теории, но и в практике конкретных фольклорных исследований. Своеобразная «программа» этих конкретных исследований была выдвинута Ю. М. Соколовым еще в 1926 году в уже цитированной статье «Очередные задачи изучения русского фольклора». Ю. М. Соколов писал тогда: «Заманчиво определить более точно и стилистику отдельного сказочника или певца, и композиционные его приемы, и тематику, и манеру самого исполнения. От анализа индивидуальных приемов стилистических естественно будет переходить к анализу местных „школ“, „направлений“, „пошибов“, которые не могут не существовать в крестьянской среде».<sup>8</sup>

<sup>2</sup> Ю. М. Соколов. Русский фольклор. Учпедгиз, М., 1938, стр. 9.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же, стр. 10.

<sup>5</sup> «Русская сказка. Избранные мастера». Ред. и комментарии Марка Азадовского. «Academia», 1932, стр. 13.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> А. И. Никифоров. Вступительная статья к сборнику О. И. Капицы «Русские народные сказки». ГИЗ, М.—Л., 1930, стр. 40.

<sup>8</sup> Ю. М. Соколов. Очередные задачи изучения русского фольклора, стр. 21.

Последователи и ученики Ю. М. Соколова стремились выполнить эту задачу.

Принципиальная ошибка Ю. М. Соколова и других наших фольклористов в суждениях о творческой природе фольклора, а следовательно, и ошибка в выводах, которые затем были сделаны из этих суждений, состоит в том, что процесс создания произведений в фольклоре был неверно приравнен к индивидуальному процессу создания произведений в литературе. У каждого фольклориста на памяти последнее число сборников устного народного творчества, изданных в последние три десятилетия как «авторские» книги, в одном случае — сказочника, в другом — сказителя былин, и пр.

В советской науке о фольклоре существует и другое течение, которое резко разошлось со школой Ю. М. Соколова и М. К. Азадовского в понимании творческой специфики фольклора. Это течение ведет свое начало от фольклористики 40—60-х годов XIX века, от «романтических», как их называли Ю. М. Соколов и М. К. Азадовский, теории в науке.<sup>9</sup>

Несомненно, что к числу этих «романтиков» должны быть отнесены не только братья Я. и В. Гримм за рубежом, не только Ф. Буслаев и О. Миллер в России, но и В. Г. Белинский, больше того, — Н. Г. Чернышевский, который, как и В. Г. Белинский, в своих суждениях о фольклоре исходил из ясной для него мысли о том, что устная поэзия народа творится не отдельными лицами как авторами отдельных произведений, а массой народа коллективно, сообща. Н. Г. Чернышевский писал о народных песнях как о «созданных всем народом», словно их творило «одно нравственное лицо». Этим Н. Г. Чернышевский отличал фольклорные произведения от произведений «писанных отдельными людьми».<sup>10</sup>

Этот же взгляд высказал еще раньше В. Г. Белинский. В рецензии на сборник Кирши Данилова и другие собрания устной русской поэзии В. Г. Белинский писал: «...автором русской народной поэзии является сам русский народ, а не отдельные лица».<sup>11</sup>

О коллективной природе устного народного творчества не раз говорил и писал в наше время А. М. Горький. Не напоминая его общезвестных высказываний, оказавших глубокое воздействие на советскую фольклористику, отметим лишь, что именно А. М. Горькому принадлежит честь сохранения в советской науке наиболее плодотворных традиций старой дореволюционной фольклористики, понимавшей фольклор как коллективно творимое народными массами искусство.

Часть советских фольклористов вслед за А. М. Горьким восприняла эти старые традиции дореволюционной фольклористики.

В своей статье «Специфика фольклора» профессор В. Я. Пропп писал: «Мы стоим на точке зрения, что народное творчество не есть фикция, а существует именно как таковое, и что изучение его и есть основная задача фольклористики как науки. В этом отношении мы солидаризируемся с нашими старыми учеными, как Ф. Буслаев или О. Миллер. То, что старая наука ощущала инстинктивно, выражала еще наивно, неумело и не столько научно, сколько эмоционально, то сейчас должно быть очищено

<sup>9</sup> См., например: Ю. М. Соколов. Очередные задачи изучения русского фольклора, стр. 21; Вступительная статья М. К. Азадовского к сборнику «Русская сказка», стр. 13—15 и др.

<sup>10</sup> Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. II, М., 1949, стр. 305.

<sup>11</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 331.

от романтических ошибок и поднято на надлежащую высоту современной науки с ее продуманными методами и точными приемами».<sup>12</sup>

Из последних работ, глубоко освещающих сущность коллективного творческого процесса, необходимо назвать статью В. И. Чичерова «Литература и устное народное творчество». В этой работе подведены некоторые важные итоги изучения проблемы и названы новые стороны вопроса, те узлы, которые надлежит развязать ученым в ближайшее время.<sup>13</sup>

В чем же сущность коллективности фольклора?

Коллективность произведений в фольклоре отнюдь не означает безличности их создания. Фольклор творят люди, но творят его сообща. Происходит это не так, как иногда наивно полагают, что собралось несколько человек и совместно сложили одну песню или сказку. Такой процесс создания может и не означать фольклорно-коллективного процесса.

Коллективность фольклора не означает и простой «арифметической» суммы многих произведений, каждое из которых создано отдельным человеком. Такое понимание коллективности возвращает нас ко взглядам Ю. М. Соколова и М. К. Азадовского. Ю. М. Соколов писал: «Фольклорные произведения анонимны, безымянны потому, что имена авторов в огромном большинстве не раскрыты, не обнаружены, потому что большей частью не были записаны, а были закреплены лишь в памяти людей».<sup>14</sup>

Вся суть в том, что над каждым произведением в фольклоре ведется коллективная работа, точнее говоря, в каждом фольклорном произведении сказываются коллективные формы совместной творческой работы. Коллективный процесс создания в фольклоре — это прежде всего совместная работа многих людей над каждым произведением в процессе устной широкой массовой передачи этого произведения от одного человека к другому. Это означает, что то произведение, которое создается в результате «перетрансформации», «перевоссоздания» в устах каждого нового человека, — это уже не творчество отдельного лица, так как каждый новый человек не создает заново целиком всего произведения, хотя и вносит в него нечто свое, поправляет своего предшественника. Все это приводит к тому, что устное произведение не имеет одного автора, у него масса «соавторов». Конечно, у каждого устного произведения есть и тот, кто сказал «первое слово», но он еще не автор фольклорного произведения, потому что созданное одним человеком — это еще не фольклор, еще не принятое народное произведение, еще не коллективное творчество. Только прошедшее через процесс фольклоризации, коллективную обработку, — только такое произведение получает право именоваться фольклорным.

Суть коллективного творчества не может быть истолкована упрощенно. Здесь назван процесс «шлифовки» произведения в устах народа, но такая «шлифовка» — хотя и очень распространенная, но не единственная форма коллективного фольклорного процесса.

Основное проявление коллективной работы в фольклоре — в воздействии традиций, совместного творчества предшествующих поколений на труд каждого отдельного человека. В согласии с этой традицией работает

<sup>12</sup> «Труды юбилейной научной сессии Ленинградского государственного университета. Серия филологических наук». Л., 1946, стр. 142.

<sup>13</sup> В. И. Чичеров. Литература и устное народное творчество. — «Коммунист», 1955, № 14.

<sup>14</sup> Ю. М. Соколов. Русский фольклор, стр. 11.

каждый участник фольклорного творческого процесса. По своему существу устно-поэтическая традиция есть коллективный творческий опыт народа, закрепленный в системе поэтических приемов и выразительных средств, единых для всех творцов народной поэзии в данный исторический период развития фольклора. Независимо от формы коллективной работы в фольклоре постоянен факт властного вмешательства этих традиций в творчество каждого отдельного человека.

Возьмем, к примеру, такую распространенную в фольклоре форму творческого процесса, как импровизация. Что это, коллективное творчество или нет? Безусловно, это один из видов коллективного творчества, так как импровизатор непосредственно пользуется всеми поэтическими особенностями, стилем, образной системой, ритмикой, созданной ранее, творческим опытом предшествующих творцов фольклора. Таковы русские плачи-причитания, некоторые виды импровизаций в детском фольклоре и пр. Импровизации в фольклоре внешне напоминают литературное индивидуальное творчество поэта, но по существу они глубоко отличны от него: ведь ни один из поэтов-импровизаторов не пользуется непосредственно ритмикой, стилем других поэтов, не берет у них образы, а сам создает новое, ему только свойственное. Между тем, например, русские плакальщицы свободно заимствовали у других присущие этому фольклорному жанру стиливые формы и даже самые художественные образы.

Результаты коллективного творческого труда, закрепленные в традициях, усваиваются каждым мастером народного искусства. Отдельный мастер берет у народа поэтические приемы, выразительные средства, интонацию, поэтический склад, нередко и самые образы, идейное освещение событий, о которых он рассказывает. Благодаря традиции в народном творчестве устанавливается соавторство предшествующих и последующих создателей и исполнителей фольклорных произведений.

Традиции существуют и в письменной литературе, но такая традиция, какую знает фольклор, письменной литературе не известна. Литературная традиция не предполагает совместной работы над одним и тем же художественным образом, не допускает прямого заимствования художественного текста одним писателем у другого.

Упорно отстаивать индивидуальное своеобразие фольклорных произведений, выскивать в фольклорных произведениях индивидуальный стиль, как это делают литературоведы, — занятие столь же бесплодное, как искать те капли, которые слились в могучую реку.

Автор фольклорных произведений — народ, сотни тысяч людей, каждый из которых вносит в коллективную работу поколений свою часть. Трофим Григорьевич Рябинин, Федор Андреевич Конашков, Иван Герасимович Рябинин-Андреев, Яков Евдокимович Гольчиков, сотни других сказителей, живших в далекие времена, — это «соавторы» одной былины «Илья Муромец и Соловей-Разбойник», равно как и других былин. Древние сказители в незапамятные времена создали былины и передали их своим сыновьям и внукам с тем, чтобы те, восприняв старинные о богатырских подвигах, развили их дальше и передали последующим поколениям.

Образ Ильи Муромца у Трофима Рябинина — это Илья сотен других сказителей русского народа, это образ общий, не изменяющийся в своей основе, отличия — лишь в частности. То же самое надо сказать и о стиле былин Трофима Рябинина. Это не его индивидуальный стиль, как бы своеобразны ни были отдельные стилистические частности его былин

в отличие от былин, записанных от других сказителей. Это стиль общий, былинный. Нельзя сказать, что образ Ильи Муромца целиком индивидуально создан одним Рябининым.

Образ хитрой лисы, уговаривающей петуха сойти на землю и покаяться в грехах, — это не лиса, выдуманная Григорием Ивановичем Чупровым.<sup>15</sup> Образ лисы создавался исподволь на протяжении десятков лет творческим воображением сотен народных сказочников. Это образ общий, не изменяющийся во всех вариантах этой сказки. Частные вариации не мешают видеть главное сходство. То же самое необходимо сказать и о стиле этой сказки, которая во всех случаях пародирует постно-ханжеские речи лиц духовного сословия. Как бы ни были различны стилевые частности, стиль сказки в целом принадлежит народу, а не отдельным его представителям. Нельзя также утверждать, что образ хитрой лисы целиком индивидуально создан воображением Чупрова или какого-либо другого сказочника, как, например, создан образ здравомысленного зайца в сказке М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ни одна сказка в том виде, в котором мы знаем сказочный эпос, не была создана одним человеком. Это труд тысяч людей. Были среди них и талантливые, обогащавшие традицию своим вмешательством, были среди них и бездарные, простые пересказчики, как попало запоминавшие тексты, которые они когда-то слышали.

В фольклоре преобладает народное массовое коллективное начало, работа сообща над одним и тем же образом в одном свойственном фольклору (или данному жанру) стиле.

Все сказанное дает основание сделать общий вывод о том, что былинку, сказку, равно как и произведения других фольклорных жанров, нельзя рассматривать как индивидуальное творчество отдельных лиц.

Влияние личности отдельного сказителя на коллективно созданное народное произведение иное, нежели воздействие индивидуальности писателя или поэта на целиком созданное им. Одаренные исполнители устно-поэтических произведений являются одновременно и творцами, их одаренность и память, и все, что делает человека художником слова, имеет очень большое значение в народно-поэтическом процессе, но тем не менее процесс творчества у Трофима Рябинина или сказочника Абрама Новопольцева принципиально отличен от процесса работы поэта и прозаика. Образы каждого литературного произведения, его стиль — это индивидуальное творчество автора. Существование литературных направлений не мешает отдельному поэту или прозаику самостоятельно разрабатывать художественные образы в только ему одному присущей писательской манере.

Отдельный писатель представляет свою среду, свое общество, свой класс, свой народ, но представляет его в своем индивидуальном, неповторимом, личном творчестве. Сказочник, певец, сказитель в фольклоре представляет народ не потому, что пересказывает народное произведение в отдельной, только этому сказочнику присущей манере, а прежде всего потому, что хранит то общее, что присуще всем таким же людям, как он сам.

Фольклор отражает прежде всего общие трудовому народу понятия и представления, а не особенности, свойственные отдельной личности в отличие от других. В песне, сказке, пословице народу дорого не то, что свойственно отдельному человеку, а то, что свойственно всему трудовому народу, в том числе и отдельному человеку. Отсюда берет свое начало

<sup>15</sup> Н. Е. Ончуков. Северные сказки. СПб., 1908, № 11.

и особый характер поэтической образности фольклора. Образность и система образов в фольклоре таковы, что отражают эстетические представления и понятия народа в целом, а не эстетические понятия и представления отдельных лиц.

Индивидуальное, свойственное только одному человеку, проявляется в фольклоре в том, что берет, что находит себе близким отдельный человек в народной поэзии, в каком направлении — идейном и художественном — он развивает народную поэзию, причем отдельный человек ничем не огражден от того, что новое, внесенное им в фольклор, не будет исправлено последующими людьми.

Уточняя смысл сказанного, надо заметить, что коллективная работа в фольклоре не только не исключает творческую деятельность отдельных лиц, но и предполагает ее. Однако суть в том, что индивидуальная работа в фольклоре совершается не только на основе коллективной, но и в пределах ее. Все выходящее за рамки народного массового вкуса, эстетических понятий и представлений не оседает в фольклоре, забывается. Соотношение коллективного и индивидуального творческого начала таково, что определяющим в фольклоре является начало коллективное, которое подчиняет себе всякую индивидуальную работу. Последнее слово за ним: решение усвоить, взять или пренебречь принадлежит вкусу тысяч людей, которые, в конечном счете, формируют вид прошедшего процесс фольклоризации устно-поэтического произведения, в том числе и такого, которое только что создано, и такого, которое уже бытует в продолжение десятилетий, а часто и столетий.

## 2

Вопрос о подчинении индивидуального начала началам коллективным надо рассматривать исторически конкретно: в разных жанрах и в разное время этот процесс протекал по-особому, хотя сущность его сохранялась всегда и везде.

Рассмотрим проявление коллективных форм творчества в важнейших жанрах фольклора.

Былины принадлежат к числу тех жанров, в которых традиционное коллективное начало довольно устойчиво. Об этом говорят собиратели, имевшие возможность наблюдать этот жанр еще в тупору, когда новейшие веяния не поколебали его древних эпических традиций. П. Н. Рыбников в письме к О. Ф. Миллеру писал, что в былинах «произволу места нет, личный элемент в передаче уступает место общему, целому, в теперешнем положении эпоса — традиции. В былинах личный элемент сказывается отдельным словом, выбором варианта...»<sup>16</sup> (разрядка моя, — В. А.).

Соотношение народного коллективного и индивидуального личного начала уточнил А. Ф. Гильфердинг, который писал о сказителях былин: «Рапсоды эти далеко не равны по достоинствам: они представляют целую градацию от истинных мастеров, одаренных несомненным художественным чувством, до безобразных пачкунов, так что собрание былин, с их слов записанных, можно сравнить с картинной галереей, в которой однообразный ряд сюжетов повторялся бы в нескольких десятках копий, начиная от прекраснейших рисунков и кончая отвратительным маранием».<sup>17</sup> Эти

<sup>16</sup> Извлечение из письма П. Н. Рыбникова к О. Ф. Миллеру. — Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, ч. IV, СПб., 1867, стр. LIII.

<sup>17</sup> А. Ф. Гильфердинг. Онежские былины, т. I. М.—Л., 1949, стр. 50.

слова весьма часто цитируют, но цитируют с тем, чтобы подкрепить неправильную точку зрения на фольклор как творчество, индивидуально творимое отдельными лицами. При этом предаётся забвению то очень важное обстоятельство, что Гильфердинг видел в работе отдельных сказителей былин не только черты индивидуальной их одаренности, но и черты их коллективной работы. Продолжая свою мысль, Гильфердинг подчеркивал: «... каков бы ни был рисунок, самый изящный или карикатурный, облик каждой физиономии в этой галерее везде сохраняет свои черты».<sup>18</sup> Сказители, писал Гильфердинг, «верно выдерживают характеры действующих в былинах лиц»; и далее: «Типичность лиц в нашем эпосе выработана до такой степени, что каждый из этих типов стал неизменным общенародным достоянием» (разрядка моя, — В. А.).<sup>19</sup>

Пытаясь понять смысл этого явления, Гильфердинг писал о том, что в творческом процессе создания и развития былинного эпоса принимало участие «какое-то коллективное, если можно так выразиться, поэтическое чутье в народе» (разрядка моя, — В. А.).<sup>20</sup> Можно считать, что проблема коллективности фольклора еще не получила у Гильфердинга достаточно четкого раскрытия, но нельзя отрицать, что он понимал значение коллективного начала в творческом процессе создания и развития былин.

Именно силой «коллективного поэтического чутья» Гильфердинг объяснял тот факт, что Илья Муромец никогда не изменит типу «спокойной, уверенной в себе, скромной, чуждой всякой аффектации и хвастовства, но требующей себе уважения силы». По своему существу это объяснение есть признание того факта, что образ богатыря вошел в поэтическое сознание всего народа, что этот образ присутствует в поэтическом сознании отдельных певцов и не утрачивает своих существенных особенностей независимо от того, с какими частностями, как талантливо развернет каждый отдельный сказитель эпическое повествование.

Факты властного вмешательства традиций, вмешательства в творческую работу отдельного сказителя «наследства» его предшественников по общей работе над поэтическим образом — это важнейшее проявление коллективной природы эпического фольклора было отмечено Гильфердингом и в других случаях. Гильфердинг подчеркивал великую «твердость предания, обнаруживаемую в народе его былинами».<sup>21</sup>

Коллективной творческой природой, силой предания, коллективной традицией, которая идет из глубины веков, Гильфердинг объяснил такие черты былинного эпоса, которые станут совершенно необъяснимыми, если встать на точку зрения сторонников теории индивидуального творческого процесса в былинном эпосе. Былины живо воскрешают далекое прошлое, даже локальные черты места былинного действия. Крестьянин пел о дубе, хотя, как заметил Гильфердинг, дуб ему знаком, «сколько нам с вами, читатель, какая-нибудь банана».<sup>22</sup> Шумный Киев, раздолье поля чистого, торговые ряды господина Великого Новгорода, древние города окраин Руси — воссоздать быт и старину в индивидуальном творчестве можно лишь путем изучения разнообразных исторических документов и свидетельств. Крестьянин Севера — певец былин не мог знать и не изучал старины, он помнил завещанное от дедов и прадедов, помнил закреплённое

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Там же, стр. 51.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Там же, стр. 54

<sup>22</sup> Там же.

в песнях, которые передавались век от веку. Певец былин — богатый наследник. В его работе во всей мощи сказалась общерусская тысячелетняя традиция — выражение и проявление коллективного творческого процесса в фольклоре.

Не раз отмечая разные местные влияния и «личные стихии», Гильфердинг настойчиво подчеркивал преобладающее значение общенародного предания в северо-русских былинах. Даже выделяя две группы былинных «школ» — прионежскую и северо-восточную, Гильфердинг отличал эти группы главным образом формой, характером стиха, пространностью и краткостью повествования, а не содержанием. Северные «школы», по мысли Гильфердинга, не что иное, как частные вариации общенародного былинного эпоса.

Заметим, что позднейшие исследователи, А. Григорьев например, признавая существование местных особенностей в сказывании северных былин, отмечали вместе с тем и факты невыдержанности, несоблюдения местных «стилей».<sup>23</sup> Эта невыдержанность местного «стиля» еще раз указывает на власть общерусского, коллективного элемента в былинах над элементом местным и индивидуальным, ибо традиции общерусского коллективного начала безусловно преобладают в былинах над местным элементом, присущим только отдельным текстам, записанным в пределах той или иной местности.

Новейшие исследования уточнили мысли, высказанные А. Ф. Гильфердингом, и даже в тех случаях, когда в них имело место преувеличение личного и местного элементов в эпическом творчестве, они не смогли поколебать очевидного факта весьма прочного сохранения в былинах общенародной исторической основы их образов и стиля.

Сложнее дело обстоит в сказке. Она свободнее в своих формах и не так скована поэтическим «канонам», как былина. Странники теории индивидуального происхождения фольклора с особым интересом относились к этому жанру, так как он всего ярче иллюстрировал их мысль о преобладающем значении индивидуального начала в творчестве фольклорных произведений.

Последовательнее других исследователей в оценке сказочного варианта как продукта индивидуального творчества народного мастера был М. К. Азадовский. В предисловии к «Антологии мастеров русской сказки», как назвал он свой уже упоминавшийся нами сборник «Русская сказка», сказано: «... можно смело утверждать, что перед подлинным сказителем-мастером лежат те же задачи, что и перед каждым художником: задача упорядочения материала, его выбор и распределение, развитие художественного замысла, короче — в его деятельности в полной мере проявляется то, что Л. Толстой называет „сознательной силой художника“».<sup>24</sup> Говоря иными словами, сказочник — полноправный индивидуальный мастер. Коллективное творческое фольклорное начало здесь ни при чем. На долю его М. К. Азадовский относил весьма многое: поставку сказочнику фабульных схем и положений и некоторых типических стилизованных формул. Сказочник, по мнению М. К. Азадовского, «располагает определенными схемами», «формулами», «общими местами» и «типическими деталями».<sup>25</sup> На этой основе сказочник и творит. Личное начало в этом случае проявляется «в выборе тем и сюжетов, в отборе их, в той или иной комбинации сюже-

<sup>23</sup> А. Д. Григорьев. Архангельские былины, т. I. М., 1904, стр. XIX и др.

<sup>24</sup> Русская сказка, стр. 37.

<sup>25</sup> Там же, стр. 26.

тов, мотивов и отдельных эпизодов, в новой мотивировке действия, в новых приемах описания, в той или иной манере организации речи».<sup>26</sup>

Уточняя свое понимание роли индивидуального начала в сказке, М. К. Азадовский добавлял: «Творчество сказочников — не в создании новых фабульных схем или сюжетных схем, но — в новом освещении событий, в манере пользования художественными деталями, в манере словесной и звуковой игры, в умении связать сюжетную схему и установленную форму с близкими и порой волнующими фактами и, наконец, в насыщении их теми или иными социальными тенденциями, ибо в творчестве каждого сказочника, органически связанного со своей средой, выражается ее социально-классовое содержание, что, конечно, и определяет собою всю творческую работу сказочника».<sup>27</sup>

Ошибка М. К. Азадовского состояла в том, что тех «схем» и тех стилизованных «формул», о которых он писал как о коллективном традиционном наследстве, вообще не существует вне тесной связи со всей конкретной поэтической образностью сказочного повествования. Взять, скажем, сюжетную «схему» такой традиционной сказки, какова сказка о лисе, которая украла рыбу с воза, а затем обманула волка: волк уселся ловить рыбу, опустив хвост в прорубь. Разве эта «схема» уже не обуславливает определенного «освещения» рассказываемых событий? Разве «словесная и звуковая игра» живого рассказа об этих событиях не передает во всех случаях насмешки над волком и хитрой ухмылки по поводу проделки лисы? Разве сюжетная «схема» сказки уже не выражает той повсеместно распространенной и, можно сказать, общенародной тенденции видеть в жадном и глупом волке существо, олицетворяющее черты определенного социального типа, а в лисе — хитреца, ханжу, поныру и обманщика?

Истинное соотношение личного и коллективного начал в сказке не было таким, каким его представили М. К. Азадовский и его многочисленные последователи. В сказке, как и в других жанрах фольклора, очень сильно развит момент творческой импровизации, но эта импровизация предполагает ту поэтическую основу, которая создана народом коллективно и без которой сказочник бессилён что-либо сделать.

Сказочник берет из народной традиции не только схему, но и живые полнокровные образы, он уточняет их характеристику, может живо представить их поступки в соответствии со своим личным жизненным опытом, он может придумать иную мотивировку сказочного действия, объединить несколько сказок в одну, но никогда не рвет с тысячелетними традициями сказочного фольклора. Когда это случается, притом в нарушение общего народного представления о том или ином сказочном герое, это искажение умирает так же быстро, как оно и возникло: народ его не принимает, и оно остается досужей выдумкой, хотя может и сохраняться, быть записано собирателем.

Таким образом, и в сказке при всем ее импровизационно-творческом характере сохраняют власть и фольклорные традиции, и сила коллективной оценки народных масс, которая имеет в дальнейшей жизни устного произведения решающее значение для его судьбы. Надо отметить и то, что складывающиеся десятилетиями и веками устно-поэтические традиции весьма серьезно корректируют творческую инициативу народных мастеров-сказочников. Обычно они вырастают на основе усвоения достижений поэтической культуры народа и продолжают ее традиции.

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> Там же, стр. 33

Сила коллективного творческого начала столь же велика и в таких импровизационных жанрах фольклора, каков, например, плач. Своеобразие здесь выражается в том, что коллективную народно-поэтическую основу плача составляет преимущественно его коллективно созданная стилистическая поэтика. Традиционная форма плача готова принять любое содержание, подходящее к определенному жизненному случаю (плач невесты, по рекруту, по покойнику и пр.). Рассказ о реальных событиях и фактах в плаче «подгоняется» по готовой поэтической колодке. Даже самые искусные мастерицы-плакальщицы вроде И. А. Федосовой не свободны от этой особенности творческих импровизаций в форме плача. В этом нельзя не видеть подтверждения того огромного значения, которое имеет коллективное поэтическое начало в процессе создания плачей.

Оригинально проявление коллективного начала в жанре пословиц и поговорок. Замечено, что пословично-поговорочный жанр очень устойчив. Проходили века, а пословица оставалась неизменной по форме, она сохранилась, может быть, в той самой форме, в какой она была создана первоначально.

В чем же выражается коллективная работа народных масс в этом случае? Помимо разработки тех немногих типических поэтических форм, в которые, как правило, облекается афористическое суждение, многозначная по смыслу пословица и поговорка, обращаясь в среде народа, приобретает ту отнесенность к определенному роду явлений и вещей, с которой существует в народной речи. «Сухая ложка рот дерет» — возможность толкования этой пословицы весьма широка, а в народной речи она относится лишь к тому случаю, когда она призвана охарактеризовать взыточничество: надо, мол, «подмаслить». В закреплении за пословицами и поговорками определенного характера употребления в речи, что устанавливается долгим многолетним народным опытом, и выражается основная форма проявления коллективного творческого освоения пословиц и поговорок в народной речи. Это, конечно, не снимает и других, обычных форм «шлифовки» на протяжении веков, но эти формы — не главные.

Старая русская протяжная лирическая песня с точки зрения соотношения в ней индивидуального и коллективного творческого начала напоминает, с одной стороны, импровизацию в плаче, а с другой стороны — былинку, с ее устойчивыми поэтическими образами и стилем. Первая особенность способствует проникновению в песню нового жизненного содержания, тут же перекадываемого в готовые поэтические формы, а вторая особенность способствует сохранению вновь приобретенного материала и последующего влияния его на новое творчество. Создается как бы цепь непрерывной работы, изменения песенного содержания и форм, постоянно находящихся в движении.

В конце XVIII века была записана лирическая песня «Соловей, мой соловешушка».<sup>25</sup> В ней молодая замужняя женщина жалуется на горькую долю. «Кому воля, кому нет воли гулять?» — спрашивает она у соловья. И тот отвечает:

Воля в поле красным девушкам гулять,  
Нет волюшки молодушкам.

«А молодушкам мужья не велят», — разъясняет другой вариант песни, почти одновременно записанный и опубликованный в собрании И. Прача.<sup>29</sup>

<sup>25</sup> Новыи российский песенник, ч. III. СПб., 1791, стр. 32. Песня перепечатана в кн.: А. И. Соболевский. Великорусские народные песни, II. СПб., 1896, № 132.

<sup>29</sup> А. И. Соболевский, ук. соч., № 129.

Через несколько десятилетий песня приобрела следующий «развернутый» вид:

Воля, воля красным девушкам гулять,  
А молодушкам нет волюшки,  
Нет волюшки, им мужья не велят,  
Не велят, не приказывают;  
Наша воля миновалася гулять;  
Красота с лица скатилася,  
Черной грязью помаралася.<sup>30</sup>

«Черной грязью, самородною землей!» — добавляется новый стих в другом варианте.<sup>31</sup>

А в собрании песен А. Н. Мордовцевой и Н. И. Костомарова песня опубликована уже в таком виде:

Только воля красным девушкам,  
Была воля и молодушкам;  
Нынче воля миновалася,  
С черной грязью перемешалася,  
С черной грязью с придорожню,  
Со дорожню, со колесною.<sup>32</sup>

Этот пример показывает, как происходило изменение песенного текста на протяжении ряда десятилетий. Передаваясь от поколения к поколению, песня дополнялась новыми стихами. Безымянные творцы ее сообща работали над текстом, разрабатывая образы песни в одном и том же идейно-художественном направлении.

При этом народные мастера следовали общему поэтическому складу народных лирических песен. В приведенных вариантах песни нет ничего, что бы противоречило стилю всей народнопесенной лирики. Образ соловья, который приносит весть с родимой сторонushки, образ молодушки, у которой отнята воля, образ красных девушек, которые еще пользуются этой волей, самый склад песни, ее интонация свойственны и другим песням народа о тяжелой доле. Следовательно, и манера работать у всех мастеров, разработавших песню, была одна и та же: она сложилась под влиянием всей народно-песенной культуры. Каждый последующий певец относился к труду своего предшественника как к общему коллективному достоянию народа, точно так же, как его труд был принят последующими людьми как общий труд поколений.

Высказанные нами соображения даны лишь в подтверждение нашей общей мысли о разных формах проявления коллективной работы в фольклоре.

Во всех случаях: и в тех, о которых шла речь, и в тех, о которых здесь ничего не говорится, — необходим самый конкретный анализ, позволяющий выяснить коллективную сущность фольклорного творческого процесса в самых разных формах.

### 3

На соотношение коллективного и индивидуального начал в фольклоре решительным образом влияет и время, историческая эпоха. Фольклорный творческий процесс по необходимости требует для своего успешного и плодотворного завершения известного времени, в течение которого идет

<sup>30</sup> Там же, № 141.

<sup>31</sup> Там же, № 142.

<sup>32</sup> Там же, № 131.

становление и развитие фольклорных традиций: откладывается определенная система образов, окончательно складываются темы и стиль, соответствующие эпохе, а когда есть нужда, формируются и самые жанры.

Известно, что эпохам, когда социально-классовые отношения входят в стадию относительной стабилизации, обычно предшествует время крутых ломок. Эти исторические периоды перехода от одного времени к другому на фольклоре отражаются самым непосредственным образом. Старое и новое в эту пору соседствует, сосуществует в фольклоре. Новое теснит старину. Всякий индивидуальный творческий почин, отмеченный чутким отношением к тому новому, что несет с собой время, охотно подхватывается людьми, хотя еще господствуют старые фольклорные традиции. Индивидуальный творческий почин эпохи вступает в противоречие с традиционным фольклорным канонам.

Таким периодом, по-видимому, была пора, когда совершалась ломка древних патриархальных отношений и закладывались основы социально-экономического и политического строя феодального Киевского государства. Исторический анализ древнего слоя эпических песен русского народа позволил установить в нем отражение борьбы взаимоисключающих нравственно-этических начал, связанных с разными историческими эпохами.<sup>33</sup>

В такие эпохи совершающийся пересмотр поэтических традиций как будто подчиняет себе действие древних фольклорных традиций, но это не так. Индивидуальный почин ломает старые коллективно созданные в прошлом формы, но сам по себе он не способен создать того нового, что должно прийти на смену прежнему содержанию и формам фольклора. В лучшем случае разрушительная работа отдельных лиц одновременно вносит в поэтическое сознание других людей некоторые части того целого, которое со временем установится в фольклоре. Новые поэтические традиции создаются тем же коллективным процессом, который отбирает и обобщает художественный опыт отдельных лиц.

К эпохе конца IX—начала XII века, после ломки древнего уклада жизни, быта и обычаев, сложились основы социально-экономического и политического строя Киевского государства. Общественные отношения вошли в свои новые формы, сословно-классовые отношения определились с достаточной четкостью, разнообразные виды идеологии нашли свое относительно заверщенное выражение.

Эта эпоха отмечена расцветом эпического творчества русского народа. Былины приобрели свое историческое содержание, стиль и поэтику. Предшествующие эпические традиции, несшие в себе значительный элемент мифологического отношения к действительности, были пересмотрены, им на смену пришли новые идейно-художественные формы, которые народ распространил на все героико-эпические фольклорные произведения, творившиеся в эту эпоху.

В такие исторические периоды времени соотношение коллективного и индивидуального принимает свои обычные, нами уже описанные формы, и в результате их наиболее естественного соотношения в фольклоре создаются величайшие художественные ценности. К числу их надо отнести, конечно, русский героический эпос.

Другим периодом в расцвете историко-эпического жанра надо считать

<sup>33</sup> См. анализ ранних стадий в формировании эпоса в книге: В. Я. Пропп. Русский героический эпос. Изд. ЛГУ, Л., 1955.

период XVI—XVII веков, когда достиг полного расцвета жанр исторической песни. Этому времени предшествовала ломка и творческое преобразование традиций былинного эпоса. Она отчетливо прослеживается в ранних исторических песнях типа песни об Авдотье Рязаночке или песни о Щелкане.

Эпоху «классического» развития жанра исторической песни сменило время поисков новых художественных форм для выражения иного исторического самосознания народа, и уже в цикле исторических песен о Степане Разине прежние поэтические формы оказались серьезно измененными вступившими в них лирико-песенными формами.

Серьезным пересмотром фольклорных традиций и выступившим «на передний план» индивидуальным началом в фольклоре отмечена и вторая половина XIX—начала XX века. Здесь будет уместным заметить, что теория индивидуального происхождения фольклора сама возникла в это время, пору, когда факты развития поэтического творчества народных масс давали для таких выводов известные основания.

Вместе с тем во второй половине XIX века и в особенности в XX веке в творчестве народных масс отчетливо определились такие формы поэтической работы, которые вообще рвали с коллективным творчеством и постепенно превращали работу отдельных лиц в индивидуальное творчество, подобное тому, какое мы знаем в литературе. Огромное число созданных в эту пору произведений или не относится к фольклору, или относится к нему наполовину. Когда исследователи сплошь именовали все это творчество фольклорным, происходило смещение понятий. Эта ошибка немало способствовала укоренению ошибочных представлений о природе творческого процесса в фольклоре.

Важно выяснить историческую необходимость существования коллективных форм в фольклоре, их зарождение и последующее развитие вплоть до того времени, когда социальные причины, делавшие исторически необходимым существование коллективного творчества, перестали действовать и со всей неизбежностью на смену коллективным формам пришли иные, новые, индивидуальные формы творчества народных масс.

Зарождение фольклора относят к древнейшим эпохам человеческой истории. В условиях первобытнообщинного строя труд каждого, в том числе и художественный труд, был достоянием каждого члена рода, племени. Для того чтобы создать тот или иной миф, сказку, необходимо было осмыслить целые ряды жизненных явлений, осмыслить социально-исторический опыт целого племени. При крайне слабой развитости производительных сил процесс освоения внешней природы в самых простейших ее звеньях занимал столетия. Ни один миф, ни одна обрядовая, родовая и племенная песня не могли быть творчеством только одного человека. Вполне естественно, что установилась преемственность в труде ряда поколений, когда правнуки завершали работу прадедов.

Старые поколения передавали новым свой опыт, свои навыки к труду, свои представления и понятия, а также и мифы, легенды, предания, обрядовые песни. Племенные и родовые мифы, легенды, песни, краткие образные суждения — прообразы наших пословиц и поговорок исполнялись, развивались всеми членами первобытнообщинного коллектива. Если кто-либо вносил в старые мифы, легенды и предания что-либо не удовлетворяющее остальных, то эта поправка не принималась. Власть рода, власть коллектива каждый считал для себя непререкаемой: вне коллектива человек существовать не мог. Так сложились коллективные формы художественного творчества.

Условия существования коллективных форм творчества, имевшие силу в первобытнообщинном строе, исчезли в эпоху рабовладения и феодализма. Успехи в области освоения мира, накопление социально-исторического опыта и профессионально-художественных навыков сделали возможным значительно сократить сроки создания новых художественных ценностей. Однако этим достижением общественного прогресса почти всецело воспользовались лишь господствующие классы. Именно из их среды появились величайшие мастера-профессионалы, создавшие высокие образцы мировой художественной культуры.

Это, конечно, не означает, что вся художественная культура, созданная этими мастерами, защищала узкоклассовые интересы господствующих классов. В определенных конкретно-исторических условиях искусство профессионалов-мастеров выражало мнение народа. Кроме того, часть людей, профессионально занимающихся искусством, порывала со своим классом и становилась на сторону угнетенных. Однако все эти обстоятельства не должны помешать нам принять во внимание ту бесспорную истину, что выгоды новой исторической эпохи присвоили господствующие классы, классы угнетателей.

Коллективная форма творчества, работа сообща осталась единственной доступной народу формой художественного творчества в условиях эксплуататорского общества. У трудового народа были отняты завоевания мировой культуры, народ был низведен угнетателями до положения рабочего скота, силы, обязанной создавать материальные блага для удовлетворения потребностей господствующих классов. В этих условиях эксплуатируемый или совсем не имел досуга, или имел его не столько, чтобы целиком отдаться созданию произведений искусств, чтобы сделать из рассказывания сказок, пения песен и былин свою основную профессию — необходимое условие создания высочайших художественных ценностей трудом отдельного человека.

Только умножив свои усилия, отдельные одаренные личности из народа могли создавать художественные ценности, не уступающие профессиональному искусству.

Таковыми формы народного творчества оставались до тех пор, пока трудящиеся массы не отняли власть у угнетателей и не превратились сами в хозяев своей судьбы, не стали полноправными наследниками всех завоеваний и достижений тысячелетней человеческой культуры.

Итак, коллективность является исторически сложившейся формой творчества народных масс в условиях первобытнообщинного строя, с его коллективными формами трудовой деятельности и жизни. Эти формы творчества в основном сохранились и в условиях рабовладельческой, феодальной и капиталистической общественно-экономических формаций, основанных на порабощении и эксплуатации трудящихся масс. Условием появления и существования коллективных форм творчества во всех предшествующих социализму обществах являлась необходимость соединить усилия многих из-за отсутствия у отдельных людей достаточных сил и возможностей, чтобы создавать художественные ценности, удовлетворяющие народные массы.

Положение коренным образом меняется в условиях социалистического строя. Народ получил возможность развивать свои таланты и склонности, открылся доступ к культуре, создававшейся века. Наиболее одаренные, наиболее талантливые люди из народа, почувствовав свое призвание быть творцами художественной культуры, сотнями и тысячами пошли в литературу, на сцену, в студии кино, в мастерские скульпторов, в артели,

делающие игрушки, выполняющие работы по росписи посуды, в артели резьбы по дереву, вышиванию, чернению серебра и золота. Возникают сотни и тысячи больших и малых кружков художественной самодеятельности, в которых выявляются наиболее одаренные певцы, скрипачи, пианисты, танцоры, композиторы, актеры, поэты. Это величайший процесс пробуждения массового творчества, разбуженного великим революционным преобразованием старого общества, в котором враждебный антинародный уклад жизни мят, душил народные таланты.

В условиях социализма люди становятся все более и более свободными в выборе профессии, и скоро ничто не будет мешать человеку, почувствовавшему свое призвание, работать там, где он хочет. Каждый, избравший труд художника, сможет отдаться любимому труду всецело, а это есть основа высоких достижений в области искусства, которых может достичь отдельный индивидуальный мастер.

Вместе с исчезновением условий, когда простой человек из народа был лишен возможности отдаться всецело художественному творчеству, должна будет исчезнуть и исчезает форма коллективной работы сотен лиц, поколений над одним и тем же произведением искусства.

Новые исторические условия развития массового искусства при социализме вызвали изменение форм народного творчества. Творчество народа приобрело формы индивидуальной работы профессиональных мастеров, кровно связанных с трудящимися массами. В массовой художественной самодеятельности процесс создания новых произведений искусства носит также ярко выраженный индивидуальный характер. Это есть новая историческая форма массового народного творчества, которая зародилась еще в дореволюционное время в среде рабочих, вступивших в революционную борьбу с капиталистическим гнетом.

Того немногого из культуры и образования, что получал рабочий в наиболее передовых капиталистических странах, было достаточно, чтобы он употребил полученные знания и доступ к культуре так, как этого он хотел сам, а не как того хотелось капиталистам. У рабочего впервые появились некоторые возможности достигать в форме индивидуальной работы известных высот искусства. В среде рабочих появляются первые рабочие поэты, индивидуально слагающие революционные песни. Некоторые из этих поэтов становятся даже профессионалами.

Зарождение новых форм творчества в среде рабочих прозорливо разглядел В. И. Ленин. В статье «Развитие рабочих хоров в Германии» В. И. Ленин отметил необыкновенный рост рабочих хоров, которые были по существу своему массовой художественной самодеятельностью. В 1863 году «Всеобщий немецкий рабочий союз» основал во Франкфуртена-Майне рабочее общество «Певческий союз». Число его членов было тогда 12. «После отмены исключительного закона, — писал В. И. Ленин, — в 1892 году рабочие хоры составляли в Германии 180 певческих обществ с 4300 членами. В 1901 году число членов достигло 39 717, в 1907 — 93 000, а в 1912 — 165 000».<sup>34</sup> Правительство Германии ставило полицейские препятствия пропаганде социализма рабочей песней. «Но никакие полицейские придирки, — писал в 1913 году В. И. Ленин, — не могут помешать тому, что во всех больших городах мира, во всех фабричных поселках и все чаще в хижинах батраков раздается дружная пролетарская песня о близком освобождении человечества от наемного рабства».<sup>35</sup>

<sup>34</sup> В. И. Ленин, Сочинения, т. 36, стр. 187.

<sup>35</sup> Там же, стр. 188.

Новая историческая форма творчества трудящихся масс — художественная самодеятельность получила дальнейшее свое развитие в нашей стране и в странах, вступивших на путь строительства социализма. Форма индивидуального творчества является преобладающей и прогрессирующей формой существования массового искусства народа.

Мы говорим «преобладающей», потому что в нашей стране, да и не только у нас, еще продолжает существовать поэтическое творчество, создаваемое коллективно. У русского народа коллективная форма работы сохранилась в жанре частушки, пословицы и поговорки, в некоторых других жанрах, бытующих в устной форме — в анекдотическом, бытовом рассказе, хотя формы коллективного творчества в ряде случаев здесь уже недостаточно четко выявляются. Чем объясняется существование этих коллективных форм? Говорят, что здесь действует «инерция» поэтического прошлого народа, но это не ответ, ибо для «инерции» должны быть свои исторические и жизненные оправдания. К тому же коллективные формы творчества отнюдь не существуют по праву некоей «инерции». Частушечная поэзия и другие формы коллективно создаваемого искусства — это всё активные виды массовой поэтической работы советских людей.

Исторические жизненные условия, делающие возможным существование старых форм фольклора, у нас, действительно, еще имеются. Существование коллективного художественного творчества в наше время объясняется тем, что в советском обществе построена лишь первая фаза коммунистического общества. Только при построении высшей фазы коммунистического общества будет достигнут такой культурный рост, который обеспечит каждому члену общества всестороннее развитие физических и умственных способностей.

Уже в наши дни поэты-профессионалы, сами вышедшие из народных масс, значительно потеснили песенное творчество, создаваемое коллективно. Такова живая прогрессирующая тенденция исторического развития массовой художественной культуры.

Особо следует рассмотреть вопрос о судьбе устных форм старого коллективного творчества. Тот же принцип распространения культуры, обращение ее в достояние самых широких народных масс при социализме, тот же самый исторический процесс, который в основном уже вырвал из-под старого фольклора его жизненную почву, привел к тому, что изменились и формы существования массовой культуры.

Распространение всеобщей грамотности в советских условиях устраняет необходимость устно передавать художественные произведения, из уст в уста. Поэтические произведения массового искусства закрепляются на бумаге.

Защитники устных форм возражают против этого, ссылаясь на то, что есть такие жанры фольклора, которые немислимы вне своих устных форм. Но эти фольклористы забывают о различии двух весьма существенных обстоятельств. Одно дело — создание произведений, другое дело — их жизнь, так называемое «бытование» среди людей.

Раньше поэзия и создавалась и бытовала в устной форме. Иначе и быть не могло: народ в своей массе грамотой не владел. Теперь же массовая поэзия создается письменно, а бытовать может и устно, если в этом есть необходимость. Поэт-песенник создает свои произведения в расчете на то, что их будут петь, т. е. они будут бытовать в устной форме, но это не значит, что он и сочинять должен устно, наложив на себя добровольный запрет не прикасаться к перу.

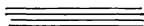
Устные формы создания и бытования массовых произведений обязательны там, где народ неграмотен. Устная форма создания (не бытования!) отпадает там, где народ владеет грамотой. Устные формы создания произведений являются исторически сложившимися формами массового творчества. Эти формы связаны с теми же условиями, которые породили коллективный творческий процесс. Уходя в прошлое исторические условия существования коллективного художественного творчества, уходя в прошлое и его устные формы.

В советском обществе сложилась единая художественная культура, процесс создания которой носит преимущественно индивидуальный характер. Все больше и больше сокращается область коллективных фольклорных форм создания поэтических произведений.

Этот вывод некоторые фольклористы находят странным. В самом деле, наша советская жизнь, все ее устои, ее политический и общественно-экономический строй проникнуты духом коллективной борьбы советских людей за построение коммунистического общества — почему же развитие нашей художественной культуры идет наперекор этому? Нет, развитие нашей художественной культуры, индивидуально создаваемой тысячами и сотнями тысяч наших людей, не противоречит общественному укладу нашей жизни.

Когда мы говорим об индивидуальном характере творческого процесса создания художественных ценностей в нашем искусстве, имеется в виду форма этого процесса, а не его содержание. Содержание нашего искусства определяется тем, что волнует советский народ, чем он живет, к чему стремится. Творческие импульсы нашего искусства находятся в области коллективной борьбы советского народа за коммунизм. У советского искусства нет и не может быть других интересов, кроме интересов народа, кроме интересов социалистического государства трудящихся. В связи с народом сила советской литературы, здесь источник вдохновения нашего профессионального и непрофессионального искусства. В индивидуальной художественной работе каждого отдельного человека отражаются лучшие помыслы, мысли и чувства коллектива.

В советском искусстве индивидуальная работа деятеля любого рода искусства по своей сути есть отражение идей, мыслей и чувств всего советского народа.



В. Е. ГУСЕВ

## О ХУДОЖЕСТВЕННОМ МЕТОДЕ НАРОДНОЙ ПОЭЗИИ

### СУЩНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА

Еще совсем недавно фольклористы избегали говорить о художественном методе народной поэзии. В последние же годы этим термином стали злоупотреблять, не давая себе труда определить самое понятие. Между тем нельзя закрывать глаза на то, что в современной научной литературе нет единого понимания сущности художественного метода.<sup>1</sup> Следовательно, прежде чем пользоваться этим термином применительно к фольклору, надо отчетливо сформулировать свои исходные теоретические принципы исследования.

Художественный метод мы рассматриваем как один из методов познания человеком действительности. В марксистской литературе встречаются выражения «форма мышления» и «способ мышления» в значении философского метода познания.<sup>2</sup> Эти определения представляются нам весьма важными для понимания природы и художественного метода.

Вся действительность, включая и самого человека, составляет объект познания. Поскольку человеческое мышление отражает объективно существующую, реальную действительность, постольку всякий метод познания есть не что иное, как активное отражение в процессе мышления человека определенных закономерностей самой действительности.<sup>3</sup>

Но от объекта познания (т. е. всей действительности) следует отличать предмет познания, т. е. ту область, те стороны, те свойства действительности, которые познаются разными формами познания — философской, научной, художественной. Поэтому сам по себе способ познания определяется прежде всего предметом познания. Поскольку предмет познания у философии, у науки и у искусства различен, мы и говорим о философском методе, о методе специальных наук, о художественном методе. Разные методы — как отличные способы познания действительности — отражают различные закономерности действительности: философский метод является способом отражения общих сущностей и законов природы

<sup>1</sup> Т. Павлов. Към въпрос за естетика като наука. — «Литературна мисъл», София, 1957, №№ 1, 2, 3; Ю. Боров. О природе художественного метода. — «Вопросы литературы», 1957, № 4; Г. Поспелов. Спорные вопросы. — «Вопросы литературы», 1958, № 3.

<sup>2</sup> Например: К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XV, 1935, стр. 520—521.

<sup>3</sup> «...законы мышления, — пишет В. И. Ленин, — имеют не только субъективное значение, т. е. законы мышления отражают формы действительного существования предметов, совершенно сходятся, а не различаются, с этими формами» (В. И. Ленин, Сочинения, т. 14, стр. 346). Ср. Т. Павлов, ук., соч., «Литературна мисъл», 1957, № 1, стр. 22.

и общества; метод специальных наук является способом отражения специфических законов природы и общества (биологических, физических, социологических и т. п.); художественный метод является способом отражения действительности в ее эстетических закономерностях.

Предметом искусства мы считаем все то в действительности, что представляет интерес для общественного человека («общеинтересное в жизни», по Чернышевскому), все то, что входит в сферу его общественной практики, предстает в чувственно-конкретном бытии, в целостности и предметности, чувственно воспринимается и эмоционально оценивается человеком; или, употребляя философскую формулу К. Маркса, — всю ту «предметную действительность», которая «становится для человека действительностью человеческих сущностных сил, человеческой действительностью и, следовательно, действительностью его собственных сущностных сил...».<sup>4</sup> Эта «человеческая действительность», или очеловеченная действительность, заключает в себе объективные качества, которые мы определяем как эстетическое в действительности.<sup>5</sup>

Но различие между философским, научным и художественным методами определяется не только тем, что они направлены на различные предметы познания, но и самим различием в типах мышления — различием между логическим мышлением и образным мышлением. Если философский и научный методы отличаются друг от друга, как разные способы логического мышления, то художественный метод отличается и от философского, и от научных методов как способ образного мышления, что, разумеется, несколько не исключает взаимодействия разных форм мышления в процессе познания и связи художественного творчества с мировоззрением.<sup>6</sup>

Итак, художественный метод можно определить как способ художественно-образного мышления, как специфический способ познания или отражения эстетического в действительности.

Художественный метод, как способ отражения действительности, нельзя отождествлять со стилем, как совокупностью средств изображения действительности.<sup>7</sup> Хотя метод и стиль связаны друг с другом, поскольку последний обусловлен первым, но это не означает, что каждому методу соответствует только один определенный стиль. Поэтому нельзя при анализе явлений искусства художественный метод характеризовать по признакам того или иного стиля. Понятие метода — более широкое, более емкое, чем понятие стиля. Художественный метод определяет направление художественно-образного мышления, самый подход к изображению действительности, выражает самые существенные, самые общие принципы эстетического отношения к действительности. Конкретно художественный метод проявляется в том, на какие связи, на какие отношения, на какие закономерности в природе и обществе направлено художественное познание, и в том, каким принципам подчиняется изображение взаимодействия человека и окружающего его мира (соотношение типического образа и среды).

Необходимо остановиться на вопросе о развитии художественного метода. Нет и не может быть одного извечного и неизменного художествен-

<sup>4</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. I. М., 1957, стр. 141.

<sup>5</sup> Категорией «эстетическое» мы объединяем такие понятия, как прекрасное и безобразное, возвышенное и низменное, трагическое и комическое, т. е. все то, что вызывает эмоциональную реакцию общественного человека.

<sup>6</sup> Свое понимание этого вопроса мы изложили в статье «Еще раз о связи мировоззрения и творчества» («Вопросы литературы», 1958, № 6). Ср. Б. Кубланов, Гносеологическая природа литературы и искусства. Львов, 1958.

<sup>7</sup> Г. Поспелов, ук. соч., стр. 103—105, 109—110.

ного метода в искусстве (например, реализма), так как художественный метод определяется прежде всего предметом искусства, а предмет искусства не есть нечто раз навсегда данное, неподвижное. Сфера интересов общественного человека все время изменяется и расширяется в процессе освоения им материального мира, развивается его отношение к природе, существенно изменяются его общественные отношения. Сам человек, являясь главным предметом искусства, как «совокупность общественных отношений» все время развивается и усложняется. Поэтому в каждую эпоху возникает свой предмет искусства, и он может весьма существенно отличаться от предмета искусства другой, предшествующей эпохи. А это, в свою очередь, определяет и изменения в самом типе образного мышления, в самом способе познания.

Но сказанное выражает лишь одну, объективную сторону процесса развития художественного метода. С развитием общественной практики человека, по мере того как в сферу его деятельности вовлекаются все новые и новые области природы, по мере того как совершенствуется и умножается созданный им мир предметов, по мере того как усложняются его общественные отношения — по мере всего этого развивается и его сознание, и его эстетические чувства. Это создает субъективные предпосылки развития художественного метода.

Реальный мир лишь постепенно познается человеком в его объективной эстетической содержательности, по мере того как в процессе общественной практики развивается сама его способность эстетического восприятия действительности. Об этом очень хорошо сказано у К. Маркса: «Лишь благодаря предметно развернутому богатству человеческого существа развивается, а частью и впервые порождается, богатство субъективной человеческой чувственности: музыкальное ухо, чувствующий красоту формы глаз, — короче говоря, такие чувства, которые способны к человеческим наслаждениям и которые утверждают себя как человеческие сущностные силы».<sup>8</sup> Объективное и субъективное в процессе эстетического освоения действительности неразрывно связаны, причем субъективное (эстетические чувства) обусловлено объективным (осваиваемой человеком действительностью): «... человеческое чувство, человечность чувств — возникают лишь благодаря наличию соответствующего предмета, благодаря очеловеченной природе».<sup>9</sup> Это объективно обусловленное развитие эстетических чувств и приводит к усложнению образного мышления, появлению новых его форм. Наконец, в процессе развития художественного познания большое значение имеет развитие мировоззрения.

Итак, теперь можно подвести итог. Художественный метод как специфический способ познания действительности возникает и развивается в процессе общественной практики человека, в особенности — классовой борьбы; каждая эпоха в истории человечества создает необходимые объективные предпосылки для возникновения определенных типов художественного мышления (художественных методов); конкретные виды художественного метода складываются в зависимости от конкретного содержания предмета искусства в данную эпоху и от уровня и характера сознания творящего искусство общественного человека, от степени развития его эстетического чувства.

<sup>8</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. I, стр. 141.

<sup>9</sup> Там же, стр. 141—142.

Существенным является не столько терминологическое обозначение того или иного художественного метода (известные термины довольно условны и далеко не соответствуют реальному богатству и разнообразию художественных методов), сколько его выделение и научное определение на основании изучения конкретных фактов истории искусства. В свою очередь такое выделение необходимо не как самоцель, а для установления основных этапов истории искусства, являющейся не простой иллюстрацией истории общества, а историей художественного познания исторически развивающейся действительности, в том числе и самого человека.

Художественный метод есть общее понятие, определяющее способ всякого образного мышления, способ познания эстетических качеств действительности всяким искусством. Но в каждом виде искусства — живописи, музыке, танце, архитектуре, поэзии и т. д. — художественный метод проявляется по-своему, так как разными искусствами один и тот же предмет искусства познается по-разному, с помощью разных видов образно-художественного мышления. И здесь мы также имеем дело с объективными и субъективными причинами этих различий. Применяя определение К. Маркса, можно сказать, что эти различия зависят «от природы предмета и от природы соответствующей ей сущностной силы» человека.<sup>10</sup> При этом «глазом предмет воспринимается иначе, чем ухом, и предмет глаза — иной, чем предмет уха».<sup>11</sup>

Из этих философских рассуждений К. Маркса следует сделать по крайней мере три вывода: во-первых, в самом предмете искусства заложена возможность познания его разными способами чувственно-конкретного познания; во-вторых, наличие разных чувств у человека, развивающихся в процессе общественной практики, делают его способным познавать различные, объективно заключенные в самой действительности формы ее эстетических качеств; в-третьих, определенный характер отношений между предметом искусства и разными видами образно-художественного мышления порождает специфические формы художественного познания эстетических качеств действительности, т. е. специфическое для каждого искусства выражение художественного метода. Иными словами — один и тот же художественный метод как тип художественного мышления, характерный для определенной эпохи, в разных искусствах проявляется по-разному. Задача исследователя состоит в том, чтобы обнаружить специфику художественного метода данного искусства.

## ОСНОВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА ФОЛЬКЛОРА

У фольклора общий для всех видов искусства предмет в философском значении этого понятия, т. е. эстетическое в действительности. Но поскольку фольклор есть искусство народных масс, то предмет художественного познания в фольклоре составляют те эстетические качества действительности, которые интересуют не человека вообще, а тем более не господствующие классы человеческого общества, а то, что является жизненно важным для трудящегося человека, точнее — для трудящихся. Поэтому мы решительно не можем согласиться с тем слишком абстрактным определением предмета фольклора («человек и человеческая жизнь вообще»), какое дает словацкий фольклорист А. Мелихерчик.<sup>12</sup> Далее, поскольку

<sup>10</sup> Там же, стр. 141.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> A. Melicherčík. K problematike špecifičnosti umeleckého obrazu vo folklóre. Československé přednášky pro IV Mezinárodní sjezd slavistů v Moskvě, Praha, 1958.

Фольклор есть искусство коллективное, то предметом художественного познания здесь становится то, что затрагивает интересы не отдельно взятой личности или выделившейся из общества группы, а непременно всего коллектива как целого. Поэтому и предмет фольклора предстает прежде всего в своей всеобщности и целостности, в своем отношении ко всему познающему коллективному субъекту.

Предмет фольклора развивается и в разные эпохи приобретает разное конкретно-историческое содержание. В первобытном обществе предметом познания первоначально является «ближайшая чувственно воспринимаемая среда», главным образом — природа, которая воспринимается «как совершенно чуждая, всемогущая и непреступная сила».<sup>13</sup> Постепенно, еще в недрах доклассового общества, предмет искусства усложняется, и, как об этом свидетельствуют археологические и этнографические данные, предметом художественного познания становится производственная деятельность человека, его сложные взаимоотношения с силами природы, животным и растительным миром — все то, от чего зависит существование рода, племени как целого.<sup>14</sup> Природа, являясь прежде всего объектом приложения трудовых усилий человеческого коллектива, в то же время сама воспринимается как достаточно могущественная и во многом таинственная сила, от которой зависит успех всей деятельности человека; поэтому природа входит в предмет познания не сама по себе, не изолированно от родового коллектива, а очеловеченная, соотнесенная с родовой организацией человека. Реальные отношения в природе воспринимаются по аналогии с отношениями, характерными для первобытнообщинного строя.<sup>15</sup> В персонифицированных силах природы родовой коллектив познает прежде всего самого себя. В эпоху разложения первобытнообщинного строя и «военной демократии» вследствие развития производительных сил, усилившегося разделения труда, начавшейся социальной дифференциации и зарождения внутренних классовых противоречий уменьшается зависимость трудящегося человека от природы, но увеличивается его зависимость от социальных сил, и предметом художественного познания в фольклоре становится выделяющийся коллектив, объединенный уже не кровнородственными связями (как это было в доклассовом обществе), а общностью социального положения и исторической судьбы. К этой эпохе особенно приложимы слова Ф. Энгельса о том, что «фантастические образы, в которых первоначально отражались только таинственные силы природы, приобретают теперь также и общественные атрибуты и становятся представителями исторических сил».<sup>16</sup> В классовом обществе главным предметом фольклор становится коллектив трудящихся и социально обездоленных (классы или группы рабовладельческого, феодального, капиталистического обществ), а также народ как целое (в его кон-

стр. 390—391. Ср.: С. Лазутин, К вопросу о специфике содержания фольклорных произведений. — «Подъем», Воронеж, 1959, № 6, стр. 85—89.

<sup>13</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, стр. 145.

<sup>14</sup> Всеобщая история искусств, т. 1. М., 1956, стр. 16; М. О. Косвен. Очерки истории первобытной культуры. 2-е изд., М., 1957, стр. 173; Всемирная история в десяти томах, т. 1. М., 1956, стр. 64—65; В. П. Равдоникас. История первобытного общества ч. II. Л., 1947, стр. 132—136; П. П. Ефименко. Первобытное общество. Изд. АН УССР, Киев, 1953, стр. 382, 409, 520—532.

<sup>15</sup> Так, в фольклоре австралийцев-камиллариев вся природа и мир духов делятся на две фратрии (малера и нутера), по два класса в каждой: якутские олои о рассказывают о населяющем верхний мир добром племени покровителем людей и злом племени, враждующем с людьми, и т. п.

<sup>16</sup> Ф. Энгельс. Анти-Дюринг. М., 1951, стр. 299.

кретно-исторической и изменчивой социальной структуре) — в его отношении к другим социальным и историческим силам, господствующему классу, власти и т. п., в его отношении к природе.

Подчеркивая, что предметом фольклора является эстетическое в действительности, представляющее интерес для трудящихся масс, мы отнюдь не лишаем его и общечеловеческого значения, поскольку, как известно, именно интересы народа и, следовательно, эстетически познаваемое им в действительности отвечают устремлениям и жизненным интересам всего человечества. С другой стороны, интересы тех или иных классов приобретают прогрессивный характер в той мере, в какой они соответствуют интересам народных масс. Поэтому предмет других видов искусства, разумеется, нельзя отделить непроницаемой стеной от предмета фольклора. Но в то же время полное совпадение предмета фольклора с предметом других видов искусства в классовом обществе невозможно (если брать не творчество отдельных художников, а именно виды искусств как самостоятельную и отличную от фольклора область духовного производства в классовом обществе). И это объясняется не только тем, что жизнь народных масс является постоянным и непрерывным предметом познания только в фольклоре, но также и тем, что вследствие объективных причин и неблагоприятных условий существования трудящихся масс их познанию, в свою очередь, оказывается недоступным многое из того, что входит в сферу художественного познания искусства господствующих классов или классов, борющихся за свое господство. Поэтому предмет фольклора в классовом обществе оказывается в ряде случаев более ограниченным, нежели предмет профессионального искусства. Таким образом, уже в самом историческом развитии социальной сущности предмета фольклора заключаются причины как сильных, так и слабых сторон художественного метода фольклора. Несовпадение в ряде случаев социального содержания предмета фольклора и предмета профессиональных искусств определяет в конечном счете различия между художественными методами этих разных видов искусства; с другой стороны, совпадение предмета художественного познания в фольклоре и в творчестве прогрессивных художников (или целых художественных направлений) и является объективной предпосылкой сближения или схождения художественных методов в фольклоре и в других видах искусства.

То же следует сказать и о такой отмеченной уже особенности предмета фольклора, как его всеобщность и целостность. Поскольку коллективная природа художественного познания народных масс определяет его направленность на интересное и важное не столько для личности или той или иной группы, противопоставляющей себя народу, сколько для коллектива, для всего класса трудящихся или в конечном счете народа, то естественно, что это познание особенно глубоко проникает в общие свойства и качества объективного мира (включая и самого общественного человека), оставляя без большого внимания особенное, индивидуальное. Отсюда также проистекают сильные и слабые свойства художественного метода в фольклоре, выражающиеся, в частности, в присущей ему предельно широкой и емкой типизации, не стремящейся к индивидуализации и к созданию характеров в точном смысле этого слова.<sup>17</sup>

Отмеченные особенности предмета фольклора определяют лишь объективную обусловленность некоторых общих особенностей художественного

<sup>17</sup> Подробнее об этом см. в нашей работе: Проблемы эстетики и фольклор. — «Русская литература», 1958, № 4, стр. 42—45.

метода в фольклоре. Наряду с этим, поскольку художественный метод непосредственно реализуется как определенный способ образно-художественного мышления, необходимо также принять во внимание и некоторые особенности самой природы художественного мышления народных масс, некоторые условия развития сознания и эстетических чувств народа.

Прежде всего возникает вопрос, с какого времени можно говорить о художественно-образном мышлении народных масс и, следовательно, о фольклоре как искусстве и о методе познания в фольклоре как художественном методе. Весьма распространенным в фольклористике является убеждение, что в эпоху первобытнообщинного строя фольклор не являлся еще искусством, что «зарождение элементов типизации, художественного обобщения» в фольклоре относится лишь к эпохе образования классового общества.<sup>18</sup> Б. Н. Путилов считает даже процесс «самоопределения фольклора как искусства» «в основном (?) завершившимся» у восточных славян лишь к XIII веку.<sup>19</sup> Странники такой точки зрения обычно пытаются опереться на известную мысль К. Маркса о том, что художественное производство как таковое появляется лишь с разделением умственного и физического труда, т. е. в эпоху образования классового общества, а также из признания того, что в эпоху первобытнообщинного строя фольклор неразрывно связан с другими формами общественного сознания и прежде всего с религией.

Однако, на наш взгляд, ни высказывания К. Маркса, ни особенности идеологии человека доклассового общества не дают оснований отрицать наличие художественно-образного мышления у человека этой эпохи и искусства в подлинном смысле этого слова.

Когда К. Маркс говорил о художественном производстве как таковом, то он подчеркивал принципиально новые условия развития искусства в классовом обществе и появление профессионального искусства как самостоятельной области духовной деятельности человека. Когда К. Маркс применял выражение «бессознательно-художественная переработка природы», то он имел в виду субъективную сторону вопроса, а именно — то, что сам творческий процесс образно-художественного отражения действительности протекал неосознанно, но вовсе не отрицал этим объективно-художественной сущности самого отражения. Чтобы наше толкование взглядов К. Маркса не показалось произвольным, напомним другое его высказывание, которое, к сожалению, обычно не приводится в фольклористической литературе. В конспекте книги Моргана «Первобытное общество» К. Маркс писал: «На низшей ступени варварства начали развиваться высшие свойства человека... В области религии имеет место почитание стихий с смутным представлением о личных божествах и о великом духе; примитивное стихосложение... относится к этому периоду... Воображение... начало теперь создавать неписанную литературу мифов, легенд и преданий, оказывая уже могущественное влияние на человеческий род».<sup>20</sup> Эта запись К. Маркса представляется нам принципиально важной для решения интересующего нас

<sup>18</sup> Русское народное поэтическое творчество. Очерки по истории русского народного поэтического творчества... т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1953, стр. 152—153; ср. там же, стр. 205. В дальнейшем — Очерки с указанием томов и книг: т. I, 1953; т. II, кн. 1, 1955; кн. 2, 1956.

<sup>19</sup> Русское народное поэтическое творчество. Пособие для вузов, под ред. П. Г. Богатырева. 2-е изд., М., 1956, стр. 179.

<sup>20</sup> Архив К. Маркса и Ф. Энгельса, т. IX. 1941, стр. 45.

вопроса. Во-первых, она дает возможность убедиться еще раз, что «высшие свойства человека», лежащие в основе его духовного творчества, К. Маркс считал не биологически прирожденными, а исторически обусловленными, появляющимися на сравнительно поздней ступени развития человека, но все же в пределах доклассового общества. Во-вторых, как видно из этой же записи, К. Маркс не представлял идеологию человека эпохи первобытнообщинного строя в качестве сплошной, недифференцированной области. Наконец, К. Маркс совершенно определенно говорит о мифах, легендах и преданиях не в связи с религией, а как об относительно самостоятельной области духовной культуры человека доклассового общества, как о «неписанной литературе», т. е. как об искусстве. Таким образом, попытка опереться на К. Маркса в отрицании фольклора как искусства уже в условиях первобытного общества представляется нам несостоятельной. Опровергают критикуемый нами взгляд и этнографические и археологические данные. Советский историк первобытного общества В. И. Равдоникас пишет: «Богатство первобытных языков словарным запасом и образность первобытного мышления были естественными условиями того уже высокого развития устного народного творчества... которое наблюдается у племен низшей ступени варварства».<sup>21</sup> Что же касается структуры идеологии первобытного общества и соотношения таких ее частей как искусство и религия, то следует напомнить, что еще Г. В. Плеханов систематизировал и обобщил многочисленные факты из этнографической литературы XIX века и убедительно доказал, что произведения искусства доклассового общества отнюдь не обязательно связаны с религией, далеко не всегда выражают религиозное сознание и что само искусство в первобытном обществе возникло независимо от происхождения и развития религиозных представлений.<sup>22</sup> С другой стороны, действительно тесная и в ряде случаев непосредственная связь фольклора с религией (на сравнительно поздней стадии развития доклассового общества) не может быть причиной отрицания существования фольклора как искусства хотя бы уже потому, что связь художественного мышления с религиозным сознанием, как известно, наличествует не только в фольклоре и не только в искусстве доклассового общества. Можно говорить лишь об относительно меньшей самостоятельности фольклора как искусства в общей структуре идеологии доклассового общества по сравнению с фольклором классового общества (хотя и здесь, строго говоря, художественное познание действительности более непосредственно связано с другими элементами общественного сознания, как и с практической деятельностью, бытом и т. п., чем это имеет место в профессиональном искусстве). Но независимо от того, что фольклор во многом представляет

<sup>21</sup> В. И. Равдоникас, ук. соч., стр. 132.

<sup>22</sup> Г. В. Плеханов. Искусство и литература. М., 1948, стр. 119, 342 и др.; подробнее см. в нашей работе: Г. В. Плеханов и проблемы этнографии. — Советская этнография, 1958, № 1. Следует также сказать, что нерелигиозный характер первобытного искусства признавали и некоторые прогрессивные буржуазные ученые, например Г. Мортпалье (*Le préhistorique*. Paris, 1882), Г. Люке (*L'art et la religion des hommes fossiles*. Paris, 1926) и др. Из новейших работ советских исследователей см.: М. О. Косвен, ук. соч., стр. 132; В. И. Чичеров. Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI—XIX в. М., 1957, гл. IV; В. Я. Евсеев. Исторические основы карело-финского эпоса, кн. 1. М.—Л., 1957, стр. 119 и сл.; Е. М. Мелетинский. Мифологический и сказочный эпос меланезийцев. — «Океанийский этнографический сборник», Труды Института этнографии АН СССР, новая серия, т. XXXVIII, М., 1957, стр. 183, 187; Ю. П. Францев. У истоков религии и свободомыслия. М.—Л., 1959, стр. 206, 319—320, 332—333, 503. См. также библиографию М. Я. Мельц по вопросам теории фольклора в наст. изд., стр. 445—447.

собой сложную, синкретическую форму сознания народных масс, объективно, по преимуществу, это прежде всего художественно-образная (бессознательно-художественная или осознанно-художественная) форма познания действительности.<sup>23</sup> Поэтому метод познания в фольклоре, будучи более сложным по своей гносеологической природе, чем метод познания в отдельных видах искусства, образовавшихся с разделением умственного и физического труда и составляющих духовное производство как таковое, все же является по преимуществу художественным методом познания. При этом, разумеется в пределах такого понимания метода познания в фольклоре, мы не только не отрицаем, а напротив, считаем обязательным исторический подход к изучению художественного метода в фольклоре и утверждаем, что сам этот метод претерпел эволюцию, которая, в частности, заключается в постепенном превращении его из художественного метода по преимуществу в собственно художественный метод. Но именно то обстоятельство, что фольклор как искусство возник и сформировался в недрах доклассового общества, объясняет некоторые существенные особенности художественного метода фольклора и в последующие эпохи развития искусства народных масс. Для понимания особенностей художественного мышления народных масс большое значение имеет указание Ф. Энгельса, что и в условиях классового общества «унаследованные взгляды и способ мышления старой родовой эпохи еще долго жили в традициях и только постепенно отмирали».<sup>24</sup> В частности и в особенности именно генезисом фольклора в условиях доклассового общества объясняется такой специфический признак художественного метода в фольклоре, как относительная по сравнению с художественным методом других видов искусства синкретичность художественного мышления, которая проявляется в том, что предмет искусства познается здесь не какой-либо одной формой образного мышления, а одновременно несколькими формами (словесно-образной, музыкально-образной и т. п.), причем эти формы выступают в органическом, неразрывном единстве. Эта своеобразная синкретичность художественно-образного мышления обусловлена не неразрывностью последнего, а природой самого предмета художественного познания, тем, что народные массы познают предмет своего искусства прежде всего как эстетически цельное и целостное, в совокупности всех или многих его эстетических качеств, в многогранности и сложности его эстетической природы. Сложные, синтетические формы искусства профессионального (опера, кино) и фольклор различаются между собой тем, что эта целостность художественного отражения предмета искусства достигается у них принципиально разными путями: в синтетических видах профессионального искусства она есть результат более или менее самостоятельной индивидуальной творческой работы представителей разных видов искусства, разделенной во времени, в фольклоре она возникает органически, непосредственно-коллективно в момент создания самого произведения.

Генетически восходя к особенностям мышления человека доклассового общества, синкретически-художественная природа метода фольклора сохраняется в большей или меньшей мере и в условиях классового общества. Поэтому художественную природу многих жанров фольклора вообще не-

<sup>23</sup> Ср.: Г. Д. Гачев. От синкретизма к художественности. — «Вопросы литературы», 1958, № 4.

<sup>24</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XVI, ч. 1, 1937, стр. 97. Разрядка моя, — В. Г.

возможно правильно понять без учета этой особенности художественного метода фольклора (мы имеем в виду в первую очередь различные виды героического эпоса, различные песенные жанры, календарно-обрядовую поэзию, народную драму). Сведение природы этих жанров только к особенностям словесного искусства серьезно искажает их действительную эстетическую сущность, значительно обедняет представление об их идейно-художественном содержании. Установившаяся в фольклористике практика одностороннего анализа произведений этих жанров как только произведений словесного искусства противоречит самой эстетической природе фольклора. Вместе с тем, разумеется, необходимо признать, что в некоторых жанрах фольклора эта особенность художественного мышления ослаблена (но не исчезает вовсе!), и природа художественного метода в таких случаях приближается к природе художественного метода литературы (мы имеем в виду так называемые прозаические жанры фольклора). Следовательно, речь может идти лишь о разных степенях выражения художественно-синкретического мышления народа в различных жанрах на разных этапах истории фольклора. Следует также принять во внимание сложность и изменчивость социальной структуры народа на разных этапах истории общества, изменение от эпохи к эпохе мировоззрения народных масс, что обуславливает сложность и изменчивость художественного метода в фольклоре.

Разнообразие условий общественного развития в разных странах Европы и Азии определило своеобразное развитие художественного метода в фольклоре народов этих стран. Одно дело, когда мы обращаемся, например, к фольклору тех стран, «где крепостные средних веков... прорвали свое освобождение как класс»,<sup>25</sup> где классовые противоречия и классовое самосознание проявлялись в наиболее острых и обнаженных формах. Другое дело, когда мы обращаемся к народам, у которых развитие феодализма шло в условиях сильной консервации патриархально-родовых отношений, что способствовало длительному сохранению в идеологии народных масс традиционных форм мышления. Это в первую очередь относится к тем народам, у которых в силу экономических и географических условий долгое время сохранялась соседская (земледельческая или скотоводческая) община, о чем писал К. Маркс: «... эти идиллические сельские общины, сколь безобидными они бы ни казались, всегда были прочной основой восточного деспотизма, ... они ограничивали человеческий разум самыми узкими пределами, делая из него покорное орудие суеверия, подчиняя его традиционным правилам...».<sup>26</sup>

Своеобразие развития художественного метода в фольклоре разных народов не означает, что вообще невозможно установить общие закономерности развития художественного метода фольклора в классовом обществе. Они объективно существуют и рано или поздно будут открыты, но пока установление общих закономерностей представляется нам преждевременным и во всяком случае непосильным. Решению этой задачи, на наш взгляд, должно предшествовать выяснение разных конкретных форм развития художественного метода на конкретном историко-фольклорном материале. Поэтому, исходя из принципа исторического развития художественного метода фольклора и из отмеченных общих его особенностей, постараемся проследить развитие художественного метода классического русского фольклора, опираясь на обобщающие историко-фольклорные исследования советских ученых.

<sup>25</sup> Там же, стр. 133.

<sup>26</sup> Там же, т. IX, 1932, стр. 351.

РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА  
В ЭПОХУ ФЕОДАЛИЗМА

При нынешнем состоянии исторического изучения фольклора и проблематичности наших знаний о русском фольклоре ранних этапов истории общества нет пока возможности проследить с достаточной достоверностью постепенное развитие художественного метода русского фольклора в эпоху перехода от доклассового общества и «военной демократии» к феодализму, а затем — от столетия к столетию на протяжении всего периода феодализма. Как ни заманчива эта работа, мы вынуждены ограничить себя более реальной задачей — установить типы художественного мышления народных масс, какие сложились в русском фольклоре к концу феодальной эпохи.

На основании дошедших до нас записей русского фольклора, относящихся к XVII и первой половине XVIII века, а также на основании критического изучения отражения фольклора этой эпохи в современной ему преимущественно рукописной литературе демократических кругов русского общества можно составить объективное представление о предмете народного искусства той эпохи. В сферу эстетического познания народных масс втянуты самые разнообразные явления государственной, общественной, религиозной и семейной жизни феодальной Руси: столкновения с врагами родины, взаимоотношения между народом и боярами, дворянами, царем, между царем и боярами, торговля с заморскими купцами, труд пахаря и ремесленника, военная служба, паломничества калек переходных, казачьи походы, житие и подвиг «божиих людей», горькое веселье голей кабацких, вольная жизнь и разбой удалых молодцов, многолетнее сиденье соловейких «старцев», проделки неправедных судей и жадных попов, доля женщины в «большой семье», радости и горе любви... Народная философия и мораль этой эпохи превосходно обобщена и сформулирована во всей своей сложности и противоречивости самим народом в многочисленных пословицах и поговорках. То, что заключено в этих ступках народной мысли, может служить ключом к пониманию мировоззрения масс феодальной Руси: ненависть к имущим классам, угроза властям и одновременно — выражение холопней покорности; гордая вера в свой разум, в свои силы и одновременно — сознание своего бессилия; смелый вызов судьбе и — вера в долю; осуждение богатства, роскоши, тунеядства и — мечта о наживе, о палатах каменных; уважение и любовь к труду, восхищение мастерством и — желание приятного безделья; почтительное отношение к матери и — презрительная насмешка над женщиной; тяга к знанию, сомнения в существовании бога, издевка над церковью и — вера в приметы, упование на волю божью; стремление к сплочению, к взаимной поддержке и выручке и — недоверчивое отношение к людям...<sup>27</sup> Но, разумеется, в этом чрезвычайно сложном комплексе идей, выводов из житейского опыта и трудовой практики различных групп и слоев демократических масс кристаллизуется и нарастает здоровое ядро, которое служит источником творческой энергии, социальной активности и духовного оптимизма народа, без чего невозможно было бы его существование, противодействие усиливающемуся гнету и его все более и более решительная борьба за свои интересы.

Вследствие социальной дифференциации народных масс на более или менее обособившиеся группы (крестьянство, вольное казачество, город-

<sup>27</sup> Очерки, т. I, стр. 430—446.

ской посад, стрельцы, а затем солдаты, крепостные работные люди), вследствие расширения предмета художественного познания и усложнения мировоззрения происходит дифференциация художественного мышления народных масс и образование нескольких его типов, т. е. разных художественных методов народной поэзии.

Но прежде чем мы назовем эти разные типы мышления, необходимо остановиться на общепринятом представлении о художественном методе фольклора феодальной эпохи.

Следует согласиться с общим выводом В. П. Адриановой-Перетц относительно изменений в художественном методе фольклора в эпоху феодализма: «Для произведений народной поэзии, созданных в условиях исторической действительности XVII века..., характерен отход от художественных форм, возникших еще на основе мифологического мышления, от эпической идеализации и гиперболизации».<sup>28</sup>

Эта общая тенденция в развитии художественного метода может считаться общепризнанной. Но на основании этих в общем верных наблюдений и выводов часто формулируется мысль о том, что в феодальную эпоху народная поэзия становится реалистической. Б. Н. Путилов говорит о «реалистическом изображении действительности»,<sup>29</sup> о «реалистической правдивости»<sup>30</sup> в исторических песнях. В. Я. Пропп определяет эпос этой эпохи как «новый бытовой реалистический эпос»,<sup>31</sup> а появление жанра исторической песни, по его мнению, «означает развитие реалистического искусства».<sup>32</sup> Гораздо более осторожно и, на наш взгляд, более точно выражается В. П. Адрианова-Перетц, говоря лишь о «реалистических тенденциях» в народной поэзии.<sup>33</sup> Чаще всего «реализм» исследователи отождествляют с фактической достоверностью, с отсутствием фантастики и гиперболизма, «реалистичность изображения действительности» рассматривают как нечто отличное вообще от «свободного поэтического вымысла»,<sup>34</sup> а художественный вымысел считают при этом лишь «одним из путей типизации».<sup>35</sup> По нашему глубокому убеждению, такое понимание реализма далеко от истины. Во-первых, наличие или отсутствие фантастических образов и гиперболизма само по себе еще ничего не говорит о природе художественного метода: история мирового искусства знает множество примеров, когда художник не прибегает ни к фантастике, ни к гиперболе и в то же время создает отнюдь не реалистическое произведение; с другой стороны, есть немало реалистических произведений, в которых присутствуют и фантастические образы, и гиперболы (хотя бы «Фауст» Гете, «Каменный гость» и «Медный всадник» Пушкина, «Нос» Гоголя, «История одного города» Щедрина). Что же касается «свободного поэтического вымысла», то он непременно присутствует в реалистическом искусстве, а не просто может «сочетаться» с ним, так как без художественного вымысла как активного отражения действительности вообще нет подлинного искусства; художественный вымысел является условием всякой типизации в искусстве.

<sup>28</sup> Там же, т. I, стр. 356; ср. там же, стр. 307, 345.

<sup>29</sup> Там же, стр. 387.

<sup>30</sup> Там же, стр. 393.

<sup>31</sup> В. Я. Пропп. Русский исторический эпос. Л., 1955, стр. 361.

<sup>32</sup> Там же, 358.

<sup>33</sup> Очерки, т. I, стр. 350.

<sup>34</sup> Там же, стр. 387.

<sup>35</sup> Русское народное поэтическое творчество (под ред. П. Г. Богатырева), стр. 187.

Мы далеки от ригористического педантизма, требующего «изгнания» самого слова «реалистичность» в значении тенденции к реализму. Однако мы убеждены, что, во-первых, реалистичность отнюдь не является синонимом фактической достоверности и правдоподобия, и, во-вторых, что применительно к искусству феодальной эпохи еще не может быть речи о реалистическом методе, о реализме как особом сложившемся типе художественного мышления.<sup>36</sup>

Чтобы представить себе, насколько отличен художественный метод русского фольклора феодальной эпохи от реалистического метода, остановимся лишь на отражении в фольклоре этой эпохи основного противоречия между народом и господствующим классом. Свойственное фольклору еще эпохи родового строя противопоставление двух враждебных, борющихся между собой сил было возведено теперь в народном сознании на новую, более высокую ступень, наполнилось классовым содержанием. В связи с этим для русского народного творчества эпохи феодализма характерно два основных типа: идеализированный образ народного героя (былинный богатырь, народный заступник исторических песен, удалые и добрые молодцы лирических песен, центральные персонажи волшебных сказок, и др.); противостоящий идеализированному герою предельно сниженный, наделенный сатирическим обликом тип врага, представляющий враждебные народу социально-исторические силы («татары», бояре, князь Владимир, воеводы, губернатор, царь-ирод народной драмы или царь-самозванец исторической песни, отрицательные персонажи бытовых сказок).

Своеобразие художественной системы фольклора феодальной эпохи в целом заключается, однако, в том, что царь как носитель идеи государственности и власти выступает чаще всего в идеализированном образе «хорошего царя» (Иван IV, Петр I, царь волшебной сказки, даже отчасти Шуйский на царстве), который оказывается защитником народа и его союзником в борьбе с врагами.

Идеализация положительного героя и предельное снижение отрицательного персонажа являются разными сторонами единого принципа художественного мышления народных масс. В этом своеобразии — сила художественного метода фольклора; но это же своеобразие, с другой стороны, наглядно обнаруживает отличие типизации в фольклоре от типизации в реалистическом искусстве.

В каких же взаимоотношениях между собой оказываются противостоящие друг другу образы в фольклоре феодальной эпохи? Казалось бы, рассуждая а priori, следовало бы ожидать, что столь резко противопоставленные социальные силы непременно должны находиться в непримиримых отношениях, тем более, что стихийная диалектика человека родового строя рождала как раз образцы таких столкновений, которые кончались непреклонным поражением и даже уничтожением враждебных сил. Казалось бы в условиях классовых противоречий феодального общества, эта особенность фольклора должна была не только сохраниться, но и усилиться. В действительности же развитие фольклора в феодальную эпоху предстает в более сложном виде. В героическом эпосе, во многих волшебных сказках

<sup>36</sup> В понимании реалистического метода мы сходимся с Г. Н. Поспеловым (см. укач. соч., «Вопросы литературы», 1958, № 3, стр. 110—113). Критика распространенных представлений о реализме в фольклоре содержится в работе: В. В. Виноградов. Реализм и развитие русского литературного языка. — «Вопросы литературы», 1957, № 9, стр. 16—24. См. также наше выступление на дискуссии о реализме: «Вопросы литературы», 1957, № 6, стр. 48—52 — и статью-рецензию: Нерешенные проблемы фольклористики. — «Русская литература», 1958, № 1, стр. 266—267.

и исторических песнях, действительно, часто столкновение героя с врагами завершается полной его победой и уничтожением врага (иногда даже вопреки историческому факту, как, например, в песне о взятии Казани). Но характерно, что это, как правило, в сюжетах, где речь идет о борьбе народа с внешним врагом. Что же касается социальных конфликтов, то их причины и сущность в фольклоре феодальной эпохи остаются непознанными, а острота их, как правило, смягчается, чаще всего они кончаются замирением (Василий Буслаев и новгородцы, Илья Муромец в ссоре с Владимиром по большинству вариантов, Михайло Данилович в былине XVII века, Ермак, великодушные герои волшебных сказок, и т. п.). Характерно, что даже не примирившийся Сухман выражает свой протест в пассивной форме, фактом своей смерти (а по другой версии конфликт этот снимается вовсе). В других случаях богатыри выражают свой протест отказом от награды, уходом из дворца, отъездом из Киева, и т. д. Победа над социальным злом могла выражаться в утопической форме («Вавило и скоморохи»). Лишь разинский, а позже и пугачевский фольклор является апофеозом народного мстителя, хотя и здесь обнаруживается непонимание действительной социальной сущности борьбы.<sup>37</sup> Это проистекает из самого характера классовой борьбы «темной, несознательной массы... без определенных, ясных политических требований, т. е. без требования изменить государственные порядки».<sup>38</sup>

Таким образом, сама действительность и историческая ограниченность сознания народных масс феодальной эпохи определяли противоречия в художественном мышлении народа, непоследовательность выражения социальной диалектики в развитии системы художественных образов народной поэзии, исключали возможность реалистической типизации.

Более близкое и внимательное изучение русского фольклора феодальной эпохи подводит к мысли, что, в сущности, в нем нет единого художественного метода, а есть разные типы художественного познания действительности, разные художественные методы. Не претендуя на окончательное решение этой проблемы, мы лишь выскажем свои предварительные соображения.

Как известно, русский фольклор XVII—начала XVIII века представляет собой весьма сложное, многожанровое образование. Это эпоха, когда еще полной жизнью живет былинный эпос, волшебная сказка, обрядовая поэзия и другие древнейшие жанры и в то же время своего полного развития достигают исторические песни, народная драма, лирика, бытовая сказка, появляется сатира. Фольклор живет повсеместно, репертуар различных социальных групп весьма сходен, даже эпос является достоянием города и села.<sup>39</sup> И хотя созданные в далеком прошлом произведения так или иначе в эту эпоху переосмыслились, однако в общем процессе эволюции народной поэзии и ее художественного метода в силу традиционности сохранялся и старый тип мышления, сложившийся в эпоху образования классового общества.

Так, хотя героический эпос к концу XVII века и претерпел известные изменения в идейно-тематическом отношении, но, по глубокому наблюдению В. Я. Проппа, даже тогда, когда эпос наполняется реально-бытовым содержанием, в былинах этой эпохи «сохраняется основной художественный метод эпоса»,<sup>40</sup> т. е. тот художественный метод, основы которого были

<sup>37</sup> Очерки, т. I, стр. 404.

<sup>38</sup> В. И. Ленин, Сочинения, т. 6, стр. 385—386.

<sup>39</sup> Очерки, т. I, стр. 428.

<sup>40</sup> В. Я. Пропп, ук. соч., стр. 360.

заложены в эпоху разложения первобытнообщинного строя и образования раннефеодальных отношений. Метод эпической идеализации пока вполне удовлетворял народ в познании определенных сторон феодальной действительности, в первую очередь — в осмыслении героического прошлого и общественных конфликтов большого масштаба, для выражения его исторических идеалов. То же можно сказать о волшебной сказке, свадебной поэзии и т. п. Короче говоря, в ряде жанров и произведений народ пользовался традиционным художественным методом, но теперь уже этот метод не мог вполне удовлетворить народ в тех случаях, когда его художественное познание обращалось на другие стороны действительности — преимущественно на явления современной социальной действительности, на новые предметы художественного познания. Поэтому наряду с традиционным методом возник и другой тип художественного мышления, в основе которого лежит принцип идеализации и резкого противопоставления враждующих сил, отсутствие индивидуализации образа, но в котором эти особенности художественного мышления народных масс эпохи феодализма проявляются по-своему. Прав, в частности, Б. Н. Путилов, когда он отмечает в исторических песнях появление «нового художественного метода изображения истории».<sup>41</sup> Заслуживает признания и мысль Л. И. Емельянова, который появление исторических песен объясняет возникновением определенной «формы сознания», обусловленной совершенно определенной исторической эпохой, новыми формами общественного процесса в эпоху борьбы за создание единого централизованного русского государства.<sup>42</sup> Характерной особенностью этого нового художественного метода, проявившейся не только в исторической песне, но и в исторической сказке, в бытовой сказке, в народной драме и лирике, является историческая и социальная конкретность, определенность, локальность. Отражением этого типа мышления в поэтике и является стремление к фактической достоверности и правдоподобию деталей. Это вовсе не плоское копирование факта (исторического, общественного, бытового), не сведение художественной правды к натуралистическому правдоподобию. Как бы ни наполнялась, например, песня или сказка бытовыми реалиями, она стремится к художественной типизации. Однако обобщенность и идеализация (как и ее противоположность — предельное снижение) образа достигается новым художественным методом без помощи фантастической гиперболизации. Герои бытовой сказки, исторической песни, народной драмы действуют в более или менее правдоподобных, хотя и исключительных обстоятельствах, в которых проявляются недюжинные способности героя, его благородство, безупречный моральный облик, незаурядный ум и т. п. Герой лишен недостатков или эти недостатки мнимые, являющиеся как бы вторым «я» героя, выражающим не его сущность, а его «кажимость» (борцы в песне о Кострюке, Борма-ярыжка, Иван-дурак, мужик бытовых сказок, Петрушка).<sup>43</sup> Образ отрицательного персонажа соответственно лишен чудовищного облика, но развенчивается путем отрицания в нем тех положительных качеств, которыми в избытке наделен положительный герой.

<sup>41</sup> Очерки, т. I, стр. 307.

<sup>42</sup> Л. И. Емельянов. Некоторые вопросы генезиса исторической песни. — «Историко-литературный сборник», Изд. АН СССР, Л., 1958, стр. 58—66.

<sup>43</sup> То, что с современной точки зрения объективно воспринимается как недостаток, в сознании народа той эпохи не было им (например, собственнические черты в образе героя сказки, жестокость в обращении с побежденными в исторических песнях, бражничество, ловкое воровство и т. п.).

Этот второй тип художественного мышления, являясь более поздним по своему происхождению и более прогрессивным по степени приближения к повседневной действительности, в то же время уступает первому методу масштабностью типизации.

Одновременно с этими двумя основными художественными методами народной поэзии эпохи феодализма складывается особый, характерный именно для этой эпохи метод, связанный с религиозной струей в мировоззрении народных масс, особенно некоторых слоев народа. Этот тип художественного мышления является по своей природе наиболее архаическим для эпохи феодализма. Он явился непосредственным продолжением мифологического мышления, но выступает в христианизированной форме. Это метод так называемой «двоеверной поэзии» феодальной эпохи. И если «героико-эпический» метод возник как преодоление мифологического мышления и выражал активную природу сознания народных масс, то христианско-космогонический эпос («Голубиная книга»), христианско-героический эпос (духовные стихи, христианская легенда, некоторые исторические песни о соловецком восстании), христианизированные календарно-обрядовые песни и заговоры, напротив, возникли на основе преобразованного мифологического (в широком смысле) метода и выражали пассивное отношение человека феодального общества к силам природы и историческим силам, столь характерное еще для глубокой древности. Для развития этого типа художественного мышления в феодальную эпоху были свои объективные причины. С другой стороны, этот тип мышления формировался под сильным воздействием устной церковной проповеди и особенно апокрифической, еретической литературы, бывшей своеобразной формой демократической идеологии в средние века,<sup>44</sup> а затем, в XVII веке, — и под сильным влиянием проповедей и сочинений основоположников раскола, непосредственно общавшихся в своей деятельности с недобровольными церковно-феодальным гнетом посадскими людьми, стрельцами, казаками и «плебейской частью» (Ф. Энгельс) духовенства.<sup>45</sup> Произведения устной поэзии, созданные посредством этого метода, являются фактом народной духовной культуры феодальной эпохи, но они с наибольшей очевидностью выражают ограниченность и неразвитость сознания угнетенных демократических масс. Как явления народной поэзии они привлекали внимание не только славянофилов, но и передовых деятелей русской культуры — Радищева, Салтыкова-Щедрина, журнала «Современник».<sup>46</sup> Необходимо конкретно-историческое критическое изучение и объяснение этих жанров и

<sup>44</sup> А. Н. Веселовский. Калики перехожие и богомильские странники. — «Вестник Европы», 1872, т. II, № 4; А. Н. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV—начала XV в. Изд. АН СССР, 1955.

<sup>45</sup> Так, среди участников соловецкого восстания, как известно, были сосланные единомышленники и ученики Аввакума, а также бежавшие разинцы, что создавало благоприятные условия для взаимодействия в устном творчестве восставших вольнолюбивой поэзии разинцев и «мятежесловия» раскольников. Это, впрочем, не могло устранить ограниченности выражения протеста в таких произведениях. См.: К. В. Чистов. Некоторые моменты истории Карелии в русских исторических песнях. — «Труды Карельского филиала АН СССР», вып. X, 1958, стр. 71—78.

<sup>46</sup> А. Н. Радищев. Путешествие из Петербурга в Москву (глава «Клин»); М. Е. Салтыков-Щедрин. 1) Губернские очерки (глава «Богомольцы, странники и приезжие»); 2) «Сказание о странствии и путешествии... инока Парфения (Полное собрание сочинений, т. V, 1957, стр. 46—52); рецензия на «Русские легенды» А. Н. Афанасьева — «Современник», 1860, № 1, стр. 80; рецензия на «Памятники старинной русской литературы» Н. Костомарова — «Современник», 1860, № 2, стр. 58—59, и др.

произведений с позиций марксистской методологии, а не замалчивание или отрицание их фольклорности.

Названные три художественные метода народной поэзии эпохи феодализма не следует рассматривать ни как равнозначные, ни как существующие в «чистом» виде, развивающиеся изолированно, независимо друг от друга. Они находились в постоянном взаимодействии, что приводило к проникновению в произведения, созданные в основном одним методом, элементов другого типа художественного мышления, а также к появлению сложных по своему методу произведений.

Так, даже в некоторых исторических песнях XVII века стремление возвеличить героя приводило к тому, что наряду с характерными для нового метода средствами идеализации в характеристику героя привносятся и элементы, свойственные традиционному методу (например, чудесные качества Степана Разина). Взаимодействие «героико-эпического» метода и христианско-мифологического типа мышления приводило, с одной стороны, к привнесению в эпос типизации, характерной для «двоверной поэзии» («Три поездки Ильи Муромца», «Исцеление Ильи Муромца», «Вавило и скоморохи», «Сорок калик со каликою») или к переосмыслению героического образа (те варианты былины о смерти Василия Буслаева, где преобладает осуждение кощунства и христианско-фаталистическая идея); с другой стороны, героико-фантастическое мышление вносило активную струю в пассивную христианскую образную систему духовного стиха (стих о Егории).<sup>47</sup> По-разному проявилось взаимодействие нового художественного метода и религиозного мышления в исторической песне («Гришка Расстрига» из сборника Кирши Данилова, песни о Соловецком восстании). В самих духовных стихах и легендах подчас прорывалось сквозь плотную мистическую кору живое, конкретное наивно-материалистическое мышление, о чем писал Салтыков-Щедрин.<sup>48</sup>

Таким образом, рассмотрев особенности художественного мышления народных масс эпохи феодализма, можно сделать вывод о том, что, оставаясь коллективным, оно становится социально-групповым, классовым мышлением, отражающим действительность в ее классовых противоречиях под углом зрения трудящихся масс, угнетенных и поднимающихся на стихийную, неорганизованную борьбу против господствующего класса. Художественное мышление народа эпохи феодализма дифференцируется на несколько типов вследствие сложного характера предмета народного искусства и противоречивой природы мировоззрения народа, проявляющейся в разной степени в зависимости от исторических условий существования той или иной социальной группы. Разные художественные методы, основываясь на некоторых общих принципах художественного познания (резкое противопоставление добра и зла, идеализация положительных образов и предельное снижение отрицательных персонажей, типизация, осуществляемая выделением основных, ведущих черт и отвлекающаяся от индивидуального многообразия и сложности характера), в то же время отличаются друг от друга как конкретные способы художественного мышления и находятся во взаимодействии, подчиняясь главной, ведущей тенденции усиления историзма и социальной конкретности познания действительности.

<sup>47</sup> А. Н. Веселовский. Большой стих о Егории и сказка об Илье и Змее. — Журнал Министерства народного просвещения, 1890, май, ч. ССLXIX.

<sup>48</sup> Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. V, М., 1937, стр. 49—50.

## РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА В ЭПОХУ КАПИТАЛИЗМА

Развитие капиталистических отношений в России XVIII—начала XX века создало новые, весьма противоречивые условия для дальнейшего развития народной поэзии. С одной стороны, более прогрессивные формы экономической и общественной жизни, обострение классовых противоречий, кристаллизация классового сознания и повышение активности угнетенных масс расширяли сферу художественного познания мира трудящимся человеком, усложняли предмет народного искусства, способствовали развитию социального содержания и идейного смысла фольклора. С другой стороны, дальнейшее общественное разделение труда и усиление эксплуатации при капитализме значительно препятствовали духовному развитию народных масс, оказывали отрицательное воздействие на состояние его художественной культуры, делали неизбежным «некоторое духовное... искажение» трудящихся.<sup>49</sup> Слова К. Маркса о том, что «капиталистическое производство враждебно известным отраслям духовного производства, например, искусству и поэзии»,<sup>50</sup> не в меньшей мере, если не в большей мере, чем к искусству профессиональному, приложимы к фольклору. Капитализм не принес и не мог принести расцвета народной поэзии, как об этом с печальной красноречивостью свидетельствуют судьбы народной поэзии народов всех капиталистических стран. И хотя русская народная поэзия в условиях капитализма обогащалась новым идейным содержанием и развивалась как искусство, но по сравнению с другими формами национальной культуры (литературой, живописью, музыкой) это развитие шло замедленными темпами. В силу предельно обозначившегося разделения умственного и физического труда ведущая роль в духовном развитии народа переходит к передовому профессиональному искусству, опирающемуся на лучшие традиции народной поэзии. Это убедительно раскрыто в соответствующих статьях и высказываниях русских революционных демократов.

Эпоха капитализма создавала объективные условия для возникновения принципиально нового типа художественного мышления, нового способа познания предмета искусства — реалистического метода. Он явился прежде всего отражением обнажившихся при капитализме социальных связей и классовых противоречий. Блестящая характеристика процесса, сопровождающего образование буржуазного общества, содержится в «Коммунистическом манифесте»: «Все застывшие, покрывшиеся ржавчиной отношения, вместе с сопутствующими им, веками освященными представлениями и воззрениями, разрушаются, все возникающие вновь оказываются устаревшими, прежде чем успевают окостенеть. Все словесное и застойное исчезает, все священное оскверняется, и люди приходят, наконец, к необходимости взглянуть трезвыми глазами на свое жизненное положение и свои взаимные отношения».<sup>51</sup> Следствием этого является постепенное исчезновение «религиозных и политических иллюзий»,<sup>52</sup> способность воспринимать явления такими, какие они есть в действительности, постигать реальный смысл событий. Это служит ключом к пониманию того, почему только при капитализме становится возможным появление реалистического метода, произведшего подлинную революцию в искусстве. Рас-

<sup>49</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. I, стр. 150; ср. стр. 257—258.

<sup>50</sup> Там же, стр. 192.

<sup>51</sup> Там же, стр. 183.

<sup>52</sup> Там же, стр. 182.

крывавшиеся действительные законы диалектики общественного развития, стихийно или сознательно воспринятые художественным мышлением, и лежат в основе реалистического метода.

Другой очень важной предпосылкой появления реалистического метода является по существу только теперь, в эпоху капитализма, определившаяся относительная самостоятельность и ценность человеческой личности, индивидуальности как таковой: «Степень и универсальность развития условий, при которых становится возможной эта индивидуальность, предполагает именно производство на основе меновых стоимостей...».<sup>53</sup> Развитие личной инициативы, усложнение и разнообразие общественных отношений, «совокупностью» которых и является человек, приводят к развитию «всеобщности и всесторонности его отношений и способностей».<sup>54</sup> Лишь с появлением «универсально развитых индивидов» в жизни становится возможным и появление подлинной индивидуализации типических характеров в искусстве.

Разумеется, темпы и степень развития капиталистических отношений в разных странах различны, различно и положение самих масс в странах, где развивается капитализм, а следовательно, и различны конкретные условия развития реалистического метода в фольклоре разных народов. Поэтому нельзя автоматически применять приведенную выше характеристику из «Коммунистического манифеста» к искусству любого народа. Возможность появления реалистического метода в эпоху капитализма не есть еще обязательная необходимость появления его во всем искусстве. Появление реализма как действительного факта зависит от совершенно конкретных обстоятельств. Поэтому установление реализма не есть логический акт, а должно явиться результатом исследования истории данного вида искусства.

В России, как известно, развитие капитализма шло в чрезвычайно неблагоприятных условиях, было «несвободным» и не преобразовало глубоко и повсеместно традиционные формы общественной жизни, труда и быта народных масс (сохранение общинного землевладения и помещичьей эксплуатации и после «реформы» 1861 г., вплоть до революции 1905 г., крепостной труд на фабриках и заводах, а затем развитие промышленности в условиях особого быта на Урале и в Сибири,<sup>55</sup> самодержавные, феодальные формы государственного устройства и др.). Поэтому, в то время как в русской литературе, живописи, музыке реализм развивался весьма бурно, выведя в течение нескольких десятилетий русское профессиональное искусство в авангард мирового искусства, в русской народной поэзии такого же решительного и скорого преобразования произойти не могло и в силу объективных исторических причин, и в силу специфической традиционности самой народной поэзии как вида искусства. Однако и в народной поэзии так или иначе реализм проложил себе дорогу.

В общей форме вопрос о развитии художественного метода в русской народной поэзии капиталистической эпохи в советской фольклористике поставлен правильно. Многие исследователи отмечают обозначившиеся особенно ясно в пореформенный период «тенденции к развитию, углублению реалистического метода».<sup>56</sup> Однако эта мысль получила, на наш взгляд, неверное истолкование во многих работах и высказываниях. Прежде всего, речь идет не о появлении реалистического метода в эпоху

<sup>53</sup> Там же, стр. 219—220.

<sup>54</sup> Там же, стр. 220.

<sup>55</sup> В. И. Ленин, Сочинения, т. 3, стр. 424—427.

<sup>56</sup> Очерки, т. II, кн. 2, стр. 63; ср. стр. 9.

капитализма, а о его дальнейшем развитии и углублении. Во-вторых, как правило, все жанры и явления фольклора характеризуются как реалистические. Правда, впечатление от таких решительных заявлений значительно ослабляется тем, что когда те же самые исследователи начинают иллюстрировать свое определение реализма конкретными примерами, то они чаще всего говорят опять же о правдивости деталей, о фактической достоверности, о конкретности изображения, о подробностях быта, даже о документальной точности, и т. п. Редким и отрадным исключением являются высказывания такого рода: «Художественный реализм... проявляется не столько в правдивости отдельных фактов и деталей, сколько в глубоком и исторически верном основании сюжетов и образов».<sup>57</sup> И хотя это тоже несколько общее, отвлеченное, далеко не исчерпывающее определение реализма, но здесь все же чувствуется более верный по существу подход к проблеме.

Действительная картина развития художественного метода в русском фольклоре эпохи капитализма представляется нам значительно более сложной, нежели та схема, которая получила столь широкое признание и которая основывается на отождествлении художественной правды с реалистическим методом и на общем, недифференцированном подходе к народной поэзии.

На основании многочисленных записей фольклора, относящихся к XIX—началу XX века, можно заключить, что и в условиях развития капиталистических отношений в России хорошо сохраняются все те жанры народной поэзии, которые достигли своего расцвета в XVII—первой половине XVIII века. И хотя, как отмечают исследователи, в традиционных жанрах отражаются социальные сдвиги в жизни, обострение классовых противоречий, классовое расслоение в деревне, более высокий уровень сознания масс и другое, но в силу живучести феодальных пережитков и чрезвычайной противоречивости мировоззрения патриархального крестьянства все эти изменения и в содержании, и в форме традиционных жанров не таковы, чтобы разрушить основы художественного метода, скажем, былин или волшебных сказок. Эволюция этих жанров протекает пока в пределах, допускаемых их природой. Это не значит, что они не испытывают на себе воздействия реалистического метода (об этом мы скажем конкретно ниже), но принципы художественной типизации в них остаются в целом такими же, какими они сложились в эпоху феодализма.

Особенно важным свидетельством того, что традиционный тип художественного мышления сохраняется в русской народной поэзии эпохи капитализма, является то, что народ продолжает им активно пользоваться в своей творческой практике. Так, в эту эпоху продолжается еще разработка старых эпических сюжетов и создание новых, правда немногочисленных, сюжетов, переработка сказочных сюжетов в эпические.<sup>58</sup> Принципиаль-

<sup>57</sup> Там же, кн. 1, стр. 209.

<sup>58</sup> А. М. Астахова. Русский былинный эпос на Севере. Петрозаводск, 1948, стр. 175—213; Очерки, т. II, ч. 1, стр. 135—137, ч. 2, стр. 260—265. В. Я. Пропп последнее обстоятельство считает признаком не прогресса, а регресса былинного эпоса (В. Я. Пропп, ук. соч., стр. 505 и др.). Мы оставляем в стороне вопрос о судьбе жанра. Даже если согласиться с В. Я. Проппом, то сам по себе этот факт (как и другой, не отмеченный исследователем, — переработка эпоса в волшебно-геронческую сказку) не снимает вопроса о живучести самого художественного метода, общего и для эпоса, и для сказки, что делает возможной «встречную» жанровую трансформацию. Что же касается проникновения сказочных сюжетов в эпос, то это явление не может считаться принципиально новым для эпохи капитализма (История греческой литературы под ред. С. И. Соболевского, т. I. Изд. АН СССР, 1946, стр. 60).

ный интерес представляет трансформация образа Аники-воина из народной драмы о царе Максимилиане в типичный героико-эпический образ, близкий к былинным образам богатырей. Принцип идеализации положительного героя, лишенного индивидуальных черт, наделение его подчас чудесными свойствами, активное участие волшебных, фантастических существ, — все это в разной мере и в разных сочетаниях проявляется в новых произведениях различных жанров народной поэзии. Образы идеальных полководцев создают историческая песня (Чернышев, Краснощек, Суворов, Кутузов, Платов и др.); эволюция этих образов во второй половине XIX — начале XX века не затрагивает характера их типизации и заключается лишь в их демократизации. Принципы идеализации и фантастической гиперболизации сохраняют легенды и предания о Разине,<sup>59</sup> русские предания о Салавате Юлаеве,<sup>60</sup> казачьи и крестьянские предания о Пугачеве.<sup>61</sup> В бытовой лирике XVIII — первой половины XIX века сохраняется идеальный образ доброго молодца и красной девицы.<sup>62</sup> По наблюдениям исследователей, и в образах «вольных людей» «сказалась народная идеализация».<sup>63</sup> Своеобразный романтический тип «вольного человека» и «благородного разбойника» создается в эту эпоху и в уральских и алтайских рабочих сказках.<sup>64</sup> Идеальны также образы «чудесных мастеров» — героев рабочих тайных сказов о земельных богатствах; сами эти сказы представляют собой оригинальный жанр народно-поэтической фантастики.<sup>65</sup> Нам представляется спорным предположение А. Н. Лозановой, что вначале рабочие сказы носят «реалистический, бытовой характер, но со временем в них включаются сказочные мотивы».<sup>66</sup> Мы думаем, что эволюция сказов шла как раз в обратном направлении. Фантастика в ранних рабочих тайных сказках была не поэтической условностью или аллегорией — она вполне органична для них, выражала особый тип художественного мышления горнорабочего XVIII — первой половины XIX века; эти сказы воспринимались вполне серьезно и даже противопоставлялись волшебным сказкам.<sup>67</sup> По воспоминаниям П. П. Бажова, различные явления природы и необыкновенные случаи из собственной производственной практики

<sup>59</sup> В. К. Соколова. Песни и предания о крестьянских восстаниях Разина и Пугачева. — «Русское народно-поэтическое творчество», Труды Института этнографии АН СССР, новая серия, т. XX, М., 1953, стр. 29—30. В дальнейшем — Соколова. Автор дифференцирует черты колдовского образа Разина и поэтическую фантастику, выражающую «народные представления об идеальном герое». Ср. там же, стр. 36—37, 43.

<sup>60</sup> Фольклорно-диалектологический сборник Челябинского Пединститута, 1953, стр. 24—25.

<sup>61</sup> В. Г. Короленко. Пугачевская легенда на Урале. Избр. соч., М., 1948, стр. 538—543. В то же время в некоторых песнях о Разине и в песнях и преданиях о Пугачеве, зап. санных в более позднее время, особенно в рабочей среде, отчетливо проявляется и другой тип художественного мышления, сохраняющий идеализацию и отсутствие индивидуализации, но обходящийся без фантастических и религиозных мотивов (Соколова, стр. 29, 50—52; М. Г. Китайник. Рассказы рабочих дореволюционного Урала. — Труды Института этнографии АН СССР, новая серия, т. XX, М., 1953, стр. 79—80; в дальнейшем — Китайник).

<sup>62</sup> Очерки, т. II, кн. 1, стр. 444.

<sup>63</sup> Там же, стр. 55—58.

<sup>64</sup> Китайник, стр. 76—79.

<sup>65</sup> Очерки, т. II, ч. 1, стр. 94—95; Китайник, стр. 81—87.

<sup>66</sup> Очерки, II, ч. 1, стр. 97.

<sup>67</sup> См. П. П. Бажов, примечание к сказкам, опубликованным в сб.: В. П. Бирюков. Дореволюционный фольклор на Урале. Свердловск, 1936, стр. 218, а также: П. П. Бажов. У старого рудника. Малахитовая шкатулка. Свердловск, 1949, стр. 26—29, 34—37.

«объяснить... неграмотный горняк прошлого мог только с помощью фантастики», прибегая в своем искусстве к различным образам «тайной силы».<sup>68</sup>

На основе всех этих фактов можно заключить, что во всяком случае в дореформенный период развития капитализма героико-фантастический метод оставался еще продуктивным художественным методом народной поэзии, а в последующее время продолжал существовать как основной художественный метод большей части приведенных традиционных жанров народной поэзии.

В значительно меньшей мере сохранялся в эпоху капитализма христианско-мифологический метод.<sup>69</sup> В целом теперь «двоеверная поэзия» духовных стихов и легенд перестала быть поэзией народных масс, а превратилась в достояние сравнительно немногочисленных слоев народа и специфических групп (нищие, странники-богомольцы, старообрядцы). Это отметил для своего времени уже Салтыков-Щедрин.<sup>70</sup>

Зато полной жизнью живет в народной поэзии эпохи капитализма тот тип художественного мышления, который сложился еще в конце эпохи феодализма в жанрах исторической песни, бытовой лирики, бытовой сказки — метод, основанный на идеализации и отсутствии индивидуализации типического образа, но обходящийся без фантастической гиперболизации. Этот тезис не нуждается в доказательствах.

Наряду с традиционными методами народной поэзии в эпоху капитализма возникают и новые типы художественного мышления.

Мы уже имели случай высказать мысль, что некоторые новые особенности предмета фольклора эпохи капитализма и потребность отразить повседневное существование народных масс, условия их быта, труда вызвали к жизни прежде всего прогрессивно-натуралистический метод.<sup>71</sup> Подтвердим свою мысль некоторыми новыми соображениями. Говоря, например, о рабочей поэзии XVIII—XIX веков, исследователи характеризуют ее как реалистическую.<sup>72</sup> Иногда эта характеристика усиливается тем, что к определению реализм прибавляется эпитет «яркий».<sup>73</sup> Однако конкретный материал не позволяет согласиться с таким определением. Рабочая поэзия XVIII—XIX веков — прогрессивное явление в истории народной культуры, она значительно расширила предмет фольклора, направила художественное познание человека на новые важные стороны действительности (условия труда на фабриках и заводах, быт рабочих людей, отношения рабочих с новым классом угнетателей). Но научный, диалектический подход к рабочей поэзии XVIII—XIX веков требует того, чтобы, оценив ее действительные достоинства, в то же время отметить и относительную слабость: ей недостает силы обобщения и героического, положительного идеала, и в этом смысле она пока уступает традиционной народной поэзии. Это признают и современные исследователи рабочего фольклора. В. И. Чичеров писал, что рабочая поэзия XIX века ограничивается «жизненно точным и правдивым» изображением «труда и быта рабочих».<sup>74</sup> По наблюдениям П. Г. Ширяевой, рабочая поэзия вплоть до

<sup>68</sup> П. П. Бажов, ук. соч., стр. 24 и 36—37.

<sup>69</sup> Очерки, т. II, ч. 2, стр. 378—386.

<sup>70</sup> Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. V, стр. 46.

<sup>71</sup> Проблемы эстетики и фольклор. — «Русская литература», 1958, № 4, стр. 56—57.

<sup>72</sup> Очерки, т. II, кн. 1, стр. 89, 108, 110, 116, 117, 121, 128; кн. 2, стр. 25, 66, 67, 75.

<sup>73</sup> Там же, кн. 1, стр. 115, 121.

<sup>74</sup> В. И. Чичеров, Песни и стихи пролетариата в период массового рабочего революционного движения. — «Русское народно-поэтическое творчество». Труды Инсти-

начала XX века «разрабатывает темы местного значения, она еще не поднимается до широких обобщений».<sup>75</sup> В рабочей поэзии XVIII—XIX веков еще не создан типический образ революционного борца,<sup>76</sup> народного героя,<sup>77</sup> черты нового положительного героя в ней лишь начинают вырисовываться.<sup>78</sup> Следовательно, если это так (а это действительно так), то о реализме рабочей поэзии XVIII—XIX веков говорить нельзя. Те же художественные признаки, которые характеризуют эту поэзию (документальность, конкретность, детальное описание трудового процесса, условий быта и ранних форм стихийной, неорганизованной борьбы рабочих за свои экономические права, отдельных столкновений рабочих с ближайшими, непосредственными врагами — мастером, вербовщиком, надсмотрщиком и т. п.), как раз составляют специфические черты особого, предреалистического типа художественного мышления, отличающие его и от героико-фантастического, и от реалистического методов.

Этот новый художественный метод проявляется отнюдь не только в рабочей поэзии. Он становится характерным и для других жанров и произведений русского фольклора. Признаки этого нового метода весьма наглядно можно, например, заметить и в позднейшей военно-исторической и солдатской песне. Эти песни создавались на какой-либо определенный случай, для них характерно изображение «отдельных конкретных событий и явлений».<sup>79</sup> Образы этих песен теряют характер значительных типических обобщений. Внимание к частностям, к отдельным фактам, состоянию героя в данный момент, его, так сказать, «моментальному» чувству, преобладает в этих песнях, придает им характер своеобразной корреспонденции. В этой фактической достоверности — ценность и причина популярности солдатских песен в свое время, но в этом же их и относительная слабость и причина сравнительно быстрого исчезновения из репертуара масс.

Не случайно также в эту эпоху получает распространение устный бытовой прозаический сказ (исторический, рабочий, крестьянский). Его природу можно правильно понять и оценить, если поставить его в ряд с отмеченными фактами, если его рассматривать как одну из форм выражения того же типа художественного мышления. Не претендуя на большие обобщения, сказ преследует цель точного, правдивого изложения действительного факта, события. Поэтому в одинаковой мере неправы и те, кто объявляет устный бытовой сказ «новым эпосом», и те, кто вообще выводит его за пределы искусства.

Прогрессивно-натуралистический, предреалистический метод был закономерным этапом в развитии народного искусства, но историческая ограниченность этого типа мышления не могла до конца удовлетворить народные массы, поэтому в русском фольклоре сохранился и старый способ фантастико-героического мышления, и на определенном этапе, когда для этого созрели благоприятные условия, сложился реалистический метод, своеобразие которого, однако, заключалось в том, что он развивался на основе специфических для народа особенностей художественного мышления; это и ограничивало возможность его распространения в фольклоре

тута этнографии АН СССР, новая серия, т. XX, М., 1953, стр. 155. В дальнейшем — Чичеров.

<sup>75</sup> Очерки, т. II, кн. 2, стр. 86.

<sup>76</sup> Чичеров, стр. 154.

<sup>77</sup> Очерки, т. II, кн. 2, стр. 17, ср. стр. 86.

<sup>78</sup> Там же, стр. 25.

<sup>79</sup> Там же, стр. 317.

и не всегда способствовало созданию в народной поэзии средствами реалистического метода произведений столь же значительных, какие были созданы дореалистическим методом, например, в жанре героического эпоса.

В названной статье («Проблемы эстетики и фольклор») мы стремились обосновать мысль, что реализм в народной поэзии проявлялся прежде всего и полнее всего в сатирических жанрах, подчеркнув при этом, что не всякая сатира и в народной поэзии была реалистической. Постараемся несколько развить и уточнить свою мысль.

Необходимым условием реалистической сатиры является исторически конкретное, специфически достоверное воспроизведение реального социального содержания зла, порока и создание типического живого образа. Вторых, важнейшим признаком реалистической сатиры является то, что в ней комическое выступает не как абсолютная категория, но в органическом сочетании с драматическим и даже трагическим. Наконец, подлинно реалистическая сатира основана не на «наружном комизме», а на «внутреннем комизме»,<sup>80</sup> т. е. на высмеивании не внешних или несущественных черт явления и человека, а на проникновении в сущность обличаемого зла, его социального безобразия, достойного гнева и осмеяния.

Если обратиться к русской сатирической сказке в записях XIX—начала XX века, то окажется, что отнюдь не любая сказка может быть названа реалистической, и здесь потребуется уже конкретный анализ материала.

Реализм сатирической сказки проявляется отнюдь не в тенденции к индивидуализации отрицательного персонажа, как полагает Е. Ф. Тарасенкова.<sup>81</sup> Исследовательница права, критикуя мнение П. В. Линтура о недостаточной жизненности и схематизме сказочных персонажей, но опровергается это мнение не сомнительными примерами «индивидуализации», а самой специфической природой сатирического персонажа, жизненность и правдивость которого тем больше, чем вернее определено и чем резче, смелее и ярче выявлено средствами сатирического преувеличения главное качество героя. При этом, думается, в сатирической сказке возможны два пути художественной гиперболы. Образцами реалистической сатиры могут служить сказки: «Мужик и барин» (Иваницкий, № 39), «Вороватый мужик» (Афанасьев, т. III, № 391), «Мужик и барыня» (Смирнов, т. I, № 59; Иваницкий, № 9), «Барин-кузнец» (Садовников, № 31), «Барыня и цыплятки» («Барин и мужик», Academia), «Добрый поп» (Афанасьев, т. III, Приложения, № 10), «Старичок Осип и три попа» (братья Соколовы, № 87) и др. Все эти сказки основаны на необычной, иногда анекдотической ситуации, но исключительность обстоятельств не исключает реальной возможности случая. Наряду с таким типом сатирической сказки мы можем отметить и другой тип, где гипербола носит не бытовой, а фантастический характер или где появляется фантастический образ: сказка о попе и работнике, получающем долг у водяного (сюжет, легший в основу пушкинской «Сказки о попе и его работнике Балде»), сказка о попе, к которому прирастает шкура, рабочие сказки «Кузнец и чорт» и «О молодобойце и чорте» (Бирюков, Дореволюционный фольклор на Урале, стр. 206—209), сказка о солдате и смерти и т. п. Но характерной особенностью этих сказок как реалистических является то, что фантастический образ носит здесь заведомо нарочитый характер, воспринимается и сказоч-

<sup>80</sup> Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. V, стр. 127, 128.

<sup>81</sup> Е. Ф. Тарасенкова. Жанровое своеобразие русской сатирической сказки. — «Русский фольклор. Материалы и исследования», т. II, Изд. АН СССР, М.—Л., 1957, стр. 68—69.

ником, и слушателем как художественная условность, необходимая для выявления каких-то совершенно реальных отношений и характеров, подносится непременно несерьезно, в комическом плане. «Чудесное» в реалистической сатирической сказке (появление «волшебного помощника» или предмета, чудесные способности героя и т. п.), как правильно заметил Д. Молдавский, носит мнимый характер, предстает как ловкий обман, как одурачивание противника, как спекуляция на предрассудках невежественного, суеверного или глупого врага.<sup>82</sup> Такая мнимоволшебная сатирическая сказка не менее реалистична, чем сказка первого рода. Идеино-художественная функция фантастики здесь подобна той, какую она выполняет и в сатире Салтыкова-Щедрина.

Особенностью реалистической сатирической сказки является ее критический пафос. Художественная сила ее — в обличении зла, в типизации отрицательного персонажа. Но и в оценке положительного героя надо исходить из особенностей, из природы сатирического жанра. Как персонаж сатирической сказки, где условность возведена, так сказать, во вторую степень, образ ловкого, умного, храброго, изворотливого, смелого мужика, работника, солдата, рабочего воспринимается как вполне живое лицо. Думаем, права Е. Ф. Тарасенкова, когда она утверждает, что «положительный образ сатирической сказки по сравнению с положительным героем волшебной сказки является новым этапом в развитии художественного мышления народа...».<sup>83</sup> Прав и Д. Молдавский, который видит и в образе положительного героя сатирической сказки «возможность реалистической типизации».<sup>84</sup> Однако думается, Д. Молдавский не точен, говоря о том, что этот образ противоречив, так как заключает в себе отрицательные черты — жестокость, удал, стремление посрамить врага посредством обмана или воровства. Здесь следует различать образ сказки и восприятие его человеком социалистического общества, для которого некоторые из свойств героя сатирической сказки, если их рассматривать отвлеченно, действительно, покажутся отнюдь не положительными. Но социальный смысл этих же качеств в конкретных ситуациях сказки, отражающих определенную историческую среду и выражающих определенный уровень классового сознания масс эпохи капитализма, совсем иной. В художественной системе сатирической сказки даже эти «отрицательные» черты воспринимаются отнюдь не как отрицательные, а как положительные и вызывают не осуждение, а полное одобрение и сочувствие. Таким образом, цельность и своеобразная «идеальность» героя сатирической сказки не разрушаются.

Учитывая особые средства сатирической типизации и специфику песенного жанра, можно говорить о развитии реалистического метода и в сатирической рабочей поэзии. Реализм рабочей песни, как мы видели, меньше всего нужно искать в документальности или описательности. Реализм сатирической песни также заключается не в этих признаках и не во внешнем комизме, а или в сатирически обобщенной характеристике отрицательного персонажа (например, песня «В Белорецком то заводе»),<sup>85</sup> или в гротескно-условном сюжете, раскрывающем реальное социальное содержание конфликта, противоречия (песня «В церкви, золо-

<sup>82</sup> Д. М. Молдавский. Русская сатирическая сказка в записях середины XIX—начала XX в. Изд. АН СССР, М.—Л., 1955, стр. 178—179, 192—197.

<sup>83</sup> Е. Ф. Тарасенкова, ук. соч., стр. 66.

<sup>84</sup> Д. М. Молдавский, ук. соч., стр. 184.

<sup>85</sup> В. Е. Гусев. Русские народные песни Южного Урала. Челябинск, 1957, стр. 54, № 54.

том облитой»)<sup>86</sup> или в лирико-сатирической типизации сознательного, непримиримого отношения к обличаемым социальным явлениям, проявляющейся в гневной насмешке, сарказме, что как раз имеет место в большинстве сатирических песен рабочих.

Получив широкое распространение прежде всего в сатирических жанрах народной поэзии XVIII—XIX веков, реалистический метод проник и в бытовую сказку. Мы не можем согласиться в данном случае с И. П. Лупановой, которая считает, что «реализм бытовой сказки все же условен».<sup>87</sup> Здесь дело не в условности реализма, а в специфической условности самого жанра, который и делал возможным превращение его в реалистический жанр при сохранении некоторых важных особенностей фольклора. Как и в сатире, сама нарочитая условность сказки — «складки» и общая жизненная достоверность бытовой сказки допускали перевод ее образов в план реалистический. Вытеснение из репертуара сказочников второй половины XIX—начала XX века волшебных сказок бытовыми сказками, отмеченное рядом исследователей,<sup>88</sup> являясь бесспорно выражением определенной закономерности в развитии народной поэзии в эпоху капитализма, создавало предпосылки для широкого распространения реалистического метода, но сам по себе этот факт еще не означает неперемennого во всех случаях появления реализма, так как не всякая бытовая сказка у каждого сказочника становится в эту эпоху реалистической. Реализм бытовой сказки предполагает не только достоверность бытовых подробностей, но и нечто большее — глубокую типизацию реальной действительности в социально-конкретных образах. Поэтому, отмечая общую тенденцию превращения бытовой сказки в реалистическую, необходимо конкретно исследовать данный текст, чтобы определить, имеем ли мы дело с подлинно реалистической сказкой или с традиционной бытовой сказкой. При этом хотя, как правило, в бытовой сказке отсутствуют фантастические, чудесные образы, но и наличие их в некоторых случаях не препятствует превращению той или иной сказки в реалистическую. Если фантастический образ условен или является простой аллегорией и, главное, если он служит выявлению реального социального конфликта, то он не исключает реалистический метод: таковы, например, некоторые позднейшие варианты сказок о бедном, богатом и Горе.<sup>89</sup> Если же этой отчетливо выраженной установки на художественную условность и социальное инсказание фантастического образа нет, то о реализме говорить не следует.

Аналогичный процесс протекает в народной лирике XIX—XX веков, хотя здесь он, на наш взгляд, выражается не с такой последовательностью, как в сатирических жанрах и бытовой сказке. Говоря о реалистиче-

<sup>86</sup> Там же, стр. 57, № 57.

<sup>87</sup> Очерки, т. II, кн. 2, стр. 345.

<sup>88</sup> См. Очерки, т. II, кн. 2, стр. 344; Э. В. Померанцев а. Некоторые особенности русской пореформенной сказки. — «Советская этнография», 1956, № 4; К. В. Чистов. Заметки о сборнике Н. Е. Оичукова «Северные сказки». — «Труды Карельского филиала АН СССР», вып. VIII, Петрозаводск, 1957.

<sup>89</sup> Эволюцию образа Доли-Горя в мировом фольклоре проследил А. Н. Веселовский в статье «Несколько новых данных к народным представлениям о доле» («Этнографическое обозрение», 1890, № 11). Здесь исследователь приходит к выводу, что образ Доли постепенно освобождался от фаталистических представлений, и по мере развития своего сознания народ стал выражать идею возможности победы человека над долей-горем с помощью труда. Думается, что на этой стадии соответствующие сказки и песни еще не превращаются в реалистические. Это становится возможным тогда, когда образ Гора наполняется конкретным социальным содержанием и когда он служит «проявителем» классового характера конфликта между братьями. Это осталось незамеченным А. Н. Веселовским.

ской тенденции в развитии лирики, мы опять-таки имеем в виду не насыщение ее так называемыми «реалистическими деталями» и не развитие повествовательности, а иное — усложнение психологии героя лирической традиционной песни, появление на смену идеальному образу «добротного молодца» или «красной девицы» героя, выражающего неудовлетворенность тяжелыми обстоятельствами общественной и семейной жизни, самим собой, элементы самоанализа. В реалистической народной лирике обостренное внимание к повседневной действительности, бытовой достоверности, отсутствие идеализации сочетаются с типизацией субъективного, личного отношения к действительности. Салтыков-Щедрин, характеризуя современную ему народную лирику, отметил эту особенность: «... в народных... песнях всего чаще слышатся отголоски той будничной жизни, которая со всех сторон охватывает простолюдина. Оттого-то народная поэзия чужда всякой идеализации... Во всех этих простых вещах сколько драмы, сколько поэзии!»<sup>90</sup> Естественно, что развитие личности в условиях капиталистических отношений, а также начинающееся воздействие на народную лирику русской реалистической поэзии благодаря проникновению в народ песен литературного происхождения (Кольцова, Некрасова, Сурикова) способствовали развитию реализма в народных песнях, но поскольку художественное мышление народа все-таки оставалось коллективным, то глубокого проникновения реалистического метода в этот жанр быть не могло. В данном случае природа жанра не способствовала, а препятствовала развитию реалистического метода, так как реалистическая лирика предполагает предельное развитие индивидуального, «субъективного», по определению Белинского, элемента, а в народной лирике этого не может быть. Поэтому по степени индивидуализации и психологической характеристики народная лирика все-таки уступала реалистической русской поэзии Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Некрасова, Блока.

Особого внимания заслуживает вопрос о частушке. Думается, этот жанр представлял наибольшие возможности для выражения нового типа художественного мышления, предполагающего больший простор для выражения развивающейся индивидуальности, не исключаяющей себя в то же время из коллектива. Типизируя явления быстро развивающейся действительности, усложнившиеся социальные отношения, воссоздавая движущуюся панораму жизни, частушка в то же время допускала непосредственное, личное выражение интимных чувств, неповторимых индивидуальных психологических нюансов. Мы совершенно согласны с Г. Г. Шаповаловой, когда она пишет, что «подвижная форма частушки давала возмочь передать разнообразные оттенки чувств и настроений».<sup>91</sup> Своеобразную энциклопедичность частушки и способность ее широко и верно отражать все стороны народной жизни отмечали уже первые собиратели и исследователи частушки — А. Былов, В. Симаков, Г. Белорецкий. Но, говоря о реализме частушек, следует учитывать своеобразие проявления реалистического метода в этом жанре народной поэзии. Отдельно взятая одна частушка, разумеется, не может претендовать ни на глубокое обобщение, и на индивидуализацию. Нам представляется, что едва ли не решающее значение для правильного понимания вопроса о реализме в частушечном жанре имеет исследование *циклов*, или «венков», частушек, где каждая, являясь законченным целым, составляет в то же время часть более ем-

<sup>90</sup> Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. V, стр. 24.

<sup>91</sup> Очерки, т. II, кн. 2, стр. 93.

кого целого.<sup>92</sup> Такой цикл в живом бытовании в народе представляет своеобразное развитие темы, развитие образа, создает как бы подвижную художественную мозаику. Изменение расположения отдельных частушек, их последовательность, не говоря уже об импровизации, может существенно изменить идейно-художественный смысл такого цикла. К сожалению, собиратели и исследователи частушек обращают совершенно недостаточное внимание на эту особенность частушечного жанра, часто разрушают органические связи между отдельными частушками или произвольно систематизируют их, подчиняя своей схеме и логике, не совпадающей с художественной композицией одаренных исполнителей и создателей частушек, умеющих создавать оригинальный рисунок образа. При этом, разумеется, не всякая частушка и не всякое сочетание частушек являются выражением реалистического метода. И здесь, как и в других жанрах, такую же роль играет талант, мастерство, мировоззрение исполнителя-импровизатора, и здесь требуется конкретный анализ произведений, чтобы определить, какие из них относятся к подлинно реалистическим, а какие являются натуралистическими или просто нехудожественными.

Заняв господствующее положение в указанных жанрах, реалистический метод оказывает определенное воздействие и на другие жанры, основывающиеся на иных, уже известных нам типах художественного мышления. Оставляем в стороне вопрос об эпосе и волшебных сказках в целом.<sup>93</sup> Отметим лишь только одну примечательную особенность трансформации этих жанров в творчестве отдельных исполнителей, которая является, на наш взгляд, непосредственным выражением тяготения этих исполнителей к реалистическому методу. Мы имеем в виду отдельные попытки органического объединения нескольких эпических или сказочных сюжетов в одно сложное, целостное произведение: эту тенденцию отмечают А. М. Астахова в отношении былинного эпоса в творческой практике И. М. Кропачева, П. Л. Калинина, П. Антонова и некоторых других северных сказителей<sup>94</sup> и Э. В. Померанцева в манере исполнения сказок А. Новопольцевым.<sup>95</sup> Оба исследователя обращают внимание на то, что эта особенность исполнения вызвана потребностью более полной и всесторонней разработки соответствующих образов, т. е. придания им той индивидуализации, которая наряду с ослаблением фантастики и усилением бытовых элементов и является конкретным выражением реалистической тенденции даже в отдельных произведениях таких жанров, как героический эпос и волшебная сказка. В связи с этим принципиальный интерес представляют и новые особенности разработки образа Алеши Поповича в тех вариантах, где его героические качества и человеческие слабости и даже некоторые недостатки выступают не как отдельные и исключительные друг друга характеристики, а в их диалектическом единстве, что

<sup>92</sup> Например: К. А. Копержинский. Частушечная песня-сказ. — «Записки Бурят-Монгольского государственного пединститута», 1939, вып. 1, стр. 70—72.

<sup>93</sup> Мы полагаем, что ослабление фантастики, увеличение удельного веса бытовых элементов, внесение правдоподобных мотивировок поведения героев, сатирических элементов и тому подобного сами по себе лишь отчасти выражают реалистическую тенденцию в развитии этих жанров, но не приводят к принципиальному преобразованию их в реалистические, а или разрушают самую природу этих жанров, снижая их художественность и цельность, или, как правило, подчиняются основным законам этих традиционных жанров (Н. В. Новиков. Сатира в волшебной сказке. — «Русский фольклор. Материалы и исследования», т. II, Изд. АН СССР, стр. 43, 61 и др.).

<sup>94</sup> Очерки, т. II, кн. 2, стр. 257—263.

<sup>95</sup> Сказки Абрама Новопольцева. Куйбышев, 1952, стр. XI—XII (вступительная статья).

позволяет говорить «о совмещении в одном образе положительного и отрицательного начала».<sup>96</sup> Мы подчеркнем, что такое целостное восприятие сложного характера положительного героя стало возможным только при появлении нового типа художественного мышления в народе и является конкретным примером воздействия реалистического метода на героический эпос. Но эти исключительные примеры показывают, что речь идет всего лишь об отдельных реалистических тенденциях, которые все же не могли существенно преобразовать традиционные эпические жанры.

Более значительным нам представляется явление, отмеченное В. Г. Базановым и К. В. Чистовым в жанре причитаний, резко выраженный импровизационный характер которых позволил отдельным талантливым плакальщицам, в первую очередь И. Федосовой, существенно преобразовать сам художественный метод.<sup>97</sup> Сочетание полноты воспроизведения разных сторон жизни и быта народа с глубиной раскрытия индивидуальных судеб и психологии отдельных лиц, т. е. сочетание типизации и индивидуализации образа, сила социального протеста и верность социальных характеристик, — все это позволяет говорить о подлинно реалистическом искусстве И. Федосовой и отчасти Н. Богдановой.<sup>98</sup> Но все же и это представляется нам исключительным явлением, характеризующим не столько судьбу жанра в целом, в его массовом бытовании, сколько творчество отдельных одаренных народных импровизаторов, не порвавших с народно-поэтической традицией и потому, конечно, представляющих собой факт народного творчества.

Итак, мы с уверенностью можем говорить о появлении и развитии в русской народной поэзии эпохи капитализма реалистического метода в его своеобразной форме, обусловленной своеобразием и традициями художественного мышления народных масс. Реалистический метод в народной поэзии носил преимущественно критический характер. Условия русской действительности, отсутствие реальной положительной социальной программы и элементы социальной утопии в сознании масс патриархального крестьянства, а также незрелость политического сознания рабочего класса XIX века не позволили еще народу средствами реалистического метода создать столь же значительные героические образы, какие он создал на основе других типов художественного мышления.

Стремление к героическому, всегда жившее в массах, получило качественно новое выражение в народной поэзии уже в эпоху сознательной, организованной революционной борьбы масс под руководством партии нового типа, партии рабочего класса. Внесение марксистской теории, сознательности в стихийное рабочее движение, распространение в массах революционной профессиональной поэзии и первых произведений литературы социалистического реализма — все это оказало благотворное воздействие на развитие массовой рабочей поэзии. Хотя в репертуаре русских рабочих и в XX веке продолжают бытовать традиционные жанры,

<sup>96</sup> А. М. Астахова. Сатира и юмор в русском былинном эпосе. — «Русский фольклор. Материалы и исследования», т. II, стр. 31.

<sup>97</sup> В. Г. Базанов. Вопленицы и их причитания. Избранные причитания. Петрозаводск, 1945, стр. 7—12; Очерки, т. II, кн. 2, стр. 179—183; К. В. Чистов. Народная поэтика Ирина Федосова. Петрозаводск, 1955, стр. 255—259.

<sup>98</sup> Оговорку К. В. Чистова о «стихийно-реалистическом творчестве И. Федосовой» (Ирина Федосова как выразитель крестьянского мировоззрения пореформенного периода. — «Труды Института этнографии», новая серия, т. XX, М., 1953, стр. 93) мы не считаем существенной, так как реалистический метод существует в искусстве объективно. В этом смысле реалистический метод является «стихийным» в народной поэзии вообще, но это не меняет существа дела.

а также остается немало песен и сказов документально-описательного характера (преимущественно на производственные и бытовые темы), но одновременно появляется все больше и больше произведений, в которых наряду с правдивым изображением жизни, условий труда и быта рабочих создаются обобщенные образы революционеров, образ сплоченной массы борцов, — произведений, в которых выражаются социалистические идеи.<sup>99</sup> Говоря словами рабочей песни, на смену «песням о вечной невзгоде» приходят «песни о близкой свободе», «песни о счастье в борьбе».<sup>100</sup> Ведущая роль в рабочей поэзии теперь принадлежит революционным гимнам и маршам. Создаваемые подчас профессионалами-революционерами и наиболее передовыми, сознательными сынами русского рабочего класса, эти песни становятся массовым, коллективным творчеством.<sup>101</sup> Они с наибольшей силой выражают мысли, чувства, идеалы и устремления всего русского рабочего класса, оказывают воздействие на всю массовую рабочую поэзию.

Революционная рабочая поэзия конца XIX—начала XX века не могла удовлетвориться ни одним из известных уже нам методов. Революционерка героинка в жизни требовала и соответствующего ей типа художественного мышления, соответствующих средств художественного воспроизведения. Думается, что в рабочей поэзии эпохи развития массового рабочего движения можно отметить два новых типа художественного мышления, два художественных метода.

Усваивая и перерабатывая лучшие традиции русской вольнолюбивой лирики, традиции песен о Разине, Пугачеве и «вольных людях», а также традиции ранней героической «идеальной» поэзии рабочих фантастических сказов и испытывая на себе воздействие революционной романтической поэзии, рабочая песня создает новый тип художественного мышления — революционный романтизм. Для целого ряда произведений этого рода свойственны приподнятость и романтическая условность образов, наличие героической символики или фантастики, элементы драматизма или даже героической трагедийности. Это, например, такие разные по теме, по содержанию, но близкие по художественным принципам песни, как, например, «На десятой версте от столицы»,<sup>102</sup> «Солнце всходит и заходит», народная переработка стихотворения Тан-Богораза «Цусима»,<sup>103</sup> переработанные и переосмысленные в социал-демократической рабочей среде варианты песни «Как на дубе на высоком»,<sup>104</sup> песни «Грохочет Балтийское море»<sup>105</sup> и др. Наряду с героическим пафосом эти песни в то же время характеризуются некоторой отвлеченностью образа, недостаточной ясностью идеала, преобладанием революционной мечты и угрозы, еще не оформившейся в ясное понимание реальных средств революционной борьбы.

Поэтому, являясь значительным шагом вперед в развитии народной поэзии, приобретаю большую популярность, эти песни все же не могли до

<sup>99</sup> Очерки, т. II, кн. 2, стр. 365—369; П. Г. Ширяев. Историческая тема в песенном рабочем творчестве 1905—1907 гг. — Сб. «Славянский фольклор», Изд. АН СССР, М., 1951, стр. 122; В. И. Чичеров. Песни и стихи пролетариата в период массового рабочего революционного движения (1890—1917 гг.). — «Русское народно-поэтическое творчество», Труды Института этнографии АН СССР, новая серия, т. XX, М., 1953, стр. 160—163.

<sup>100</sup> Песни и сказки на Онежском заводе. Петрозаводск, 1937, стр. 27.

<sup>101</sup> В. И. Чичеров, ук. соч., стр. 176.

<sup>102</sup> Там же, стр. 186.

<sup>103</sup> В. Е. Гусев, ук. соч., стр. 95, № 111.

<sup>104</sup> Очерки, т. II, кн. 2, стр. 401; В. Е. Гусев, ук. соч., стр. 51—52.

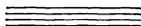
<sup>105</sup> Сб. «Славянский фольклор», стр. 146, № 6.

конца удовлетворить сознательный, организованный пролетариат, обладавший ясной революционной программой борьбы. Поэтому высшим достижением русской рабочей поэзии и русской народной поэзии в целом следует считать те произведения гимнической, политической поэзии, где революционная героика и романтика сочетаются с реалистическим изображением реальных форм политической борьбы, с ясно выраженным социалистическим идеалом, где изображение действительности сочетается с устремлением в будущее, где типизированы мысли, чувства и революционная воля передовой части рабочего класса. В этих произведениях зарождается новый тип художественного мышления — метод социалистического реализма. Сфера действия этого метода была пока еще узкой — она ограничивалась только жанром гимнической, политической поэзии.

Социалистический реализм проявился в рабочей поэзии иначе, чем в литературе. Свообразие это обусловлено специфическим предметом народной поэзии (коллективом как целым) и коллективностью мышления масс, наконец, спецификой самого жанра — массовой песни. Социалистический реализм рабочей поэзии следует искать не в развернутости описания событий, не в изображении отдельного, единичного типического образа, а в типическом образе сплоченной, слившейся в едином революционном порыве массы, в типизации основных, характерных признаков внутреннего, духовного мира пролетариата как класса. Естественно, что творческая задача изображения монолитного коллективного образа и могла быть выполнена при условии отвлечения от индивидуальных характеристик. Это была исторически закономерная форма социалистического реализма на первых порах его развития в изображении специфического, нового предмета искусства — коллектива как единого целого, как организованного класса.

Таким образом, подводя итог, надо сказать, что в капиталистическую эпоху русская народная поэзия предстает в еще большем богатстве и разнообразии типов художественного мышления, чем в эпоху феодализма. Наряду с традиционными методами, унаследованными от предшествующих эпох, в народной поэзии на основе некоторых общих, характерных особенностей художественного мышления народа создаются и новые методы, позволяющие постигать некоторые новые процессы в жизни и изменения в облике русского народа. Разные художественные методы существуют в эпоху капитализма вследствие чрезвычайно сложного, противоречивого характера самой действительности, вследствие усилившейся классовой дифференциации самих народных масс, вследствие сложности и противоречивости их мировоззрения. Все эти методы находятся во взаимосвязи и взаимодействии, но соотношение их отличается от соотношения типов художественного мышления масс в эпоху феодализма. Ведущая роль в народной поэзии XIX—начала XX века принадлежит социалистическому методу; в конце этой эпохи в среде рабочего класса возникает и новый художественный метод — социалистический реализм, которому принадлежит будущее.

Вся народная поэзия, созданная в течение веков и тысячелетий, как драгоценное национальное наследие переходит в социалистическую эпоху. Дальнейшее развитие художественного метода фольклора в новых, принципиально отличных от предшествующих эпох условиях, должно стать предметом специального исследования.



---

---

Б. Н. ПУТИЛОВ

## ОБ ИСТОРИЧЕСКОМ ИЗУЧЕНИИ РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА

Решительный поворот к изучению истории русского фольклора является серьезным завоеванием нашей науки последних десяти лет. Напомню, что совсем еще недавно один из авторитетнейших представителей советской фольклористики заявлял с полной категоричностью: «По моему глубокому убеждению, утверждать, что будто бы уже сейчас возможно построение четкой истории фольклора, еще нельзя. Такая попытка неминуемо превратится в голую, отвлеченную схему, первые части которой почти совсем не будут заполнены конкретным содержанием».<sup>1</sup> Это мнение разделялось в те годы почти всеми.<sup>2</sup> Однако прошло немного времени, и скептицизм уступил место активному убеждению в том, что история русского фольклора может быть построена и что работа над ней составляет актуальную задачу ученых наших дней. Скептицизм был сломлен прежде всего самой жизнью, требовавшей от науки ответов на наиболее сложные и острые вопросы. Скептицизм отступил потому, что задержка науки на прежних позициях угрожала застоєм, бесперспективным повторением уже известного. Однако поворот к историческому изучению фольклора совершался отнюдь не безболезненно и в некоторых отношениях не совсем нормально. Достаточно напомнить, что начался он, собственно, не в области научного изучения, а в области вузовского преподавания. Провозвестниками его явились учебные программы, в которых впервые были предложены схема истории народного творчества и принципы периодизации, была высказана точка зрения на соотношение «исторического» и «жанрового» начала. Программы эти были во многих отношениях беспрецедентным явлением: в них не содержалось по существу ни одного пункта, по которому в науке имелся бы сколь-нибудь удовлетворительный ответ; верно нащупанные формулировки соединялись с сомнительными гипотезами, с наивными, а то и прямо вульгаризаторскими положениями. Но за программами остается служба первой широкой постановки проблемы, считавшейся неразрешимой. Они возбудили общественный интерес, заставили фольклористов задуматься, дали толчок научным поискам.

<sup>1</sup> Ю. М. Соколов. Русский фольклор. Учебник для вузов. М., 1938, стр. 17.

<sup>2</sup> Едва ли не единственным энтузиастом исторического изучения в 30-е годы был Н. П. Андреев, автор первого краткого очерка истории русского фольклора (в книге: Русский фольклор. Хрестоматия для вузов. Л., 1938). Пишущий эти строки слушал в 1939/40 учебном году (на IV курсе литературного факультета Ленинградского пединститута им. А. И. Герцена) курс лекций проф. Андреева по русскому фольклору, строившийся по историческому принципу. Представляло бы большой интерес, если бы удалось отыскать конспекты лекций Н. П. Андреева и либо издать их, либо дать их подробное описание. К сожалению, мои конспекты пропали в годы войны.

Вторым этапом явились «Очерки»,<sup>3</sup> охватившие своим содержанием историю русского фольклора за много веков. В «Очерках» получили конкретную реализацию представления о периодизации народного творчества и была развернута единая и цельная концепция исторического развития фольклора от X века до наших дней. К оценке «Очерков» нам еще предстоит вернуться. Пока же отметим то важное, если не решающее обстоятельство, что «Очерки» создавались в значительной своей части не в результате обобщения частных исследований, но по существу заново, как работа, основанная на самостоятельном пересмотре ее авторами огромного материала. Трудности усугублялись тем, что работа над «Очерками» шла в те годы, когда критическое отношение к научному наследию нередко оборачивалось нигилизмом, и опыт предшественников, равно как и конкретные данные их исследований, остались в значительной степени не освоенными авторами труда.

Частные исследования — монографии, сборники, статьи и этюды — стали появляться позже.

В том странном на первый взгляд, изломанном пути, каким шла наука в последние десять лет, была, видимо, своя внутренняя обусловленность, своя логика. Такая направленность имела свои положительные и отрицательные результаты. Ее особенности отчетливо сказались на «Очерках». Но самое главное — последствия такой методологии остро сказываются и сейчас, когда мы как будто вступили в новый период научного движения. Вот почему необходимость обращения к недавнему прошлому вызывается отнюдь не соображениями историографического порядка, а живыми потребностями науки.

В силу обстоятельств, о которых только что говорилось, в изучении истории русского фольклора обозначилась одна тенденция, которая, на наш взгляд, представляет, особенно сейчас, несомненную опасность: общие концепции, осмысляющие процесс развития фольклора и, так сказать, устанавливающие закономерности этого развития, выросли до того, как самый материал был более или менее широко изучен, и по существу не опирались на всю сумму фактов; теории, которые подлежали научной аргументации и критической проверке, стали приобретать характер окончательных истин; схемы, еще очень далекие от живого наполнения, стали некритически применяться к вновь исследуемому материалу. Вот почему, нам думается, сейчас, как никогда, своевременным представляется широкое обсуждение большого комплекса проблем — методологического, методического, источниковедческого и иного порядка, критический пересмотр сделанного, поиски новых путей.

В настоящих заметках мы намерены подвергнуть критике некоторые общие концепции, связанные непосредственно с пониманием закономерностей развития фольклора, особенно — на более поздних этапах его истории. Вопросы эти имеют, на наш взгляд, двоякое значение. С одной стороны, они непосредственно связаны с изучением истории русского фольклора XIX—XX веков. С другой стороны, их истолкование оказывает большое влияние на изучение истории фольклора более ранних периодов. Взаимная связь здесь определяется в первую очередь состоянием источников. Поскольку основная масса народно-поэтических произведений дошла в записях XIX—XX (и лишь частично XVIII) веков, перед наукой встает вопрос, в какой степени они сохраняют первоначальные формы

<sup>3</sup> Русское народное поэтическое творчество. Очерки по истории русского народного поэтического творчества... Изд. АН СССР, М.—Л., т. I, 1953; т. II, кн. 1, 1955; т. II, кн. 2, 1956. В дальнейшем — Очерки.

произведений и в какой отражают поздние изменения. Решение этого вопроса во многом определяет пути и границы реконструкций произведений и целых жанров древнего фольклора. Задача таких реконструкций не может разрешаться безотносительно к оценке того вклада, который вносят в традиционный фольклор его поздние хранители. С другой стороны, невозможно воссоздать картину ранних этапов истории фольклора, не представляя себе методологически четко перспектив его развития. Одним словом, ключ к уяснению истории народного творчества в определенной степени — в правильном представлении о его исторических судьбах.

## 1

В «Очерках» заявлена и много раз повторена концепция, согласно которой история русского фольклора представляет собой неуклонное поступательное идейно-художественное развитие, обусловленное поступательным движением самой жизни. Справедливость требует сказать, что данная концепция в различных ее формах имеется во многих современных работах, начиная с монографий и кончая вступительными статьями к областным сборникам. Но в «Очерках» она приобрела всеобъемлющий характер и подчинила себе отбор и изложение всего материала. Во введении к I тому сказано, что история фольклора — «это история его прогрессивного поступательного движения, его идейного и художественного обогащения и взаимодействия с письменной литературой» (стр. 6). Можно заметить, что в основе данной конструкции лежит простая и довольно ясная социологическая схема: судьба фольклора выводится непосредственно из общественных законов; поступательному движению общества соответствует прямой и непосредственный идейно-художественный рост фольклора; поскольку в ходе общественного развития усиливается классовая борьба, народные массы все яснее осознают свои классовые интересы и поднимаются на сознательную революционную борьбу — постольку фольклор также все больше насыщается политически сознательным содержанием и подобно литературе приходит к реализму, а затем — и к социалистическому реализму. В сущности, история народного творчества в схематичном виде совпадает с историей литературы и искусства вообще. В «Очерках» и в ряде других исследований обнаруживается явная тенденция к тому, чтобы искусственно приподымать поздние явления фольклора в их идейно-художественном качестве за счет сознательного или бессознательного снижения явлений более ранних.

Между тем все эти представления находятся в несомненном противоречии со многими значительными фактами истории русского фольклора. Если мы обратимся к истории отдельных жанров, то увидим здесь сложный диалектический процесс. Любой жанр знает более или менее значительный период продуктивного развития, который рано или поздно вступает в полосу кризиса и затем постепенно прекращается. Так было с былинами. Продуктивный период в истории эпоса, т. е. период создания новых сюжетов, период создания произведений, в эпической форме отражающих конфликты реальной действительности, заканчивается в XVII веке. Сюжеты, о которых можно говорить как о созданных в XVIII—XX веках, свидетельствуют лишь о том, что среди сказителей в небольшой степени сохраняются желание и способность создавать былинные стилизации, но ни одна из этих стилизаций не связана по-настоящему с действительностью. Былинные переложения сказок («Подсолнечное царство», «Ванька Удовкин сын»), преданий («Рахта Рагнозерский», «Бутман»),

книжных повестей («Женитьба Пересмякина племянника») не идут ни в какое сравнение во всех отношениях с былинами, возникшими в ту пору, когда эпическое творчество было живым, исторически необходимым явлением. Эпос возникает, как известно, на почве специфической действительности и специфического художественного сознания. Он принадлежит к такому виду искусства, который оказывается неповторимым в новых общественных условиях — в силу того, что навсегда уходит в прошлое действительность, взрастившая эпос, и исчезает эпическая атмосфера, в которой он мог возникать и развиваться. В этом смысле угасание эпоса — явление прогрессивное, свидетельствующее о том, что народ и его культура перешагнули еще через один исторический рубеж. Больше того, замедленность процесса угасания эпоса в этом же смысле показывает, что в жизни и в сознании некоторой части народа этот решительный переход к новому историческому бытию еще не совершился полностью. Угасание эпоса трудно расценивать как одно из проявлений процесса «обогащения» фольклора, обогащения идейного и художественного.

Был свой продуктивный период и у исторических песен. Я думаю, что его кризис обозначился к середине XIX века. В сущности, последние исторические песни, т. е. песни, созданные в определенных художественных традициях, относятся к 70-м годам XIX века. Попытки продолжить эту традицию в дальнейшем не дают ощутимых результатов.

Вопрос о границах продуктивного периода в развитии отдельных видов лирической поэзии недостаточно выяснен, но вряд ли можно оспорить его наличие в истории фольклора. То же самое относится к различным видам сказок и других жанров народной прозы, к народной драме, даже к пословицам.

Однако жизнь того или другого жанра, его историко-фольклорное значение не могут быть сведены лишь к продуктивности, т. е. к процессу возникновения все новых и новых сюжетов. С прекращением продуктивного периода жизнь фольклорного жанра не прекращается. Она продолжается, поскольку произведения живут в народной памяти, передаются из поколения в поколение. Вопрос о границах творческого развития этих произведений — вопрос особый, и мы к нему еще вернемся. Сейчас же надо отметить лишь, что, как показывают факты, бытование жанров, закончивших свой продуктивный период, идет по линии не расширения, а сокращения и постепенного свертывания. Судьба эпоса, исторических песен дает в этом отношении достаточно выразительную картину. Однако картина эта не отличается полным единством. Характер и темпы угасания различных традиционных жанров неодинаковы. Они должны быть конкретно исследованы, и быть может в результате такого исследования мы приблизимся к пониманию всей диалектической сложности историко-фольклорных процессов.

Таким образом, процесс исторического развития фольклора включает в себя значительные художественные потери, утрату некогда живых и могучих явлений искусства. «Что ж такого! — возразят нам. — Неизбежную утрату знает и история литературы, однако же процесс прогрессивного ее развития совершается с неудержимой силой. На смену уходящим литературным явлениям: направлениям, стилям, писателям, книгам — приходят новые». Однако аналогия с литературой здесь не совсем подходящая. Произведения фольклора — до тех пор пока они живут в народной памяти, передаются и исполняются — составляют нераздельную часть культуры народа, и общественная функция их не сравнима с функцией литературы. С прекращением живого бытования эта функция отпадает.

Эпос, забытый в живой памяти народа, перестает быть фактом его сознания, его быта, его искусства. При этом положения не спасает то обстоятельство, что былины, сказки или песни, собранные учеными, переходят в книги: здесь они становятся фактом литературы, а это уже совсем другое дело. Таким образом, потери, происходящие в фольклоре, в сущности невосполнимы. Вместе с эпосом или со сказкой из народного творчества уходят не только несравненные художественные ценности, но и целые мощные пласты искусства прошлого, запечатлевшие какие-то существенные стороны действительности.

Указанный процесс связан и с другим очень важным явлением, касающимся уже не отдельных жанров или произведений, но народного творчества в целом, его места в жизни народа. В определенных исторических условиях фольклор выступает как важнейшая составная часть народной жизни, он как бы непосредственно включен в общественную, трудовую, домашнюю жизнь коллектива, в его героическую деятельность и заключает в себе существенные стороны его мировоззрения. Фольклор лишь в известном смысле можно рассматривать как отражение действительности, поскольку он есть, в сущности, сам элемент этой действительности. Его значение не исчерпывается эстетической его стороной, а с другой стороны — эстетика фольклора, очевидно, знает целый ряд таких существенных особенностей, которые присущи ей одной. Сюда относятся, в частности, непосредственно коллективный характер обращения произведений фольклора в жизни и связь этого обращения с практической деятельностью коллектива (труд, обряды, праздники и т. п.). По-видимому, на определенных этапах народная поэзия выступает едва ли не как универсальная форма, играющая свою роль во всех сферах народной жизни. Сложность и почти всеобъемлющий характер общественных функций народной поэзии выражаются в многообразии жанров, за каждым из которых как бы закреплена определенная сфера действительности. Но такое положение не остается неизменным. Если обратиться к фактам истории русского фольклора, скажет второй половины XIX—XX века, то можно увидеть неуклонное сокращение и сужение его общественных функций. С распадом и угасанием различных обрядовых институтов народная поэзия постепенно утрачивает свою прямую связь с производственной деятельностью коллектива. По мере того как перестают действовать в качестве обязательных семейных обряды, народная поэзия теряет свою роль активного участника важнейших событий домашней жизни народа. С угасанием эпоса и исторических песен фольклор в значительной степени перестает быть средоточием исторической памяти и исторических идеалов народа. Этот перечень потерь мог бы быть продолжен. Другой вопрос — что нового вносят в общественную роль фольклора жанры и произведения, приходящие на смену уходящим явлениям, — составляет уже часть другой важной проблемы, к рассмотрению которой и необходимо перейти.

Поступательное развитие народного творчества выражается в появлении и в развитии новых художественных форм, новых жанров, в создании новых произведений. Очевидно, что наряду с утратами фольклор знает и художественные открытия. В свое время появление исторических песен, в которых действовали не богатыри, а живые люди, известными историями, уже по одному этому было несомненно значительным открытием для фольклора. Баллады, с их характерным драматизмом конфликтов и трагическими развязками, открыли изображение социальных противоречий, нарушив обычную для эпоса традицию благополучных фина-

лов. В поэзии XIX века частушки и некоторые другие песни значительно расширили возможности непосредственного вмешательства фольклора в современную общественную жизнь.

К сожалению, проблема художественных открытий в области фольклора почти не занимает нашу науку. Анализ нового идет преимущественно в плане идейно-тематическом.

Многие интереснейшие вопросы ждут ответа: как в различных жанрах развивалось искусство изображения человека; в каких формах шло в фольклоре познание человека как личности, его внутреннего мира, его общественного содержания; что в этом плане так и осталось не открытым в народной поэзии? Можем ли мы здесь говорить только о процессе «обогащения», или в этом отношении история фольклора несла какие-то невосполнимые потери? В связи с последним вопросом нельзя не задуматься над тем, созданы ли фольклором XIX—XX веков образы, которые по своей масштабности и художественной значительности могут быть сопоставлены с образами героев эпоса или сказок.

Фольклор позднего времени, отражая то новое, что рождалось и развивалось в самой жизни, и будучи порождением народного художественного сознания, в основном рассчитавшегося с эпическими традициями, должен рассматриваться как явление прогрессивное. Однако же, объективно сопоставляя этот фольклор с народным творчеством более ранних эпох, мы не можем не прийти к выводу об их эстетической несоизмеримости. Дело, конечно, не в том, что выше в художественном отношении — былина или частушка, такая постановка вопроса вряд ли продуктивна. Дело в том, что в фольклоре XIX—XX веков не получили глубокого художественного отражения коренные вопросы народной жизни этого времени. Нельзя сказать, чтобы народная поэзия прошла мимо этих вопросов. Но, говоря прямо, они, эти вопросы, оказались «не по плечу» фольклору. Не фольклор, а литература выполнила эту великую задачу. Если принять во внимание, что несколькими столетиями раньше картина была совсем иной, то придется признать, что в XIX—XX веках определилась ведущая общественная роль литературы. Это произошло не только в результате могучего развития литературы, но и вследствие того, что народная устная поэзия постепенно «теряла» свои былые позиции. Оба эти процесса были связаны между собой, хотя и не оказывали друг на друга какого-либо воздействия. Исследуя судьбы фольклора в целом, нужно, как нам кажется, исходить, с одной стороны, из конкретно-исторических условий, определявших в конечном счете судьбы того коллектива, который является создателем и хранителем народной поэзии, а с другой стороны — из специфики фольклора как творчества коллективного, обусловленного определенными внутренними законами.

Обратимся к некоторым моментам поздней истории русского крестьянства, с которым, собственно, и связана в первую очередь история русского фольклора. За период со второй половины XIX века до наших дней оно пережило не одну историческую ломку, в результате которой качественно изменилось в своих социально-экономических основах и претерпело коренные изменения в быту, культуре, в психологии.

Первая такая ломка произошла между 1861 и 1905 годами. Фольклористы часто акцентируют внимание на классовой дифференциации крестьянства в эту пору и на ее роли для фольклора. Между тем дело было не только и не столько в дифференциации. В связи с этим очень важна ленинская характеристика процесса разложения крестьянства в условиях развития капитализма в России: «Несомненно, что возникновение имуще-

ственного неравенства есть исходный пункт всего процесса, но одной этой „дифференциацией“ процесс отнюдь не исчерпывается. Старое крестьянство не только „дифференцируется“, оно совершенно разрушается, перестает существовать, вытесняемое совершенно новыми типами сельского населения... Эти типы — сельская буржуазия... и сельский пролетариат».<sup>4</sup>

Как ни странно, но в нашей науке — в том числе и во 2-й кн. II т. «Очерков» — не было попытки рассмотреть вопрос о судьбах фольклора в свете общесоциальных, экономических судеб крестьянства после 1861 года. Фольклор как искусство, непосредственно связанное с условиями жизни его носителей, с формами производства, с бытом, не мог остаться вне этой ломки. Мы старательно ищем в народной поэзии отражение этой эпохи. Но народная поэзия в первую очередь ломалась сама, как один из элементов «старого крестьянства». В каких границах и масштабах шла эта ломка, какие конкретные формы она принимала в разных местах, к чему привела — на все эти вопросы можно получить совершенно точные ответы, если обратиться к исследованию того огромного фактического материала, какой оставили нам многочисленные собиратели тех лет.

Есть и другой важный аспект этой проблемы: в период между 1861 и 1905 годами не только ломалось старое, но и укладывалось новое. На наш взгляд, было бы совершенно наивно думать, что в этих условиях мог родиться фольклор — в каких-то новых формах — такой же значимости и силы, что и старое народное искусство. То, что вполне естественно и закономерно для литературы, неизмеримо сложнее для фольклора. Там, где новое укладывалось более интенсивно, старые традиции ломались также с большей интенсивностью. Но новые формы народной поэзии не возникают более или менее быстро, а к тому же они не могут появиться на чистом месте. Там же, где старые традиции сохранялись в большей степени, там потребность в новом фольклоре, очевидно, не столь ощущалась. В итоге создавалась следующая картина: в одних местах старая народная поэзия разрушалась, лишь в некоторой части восполняясь новыми явлениями; в других — ее угасание задерживалось, но задерживался и процесс возникновения новых явлений.

Судьба фольклора не может быть понята вне исторических судеб категории коллективного творчества. Имея в виду полную неразработанность этой проблемы, позволю себе высказать в порядке постановки вопроса следующие соображения. В развитии коллективного творчества совершался постепенный переход от творчества бессознательного к сознательному, от безличного к личному. В своем конечном развитии сознательно-личное творчество должно прийти к слиянию с литературным (или для некоторых жанров — с литературно-музыкальным). Другими словами, в недрах самого фольклора зреют предпосылки к сближению (в смысле специфики творческого процесса) с литературой. Трудно сейчас установить, как идет этот чрезвычайно медленный и сложный процесс от творчества в рамках «сплошного мышления» (М. Горький) к творчеству в рамках индивидуального выражения коллективных настроений. Во всяком случае, в конце XIX — в XX веке мы застаем этот процесс уже вполне определившимся. Но он получает различные формы — от сказительской импровизации до личного сочинительства. В этих условиях существенным образом возрастает роль сознательных идеологических предпосылок творчества и индивидуального поэтического дарования. В условиях капитализма ни тот, ни другой фактор не могли ни получить массового разви-

<sup>4</sup> В. И. Ленин, Сочинения, т. 3, стр. 142.

тия, ни достигнуть высокого уровня. Личное творчество в фольклоре неизбежно приобретало характер творчества поэтов-самоучек. Исключительно важное как показатель существенных процессов, значительное как стремление выразить по-новому новые явления народной жизни, оно в идейно-художественном отношении обнаруживало свою неизбежную слабость и ограниченность. Все лучшее же в этой области связано с усвоением традиций литературы. Таково в своей массе рабочее творчество.

В условиях советской действительности творческие способности людей из народа получили самые широкие возможности для развития и устремились к литературе. Наиболее одаренные стали вырастать в писателей, творчество «самоучек» создало ту обширную сферу литературной самодельности, из которой есть только один путь в настоящее искусство — опять-таки через литературу. Что же касается сказительского искусства, то оно, как показывают факты, остается одной из форм собственно фольклорного творчества, но формой мало перспективной, поскольку оно органически связано с определенными традициями и может выйти по-настоящему за их пределы, лишь переходя на рельсы литературного творчества.

Разумеется, предложенная нами схема, как и всякая схема, нуждается во многих уточнениях, в проверке фактами. Мы наметили ее здесь лишь с одной целью — чтобы попытаться дать объяснение тем процессам, которые обнаруживаются в фольклоре XIX—XX веков и которые заставляют нас критически относиться к прямолинейно высказываемому в современных работах тезису о последовательном художественном прогрессе, якобы происходящем в народном творчестве на протяжении всей его истории. Тезис этот, на наш взгляд, упрощает одну из коренных проблем фольклористики, игнорирует ее диалектическую сложность и не способствует дальнейшей разработке истории народного творчества.

## 2

Характеризуя период второй половины XIX—XX века в истории народной поэзии как период ее дальнейшего художественного роста, представители рассматриваемой концепции видят совершенствование и обогащение не только в создании новых явлений фольклора, но и в идейно-художественном развитии традиционного наследства, которое исследуется как своеобразная форма современного творчества народа. В «Очерках» (т. II, кн. 2) это достаточно отчетливо выражено во введении (авторы — И. П. Дмитраков, Б. Н. Путилов, П. Г. Ширяева): «Рассматривая судьбу традиционного художественного наследства в народном творчестве 1861—1917 годов, необходимо иметь в виду то важное обстоятельство, что наследие это не просто хранилось и бытовало, но творчески развивалось и обогащалось в соответствии с новым уровнем социального и художественного сознания народа. Шел одновременный и сложный процесс идейного углубления и заострения, а также художественного совершенствования этого наследства, в которое народ вносил новый социальный и художественный опыт и которое становилось, таким образом, своеобразным средством идейно-художественного осмысления современности и сознательно использовалось массами в классовой борьбе» (стр. 8—9).

Такую точку зрения еще недавно разделяло едва ли не большинство фольклористов. Есть основание подвергнуть ее основательной проверке. Но прежде всего — небольшой экскурс в историю данной проблемы.

Идея о направленных творческих изменениях в традиционном фольклоре, обусловленных социально-историческими причинами, начала активно распространяться в нашей науке в 30-е годы. Попытки некоторых историографов найти истоки ее в дореволюционной фольклористике кажутся мне неоправданными. В работах, появлявшихся со времен Гильфердинга, наблюдения и выводы в общем не выходили за пределы конкретных и частных вопросов: указывалось, что народная среда чрезвычайно непосредственно и с наивной доверчивостью воспринимает содержание былин, сказок и т. д. и в этом восприятии можно обнаружить элементы современной интерпретации; отмечалось далее, что былины и сказки в некоторой степени несут на себе следы «личного начала» исполнителя и шире — отпечаток той среды, в которой они обращаются; наконец, был собран некоторый материал, показывавший, что условия жизни крестьян определенных районов во многом влияют на сохранение и бытование различных видов народной поэзии. Что все эти факты между собой тесно связаны и обусловлены определенными закономерностями, что в них — и не только в них одних — надо видеть специфические творческие процессы, обусловленные социальными причинами, — об этом стали говорить только в советской науке. В высшей степени показательно, что в таком аспекте проблема была поставлена и начала разрабатываться учеными, теоретическая работа которых непосредственно смыкалась с их практикой собирания фольклора. Наиболее значительными и обоснованными фактически явились исследования М. К. Азадовского по сказке и А. М. Астаховой по былине.<sup>5</sup> Однако еще до того, как накопился достаточный конкретный материал, идея о творчески направленных изменениях получила в нашей науке решительное выражение в виде следующей формулировки: «Фольклор — это отзвук прошлого, но в то же время и громкий голос настоящего».<sup>6</sup> В этой формуле акцент на «настоящем» не был случайным. На страницах той же книги говорится, что былина, сказка, песня и т. д. «зачастую является не только фактом современности, но и включает в себя многие элементы прошлого, пережитки, реликты».<sup>7</sup> И несколькими строчками ниже: «При классовом анализе фольклора естественно исходить прежде всего из стремления понять его социальную функцию в современности». Речь шла не просто о современном восприятии народом традиционной поэзии и о сознательном либо бессознательном использовании ее в общественной практике, а о вещах гораздо более существенных: о том, что традиционный фольклор качественно меняется в новых исторических условиях и становится фактом современного творчества, лишь отчасти сохраняя свое значение как «отзвук прошлого».

Высказанная авторитетнейшим ученым и как будто поддержанная отдельными исследованиями, формула приобрела характер школьной истины, которая не требовала доказательств, но сама уже определяла одно из основных направлений исследовательской работы.

Концепция, с которой мы встречаемся в «Очерках» (т. II, кн. 1 и 2), конечно, связана с идеей, сформулированной Ю. М. Соколовым, однако в «Очерках» мы видим дальнейшее ее очень существен-

<sup>5</sup> Например: М. К. Азадовский. 1) Русские сказочники. — Сб. «Литература и фольклор», Л., 1938; 2) Сказки Верхнеленского края. Иркутск, 1938; А. М. Астахова. 1) Русский былинный эпос на Севере. Петрозаводск, 1948; 2) Былины Севера, т. I, М.—Л., 1938; т. II, М.—Л., 1951.

<sup>6</sup> Ю. М. Соколов. Русский фольклор. Учебник для вузов. Учпедгиз, М., 1938, стр. 14.

<sup>7</sup> Там же, стр. 15.

ное развитие. «Очерки» стремятся внести в эту идею принцип историзма. В своей значительной части они написаны ради того, чтобы показать, как на разных этапах истории народного творчества происходил процесс творческого переосмысления и переработки фольклорного наследства, как этот процесс совпадал по своему содержанию с общим идейно-художественным развитием фольклора и являлся одним из существенных слагаемых этого развития. Эти задачи реализуются в вводных методологических статьях и в специальных главах, посвященных отдельным традиционным жанрам. В последние годы рассматриваемая концепция нашла отражение и в других работах, хотя здесь она по необходимости не получила такого всеобъемлющего характера и применялась к отдельным частным темам истории фольклора.

Все эти работы объединяет один общий признак: авторы их настолько убеждены в истинности и неоспоримости данной концепции, что берут ее за исходную основу, за отправной тезис, который не требует ни теоретических, ни фактических доказательств и который сам может многое объяснить в имеющемся материале. Поэтому методика работы здесь сводится нередко к подбору иллюстраций, которые могли бы показать различные конкретные моменты творческого преобразования традиционного материала.

Однако, с нашей точки зрения, вопрос никак не может считаться решенным. Действительно ли произведения фольклора, доставшиеся по традиции новым поколениям, в своей основной массе подвергаются идейно-художественным изменениям, которые соответствуют содержанию данной эпохи, мировоззрению народных масс этой эпохи? Происходят ли эти изменения с одинаковой силой и с одинаковым качеством в произведениях разной художественной природы, разных жанров? Есть ли в этих изменениях какое-то единое для данной эпохи направление, какие-то единые закономерности?

На все эти вопросы во многих работах и прежде всего в «Очерках» мы находим утвердительный ответ.

Насколько же этот ответ фактически обоснован? Мы считаем очень важным, прежде чем обращаться к теоретическому обсуждению проблемы, подвергнуть критической проверке имеющиеся наблюдения и выводы со стороны фактической их аргументации. В рамках настоящей статьи нет возможности осуществить эту проверку во всем объеме: такая работа требует последовательного разбора множества фактов. Поэтому мы ограничимся несколькими темами, наиболее близкими нам.

Остановимся на тех работах, которые выясняют характер творческих изменений, совершавшихся во второй половине XIX—в XX веке в исторических песнях XVI—начала XIX столетия. Наиболее характерна в этом плане статья А. Н. Лозановой об исторических песнях во 2-й кн. II т. «Очерков». Если поверить А. Н. Лозановой, то варианты исторических песен, записанные во второй половине XIX века, несут на себе печать значительных по своему идейному смыслу преобразований, которые обусловлены социально-историческими процессами народной жизни. В рязанских песнях, например, обнаруживается «расширение исторического содержания»; в вариантах этих песен получают выражение «настроения масс перед революцией 1905 года».<sup>8</sup> В песнях военно-исторических усиливается «снижение образа царя», отмечается «процесс демократизации образов». Идет работа «творческого сознания народа над обликом поло-

<sup>8</sup> Очерки, т. II, кн. 2, стр. 310.

жительного героя».<sup>9</sup> Столь ответственные утверждения должны быть основаны на серьезном анализе материала. Анализ этот, на наш взгляд, должен был бы идти по двум направлениям. Естественнее всего, в первую очередь, выявить отличия текстов, записанных в рассматриваемый период, от вариантов, записанных до и после него, а затем проанализировать характер и содержание отличий. Учитывая, что в распоряжении исследователя находится материал очень небольшой по объему, что вариантов, которые могут быть привлечены к анализу, обычно не так уж много, нужно быть максимально осторожным в выводах. Нельзя, очевидно, при этом ни на один момент забывать, что сама по себе дата записи того или иного текста не может иметь решающего значения. В анализе, о котором идет речь, очень важны и другие методологические моменты, но о них — ниже.

На наш взгляд, А. Н. Лозанова в своей статье не соблюдает ни одного из указанных требований. Выводы ее, отметим прежде всего, не вырастают на достаточно прочной фактической основе. Фактический материал, которым она оперирует, настолько количественно ограничен, что можно лишь удивляться тому, каким широким обобщением он служит. «Расширение содержания, углубление социальных мотивов в их новом историческом звучании знаменует собой новый этап развития разинского и пугачевского фольклора».<sup>10</sup> Этот ответственный тезис подкрепляется у А. Н. Лозановой ссылками на пять-шесть текстов. Однако дело не только в количестве фактов. Еще разительнее становится картина, если обратиться к их качеству, а что еще важнее — к методике их анализа. Создается впечатление, что исследователя мало занимает вопрос о надежности, о подлинности тех фактов, которые она находит. Имеется, например, в собрании Шейна вариант песни «Взятие Ермаком Казани», в котором вместо Ермака назван Степан Разин. Его сообщил собирателю 80-летний старик, который, передавая текст (петь он уже не мог), путался, сбивался, пропускал целые куски, и т. д.<sup>11</sup> Песня здесь безнадежно испорчена. Она представляет некоторый интерес при изучении сравнительно редкого сюжета, но уж конечно не может всерьез рассматриваться как факт творчества второй половины XIX века, тем более что, учитывая возраст исполнителя, данный вариант вряд ли можно с уверенностью датировать этим временем. А между тем А. Н. Лозанова усматривает в нем «расширение исторического содержания разинских песен», свидетельство того, что «героический образ Разина здесь подчиняет себе другой песенный цикл, подвиги других героев приписываются Разину, и сюжеты приобретают новый социальный оттенок».<sup>12</sup> Естественно, что у читателя возникает законное подозрение в надежности выводов, которые делаются на основании подобных фактов. В другом случае А. Н. Лозанова цитирует вариант, записанный от политического ссыльного и несущий на себе отчетливую печать литературной переработки.<sup>13</sup> Несколькокими страницами выше, разбирая эпизод с пушкарем из песни «Взятие Казани», автор дает ссылки на тексты, в которых этот эпизод вообще отсутствует, а также на тексты сомнительной подлинности.<sup>14</sup> Если учесть, что, как уже говорилось, фактов в статье вообще

<sup>9</sup> Там же, стр. 304, 305.

<sup>10</sup> Там же, стр. 309.

<sup>11</sup> Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. 6. М., 1864, стр. 33—35.

<sup>12</sup> Очерки, т. II, кн. 2, стр. 310.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Там же, стр. 301.

немного, то сокращение их — в результате критического пересмотра — еще больше колеблет построенные автором концепции.

Наиболее уязвимым в статье оказывается методика анализа тех вариантов, которые действительно заслуживают такового. Обратим внимание на два основных момента: на текстологический анализ и на то, какие результаты из него извлекаются. Естественно, что в ряде случаев — в силу специфики статьи — самый анализ может и не показываться. Автор вправе лишь сослаться на него, но такой характер статьи не избавляет все же от предварительного анализа и даже, пожалуй, повышает его ответственность, поскольку читателю приходится либо верить автору на слово, либо проделывать самостоятельно ту же работу. Поскольку наша задача состояла в том, чтобы убедиться в правильности основных положений статьи, мы взяли на себя труд отправиться по следам фактов, которые анализируются А. Н. Лозановой, и подвергнуть их проверке. Здесь нет возможности приводить весь материал, достаточно остановиться на некоторых наиболее показательных примерах: «Известный эпизод со смелым пушкарем (песня о взятии Казани), — пишет А. Н. Лозанова, — который, не боясь царского гнева, разъясняет, когда должен произойти взрыв крепостных стен под Казанью, дан в текстах второй половины XIX века в новых, обогащенных вариантах. Несомненно, этот образ шлифовался в устах народных певцов многих поколений. Народ вложил в него свое понимание облика героя, выделяющегося умом, находчивостью и преданностью родине».<sup>15</sup> В отличие от А. Н. Лозановой, ссылающейся на восемнадцать вариантов, мы установили, что к рассматриваемому периоду можно отнести лишь двенадцать вариантов песни «Взятие Казани», причем в семи из них эпизод с пушкарем вообще отсутствует, либо глухо упоминается. Остается пять текстов, которые могут быть сопоставлены с более ранними по записи вариантами. Как известно, эпизод с пушкарем имеется в вариантах песни в нескольких типовых разработках. Все эти случаи встретились нам и в текстах второй половины XIX века: пушкарь объясняет царю, отчего задержался взрыв, и царь — после того, как взрыв состоялся, — награждает «мастерочка»; то же, но без мотива награды; пушкарь не успевает рассказать царю, что произошло, как совершается взрыв. Соответствующие тексты второй половины XIX века находят параллели в текстах, записанных в самое разное время — от XVIII века до наших дней. Таким образом, со стороны сюжетной тексты второй половины XIX века не дают ничего специфического. Нет в них и каких-нибудь деталей и характеристик, которые можно было бы рассматривать как нечто специфическое для этого времени. Нельзя говорить и об особенно богатой разработке в них данного мотива. Сравни, например, в варианте Миллера, № 12:

Уж ты, царь ли, беленький царечек,  
Уж Иван сын Васильевич!  
Ты зажги-ка воску яра белу свечу.

С другой стороны, например, в вариантах: Шейн 1877, стр. 49 (записано в 60-х годах в Костромской губ.), Шейн 1877, стр. 48—49 (записано в 60-х годах в Самарской губ.), Миллер, № 2 (записано в 1909 году в Вятской губ.), Миллер, № 19 (записано в 30—40-х годах в Поволжье) — налицо значительное сходство в изложении этого эпизода.

<sup>15</sup> Там же.

Таким образом, утверждение А. Н. Лозановой, цитированное выше, не подтверждается. Перед нами — гораздо более сложная и запутанная картина взаимоотношения вариантов в части эпизода с пушкарем. Простыми хронологическими сопоставлениями записей вопрос никак не может быть решен. Выясняется, что сходные версии в трактовке эпизода принадлежат текстам, записанным в разное время и в разных местах, а тексты, принадлежащие одному времени, не дают единства, так же как и тексты, бытовавшие в соседних губерниях и даже записанные в пределах одного района. Установленное разнообразие, на первый взгляд — непонятная пестрота, отражает действительную жизнь песни, которая, очевидно, не подчиняется нашим концепциям и не укладывается в готовую схему.

Однако подождем делать выводы и обратимся к другим примерам из статьи А. Н. Лозановой. «В записях последних десятилетий XIX века следует отметить также процесс демократизации образов. Так, любимые армией военачальники превращаются в простых людей. Например, песни лишь в единичных случаях вспоминают чин М. И. Платова и обычно называют его простым казаком».<sup>16</sup> И далее: «Демократизация образа командира свидетельствует о работе творческого сознания народа над обликом положительного героя».<sup>17</sup> Обратимся к 10 вып. «Песен, собранных П. В. Киреевским», где имеется около 25 текстов (в записях первой половины XIX века), в которых упоминается Платов. В 14 текстах Платов устойчиво зовется казаком, в трех его зовут то казаком, то генералом, в семи — генералом или графом. Мы не производили аналогичных подсчетов с текстами второй половины XIX века, но и без того ясно, что А. Н. Лозанова приписывает поздним вариантам особенность, которая характеризует песни о Платове вообще, независимо от времени их записи. Дело в том, что наименование Платова казаком, как и мотив переодевания его купчиком (тоже вполне «демократический» штрих), органичны для сюжета песни «Платов в гостях у француза».

«Демократизацию образа командира» А. Н. Лозанова усматривает также в песне, где взятый в плен Краснощеков отвечает, что он служил «не сотником, не полковником», а служил «рядовой казачок». Тем самым якобы «подчеркивается желание самого героя называться рядовым казаком...». «Народ... в образе любимого полководца подчеркивает именно то, что это простой человек, представитель народа».<sup>18</sup> Однако совершенно тот же ответ («И не сотником, полковником, бригадирушкой, Я служил царю белому рядовой казак») находится в варианте, записанном в 20-х годах XIX века (Киреевский, вып. 8, стр. 137). Впрочем, и здесь, как и в варианте Листопадова, на который ссылается А. Н. Лозанова, этот мотив к «процессу демократизации» имеет самое отдаленное отношение: все дело в том, что, согласно сюжету, Краснощеков хочет скрыть от врагов свое имя, но те узнают его по одежде, по речи, по снаряжению коня. В данном случае, как, впрочем, и в некоторых других, А. Н. Лозанова извлекает отдельный мотив из целого сюжета и начинает рассматривать его изолированно. Между тем любой мотив может быть понят лишь в составе всей песни. К этому важному методическому принципу мы еще вернемся.

В заключение же разбора фактической стороны доказательств А. Н. Лозановой приведу только еще один пример.

<sup>16</sup> Там же, стр. 305.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Там же.

«Для исторических песен второй половины XIX века характерно усиливающееся снижение образа царя».<sup>19</sup> Выражается это якобы, с одной стороны, в более заостренном изображении испуга царя, узнающего о вражеском нашествии, а с другой стороны — в том, что в соответствующих эпизодах о царе вообще иногда не упоминают. Поскольку примеры ко второму случаю не приводятся, не совсем ясно, что имеется в виду. Мотив испуга царя (или царицы) встречается в песнях определенного типа: вражеский король (султан, царь) обращается к русскому царю с угрозами и вызывает у последнего растерянность. Но если нет обращения, то нет и испуга, а вместе с тем нет и песни. Впрочем, в сборнике Киреевского есть все же песни, где угрозы турецкого визиря адресованы не царю, а генералам, и о царе вообще нет ни слова (см., например, вып. 9, стр. 214—215, вып. 10, стр. 35—36, 39—40, 42, 44 — записи первой половины XIX века). Что касается насыщения «новыми деталями» мотива испуга императора, то по этому поводу можно сказать следующее. В просмотренных нами 8-м, 9-м, 10-м выпусках Киреевского нет примера, буквально совпадающего с тем, который приводит А. Н. Лозанова:

Его царская коронушка к земле приклонилась,  
Его царская персонушка в лице она переменялась.

Параллели ко второй строке встречаются постоянно (см., например, вып. 10, стр. 1, 2, 49), о коронушке певцы не упоминают, но деталей, снижающих образ царя (или царицы), в вариантах достаточно: «Как востужит, возгорюет» (вып. 10, стр. 461); «Его белья руки и ноги подломилися» (вып. 10, стр. 49); «Резвы ноженьки королевския Подгибались на ходу, Резвы рученьки королевския Опускались на маху» (вып. 9, стр. 86), и т. д. Пример, приводимый А. Н. Лозановой, никак не дает оснований заключать о каких-то процессах в разработке образа царя в исторических песнях, бытовавших во второй половине XIX века.

Можно было бы и дальше идти по следам анализа текстов, производимого А. Н. Лозановой. Результат был бы одинаков. Вся статья строится на утверждениях, которые легко рассыпаются при соприкосновении с конкретными фактами. А между тем все эти утверждения, если их собрать воедино, представляют собой законченную концепцию, которая, казалось бы, может встретить лишь сочувствие. Речь идет ведь о том, что рост политического сознания народных масс, их революционизирование получает непосредственное отражение в традиционных исторических песнях. В содержание этих песен, в ведущие их мотивы, в характеристику их героев вносится современный политический опыт масс: характеристика царей становится еще более отрицательной; изображение социальных конфликтов — еще более острым; народные герои приобретают черты чуть ли не современных политических борцов, а песни в целом насыщаются предгрозовой атмосферой конца XIX века. Увы, вся эта концепция на поверку оказывается идеальной конструкцией, отражающей не действительные факты, а субъективные взгляды исследователя, поверившего в нее еще до обращения к живому материалу.

К сожалению, такой подход оказывается в известной мере типичным и для других современных работ. Обратимся к статьям В. К. Соколовой, которая хотя и рассматривает исторические песни об Иване Грозном, Ермаке и Разине как явления народного творчества XVI—XVII веков, но постоянно обнаруживает в известных ей текстах следы направленного

<sup>19</sup> Там же, стр. 304.

творчества позднего времени. В сущности и общие исходные позиции, и отношение к фактам В. К. Соколовой мало чем отличаются от рассмотренной выше статьи А. Н. Лозановой. Вариант песни «Взятие Казани», записанный Анисимовой после Великой Отечественной войны, дает основание В. К. Соколовой сделать вывод о принципиально новой трактовке этого сюжета в современном фольклоре: «Усиление роли пушкаря, выдвигание его на первый план свойственно главным образом позднейшим вариантам. Соответственно этому бледнеет, утрачивает яркие своеобразные черты образ Грозного, иногда он лишь упоминается в начале. Такая переакцентировка песни говорит о том, что образ Грозного утрачивает свой былой смысл, тогда как героический образ защитника родины — простого пушкаря — пользуется жизненной симпатией».<sup>20</sup> Нам известно тринадцать вариантов песни, записанных в советское время. Варианты эти не дают единой картины: одни из них довольно хорошо сохраняют сюжет песни, в других отдельные мотивы скомканы. Однако во всех текстах образ грозного царя выступает более или менее определенно, чего никак нельзя сказать об образе пушкаря. В половине вариантов о нем вообще забыто, в нескольких вариантах упоминается как-то между прочим и в необычном контексте (например, вместо «мастерочков» — «докторочки»; или — «Молодой пушкарь на коленочки пал»), и только в двух-трех текстах пушкарь фигурирует как действующий персонаж песни. Это означает, что песня «Взятие Казани» в поздних записях обнаруживает совсем иные тенденции в своем «развитии», чем это представляет В. К. Соколова. Песня постепенно забывается, сюжет ее подвержен разрушению. В первую очередь забываются, спутываются в памяти певцов заключительные эпизоды, в том числе эпизод с пушкарями. Ни о какой направленной идейно-художественной трансформации песни в наши дни не может быть и речи.

В аналогичном плане трактует В. К. Соколова изменения, якобы происходящие в разинском фольклоре в советское время: «Песни продолжали развиваться, в них иногда по-новому осмыслиется борьба Разина, а его образ воспринимается как образ сознательного борца за свободу и права народа и даже наделяется в отдельных вариантах чертами пролетарских революционеров».<sup>21</sup> «Такое изменение песен говорит о росте революционного сознания крестьянства, о более ясном понимании им целей борьбы».<sup>22</sup>

Можно заметить, что фактов, которые бы подтверждали эти выводы, у В. К. Соколовой до обидного мало: она ссылается всего на пять текстов. При этом два текста А. М. Листопадова должны были бы вызвать у исследователя сомнение. Ныне на основании критического анализа текстов и музыкальных записей и обследования архива собирателя определенно доказано, что А. М. Листопадов не только правил, но и как бы заново создавал разинские песни.<sup>23</sup> При этом он исходил из уже знакомого нам убеждения в том, что старинная историческая песня должна отражать современную идеологию. На этом основании он вносил имя Разина в тексты песен,

<sup>20</sup> В. К. Соколова. Исторические песни времени Ивана Грозного. — Сб. «Славянский фольклор. Материалы и исследования по исторической народной поэзии славян». Изд. АН СССР, М., 1951, стр. 27—28.

<sup>21</sup> В. К. Соколова. Песни и предания о крестьянских восстаниях Разина и Пугачева. — Сб. «Русское народное поэтическое творчество. Материалы для изучения общественно-политических воззрений народа», Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 43.

<sup>22</sup> Там же, стр. 44.

<sup>23</sup> Мы имеем в виду два обстоятельных доклада Б. М. Добровольского, прочитанных им в Секторе народного творчества ИРЛИ.

которые никакого отношения к разинскому фольклору не имели, а также придавал традиционным песням более «современное» звучание, вводя в них те самые характеристики Разина, которые так восхищают В. К. Соколову: «Людю бедному защитничек», «Лютый недруг всем насильникам», зовущий «богатеев в синем море потоплять».

Итак, из пяти разинских текстов, отражающих, по мнению В. К. Соколовой, современное народное мировоззрение, остается три. Заметим, что цитируемые в статье варианты не отличаются художественностью и принадлежат далеко не к самым лучшим. Мотивы, указывающие как будто на попытки нового осмысления песни, отличаются примитивизмом и производят впечатление довольно грубых вставок. Мы думаем, что если М. Р. Голубкова присочинила (не по совету ли Н. П. Леонтьева?) в «Сынке» угрозы по адресу царя и царицы, то дополнение это не дает еще оснований исследователям усматривать здесь такую идею, будто «за губернатором, засадившим в тюрьму „сынка“, стоит самодержавие» (стр. 44).

Нельзя не видеть, что разинские песни, записанные в советское время, в своей основной массе не отличаются никакими специфическими идейно-художественными качествами. Сама В. К. Соколова вынуждена говорить об «отдельных случаях» переосмысления. Мы видели, что случаи эти даже не отдельные, а буквально единичные, вызывающие к тому же сомнения в разных отношениях.

В. К. Соколова в поздней судьбе некоторых исторических песен усматривает иногда влияние реакционной идеологии. Остановимся в этой связи на ее рассуждениях, касающихся песен о Ермаке. Утверждается, что в некоторых донских песнях «особенно подчеркивается покорность Ермака царю, его верноподданнические чувства».<sup>24</sup> Речь идет о песне «Взятие Ермаком Казани». Приемы характеристики вариантов этой песни весьма типичны для обеих статей В. К. Соколовой. Песня как целое не рассматривается; все заключения делаются на основе цитат, которые отвлекаются от сюжета, толкуются вне контекста. Например, строки «Князь-то, бояры удивляются, Что хорош-пригож молодец уродился» дают автору материал для следующего заключения: «его (Ермака, — Б. П.) отношения... с боярами рисуются весьма мирными» (стр. 41). Между тем строки эти непосредственно связаны с предшествующим повествованием: получив царский указ, Ермак не хочет разговаривать с послом и отправляется к царю; поступок этот песня трактует как смелый подвиг, поэтому — согласно традициям народной поэзии — внешний вид Ермака изображается предельно эффектно. Этот вид и поражает князей и бояр. Следовательно, песня говорит совсем не о том, что вычитывает в ней В. К. Соколова. В песне «Взятие Ермаком Казани» изображается примирение Ермака с Иваном Грозным. Царь прощает казачьего атамана. Мотив примирения совершенно органичен для данного сюжета. Поэтому примеры, которые В. К. Соколова истолковывает как «идиллические картинки», отнюдь не являются таковыми. Больше того, если подвергнуть анализу варианты в целом, нетрудно будет увидеть истинный смысл этих «картинок», далекий от целей укрепления верноподданнических чувств казаков. Во всех вариантах достаточно отчетливо звучит основная идея песни: казаки совершают по собственному почину большой государственный подвиг (берут Казань, которую безуспешно осаждало царское войско), и наградой им оказывается Дон, где они начинают устраивать свою жизнь.

<sup>24</sup> Сб. «Славянский фольклор», стр. 40.

Весь ход рассуждений В. К. Соколовой ставится под сомнение еще и от того, что, как она сама же признается, в цитируемых ею отрывках видна рука собирателя, подвергавшего тексты правке.

Можно было бы показать, что и в отношении других песен (например, о Кострюке) работа В. К. Соколовой по выявлению следов позднего переосмысления не приводит к сколько-нибудь надежным результатам.

Представления о том, что поздние (особенно советского времени) варианты исторических песен несут на себе печать современной идеологии (возросшего революционного сознания), стали в нашей литературе своеобразным «общим местом». Нетрудно, однако, всякий раз показать предельно слабую оснащенность этих утверждений конкретными научными фактами. П. Т. Громов, например, доказывает, что новые тексты песен о взятии Ермаком Казани «знаменуют новый этап народного понимания истории».<sup>25</sup> Проявляется это в иной якобы трактовке основного мотива песни: не Ермак, желая загладить свою вину, просит у Грозного разрешения взять Казань, а сам царь обращается к атаману за помощью. Между тем ничего нового в такой трактовке нет, она известна уже по вариантам XIX века. Впрочем, чего стоят различные историко-фольклорные экскурсии Громова, если они в большинстве своем основаны на цитировании фальсифицированных текстов.<sup>26</sup> М. Г. Китайник считает, что «в уральском фольклоре углублялись мотивы революционного лиризма и бунтарской идеологии исторических песен о Разине».<sup>27</sup> В доказательство он ссылается на единственный пример — песню о соколе, подпавшем крылья (из сб. Шейна). Не говоря уже о том, что текст, который имеется в виду, относится к числу сомнительных, цитируемый отрывок отнюдь не представляет собой специфически уральской версии.

Думаю, что можно подвести некоторые итоги. Налицо резкое противоречие между чрезвычайно ответственными утверждениями исследователей о качественных преобразованиях старого историко-песенного фольклора в новых социально-общественных условиях, с одной стороны, и фактической необоснованностью этих утверждений, с другой. Очевидно, что исследователи настолько убеждены в правильности концепции, которой они следуют, что не считают необходимым проверить ее фактами со всей научной строгостью; для них достаточно иметь несколько примеров в порядке иллюстрации.

Концепция, признаваемая а priori, не подтверждаемая фактическим анализом, навязываемая фактам, становящаяся «общим местом», — это и есть догма. С сожалением надо признать, что все рассмотренные нами выше примеры представляют собой дань догматизму в изучении истории русского фольклора. Мы видели, как применение догматической концепции приводило исследователей к небрежности анализа, к его «приблизительности», притупляло критическое отношение к источникам, позволяло мириться с недостатком, а то и с отсутствием соответствующих фактов. Нечто подобное можно обнаружить и в работах, посвященных былинам. Вот перед нами большая статья Р. Липец «Былины у промыслового населения русского Севера XIX—начала XX века».<sup>28</sup> Исходя из вполне реа-

<sup>25</sup> Народное творчество Дона, кн. I. Редакция текстов, вступительная статья и комментарий П. Т. Громова. Ростов-на-Дону, 1952, стр. 7.

<sup>26</sup> См. нашу рецензию на сб. П. Т. Громова: «Советская этнография», 1954, № 3.

<sup>27</sup> Уральский фольклор. Под редакцией М. Г. Китайника. Свердловск, 1949.

<sup>28</sup> Славянский фольклор. Материалы и исследования по исторической народной поэзии славян. Изд. АН СССР, М., 1951.

лирической задачи — выяснить, «как отразились в былинах особенности труда и быта северного крестьянства в период записи основных собраний былин» (стр. 153), автор буквально с первой же страницы своей статьи начинает в явно преувеличенных формах изображать объем и характер переработки былин на Севере. Хотя Р. Липец и говорит об «удивительной стойкости былинной традиции», это не мешает ей видеть «яркое отражение» в былинах и природы Севера, и мореплавания, и охоты и рыболовства, и земледелия, и отхожих промыслов, и женского труда, и построек, и одежды северных крестьян. Некоторые итоги статьи Р. Липец таковы: «В былинах, если брать их целиком, получил полное отражение комплекс местной жизни — социально-экономические отношения, материальная культура, быт и воззрения... Можно отметить не только северно-крестьянскую интерпретацию многих образов героев былин и описание специфических северных форм труда и быта, но и насыщенность поэтики былин в области сравнений и метафор образами, подсказанными впечатлениями сельскохозяйственной и промысловой жизни, характерной для Севера и близкой сказителям» (стр. 208). К таким выводам Р. Липец приходит в результате анализа, который не может не вызвать серьезных возражений как со стороны его методики, так и в отношении фактической оснащенности.

Локальные мотивы в севернорусских былинах отмечались и раньше. Однако прежним исследователям было ясно, что они имеют дело с деталями, с разрозненными подробностями, которые лишь указывают на некоторую тенденцию, характерную для сказителей, но отнюдь не определяют ни содержания, ни формы былин в их позднем периоде. Р. Липец тоже не удается доказать, что здесь имеет место система, охватывающая весь эпос. Она находит в различных вариантах лишь единичные примеры. В пределах каждого отдельного текста такие примеры, как правило, не дают цельной картины, по существу не влияют на характер разработки сюжетов и образов былин. Но то, что не составляет системы для отдельных вариантов, не может, очевидно, составить системы и для эпоса в целом. Нарисованная Р. Липец картина явно преувеличена и в частностях, и как целое. К тому же в подборе и в интерпретации фактов автор постоянно прибегает к натяжкам, обнаруживая локальные мотивы там, где следовало бы говорить о мотивах общеэпических. Анализ, который ведет Р. Липец, то и дело ставит ее в затруднительное положение, из которого она пытается выйти путем установления генетической связи севернорусских былин с эпосом новгородцев. Это очень наглядно проявляется, например, в разделе «Природа». Автор вынуждена признать, что картины природы в былинах могут быть соотнесены не только с Севером, но и с Новгородом, т. е., другими словами, что возникли они задолго до того, как былины стали достоянием северных сказителей. Поэтому в статье появляются такого рода оговорки: «Многое в былинных пейзажах могло быть взято из окружающей природы еще в Новгородской земле...» (стр. 164); «Образ леса характерен для эпоса древней Руси, привычен и для северян» (стр. 165); «Мотив „мостов“, сложившийся, конечно, еще в древней Руси, был близок сказителям-северянам» (стр. 167), и т. д. Такие оговорки делают в конце концов не совсем ясным, что же в действительности принадлежит творчеству северян. Совершенно не доказано утверждение Р. Липец, будто сказители превращали былинных героев в своих «земляков», наделяя их чертами людей своего времени и своего социального и профессионального облика. Вольга был охотником, Садко ловил рыбу, а Микула пахал землю совсем не потому, что

охота, рыболовство и земледелие составляли дело северных крестьян. Эти профессиональные черты былинных героев уходят в глубь истории эпоса.

Истоки ошибочных построений Р. Липец станут сразу же понятными, если привести одно ее исходное положение: «Былевой эпос — живое народное творчество, отражающее современность, но развивающееся на основе многовековой традиции» (стр. 153). Перед нами снова тот случай, когда в угоду концепции, в незыблемость которой автор верит, происходит односторонний подбор и односторонняя интерпретация фактов. Сами факты, если не быть связанным известной концепцией, а здраво их анализировать, ведут к выводам гораздо более скромным и более плодотворным. Они показывают, в частности, что локальные мотивы не придали русскому эпосу нового идейно-художественного качества, не сделали его искусство реалистическим, ни тем более искусством, отражающим современность. Вопрос о месте локальных мотивов в былинах подлежит, очевидно, научно-объективному анализу.

Чтобы завершить рассмотрение примеров интерпретации фольклорного наследия как искусства современности, остановлюсь на статье Т. М. Акимовой «Русский героический эпос в записях середины XIX века».<sup>29</sup> До сих пор исследователи русских былин, утверждая наличие в эпосе серьезных следов современного творчества, все же воздерживались от того, чтобы видеть результаты этого творчества непосредственно в коренной переработке традиционных сюжетов. Т. М. Акимова, следуя естественной логике концепции, обнаруживает именно такие результаты, причем в одном из самых основных и традиционных былинных циклов — в былинах об Илье Муромце. Автор утверждает, что эпизод бунта Ильи против Владимира не принадлежит классической традиции, а создан в середине XIX века. Более того, вообще трактовка Ильи Муромца как «борца с классовой верхушкой и защитника угнетенных» принадлежит, оказывается, творчеству крестьянства предреформенного времени. Не будем подробно рассматривать весь комплекс аргументов Т. М. Акимовой. Для целей настоящей статьи важны в ее аргументации две стороны — фактическая и методологическая. Фактические доказательства Т. М. Акимовой чрезвычайно зыбки. Прежде всего она обращает внимание на дату записей. Но известно, что эти даты не имеют решающего значения для датировки варианта, которую нередко следует отодвигать на десятилетия назад. Тексты, записанные в 50—60-х годах от сказителей преклонного возраста, следовало бы рассматривать как наследие более раннего времени. Столь же неприемлема манера автора прямолинейно сравнивать варианты, записанные в разное время, как более ранние и поздние по существу. Историки эпоса достаточно показали, что и в этом отношении простая хронология ничего не дает. К неопутимым результатам приводит и статистика распространения изучаемых мотивов по вариантам. Такая статистика должна более строго считаться со многими условиями, например — с количеством записей в разные периоды и с местом записи. Если в единственном тексте былины «Илья и Калин-царь», принадлежащем XVIII веку и записанном в Сибири, нет эпизода бунта Ильи против Владимира, то это еще не довод, чтобы отрицать его существование в это время, тем более, что кое-какие следы конфликта богатырей с Владимиром в варианте все же имеются (явно испорченный, скомканный эпизод с Васькой Пьяницей). Впрочем, не довод и то,

<sup>29</sup> Ученые записки Саратовского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского, т. LVI, 1957.

что о бунте Ильи умалчивают многие варианты XIX века, как и то, что мотив этот разработан в известных текстах по-разному. Ведь иначе и быть не может. Пусть Т. М. Акимова возьмет любой былинный сюжет, представленный большим количеством записей, и она убедится, что в вариантах будут отсутствовать важные эпизоды и что существенные мотивы в них разработаны всегда по-разному.

Выдвинутая Т. М. Акимовой гипотеза о возникновении бунтарских мотивов в былинах об Илье Муромце в середине XIX века требует анализа фактов, куда более методически отшлифованного, продуманного до мелочей и всестороннего. Ведь речь идет ни мало ни много как о попытке сказителей — пусть, по мнению исследователя, обреченной на неудачу — коренной идейно-художественной переработки одного из важнейших былинных циклов.

Рассмотрим теперь некоторые методологические аспекты данной темы. Приняв концепцию Т. М. Акимовой, мы должны были бы признать, что мысль о возможности превращения Ильи Муромца в бунтаря в 50—60-е годы пришла одновременно в сознание сказителей разного возраста, разных мест, различных творческих школ и что она в короткий срок получила совершенно одинаковое или очень сходное художественное выражение: ведь совершенно очевидно, что возможность миграции вновь созданного сюжета из одного места в данном случае исключается. Но это означало бы, что в середине XIX века еще полностью действуют законы эпического творчества, законы «сплошного мышления» и что одинаковые сюжеты возникают в результате самозарождения. Кроме того, мы должны были бы признать, что сказители середины XIX века не только способны сознательно сопоставлять политическое настоящее с историческим прошлым, но и заново создавать исторические былины со сложным политическим подтекстом. Очевидно, мы должны допустить, что преобразования в былинном эпосе в середине XIX века явились результатом сознательного творчества. Каким другим путем могли «настроения сегодняшнего дня» «властно» врваться «в произведения о далеком прошлом» (стр. 289)? Следовательно, в обстановке предреформенного брожения качественно менялись исторические понятия народа, который начинал поининому смотреть на свое далекое прошлое? Кажется, ни один историк не решался на такие ответственные предположения! Если поверить Т. М. Акимовой, то получается, что сказители 50—60-х годов совершили примерно ту же художественную работу, какую за 25—30 лет до них произвел Пушкин, создав «Бориса Годунова».

Я думаю, что мы несколько не принизим духовных и творческих качеств сказителей, если скажем, что на это они были просто неспособны. Они могли включать в былины, которые исполняли, отдельные детали, близкие им, в том числе и детали социальные, но не больше. Иначе — что же помешало им развернуть целую эпическую картину предреформенной действительности, пусть даже в формах традиционных?

Очевидно, что Т. М. Акимова не задумывается над тем, как могло идти творчество, в факте которого она так убеждена.

Другие наблюдения автора по части внедрения социальной темы в эпос еще менее убедительны. Здесь выводы о позднем характере тех или иных мотивов уже не аргументируются ни статистикой, ни сравнительным анализом. Складывается впечатление, что единственным доводом является... их социальная окраска. Создается логически замкнутый круг по правилам софистики: поздние тексты указывают на начавшийся процесс разработки социальной проблематики; следовательно, социальные мотивы принадле-

жат поздним вариантам. Единственный выход из этого круга — к объективно научному, всестороннему, не связанному никакими предвзятыми концепциями исследованию фактов.

## 3

Мы подвергли подробному рассмотрению некоторые из работ последнего времени совсем не ради того, чтобы доказывать на этом основании отсутствие в традиционном фольклоре каких-либо изменений, в том числе и творческих, вызванных переменами в исторической жизни народа, в его быту и психологии, в закономерностях развития и бытования народного творчества и т. п. Очевидно, что неверно поставленное исследование хотя и компрометирует выводы, к которым приходит его автор, однако не может служить опровержением идеи, которой оно служит. Но столь же очевидно, что и доказать справедливость этой идеи могут лишь исследования, основанные на прочной фактической базе и на правильных методологических принципах. Что касается фактической аргументации, то слабость ее в рассмотренных статьях была показана достаточно определенно. Необходимо обратиться к некоторым методологическим проблемам.

Тезис Ю. М. Соколова «фольклор — это отзвук прошлого, но в то же время и громкий голос настоящего» способен вызвать возражения в разных отношениях. Прежде всего он, этот тезис, как будто не учитывает глубокой и разнообразной дифференциации, свойственной фольклору. Во-первых, дифференциации жанровой.

Судьба традиционных жанров, их отношение к современной действительности, возможности их художественного применения к современности, их, так сказать, потенциальная внутренняя способность воспринимать новое во многом неодинаковы. Различно самое отношение народа к своему разнообразному наследию. Былина, волшебная сказка или свадебная песня по самой своей природе, по своему содержанию, по форме настолько различны, что невозможно себе представить, чтобы они в процессе бытования могли подвергаться каким-то общим, единообразным творческим изменениям. Факты показывают, что судьба каждого из традиционных жанров складывается по-своему и нередко обуславливается различными конкретными социальными, бытовыми и иными обстоятельствами.

Как мы уже отметили, в самих возможностях восприятия нового жанры сильно отличаются один от другого. Сказка, например, допускает сравнительно широкое включение различных деталей и наблюдений, идущих от непосредственного жизненного опыта сказочника, от его вкусов, художественных склонностей и т. п. Материалы, собранные исследователями в этом плане, очень убедительны, хотя в выводах, сделанных ими, немало преувеличений. Но то, что сравнительно легко и естественно (хотя и в определенных границах) происходит в сказках, просто невозможно для исторической песни или для колядки.

Исследователь не может не считаться с художественными закономерностями, присущими определенным жанрам, когда он хочет выяснить картину творческих изменений, совершающихся в фольклоре. Он не может не принимать во внимание бытовых функций данного жанра, основной направленности его содержания, места его в сознании народа.

Во-вторых, обязательно должна учитываться дифференциация географии фольклора. Возьмем, к примеру, былины во второй половине XIX века. Есть районы, где в это время эпос еще живет как одна из господствующих форм народного искусства; в других районах идет быстрое его угасание; в некоторых местах он уже полностью исчезает, оставляя

лишь слабые воспоминания. Аналогичная картина может относиться не только к какому-то одному жанру, но к основному массиву традиционного фольклора. Совершенно очевидно, что эта география не должна быть сброшена со счетов. Не только степень, но и самый характер творческих изменений не может не находиться в зависимости от общего уровня развития народного творчества в данном районе.

В-третьих, большое значение имеет дифференциация той среды, которая хранит фольклор. Речь может идти о дифференциации социальной, профессиональной, о дифференциации по степени мастерства, по прочности художественных традиций, наконец — по уровню социального развития и политической сознательности. Мы убеждены, что все эти различия не просто воздействуют на характер и интенсивность творческих изменений, но и определяют очень многое в этих изменениях. До сих пор исследователи интересовались лишь одним вопросом, а именно: что в тех изменениях, которые они считали результатом нового творчества, идет от среды, от биографии, от профессии и др. Между тем вопрос должен быть поставлен иначе: как обуславливает дифференциация среды характер, содержание и границы изменений в традиционном фольклоре? Серьезной ошибкой наших исследований последнего времени было то, что при определении и выяснении обусловленности этих изменений мы исходили из самого суммарного представления об эпохе и о крестьянстве данной эпохи. Характерно, что Т. М. Акимова, например, рассуждает о предреформенной ситуации, даже не задаваясь вопросом — а какое конкретное выражение получила эта ситуация в тех районах, к которым относятся анализируемые ею былинные тексты. Едва ли не единственную попытку совершенно конкретно рассмотреть содержание произведений фольклора в свете действительного положения крестьян и их действительных настроений представляют собой статьи К. В. Чистова.<sup>30</sup> Формула Ю. М. Соколова кажется нам несостоятельной и по другим причинам. Она, в частности, не содержит определения традиционного фольклора как художественного наследия, переносит акцент на другие, менее значительные его признаки. «Отзвук прошлого» — эта оценка не определяет существа дела. Главное заключается в том, что народное творчество, пока оно живет по-настоящему в памяти и в сознании народа, является не «отзвуком», но художественным наследием. В известной своей части оно — память о прошлом, закрепленная в образно-обобщенной форме. С другой стороны, оно — мечта о будущем, облеченная в образы и формы далекого прошлого. Наконец, в той или другой мере оно связано с современностью, с современным бытом, семейными отношениями и т. д. Вопрос о том, в какой степени и в каком конкретном качестве различные явления традиционного фольклора несут «отзвук прошлого», нуждается в совершенно конкретной разработке. Отсюда вытекает необходимость самого внимательного изучения проблемы восприятия народом своего традиционного наследия. Думается, что проблема эта заключает в себе два основных аспекта: с одной стороны, анализу должны быть подвергнуты факты, так сказать, сознательного и прямого выражения народом его отношения к фольклору; с другой стороны, не менее важно исследовать факты косвенного порядка, дающие мате-

<sup>30</sup> К. В. Чистов. 1) Ирина Федосова как выразитель крестьянского мировоззрения пореформенного периода. — Сб. «Русское народно-поэтическое творчество. Материалы для изучения общественно-политических воззрений народа», Изд. АН СССР, М., 1953; 2) Заметки о сборнике Н. Е. Ончукова «Северные сказки». — «Труды Карельского филиала Академии Наук СССР», Петрозаводск, вып. VIII, 1957.

риал для исторически объективных наблюдений. При этом в обоих случаях поставленная проблема подлежит изучению как категория историческая.

К сожалению, факты и прямые, и тем более косвенные до сих пор почти совершенно не собраны. А ведь анализ их имеет большое значение. Вопрос о сознательном или бессознательном отношении народа к своему наследию — это вместе с тем в какой-то мере и вопрос о возможностях, о путях и границах творческого переосмысления наследства, вопрос о том, в какой степени и в каких формах может действительно зазвучать в нем «голос настоящего».

В какой степени и в каких формах! Если бы исследователи наших дней, отбросив догматические представления, навязывающие предвзятую точку зрения, обратились к выяснению этих двух моментов в судьбе каждого жанра, а в пределах жанра — отдельных произведений, мы могли бы, очевидно, получить отдельные, отнюдь не равнозначные ответы. Я осмелюсь утверждать, что во многих конкретных случаях ответ был бы отрицательный. Для исторических песен XVI—XVIII веков в условиях времени второй половины XIX—XX века ответ именно таков: нет, ни в какой степени и ни в каких формах эта разновидность жанра единым направленным творческим изменениям не подвергалась. Для сказок, скажем бытовых, ответ будет совсем иным, но он не совпадает с ответом для эпоса или для свадебной поэзии.

Что касается общих закономерностей, то, право же, мы так еще далеки от уяснения их, что более важным сейчас представляется прежде всего отказ от априорных утверждений, создающих лишь видимость закономерностей.

Изучению подлежат, однако, не только «творческие изменения», т. е. те или иные элементы идейно-художественного нового, но и явления противоположного порядка — художественные потери, искажения и порча, разрушение и т. д. До сих пор исследователи с увлечением искали в былинах все, что могло бы свидетельствовать о творческих преобразованиях, о художественном обогащении, идейном переосмыслении и т. п. Но на наших глазах былина как живое искусство угасла. Ее конец не был похож на гибель Помпеи, на неожиданное и нечаянное разрушение величественного сооружения; нет, эпос угасал постепенно, закономерно, и процесс этот может быть прослежен на судьбе отдельных сюжетов, вариантов, отдельных сказительских традиций. Не совершили ли мы какого-то серьезного просчета, когда все внимание отдали изучению творчески направленных изменений в художественном явлении, которое давно уже шло к закату? Ведь это означает, что мы ушли от подлинной диалектики живого фольклора — в той же степени, в какой уходили от нее те, кто видел одно лишь разрушение эпоса.

Эта диалектика присуща не одним былинам. Ее знают и другие жанры традиционного фольклора. Но здесь мы снова возвращаемся к одному из основных тезисов нашей статьи: любой процесс необходимо изучать вполне конкретно, избегая каких-либо аналогий и некритического приложения выводов, добытых на одном материале, к материалу иной художественной природы и иной судьбы.

Изучение традиционного фольклора на поздних этапах его жизни ждет разработки и применения научной методики. Одна из основных методических проблем — это проблема анализа текста. Выше мы имели возможность убедиться, к каким печальным результатам приводит неправильно поставленный, небрежный анализ. Едва ли не основная трудность анализа со-

стоит в том, чтобы обнаружить в тексте действительные, а не мнимые поздние привнесения — в виде ли сюжетных переработок, новых мотивов или деталей, переосмысления или развития образов и т. д. Здесь надо быть особенно осторожным, особенно строгим. Вопрос о том, в какой мере сделанные наблюдения явятся надежными, во многом зависит не только от искусства анализа, но и от состояния источников. Не совершаем ли мы крупной методической ошибки, относя те, подчас действительно серьезные, различия, какие обнаруживаются в фольклорных вариантах, записанных в разное время, сразу же на счет творческих изменений, якобы обусловленных историческим развитием народной поэзии? В нашем распоряжении очень мало текстов, которые бы давали надежную картину движения произведений или жанров, — т. е. текстов, записанных в одном и том же месте на протяжении более или менее длительного периода. Чаще же приходится сопоставлять записи разного времени, сделанные в разных местах, да еще осуществленные с разных позиций собирательской методологии. С этой точки зрения сопоставление, например, былин в записях Гильфердинга и других собирателей второй половины XIX—XX века с былинами, записанными Киреевским и его корреспондентами в Поволжье и в центральной России (30—40-е годы XIX века), или с былинами из сборника Кирши Данилова должно вестись с предельной осторожностью. Во-первых, перед нами — отражение совершенно разных областных эпических традиций; во-вторых, эти три группы записей различны по методике, приемам собирателей. Что в обнаруженных различиях обусловлено этими двумя причинами, а что — результатом творческих изменений исторического порядка, далеко не ясно. То же самое относится и к сказкам, причем методический фактор здесь играет, пожалуй, еще большую роль. На наш взгляд, тексты, скажем, записанные М. К. Азадовским от Н. Винокуровой, и некоторые тексты, опубликованные А. Н. Афанасьевым, просто несопоставимы, настолько эти записи осуществлены в совершенно разном собирательском ключе. Но даже варианты, относящиеся к одному району и разделенные известным промежутком времени, если они дают какие-то серьезные различия, еще не могут автоматически истолковываться как следствие творчески направленных изменений. Эти варианты могут быть в историко-фольклорном отношении равноправны, а записанные позже — даже архаичнее по каким-то мотивам.

Другими словами, нельзя забывать, что большие различия между вариантами любого характера — в самой природе фольклора и совсем не обязательно связаны с какими-то процессами исторического порядка.

Из всего сказанного вытекают некоторые выводы, указанием на которые мы и закончим настоящие заметки.

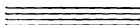
1. Фольклористика как историческая наука нуждается ныне более всего в конкретных исследованиях, посвященных отдельным жанрам, жанровым разновидностям, отдельным произведениям. Такое требование несколько не исключает, но даже, напротив, предполагает возможность разных путей исследования. Жанр может исследоваться и на большом отрезке его истории, и на каком-либо одном этапе.

2. Конкретно-историческое изучение фольклора должно быть свободно от каких-либо схем и догматических предпосылок. До тех пор, пока мы не получили надежных результатов относительно отдельных явлений истории русского фольклора, надо признать безнадежными попытки построить периодизацию этой истории, исходя из представлений об истории народа, общества, страны. Такие попытки допустимы лишь как рабочие гипотезы, подлежащие фактической проверке.

3. Мы думаем, что сейчас очень важен строго дифференцированный подход к изучению фольклора. Неправомерно распространять выводы, добытые на анализе одного круга фактов, на весь фольклор.

4. Большое значение приобретают вопросы методики исследования и среди них в первую очередь — текстологический анализ. С этим последним тесно связана проблема критического анализа источников.

5. Вопросы источниковедческие вообще настолько важны, что они требуют самого серьезного внимания. В частности, научные издания типа сводов (полные систематизированные собрания материалов, организованные по различным принципам) явились бы надежной фактической базой для исторических изучений. Более того, иные из них сами могли бы продвинуть такое изучение в отношении некоторых жанров.



Е. М. МЕЛЕТинский

## О ГЕНЕЗИСЕ И ПУТЯХ ДИФФЕРЕНЦИАЦИИ ЭПИЧЕСКИХ ЖАНРОВ

Фольклор древнее литературы, он является колыбелью словесного искусства. Поэтому один из важнейших аспектов теории фольклора — вопрос происхождения древнейших жанровых форм поэзии и самого словесного искусства. История литературы большинства народов начинается с эпоса, но, как давно доказано, книжные героические эпосы восходят к устно-поэтическим образцам героического эпоса. Поэтому происхождение народного эпоса есть предыстория литературы, и эта проблема имеет исключительно большое значение. Разработка же ее невозможна без широкого привлечения материалов фольклора так называемых культурно отсталых народов или бывших таковыми до недавнего времени. К сожалению, эти материалы изучаются этнографами лишь в качестве источника сведений о быте и верованиях тех или иных племен. Насколько важным и плодотворным для фольклористики является привлечение народно-поэтического творчества народов, стоявших в недалеком прошлом на ранних ступенях общественного развития, показывает книга В. Я. Проппа «Русский героический эпос», где предыстория русской былины восстанавливается путем сравнения ее с эпосом неславянских народов Сибири.<sup>1</sup> Подобные работы неизбежно должны пользоваться историко-типологической сравнительной методикой. Принципиальное обоснование историко-типологического сравнения в применении к эпосу дано в докладе В. М. Жирмунского на IV международном съезде славистов.<sup>2</sup>

К сожалению, недооценка такой методики до сих пор не полностью преодолена среди фольклористов. Если мы хотим заглянуть в историю словесного искусства до появления «Илиады» и «Роланда» и тем более до русских былин и юнацких песен южных славян, то такая методика является единственно возможной. Более того, при анализе относительно «массовых» явлений (как фольклор, где можно отвлечься от личности автора) историко-типологическая сравнительная методика дает довольно точные результаты (скажем, в области определения жанровых особенностей). Пользуясь этой методикой, не следует только забывать о диалектике общего, частного и особенного и не применять полученные теоретические результаты прямолинейно и буквально к каждому конкретному фольклорному тексту. Например, В. Я. Пропп пришел к безусловно правильному

<sup>1</sup> В. Я. Пропп. Русский героический эпос. Л., 1955, стр. 27—55.

<sup>2</sup> В. М. Жирмунский. Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса. М., 1958.

выводу о том, что героическое сватовство и борьба с чудовищами является древнейшим эпическим сюжетом русских былин.<sup>3</sup> Вывод этот, полученный путем типологического сравнения, абсолютно точен. Но в отношении отдельных русских былин о сватовстве или борьбе с чудовищами можно строить только предположения, с той или иной долей вероятности, об их более древнем происхождении.

Следует отметить, что в последних работах В. М. Жирмунского и В. Я. Проппа достигнуты важные результаты для теории генезиса народного эпоса. В. М. Жирмунский основным признаком эпоса считает его историчность (эпос — исторические воспоминания народа в масштабах героической идеализации)<sup>4</sup> и в этом плане противопоставляет классические эпопеи древней богатырской сказке, образцами которой он считает поэмы алтайских тюрков, якутов, бурят. Некоторые эпические произведения (например, «Алпамыш» или сказания о Зигфриде, русскую былинку о Волхе или сербскую об огненном Вуке) В. М. Жирмунский считает плодом прямой трансформации богатырской сказки, в более поздних образцах героического эпоса он отводит богатырской сказке известную роль в формировании фона и отдельных мотивов.

В. Я. Пропп главными признаками эпоса считает героическую борьбу за актуальные народные идеалы, а также песенную форму. Такое определение эпоса дает В. Я. Проппу возможность четкого противопоставления эпоса и мифа (по степени активности героя). Примерами ранней формы эпоса (эпос догосударственный) В. Я. Пропп считает сказания гиляков, якутов, шорцев.<sup>5</sup>

Практически «догосударственный эпос» В. Я. Проппа примерно соответствует «богатырской сказке» В. М. Жирмунского. Дальнейшая разработка проблемы генезиса эпоса требует уточнения жанровых особенностей ранних форм эпоса, а для этого необходим анализ первобытного фольклора с помощью этнографических материалов, о чем говорилось выше.

Всесторонний анализ народно-поэтического творчества доклассового общества — задача очень сложная. Даже грубое деление на миф и сказку (или, точнее, прасказку) не обосновано в науке сколько-нибудь единообразно. Для выделения мифа указывались признаки — связь с ритуалом и религией, рассказ о богах, а не о людях, вера в подлинность описываемых событий, объяснение явлений природы, отнесение действия к доисторическим временам и т. п. Однако и в сказке (или прасказке) часто обнаруживаются следы религиозно-магической функции, отражаются первобытные обряды, имеется этиологический финал, фигурируют различные духи и олицетворения природных сил; первобытные слушатели безусловно верили в подлинность того, о чем повествовала сказка. С другой стороны, типичные по сюжету мифы о сотворении мира часто рассказывались для развлечения и даже принимали юмористический характер и лишались, таким образом, религиозно-магической функции.

Трудность дифференциации мифа и первобытной сказки признается большинством исследователей. Кроме того, не следует забывать, что, с одной стороны, мифологические концепции в той или иной мере пронизывают все жанры первобытного фольклора, а с другой стороны, классические религиозные мифы и легенды, так же как и настоящие художественные сказки, относятся к более позднему времени, уже к периоду разложе-

<sup>3</sup> В. Я. Пропп, ук. соч., стр. 83—246.

<sup>4</sup> В. М. Жирмунский, ук. соч., стр. 113.

<sup>5</sup> В. Я. Пропп, ук. соч., стр. 5—11.

ния первобытнообщинного строя. Первобытному фольклору доклассового общества присущ идеологический синкретизм, т. е. известная нерасчлененность эмбриональных форм искусства, религии, доначучных представлений о природе и обществе. Это давало возможность М. Горькому говорить о дорегионном характере древнейших мифов. Думается, что этот идеологический синкретизм (который не следует смешивать с первобытным синкретизмом видов искусств и родов поэзии) в значительной мере определяет специфику мифологизма первобытного фольклора, представляющего еще «бессознательную художественную переработку» явлений природных и общественных. Самое неумение отдифференцировать общественное от природного, их непрерывное смешение вытекает из существа мироощущения человека той эпохи.

Учитывая трудность классификации фольклора, не ставя перед собой задачи критического разбора различных определений мифа и сказки и противопоставления им новой исчерпывающей формулировки, я все же попытаюсь указать на одно из возможных направлений дифференциации первобытного эпического творчества. В основу дифференциации можно положить сам образ фольклорного героя, особенности центрального героического персонажа. Рассмотрение фольклора с этой стороны очень важно, поскольку структура человеческого образа во многом определяет жанровые особенности ранних форм фольклора (если иметь в виду перспективу его дальнейшего развития в сфере искусства, а не в сфере, скажем, религиозной).

При анализе первобытного фольклора как колыбели народного эпического творчества такой критерий делается естественным и необходимым. Выдвижение во главу угла образа героя не означает принижения сюжета, играющего такую большую роль в фольклоре (особенно в сказке). Действительно, в эпическом творчестве почти все изменения структуры образа героя получают выражение в сюжете, например в появлении новых мотивов. Образы героев в фольклоре сами по себе относительно схематичны. Однако человеческий образ является основным центром почти всякого произведения словесного искусства, его выделение свидетельствует о самом развитии эстетического в ущерб первобытно-синкретическому, его особенности изменяются на протяжении всей истории фольклора и литературы.

Образы героев весьма схематичны в фольклоре, очень масштабны, типизация в них резко преобладает над индивидуализацией: в рамках одного фольклорного жанра герои похожи друг на друга. Однако в каждом жанре тип героя совершенно иной. Это отчетливо видно на примере зрелых форм русского эпического фольклора: тип Иванушки-дурачка — фольклорного чудака в волшебной сказке, тип героического Ивана-Царевича в волшебно-героической сказке, тип богатыря (Илья Муромец) в былинке, тип хитреца в новеллистической сказке, и т. п.

Таким образом, в фольклоре образ главного героя однозначно связан с особенностями жанра. Этот момент благоприятствует попытке использовать образ героя как критерий жанровой дифференциации.

На одном полюсе первобытного фольклора возникает образ «культурного героя». Он скорее всего вырастает из образов тотемных родо-племенных предков, действовавших в доисторические времена. Об этом говорит сохранение большинством культурных героев имен животных (например, у индейцев Северной Америки это Ворон, Норка, Паук, Черепаха, Койот и т. п.). Культурный герой обычно является и творцом: современное мироустройство в известной мере оказывается или случайным плодом его жизнедеятельности, или результатом его сознательных творческих уси-

лий. Он участвует в создании земли, людей и животных, устраивает смену времен года, прилив и отлив, добывает свет Солнца и Луны, устанавливает различные обычаи. Специальная сфера его деятельности — добывание или изобретение огня, хлебных злаков, орудий труда, обучение человека производственным и магическим приемам. Поскольку природа и культура не дифференцированы еще в сознании человека, то создание социальных институтов изображается в общем потоке творения элементов природы, а огонь или орудия труда наряду со светом небесных светил или пресной водой похищаются культурными героями у их первоначальных хранителей, «хозяев». Иногда похищение рассматривается как возвращение того, что исконно принадлежало людям.

Культурные герои мыслятся то как первые люди, то как воспитатели и учителя человеческого рода. Будучи устроителями человеческой жизни, культурные герои часто изображаются победителями различных чудовищ, мешающих мирному существованию людей. В образе этих «чудовищ» сливаются представления о стихийных силах природы и об иноплеменной среде.

Культурный герой часто выступает как парный образ, например в виде враждующих между собой братьев, один из которых все делает хорошо, а другой либо неумело подражает, либо умышленно портит. Глупый брат становится носителем комического начала и в фольклоре.

В ряде случаев культурный герой не имеет брата, тогда ему самому наряду с серьезными культурными деяниями начинают приписываться озорные проделки, причем очень часто эти проделки являются пародийным переосмыслением его собственных серьезных деяний.<sup>6</sup>

Так культурный герой приобретает «второе лицо» — плута, озорника, трюкача (Trickster американских этнографов). Культурный герой — центральная фигура первобытного фольклора: Бунджиль, Дурамулун и Байчмэ у австралийцев; Кат, Тагаро, То Кобинана и То Карвуу у меланезийцев; Маун в Полинезии; Ворон, Норка, Заяц Манабозо, Паук-Иктсми, Койот, старик у североамериканских индейцев; Ворон у палеоазиазов чукотской группы, Экве-Пырищ у манси и хантов, и т. д.

В греческой мифологии классическим образцом культурного героя является Прометей. Как и многие другие культурные герои, Прометей имеет глупого брата (Эпиметей), через которого в мир приходит зло. Прометей участвует в создании людей или мыслится их предком; похищает для людей огонь (главный подвиг культурного героя), является отцом человеческой культуры. Черты культурного героя имеет и кузнец Гефест. Гефест заменяет Прометея в отдельных вариантах. Он воплощает, однако, уже более поздний тип героя. В то время как деятельность Прометея имеет синкретический творческий характер (он рисуется то отцом первых людей, то их учителем, то мастером, вылепившим их из глины, добывание огня совершается им как похищение у первоначальных хранителей), Гефест только мастер, и именно как мастер он создает Пандору, ее оживление — метафора совершенства его труда.

Образцом культурного героя-богатыря, очищающего землю от чудовищ, является Геракл (в сказаниях о нем вплетаются и сказочные мотивы). Плут-трикстер в античной мифологии представлен образом Гермеса. Не-

<sup>6</sup> Наличие братьев, вероятно, генетически восходит к дуальной экзогамии и фрагментарному делению племени, к шутивно-враждебным отношениям между членами фратрий. (См. об этом подробнее в моих работах: 1) Предки Прометея. Культурный герой в мифе и эпосе. — «Вестник истории мировой культуры», 1958, № 3, стр. 116; 2) Сказание о Вороне у народов Крайнего Севера. Там же, 1959, № 1).

которые цивилизующие функции на последнем этапе формирования олимпийской мифологии были переданы богам Афине и Аполлону.

Вообще «культурный герой» не является богом, хотя этот древнейший образ и был во многих случаях использован в более поздних религиозных мифах о богах (например, Тангароа полинезийцев в отличие от меланезийского Тагаро уже представляется божеством; обожествленным культурным героем, по-видимому, является и скандинавский Один; черты его имеются и в божестве иудейско-христианском, и т. д.).

Культурный герой древнее, чем бог, и, как правило, не является объектом религиозного культа. Он первоначально зарождается на почве мифа, но мифа первобытного, синкретического, «дорелигиозного», гораздо более близкого художественно-эпическому творчеству, чем собственно религиозному.

Здесь очень уместно вспомнить прекрасную мысль М. Горького о том, что древние мифы представляли собой обобщение человеческого трудового опыта, а древнейшие мифические герои — идеализированных мастеров труда.<sup>7</sup> Именно к сказаниям о культурных героях можно отнести известные слова К. Маркса о том, что «древние народы переживали свою историю в воображении, в мифологии».<sup>8</sup> Эти сказания пронизаны пафосом борьбы с природой. Они представляют собой летопись трудовых побед человечества (в масштабах племен, конечно) над косной природой, воспоминание о важнейших открытиях и изобретениях на заре цивилизации (а также о первых столкновениях с соседями). Однако при исключительной медленности прогресса в первобытное время и при отсутствии исторического мышления все эти победы коллективного труда над природой отнесены к мифической эпохе первотворения и приписаны культурному герою. Этот первый герой в мировом фольклоре не является духом, «хозяином» первобытной религии, образ его — не обобщение стихийных сил природы, а чисто человеческое начало, им противостоящее. Он — олицетворение коллективных сил племени (субъективно совпадавшего с человечеством) и выражает своеобразную идеализацию творческой самодеятельности родоплеменного коллектива. Очень важно понять эту коллективную основу образа культурного героя. Дело здесь не только в преобладании типизации над индивидуализацией и в известном схематизме, присущем древним образам словесного искусства. Культурный герой в своем первоначальном виде — именно идеализированный образ коллектива, а не отдельного человека, еще не осознавшего свою индивидуальность, еще не выделившегося из первобытной общности. «Коллективность» здесь является предпосылкой идеализации. Возникнув как специфический коллективный образ в рамках первобытного мифа, культурный герой стал центром циклизации сюжетов не только мифических, но сюжетов животной сказки, анекдота, некоторых протогогерических сказаний и генеалогических легенд. Анекдоты о плуте-трюкаче (например, о Вороне у палеоазиатов чукотской группы и северо-западных индейцев) частично представляют собой пародийное осмысление деяний демиургов или сатирическое описание некоторых обрядов, порой насмешки над практикой шаманов.

Озорство «мифологического» плута служит своеобразной отдушиной в мире строго религиозной и социальной регламентации при общинно-родовом строе. Эта «отдушина» становится «легальной» именно потому, что

<sup>7</sup> М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 27, 1953, стр. 101, 443—444, 495; т. 26, 1953, стр. 53; см. также: М. Шахнович, М. Горький о религии. — «Ежегодник музея истории религии и атеизма», т. I, М.—Л., 1957.

<sup>8</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. I, 1955, стр. 419.

озорные деяния приписываются культурному герою, действовавшему во времена, предшествующие установлению строгого порядка.

Наряду с озорными проделками культурному герою начинают приписывать иногда и богатырские подвиги. Так, например, Ворон в фольклоре коряков мыслится одновременно и анекдотическим озорником, и родоначальником-патриархом, победителем людоедов, и отцом богатыря Эмемкута. Черты культурного героя, озорника и богатыря переплетены и в образе ханты-мансийского Эква-Пырища — легендарного родоначальника одной из фратрий манси (его тотемная ипостась — заяц). В якутском фольклоре пара культурных героев Омохой и Эллей рассматривается как предки якутов, и рассказ о них принял форму генеалогического исторического предания. С теоретической точки зрения важно еще раз подчеркнуть, что в своей основе образ культурного героя есть олицетворение коллективных сил племени и сказания о нем имеют общеплеменное значение, представляя в идеализированной мифологическими средствами форме предсторию племени, его борьбы с природой, достижений труда и прогресса, частично — столкновений с иноплеменной средой. Поскольку, как мы уже отмечали, племя субъективно совпадало с человечеством, то основной пафос этих сказаний и был «прометеевским» пафосом торжества человеческой культуры.<sup>9</sup>

На другом полюсе первобытного фольклора находим образ большей частью безличного «одного человека», целиком зависимого в своей удаче от тех же духов — «хозяев» промысловой добычи и промысловых угодий, над которыми так легко торжествовал магическими средствами, хитростью или даже силой культурный герой.

В первобытном фольклоре широко распространены рассказы о различных встречах или контактах людей с духами. Точное исполнение предписаний первобытной религии, соблюдение табу, иногда установление родственных или любовных отношений с духами приводит к промысловой удаче и счастливому финалу (такой счастливый финал, вероятно, имел первоначально магическое значение), нарушение тех или иных правил обычно ведет героя к гибели.

Подобные рассказы, так же как и сказания о культурных героях, считались абсолютно достоверными, но действие в них относилось не к мифическим временам первотворения, а к относительно недавнему прошлому. Некоторые рассказы такого типа могли быть и настоящими «быльями», восходить к действительным происшествиям, но и в этом случае в них фигурировали различные духи, поскольку окружающий мир воспринимался в рамках первобытного мировоззрения, бытовые факты часто трактовались мифологически. Поэтому реальное происшествие, например «женщина не вернулась из леса» или «женщину задрал медведь», пересказывалось как случай любовной связи ее с медведем, «хозяином леса», и в таком виде рассказ очень близок к тотемической легенде о происхождении рода (например, у гиляков и других народностей Севера); человек укушен змеей в глухой чаще леса — и этот случай интерпретируется таким образом, что человек нарушил запрет и вступил на священную землю духов-хозяев, принимающих вид змей, хозяин леса «охватил» его за руку (у меланезийцев). Поэтому подобные рассказы можно назвать мифами-быличками. Такой миф-быличка и есть древнейшая форма сказки (вернее, прасказки). В рамках мифа-былички находим некоторые сюжеты, которые затем ста-

<sup>9</sup> По затронутому вопросу подробнее см. нашу работу: Предки Прометея. Культурный герой в мифе и эпосе. — «Вестник истории мировой культуры», 1958, № 3.

новятся типичными для волшебной сказки. В отличие от настоящей волшебной сказки миф-быличка лишен эстетики чудесного, и мифологические элементы такой прасказки являются необходимым и обыденным звеном всей системы представлений первобытного человека, всевозможные духи — этнографически конкретными объектами.

Образ «одного человека», героя этой прасказки имеет совершенно иную «емкость», чем образ культурного героя. Он также имеет собирательное значение, но совершенно в другом смысле. Под этим «одним человеком» разумеется не коллектив племени в целом, а как раз наоборот — всякий, каждый его член. Этот образ отражает в известной мере бессилие отдельного индивида (а не человечества-племени в целом) перед природой, зависимость от нее.

Однородность этих персонажей, их безличность отражает невыделенность личности из первобытного коллектива, слабость индивидуального самосознания. Если сказания о культурных героях воплощают коллективные общеплеменные чаяния (пусть в форме мифологизированного рассказа о прошлом), то прасказки в известной мере реализуют мечты о благополучии отдельного индивида (конечно в рамках родового единства). Момент сопереживания герою прасказки очень силен, так как каждый может легко поставить себя на его место.

Итак, культурный герой — образ коллектива в целом (выросший на почве первобытного мифологического эпоса и рано дифференцировавшийся на «героический» и «комический» варианты), идеализирующий творческую активность племенного коллектива в борьбе с природой, с одной стороны, и безличный «один человек», полностью зависимый от сил природы, образ индивида «эвримена» первобытной прасказки (мифа-былички), с другой стороны, — таковы два полюса первобытного фольклора,<sup>10</sup> определяющие в значительной мере его жанровую дифференциацию.

Окончательное выделение эпического словесного искусства из недр идеологического синкретизма и завершение формирования основных жанров народно-поэтического творчества относятся к периоду разложения первобытнообщинного строя.

Первобытная прасказка является тем зерном, из которого выросла и сказка волшебная, и сказка волшебно-героическая (богатырская).

В весьма архаическом фольклоре народов Крайнего Севера богатырская сказка даже терминологически обычно выделяется из общей массы более древнего мифологического и сказочного эпоса («Тылгунд» у гиляков, «Нингман» у нанайцев, «Ярабц» у ненцев, и т. д.).

Богатырская сказка безусловно выражает процесс выделения личности из родового коллектива и рост ее самосознания. Из безличного «одного человека», полностью зависимого от сил природы, вырос идеализированный образ выдающейся активной и энергичной личности — богатыря, который отчасти магическими средствами, а главным образом физической силой преодолевает различные препятствия, побеждает своих противников. Герой обязан своей силе и храбрости (его непрерывно предупреждают о грозящей опасности, но он этим пренебрегает) обычно в гораздо большей мере, чем духам-помощникам.

Но и магические шаманские способности также приписываются богатырю и составляют его славу (особенно в чукотском фольклоре). Не пе-

<sup>10</sup> Подробнее см. наши работы: 1) Герой волшебной сказки. М., 1953, Введение; 2) Мифологический и сказочный эпос меланезийцев. — «Океанийский сборник», М., 1957.

ревес физической силы над магической, а сам факт наличия выдающихся сил и способностей, смелости и решительности определяют облик богатыря.

В богатырской сказке северных народов герой большей частью живет один или с малым количеством родичей, иногда род его истреблен, и одним из подвигов сироты становится месть за отца. Одиночество героя, отсутствие у него естественной коллективной защиты подчеркивают его героизм.

Из разнообразных сюжетов первобытного фольклора богатырская сказка имеет особое пристрастие к тем, в которых может наглядно проявиться смелость и сила героя: героическое («экзогамное») сватовство к «далекой» невесте (иногда она «предназначена» герою, т. е. принадлежит к числу потенциальных «законных» жен, к роду, откуда полагалось брать жен, иногда она — дочь чудовища-людоеда, представителя совершенно чуждой этнической среды), борьба с различными противниками-людоедами, в образе которых сливаются представления об иноплеменной среде и о стихийных силах природы. Уже настоящим эпическим мотивом является месть за отца.

Вообще богатырская сказка во многом превосходит собственно героический эпос. Элемент описательный начинает преобладать над занимательной фабулой, хотя и краткое, но вдохновенное описание поединков с противниками вызывает главный интерес. Богатырская сказка у некоторых народностей поется, содержит зародыш ритма. И, наконец, самое главное — богатырская сказка содержит развернутый образ богатыря. В отличие, однако, от собственно героического эпоса богатырская сказка не имеет широкого народно-эпического фона, богатырская героика не подчинена общим коллективным целям, остается в сфере личной, а не народной судьбы. Древняя богатырская сказка сыграла существенную роль в формировании героического эпоса, но прямым ее наследником в современном фольклоре культурных народов Европы и Азии является волшебнo-героическая сказка типа русских сказок об Иване-Царевиче.

Параллельно богатырской сказке из первобытной прасказки в период разложения родового строя выделяется волшебная сказка в узком понимании этого слова, такая сказка, в которой наиболее активны чудесные силы, а сам герой относительно пассивен. Различные второстепенные персонажи волшебной сказки теряют свою этнографическую конкретность, перестают быть определенными «духами» — объектами конкретной веры и приобретают характер отвлеченных чудесных сил. В волшебной сказке появляется эстетика чудесного. Чудесные силы вторгаются в реальную жизнь, чтоб помочь герою в его несчастьях, они действуют не в силу строгих правил магической «механики», не столько в зависимости от соблюдения табу, принесения жертв духам и прочего, а главным образом из сочувствия к обездоленному герою. Типичный герой волшебной сказки — социально обездоленный, жертва угнетения в семье, пришедшей на смену роду. В фольклоре народов Крайнего Севера (а также индейцев, меланезийцев и т. д.) находим бедного сиротку, гонимого соплеменниками. Сиротка так же одинок, как большинство героев северной богатырской сказки (он сам иногда проявляет богатырские черты, на этой ступени дифференциация видов сказки только намечается), но одиночество его имеет социальное основание — соплеменники нарушают первобытнообщинный принцип распределения добычи, пренебрегают бедным сиротой, его положение приближается к положению патриархального раба.

Жертвой распада патриархального уклада является младший сын — излюбленный герой волшебной сказки (он мыслится в сказке хранителем

коллективной собственности большой семьи, а старшие братья — ее узурпаторами, поскольку в выделении частной собственности из общесемейной в первую очередь были заинтересованы старшие братья). Жертвой перехода от рода к семье (и нарушения традиционной эндогамии, когда жена отца уже не принадлежит по классификаторской системе к «классу матерей» его детей) является излюбленная героиня волшебной сказки — гонимая мачехой падчерица. Излюбленный тип героя волшебной сказки — демократический герой, «не подающий надежд» — бедный, грязный, всеми пренебрегаемый, золушка (мужской и женский варианты) в европейских сказках, «грязный парень» у американских индейцев, «лысый паршивец» у тюркских народов, наконец сказочный чудак, «иронический удачник» (по выражению М. Горького) — Иванушка-дурачок. Иванушка-дурачок или скандинавский Аскеладден (запечник) в ряде вариантов подчеркнута ленив и пассивен, из униженного положения его выручают волшебные силы. Эта пассивность типичного героя волшебной сказки резко противостоит активности героя богатырской сказки. Перед нами два пути развития образа «одного человека» первобытной прасказки. Пассивность Иванушки-дурачка, конечно, не пережиток мифологического мировоззрения, видевшего активные силы вне человека, а художественная эстетизация подобных представлений, превращение первобытного мировоззрения в форму художественной сказки. Нарушенные в действительности первобытнообщинные нормы и идеалы торжествуют в волшебной сказке не благодаря активной самодеятельности героя (как в богатырской, где герой своими силами добывает себе предназначенную ему жену, мстит за отца, и т. п.), а за счет фантастических сил, воплощающих мечту о социальной справедливости.<sup>11</sup>

Переходя непосредственно к вопросу о генезисе героического эпоса, выделяя его из общей массы эпических жанров фольклора, необходимо определить его существеннейшие признаки. Эти признаки характеризуют как содержание, так и форму героического эпоса, тесно связанные между собой.

Во-первых, в героическом эпосе обязательно должен присутствовать образ богатыря, т. е. настоящий эпический герой. Такой герой обычно отличается исключительной цельностью, наделен необычайной силой и энергией и вытекающими из сознания своей силы храбростью, прямодушием, чувством личного достоинства, уверенностью в себе, порой доходящей до переоценки своих сил и принимающей форму своеволия и строптивости. Появление в фольклоре типа богатыря, как мы указывали, свидетельствует об известной степени выделения личности из первобытного коллектива в связи с начавшимся разложением родового строя. Тип богатыря мог возникнуть в рамках богатырской сказки — одной из жанровых форм, предшествующих героическому эпосу, но не тождественных ему.

Героический эпос в отличие от сказки тяготеет к изображению не личной, семейной жизни, а к общественно-политическим масштабам; он формируется в процессе племенной и этнической консолидации народов на заре их истории, он отражает движение не от рода к семье (как сказка), а от рода к государству.

Поэтому, во-вторых, богатырская героинка должна выступать на широком эпическом фоне, заключающем в себе целостную картину народной жизни, образ коллектива (в виде племени или архаического государства).

<sup>11</sup> Подробнее см. наши работы: 1) Герой волшебной сказки; 2) Генезис образа героя волшебной сказки. — *Известия Отделения литературы и языка Академии наук СССР*, 1957, № 2.

В описании народной жизни на первый план должно выдвигаться не чисто бытовое начало, не просто ежедневная борьба за существование в ее обычных формах, а важные события, имеющие коренное значение для общеплеменных или общенародных интересов или даже судьбы коллектива в целом. Образ коллектива в более архаических формах героического эпоса рисуется с помощью мифологической фантастики, которая позднее уступает место идеализированной картине исторического «эпического времени». Поэтому мифы и сказания о культурных героях, так же как и богатырская сказка, принимают участие в формировании героического эпоса (поскольку в этих сказаниях выразилась идеализация общеплеменной деятельности, хотя и в персонифицированной форме).

Наконец, в-третьих, личность героя-богатыря должна выступать в гармонической связи с эпическим коллективом. В этом последнем пункте наиболее отчетливо выражена специфика героического эпоса в отличие от романа как позднейшей эпической формы.

Самая суть героико-эпической идеализации заключается именно в том, что герой, наделенный необычайной мощью и полный уверенности в себе, отдает свои силы на служение народу, для защиты территории от врагов, причем отдает их не в результате дисциплинарного подчинения общим целям и подавления личных интересов ради общественных, а только потому, что его личные интересы естественно переплетены с общественными, что чувство и долг, личное и родо-племенное, право и обязанность для него практически совпадают. Такая идеализация коллективного начала в поведении героя в эпосе опирается на не разрушенные еще кровные, родо-племенные связи, на следы патриархального уклада и вместе с тем представляет исходный пункт того общенародного патриотизма, который составляет высшую красоту эпоса.<sup>12</sup>

Таким образом, основные элементы содержания эпоса — идеальный эпический мир и герой-богатырь в их тесной гармонической взаимосвязи. К этому следует добавить и такие особенности стиля, как объективно-повествовательный тон, ретардацию, сосредоточение интереса на описании действий героя, пластический характер обрисовки образа, гиперболизм, повторения, постоянные эпитеты и т. д.

Из самой сущности героического эпоса вытекает, что в числе его главных источников следует поставить сказания о культурных героях и богатырскую сказку. Это подтверждается анализом ранних («догосударственных») форм народного героического эпоса.

В некоторых наиболее архаических памятниках героического эпоса сказания о культурных героях являются важнейшим источником. Самым ярким примером может служить карело-финский эпос, который лег в основу свода «Калевала». Этот эпос чрезвычайно своеобразен, поэтическое совершенство сочетается в нем с архаичностью сюжетов и образов. Очень любопытно отметить, что такие довольно «типичные» богатыри, как Лемминкейнен, Кауконели, Ахти, Куллерво (Калеванпойка) — молодые, сильные, задорные, смело идущие навстречу опасностям и приключениям, занимают как бы периферийное положение в карельском эпосе. Эти персонажи, явно развившиеся на почве богатырской сказки, не участвуют (в большинстве устных народных вариантов) в основном эпическом действии — в борьбе за само. Главным героем «эпопеи» о борьбе с Похьялой является крайне своеобразная, казалось бы мало типичная для героико-

<sup>12</sup> См. подробнее об этом в моей статье: Вопросы теории эпоса в современной зарубежной науке. — «Вопросы литературы», 1957, № 2.

ческого эпоса фигура старого мудреца, могучего волшебника и учителя своего народа — Вейнемейнена, а также его «двойника» — идеализированного кузнеца Ильмаринена. В классических образах героического эпоса подобную фигуру можно встретить в роли старого патриарха или князя, которому служат более молодые и удалые витязи, либо в роли мудрого советчика юных удалцов. А в карело-финских эпических рунах Вейнемейнен является главным носителем эпического действия, идеальным «богатырем», в то время как его юный соперник Ёукахайнен — молодой, дерзкий, самонадеянный, осмеивается и посрамляется. Богатырское могущество Вейнемейнена идеализируется весьма архаическим образом — он побеждает не столько физической, сколько магической (шаманской) силой.

Самая суть героико-эпической идеализации заключается именно в том, няется его генезисом. Первоначальную основу этого образа и специфического круга сказаний о нем составляет первобытный культурный герой. О Вейнемейнене имеются и эпико-заклинательные, и чисто эпические руны. В эпико-заклинательных рунах сохранился характерный для мифологических рассказов этиологизм и отношение к Вейнемейнену как к культурному герою-демиургу, действовавшему во времена первотворения. В споре с Ёукахайненом Вейнемейнен сам вспоминает о мифических временах, когда море еще было сухим, о том, как он его распахал, выкопал озера для рыб, установил небесный свод. В космогонической руне, вошедшей в цикл о сампо, Вейнемейнен создает морское дно, скалы, рифы, небесные светила, сам мир рождается из яйца, снесенного уткой на колене Вейнемейнена. В различных рунах с Вейнемейненом связывается происхождение камней, змей, иногда железа. Как типичный культурный герой, Вейнемейнен добывает огонь (из чрева «огненной рыбы»), первый строит лодку и плетет рыболовную сеть, изобретает музыкальный инструмент и первый играет на нем, ищет кровоостанавливающее средство и делает лечебную мазь, причем культурные деяния — не случайный результат его действий, а плод сознательной, целеустремленной деятельности на благо людей. Героизм этого древнего богатыря пронизан прометеевским духом и прометеевским пафосом борьбы с природой за человеческую культуру. Приписываемое порой Вейнемейнену добывание солнца и луны, спрятанных в скалу, и заключительный «уход» его от своего народа также специфичны для культурного героя.

Некоторые мотивы рун о Вейнемейнене имеют близкие параллели в рассказах обских угров о культурном герое-богатыре Эква-Пырище и даже в палеоазиатских сказаниях о Вороне (космогонические мотивы — ловля чудесной рыбы, женитьба на женщине-рыбе, добывание солнца и луны, и т. п.). Это типологическое сходство вполне закономерно. В сказаниях о Вейнемейнене ярко проступают черты первобытной о.отничьей и рыболовной, в особенности рыболовной, культуры предков карел. В числе этих предков карел были, безусловно, и прямые потомки первоначальных неолитических засельников Севера. Возможно, что эти неолитические охотники и рыболовы были родственны палеоазиатскому населению Сибири (палеоазиатский слой с очевидностью доказан для обских угров). Наиболее вероятная датировка первобытных сказаний о культурном герое племен оседлых рыболовов (Вейнемейнене), самое имя которого указывает на связь с водой, — это начало нашей эры, период археологического «хиатуса». Вейнемейнен — герой эпических рун безусловно очень сильно отличается от чисто первобытных культурных героев, это видно даже при сравнении его с Эква-Пырищем и Вороном, но дело не ограни-

чивается генетической связью. Вейнемейнен (так же, как и Прометей) представляет собой художественно зрелый образ, в котором получили героическое, поэтическое, идеализированное воплощение основные черты культурного героя. Эква-Пырищ или Ворон не изображались мудрыми старцами (прозвище «старик» или «большой дед» в сказаниях о них указывало только на то, что их деятельность относилась к первоначальным, мифическим временам), но именно тип старого мудреца, учителя своего народа наиболее полно и прямо реализует те возможности эстетической интерпретации, которые заключены в первобытных сказаниях о культурных героях.

Что касается Ильмаринена, то он находится примерно в таком же отношении к Вейнемейнену, как Гефест к Прометею. Это более поздний вариант культурного героя, уже не творца в широком смысле, а мастера-ремесленника, кузнеца. Ильмаринен дублирует Вейнемейнена в ряде сюжетов или выступает его соперником. Он никогда не прибегает к заклинаниям и создает все, вплоть до небесного свода, кузнечным молотом. Его «золотая невеста» — своеобразная параллель к Пандоре, выкованной Гефестом.

Карело-финский эпос в известной мере вырастает на почве первобытных сказаний о культурных героях, но при этом наследие первобытного фольклора подвергается коренной переработке.

Добывание огня и плетение сети — важнейший подвиг культурного героя остается темой только заговорных рун. Изготовление лодки стало вводным мотивом к целому ряду рун — и заговорных, и эпических, в некоторых поздних вариантах этот мотив вытесняется чисто «воинским» — о лодке, которая тоскует по военным походам. Космогонические мотивы не получили в рунах серьезной сюжетно-композиционной функции. Из старых сказаний о культурных деяниях средневековые крестьянские сказители отобрали и разработали прежде всего описание трудовых процессов. Наконец, архаические мотивы добывания элементов культуры у их первоначальных хранителей-хозяев большей частью путем похищения (как Прометей добыл огонь, Эква-Пырищ, Ворон или сам Вейнемейнен — небесные светила, и т. д.), ставши непонятными, трансформируются. Эта трансформация идет различными путями.

В некоторых рунах добывание недостающих частей лодки или необходимых для завершения постройки магических слов интерпретируется в духе шаманской мифологии: хозяевами-хранителями оказываются хтонические существа — хозяйка царства мертвых Туони или мертвый мудрец Антеро Випунен, путешествие Вейнемейнена в царство мертвых приобретает черты шаманских блужданий в иных мирах (хотя в отличие от шаманских рассказов Вейнемейнен отправляется не за душой умершего или больного человека, а за инструментом для постройки рыбацкой лодки).

Плодом трансформации древнего сюжета «культурного» мифа на совершенно иной лад является сказание о похищении сампо. Именно это сказание является зерном, из которого выросла «героическая эпопея» о борьбе со страной Севера карело-финских богатырей.

По-видимому, хозяйка Севера первоначально была хранительницей культурных благ, обобщенным выражением которых и является сложный, полисемантический образ сампо.

Похищение сампо Вейнемейном было его «прометеевским» подвигом, деянием культурного героя. На эту мысль, в частности, наводит параллелизм сказаний о похищении сампо и похищении небесных светил. Похи-

щение сампо Вейнемейненом у его первоначальной хранительницы — более древний вариант, чем изготовление того же сампо в кузнице Ильмаринена.

Не исключена возможность того, что хозяйка Севера первоначально была по преимуществу хозяйкой Северного ветра, пригнавшего плывущего по морю Вейнемейнена — демиурга и культурного героя в Похьелу.

Путешествие в Туонелу и путешествие в Похьелу часто совпадают в деталях, переплетаются в мотивах, но основные направления в развитии сюжетов и соответственно в характере идеализации героев отличны. Поход в Похьелу отразил развитие представлений не религиозного, а исторического характера, те процессы этнической консолидации на заре исторической жизни карел, которые и составляют основную почву формирования героического эпоса. Исторические отражения в эпосе, особенно таком архаическом, носят весьма обобщающий характер и широко используют мифологическую фантастику. В эпосе о борьбе за сампо отразились межплеменные стычки, связанные с многовековым продвижением прибалтийско-финских племен в земли, занятые саамами, и движение карел в Приботнию и Беломорье, что сопровождалось покорением и частичной ассимиляцией саамов. Поэтому мифическая Похьела — «селение людоедов», «где погибают герои», постепенно отождествляется с исторической Лапландией.

Борьба с Похьелой как борьба историческая, имеющая общенародный характер и связанная с этнической консолидацией карел, приобрела широкий эпический размах и вместе с тем концентрируется (в соответствии с поэтикой эпоса) в одном главном событии (похищение сампо), от исхода которого зависят коллективные интересы. В центре события главный подвиг героя — носителя народных идеалов Вейнемейнена. При этом объект борьбы — чудесное сампо, символ изобилия и благополучия, сохранил сказочно-мифологический характер. Поскольку враждебная этническая среда характеризуется еще туманными мифически-демоническими чертами, как это типично для племенного (догосударственного) сознания, только свое племя отождествляется с человечеством — настоящими человеческими героями изображены только Вейнемейнен и его спутники. Поэтому героическая эпическая борьба с Похьелой за сампо звучит как борьба за человеческую культуру с темными силами природы; карело-финские эпические руны пронизаны, таким образом, пафосом борьбы с природой, как и фольклор доклассового общества. Постепенно циклизация карельских рун вокруг темы борьбы с Похьелой привела к тому, что в цикл вошли более поздние сюжеты о героическом сватовстве, связанные генетически с богатырской сказкой. Другие сюжеты богатырской сказки (о Лемминкейнене, Кулерво и др.), как мы уже указывали, остались в основном за пределами этого основного эпико-героического цикла, за пределами формирующейся героической эпопеи.

Относительно мирный характер карело-финской «военной демократии», несомненное этнической и государственной консолидации (карелы вошли в новгородскую купеческую республику), относительно высокий уровень культуры и ее мирное направление, исключительно демократическая крестьянская среда — носительница эпоса, — все это было предпосылкой сохранения непрерывной традиции фольклора доклассового общества и формирования эпоса на основе древних народных сказаний о культурных героях.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> О генезисе «Калевалы» подробнее см. В. Я. Евсеев. Исторические основы Карело-финского эпоса. М.—Л., 1957. (Моя рецензия на эту книгу помещена в «Советской этнографии», 1958, № 3).

Другие примеры архаического героического эпоса, непосредственно восходящие к сказаниям о культурных героях, находим в фольклоре народов Кавказа. Здесь прежде всего нужно указать на древнейший цикл нартского эпоса о Сосрыко-Сослане. Сказания о Сосрыко имеются у осетин, адыгских народов и абхазов. Они, по-видимому, сложились в период аланского племенного союза в начале нашей эры, т. е. примерно синхронно эпосу о Вейнемейнене. В отличие от рыболова Вейнемейнена Сосрыко в основном скотовод, его подвиги разворачиваются на фоне скотоводческого быта, что косвенно указывает на сармато-аланские корни. Архаичность образа Сосрыко подчеркивается тем, что в отличие от других нартов он — сын не знающей мужа «хозяйки нартов» Сатаны.<sup>14</sup> Черты культурного героя в образе Сосрыко отчетливо выступают в более архаических абхазской и адыгской версиях. Так же, как Вейнемейнен, он вспоминает мифические времена первотворения, когда он уже жил и действовал («когда небо еще сгущалось, а земля только сплотилась, я уже был мужчина в зрелых годах», — говорит он в одном варианте), он просит свою мать не подавать примера «поколению маленьких людей», которые будут следовать за ними. Сказание о смерти Сосрыко содержит этиологические мотивы. Сосрыко совершает классический подвиг культурного героя — добывает огонь, обычно похищая его у первоначального хранителя — великана (или сбивая стрелой пылающую звезду). Кроме того, Сосрыко похищает у великана Емынежа семена проса и отдает их нартам. Похищение мыслится как возвращение искони принадлежащего людям (как это часто изображается и в первобытных сказаниях о культурных героях и в «Калевале»). У богов Сосрыко похищает чудесный напиток (сано). Сосрыко имеет много братьев — нартов, которые относятся к нему враждебно из-за его чудесного происхождения, они не берут его в поход, не допускают в собрание нартов, пытаются его погубить. Такие полувраждебные отношения культурного героя с братьями встречаются широко в первобытных сказаниях о культурных героях (особенно в Океании, в циклах Мауи, Ката, Тагаро).

В осетинской версии, менее архаической, черты культурного героя в образе Сосрыко выступают гораздо менее отчетливо. Похищение огня у великанов и спасение нартов от холода преобразуются в рассказ о том, как Сослан отвел нартский скот в теплую обильную травами страну, охраняемую великаном, и таким образом спас скот от бескормицы. Полезные злаки, соху и секреты охотничьей магии Сосрыко-Сослан в осетинском эпосе не отнимает от великанов или богов, а боги сами награждают ими новорожденного Сослана с тем, чтоб он передал все это людям.

Основное содержание осетинских сказаний о Сосрыко-Сослане — борьба его с великанами — сюжеты, характерные и для сказаний о культурных героях, и для богатырской сказки. Популярный рассказ о магическом соревновании — борьба Сослана с великаном Мукарой (которого Сослан заковывает льдом) очень напоминает руну о споре Вейнемейнена с Еукахайненом. Само богатырство Сосрыко весьма архаично, так же, как Вейнемейнен, он действует большей частью не силой, а умом и колдовскими средствами.

В осетинском эпосе Сослан-Сосрыко находится в гармонических отношениях с нартским обществом, как настоящий герой-богатырь, он является его защитником и служит предметом любви других нартов.

<sup>14</sup> Ср. Эква-Пырища, имя которого буквально означает «сыннок женщины».

Нарты испытывают в осетинском эпосе вражду не к Сосрыко-Сослану, а к злокозненному Сырдону — сеятелю раздоров в нартском обществе. Сырдон в особенности яростный противник Сослана. Эпос отводит ему роль подстрекателя в убийстве (Бальсоговым колесом) светлого героя Сослана (в рассказе о смерти Сослана сказывается влияние мифов об умирающем и воскресающем полубоге). При этом, согласно некоторым вариантам, Сырдон — брат Сослана (сын Сатаны от дьявола или духа-хранителя воды). В деятельности Сырдона есть следы культурных деяний, он, например, изобретатель музыкального инструмента фандыра (ср. Вей-немейнена как изобретатель кантеле). Один из рассказов о Сырдоне, а именно о том, как он ходил за огнем к великанам, представляет собой пародийную интерпретацию адыгского сказания о похищении Сосрыком огня у великанов. Сырдон в осетинском эпосе воспринимается как носитель комического начала, и к нему прикрепляются различные анекдотические сюжеты. По-видимому, Сырдон вырос из образа «отрицательного варианта» культурного героя, плута-трикстера. Не исключено, что здесь сказалось влияние близнечного мифа, Сослан и Сырдон выступали некогда как пара культурных героев — добрый (умный) и злой (глупый), подобно Прометею и Эпиметею, То Кабинана и То Карвуу, и т. д. Дюмезиль<sup>15</sup> сопоставляет Сырдона с Локи скандинавского мифологического эпоса, но и Локи, как показал Ян де Фриз,<sup>16</sup> — типичный мифологический плут-трикстер (тогда как Один — обожествленный положительный культурный герой).

В отличие от первобытных мифологических плутов-трикстеров Сырдон является отрицательным персонажем героического эпоса. Поэтому его основной пафос — нарушение народного единства. Он — возмутитель спокойствия эпического мира.

Таким образом, хотя в сказаниях о Сосрыко-Сослане и Сырдоне и имеются черты богатырской сказки, основным источником этого цикла является мифологический эпос о культурных героях.

Иную картину представляют собой стадияльно более поздние сказания об Урызмаге, Хамыце и особенно Батрадзе (популярные главным образом в Осетии). Прежде всего они входят в нартское общество уже не по матрилокальному, а по патрилокальному признаку, Сатана теперь — не незнающая мужа «хозяйка нартов», а жена патриарха Урызмага и приемная мать Батрадза. В сказании «Последний балц Урызмага» старейший нарт, которого хотели убить (вероятно, согласно традиционным сармато-аланским обычаям, имеющим матриархальные корни), оказывается полезным своей мудростью. Здесь ярко проявляется победа патриархального принципа. Некоторые сюжеты об Урызмаге и Сатане, как о первых людях, брате и сестре и одновременно муже и жене, кажутся отголосками древних мифов (отдельные юмористические эпизоды их супружеской жизни поразительно напоминают корякские рассказы о Вороне и его жене Мыты), но они отнесены на периферию эпоса.

Батрадз, в обрисовке силы которого безусловно использована мифологическая фантастика (он подобно молнии или мечу обрушивается с неба на врагов, в виде стрелы или ядра пробивает стены крепости), в сущности является типичным богатырем, физическая сила которого представлена крайне гиперболочно.

<sup>15</sup> G. Dumésil. *Loki*. Paris, 1948, ch. III, Syrdon, ch. IV, Comparaisons.

<sup>16</sup> J. de Vries. *The problem of Loki*. Helsinki, 1933 (F. F. Communications, № 110, стр. 271—281).

Как герои многих богатырских сказок, Батрадз рано становится сиротой, его главный подвиг — месть за отца Хамыца. В малых циклах нартских сказаний о Сауае, Тотрадзе, Ацамазе и прочих месть ребенка-богатыря за отца является излюбленной темой.

Но деятельность Батрадза шире узкородовых интересов. Он стоит на страже нартского общества в целом. Именно Батрадз — идеальный эпический богатырь нартских сказаний. Нартский эпос с целом выражает идеализацию аланской военной демократии. Аланы и соседние адыгские племена дошли до союза племен, не создав настоящего государства. Поэтому, хотя в отличие от карело-финского нартский эпос полон описания боевых походов, походы эти совершаются против мифологических великанов, а на более поздней ступени (в осетинском эпосе) против отдельных алдаров (князей). Человеческое общество, причем героическое человеческое общество, — это только нарты. Век нартов — идеализированный век предков-богатырей, подобных «сынам Калевы» карело-финского эпоса. И здесь и там историческая борьба облечена еще в одежды мифологически-сказочной фантастики.<sup>17</sup>

Своеобразное переплетение мифологического эпоса и богатырской сказки представляют собой закавказские сказания о прикованных богатырях — Амირани (в Грузии), Абрскиле (в Абхазии), Мхере (в Армении). Эти прикованные титаны, как давно доказано, сродни Прометею, причем не только типологически: они связаны нитями культурно-исторического взаимодействия. Однако мотивы «культурных подвигов» в них в значительной мере оттеснены эпизодами богатырской борьбы с великанами и т. п.

Героический эпос тюрко-монгольских народов развивается в основном на традиции богатырской сказки. В работе об «Алпамыше» и богатырской сказке В. М. Жирмунский, сопоставляя «Алпамыш» с эпосом тюрко-монгольских народностей Сибири, убедительно доказывает их общую сказочную основу.<sup>18</sup> Может быть, только следовало бы внести незначительную терминологическую поправку: название «богатырская сказка» сохранить для более архаических образцов типа упомянутых выше гилацкого, ненецкого и тому подобных, а эпические памятники тюрков и монголов Сибири рассматривать как ранние формы героического эпоса, представляющие переход от богатырской сказки к классическим формам героической эпопеи.

Что касается «Алпамыша», «Манаса» и «Джангара», то это уже различные варианты классической героической эпопеи. В. Я. Пропп, относящий не только сибирско-тюркский (шорский, якутский) эпос, но и гилацкую богатырскую сказку к эпико-героическому жанру, не делает существенного различия между ними (и то и другое — догосударственный эпос). По нашему мнению, именно между эпическим творчеством гилацков (а также ненцев и других малых народов Крайнего Севера) и тюрко-монгольских народов Сибири и лежит водороздел между богатырской сказкой и ранними формами героического эпоса. Водороздел этот определяется тем, что подвиги богатырей в эпосе якутов, бурят и алтае-сайянских народностей приобретает общеплеменной, коллективистский характер, хотя картина исторического прошлого народа обрисована средствами мифологической фантастики.

<sup>17</sup> О нартском эпосе подробнее см. Е. М. Мелетинский. Место нартских сказаний в истории эпоса. — Сб. «Нартский эпос». Орджоникидзе, 1957; Нартский эпос адыгов и осетин и его основные циклы. — «Альманах Дружба», 1957, № 7.

<sup>18</sup> «Сказание об Алпамыше и богатырская сказка». М., 1960.

Скотоводческие народности Сибири отличаются от охотников-рыболовов Крайнего Севера не только формой хозяйственной деятельности. Они стояли уже в первом тысячелетии нашей эры на более высокой ступени общественного развития. Сложившаяся патриархальная семья, начало имущественного неравенства и классовой дифференциации раннефеодального типа, активная племенная жизнь, крупные племенные союзы (в том числе такие крупные, как тюркский каганат или объединение енисейских киргизов), участие не только в мелких родо-племенных стычках, но в больших межплеменных войнах и крупных переселениях, сопровождающихся смешением родов и племен, подчинением местных этнических групп и их частичным превращением в рабов, — все это создавало предпосылки для нового типа эпического творчества.

Если богатырская сказка народов Крайнего Севера в основном отражает переход от классических форм родового строя к «военной демократии», то в эпосе народов Сибири мы имеем дело уже с переходом от военной демократии к раннефеодальному государству.

Героический эпос бурят, якутов, хакассов, шорцев, алтайцев, ойротов очень однороден по сюжетам, образам, по стилю. Это сходство не только типологическое, здесь отражаются очень тесные культурно-исторические связи.

Если отвлечься от характерных черт быта скотоводческих народов и сравнить эпос бурят, якутов и алтае-саянских народностей с богатырской сказкой малых народностей Севера, то действительно бросается в глаза аналогия в сюжетах. И там и здесь — героическое сватовство, борьба с чудовищами (монгусами, мангадхаями, абаасами) или врагами-соседями, поиски похищенных жен, месть за убитого отца, и т. п.

Еще более гиперболическими чертами изображаются физическая сила и доблесть богатырей, причем наряду с физической силой богатыри часто обнаруживают и магические (шаманские) способности менять свой облик, воскресать, переноситься из одного мира в другой и т. п. Очень часто богатыри совершают свои подвиги ради личной славы и выгоды, увозя скот и жен побежденных ими богатырей, иногда они просто ищут приключений, чтоб испытать свою силу, продемонстрировать свою непобедимость. Все это характерно для богатырской сказки. Сказочными являются такие характерные для тюрко-монгольского эпоса мотивы, как чудесное рождение героя у родителей, долго остававшихся бездетными, чудесный Конь-помощник, герой — обижаемый младший сын или калека, который затем преобразуется в красавца, и т. п.<sup>19</sup>

Однако наряду с этими чертами богатырской сказки имеются и новые элементы. Побеждая чудовищ или злых ханов, герой освобождает людей, пленников врага и отпускает их вместе с их скотом по домам, даже если они и не являются его родичами. Заступаться за обиженных — входит в кодекс богатырской чести (так, например, тюркский богатырь Кан Мерген всегда сочувствовал другим, всегда жалел чужого человека, и его сестра говорит: «Если ты будешь за чужих заступаться, не заметишь, как твоя голова оторвется»)<sup>20</sup>.

В алтайском эпосе борьба богатыря с различными ханами рассматривается как борьба с притеснителями народа, к которому принадлежит бо-

<sup>19</sup> См. упомянутую работу В. М. Жирмунского «Сказание об Алпамыше и богатырская сказка».

<sup>20</sup> См. об этом: Л. П. Потапов. Героический эпос алтайцев. — «Советская этнография», 1949, № 1.

гатырь.<sup>21</sup> В якутском эпосе богатыри айыы ведут борьбу с богатырями враждебного подземного демонского мира (абаасы).

Защита спокойной, счастливой жизни людей, населяющих среднюю землю — главное назначение богатыря. Поэтому, когда изображаются стычки богатырей айыы между собой, обычно вводится дополнительная мотивировка, например столкновение возникает в результате недоразумения.<sup>22</sup> Таким образом, деятельность богатыря вставлена в более широкую эпическую раму и в значительной мере подчинена общественным, пока племенным интересам. В этом основное отличие эпоса от богатырской сказки. Однако эпический фон, связанный с «историческими воспоминаниями» народа, передается средствами мифологической фантастики. Это характерно для ранних (как В. Я. Пропп правильно называет «догосударственных») форм эпоса. Особенно богата мифологическая фантастика в архаическом якутском эпосе. Так же, как в карело-финском или северокавказском эпосе, «человечество» совпадает с племенем, только свое племя — настоящие люди, а иноплеменная этническая среда сливается с представлением о стихийных силах природы и выступает в облике полумифических чудовищ (в более поздних вариантах олонхо врагами иногда называют тунгусов). И неудивительно, что для того, чтоб выразить общественную функцию богатыря в эпосе, якутский эпос прибегает и к традициям сказаний о культурных героях-первопредках (которые мыслились в первобытном фольклоре как образ коллектива). Сказания о культурных героях в более полном виде сохранились в форме исторического предания о первопредках якутов — Эллее и Омохое; Эллей — типичный культурный герой. Идеальный охотник, плотник и кузнец, он изобретает дымокур для защиты людей и скота от комаров, устраивает первую урасу (коническая юрта — жилище древних якутов), он первый подоил кобылу и изготовил кумыс, для этого слепил и необходимую посуду, выковал железное оружие вместо костяного, устроил первый раз праздник ысыах, чем и увенчал свои трудовые подвиги. Эллей имеет прозвище Эр-Соготох, т. е. «одинокий». Это прозвище указывает на то, что Эллей мыслился первым человеком. В памятниках героического эпоса олонхо Эллей не фигурирует, и у героев олонхо, как мы уже отмечали, превалируют черты сказочного богатыря. Однако они также большей частью мыслятся первыми людьми, заселившими среднюю землю и положившими начало человеческому роду. Популярнейший герой олонхо так и называется Эр-Соготох, он действительно одинок, в качестве первого человека не имеет ни отца, ни матери, ничего не знает о своем происхождении. В некоторых вариантах он первый строит юрту, собирает пушнину, скот, устраивает ысыах. Он совершает и важнейший подвиг культурного героя — добывает огонь, высверливая отверстие в стволе сухой березы.

Другие герои олонхо не совершают специфических культурных деяний, но также большей частью мыслятся первыми людьми, иногда это два брата или, еще чаще, брат и сестра. Главный герой рисуется в некоторых случаях сыном престарелых родоначальников, долго бывших бездетными.

Во многих случаях герой посылается богами на землю с определенной миссией — спасти племя от чудовищ (как например Нюргун Боотур за-

<sup>21</sup> Н. П. Дыренкова. Шорский фольклор. М.—Л., 1940, стр. 103.

<sup>22</sup> См. подготовленную к печати в Институте мировой литературы им. А. М. Горького монографию И. В. Пухова «Якутский героический эпос», где дается подробная характеристика персонажей якутского олонхо. Из этой работы, главным образом, почерпнуты и приведенные ниже примеры.

щитил племя айбы от абаасов). В подобной роли часто выступали культурные герои первобытных сказаний.

В алтайском и бурятском эпосе также встречается герой, не знающий родителей, или одинокие брат и сестра, но мифологическая основа прощупывается менее отчетливо.

В этом плане очень любопытен анализ зачинов в эпосе тюрко-монгольских народов Сибири. Зачины эти весьма однородны. Они рисуют древнее счастливое время, цветущую скотоводческую страну — тот пространственно-временной фон, на котором развернулось эпическое действие.

Мотивы этих замечательных вступлений к поэмам разностадиальны. Древнейший вариант — описание древних мифических времен первотворения: «В то время, когда мешалкой разделялась земля, / В то время, когда создавалась, нагромождалась земля, / Когда сливалась пробивающаяся сквозь землю влага, / В то время, когда земля разрывалась, / Вырастали деревья, / Когда деревья расщеплялись, / Вырастали листья, / Когда на березе-дереве листья выросли, / Народ жить стал. / Когда на тополе-дереве листья выросли — / Белый скот сотворился». <sup>23</sup> Пример взят из шорского эпоса, но совершенно аналогичный мотив встречается в якутском и бурятском. Описание доисторического мифического времени точно соответствует сказаниям о культурных героях. Но на этот древнейший мотив наслаиваются другие. Приведенное выше вступление имеет продолжение. «С сорока перевалами тайга была. / У подножья золотой тайги / Белое море потекло. . . По берегу белого моря ходя, / Платящий дань народ, / Словно песок в море, расселился. / Обходя подножье белой горы, / Словно звезды на небе, / Белый скот рассыпался». <sup>24</sup>

Картина золотой тайги в якутском эпосе соответствует описанию теплой страны, в которой никогда не заходит солнце и царит всеобщее изобилие, а в ойротском эпосе — описание величественной горной страны Алтай-Хангая, богатой скотом (времена первотворения заменяются здесь указанием на начало буддизма, и говорится о множестве буддийских храмов, украшающих землю).

Вступление к поэме обычно завершается описанием дворца героя-богатыря и обстоятельствами его рождения. Наличие подобного (обязательного) эпического зачина резко отделяет героические поэмы от богатырских сказок народов Крайнего Севера. В отличие от богатырской сказки здесь подчеркивается, что действие относится к древним временам. Зачины сибирских тюрко-монгольских поэм фиксирует переход от описания мифического времени первотворения (как в сказаниях о культурных героях) к описанию идеального эпического «золотого века» — периода благополучия и благоденствия, предшествующего грозным событиям поэмы.

Типологически следующую ступень представляет собой зачин русской былины («Как во стольном городе во Киеви» и т. п.), где эпический золотой век приобретает конкретно-историческую форму. Русские былины, армянский эпос о «ненстовых сасунцах», «Манас», сербские юнацкие песни и ряд других памятников представляют собой классическую форму героического эпоса. В этих классических формах непосредственно отражается государственная консолидация народностей на заре их истории. Эпические враги приобретают черты исторических врагов народа, исторические

<sup>23</sup> Н. П. Дыренкова. Шорский фольклор. М.—Л., 1940, стр. 81—83.

<sup>24</sup> Там же.

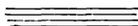
битвы, которые народ выдержал в борьбе за свою этническую и государственную консолидацию, изображаются в масштабе героической идеализации, крайне обобщенно (как об этом правильно пишет в применении к русскому эпосу В. Я. Пропп в книге «Русский героический эпос»), однако без помощи мифологии. Мифологическая и сказочная фантастика остается на периферии эпоса, составляет его задний фон, используется как дополнительное изобразительное средство, архаические сказочные и мифологические мотивы подчиняются новой чисто исторической теме. Сказочный характер сохраняют рассказы о чудесном рождении или сватовстве героя, а главное действие, в котором концентрируется изображение судьбы народа, рассматривается как устная историческая летопись (хотя, конечно, далеко ею не является в действительности).

Эпическое время русских былин — это историческая эпоха первого восточнославянского государства — Киев князя Владимира, хотя большинство исторических фактов, да и самое сложение былин в том виде, в каком они известны, вероятно, относятся уже к периоду монгольского ига. Эпическое время в «Манасе», может быть, и связано с историческими воспоминаниями о борьбе с уйгурами, но большинство исторических отражений и оформление песен скорее указывает на период борьбы с ойротами. Эпическое время в «Джангаре» — эпоха ойротского государства, но эпопея эта сложилась окончательно в более позднее время, поскольку она записана только у калмыков. Эпическое время «Давида Сасунского» — эпоха борьбы с арабами, сыгравшими большую роль в национальной консолидации армян, но эпос создавался в течение долгого времени и приобрел известные нам очертания позднее. Таким образом, переход от ранних форм героического эпоса к классическому (историческому) героическому эпосу совершается не в процессе этнически-государственной консолидации, а несколько позднее, когда ранние государственные образования уже воспринимаются как идеальное прошлое — героический «золотой век». Идеальное государство «золотого века» рисуется как государство полуродового типа, в котором князь и богатыри, воплощающие народ, находятся в патриархальных отношениях и имеют общие цели.

Этот образ идеального архаического государства (для которого патриархальный род является образцом) используется в дальнейшей борьбе за национальную консолидацию, против иноземных захватчиков. Оно невольно противопоставляется и следующим этапам в развитии государства, сопряженным с порабощением, закрепощением крестьянства. По мере социально-классовой дифференциации и роста классового самосознания крестьянства усиливаются черты протеста в образе богатырей, рисуются конфликты богатыря с князем. Защита Руси, например, оказывается дороже Илье Муромцу, чем князю Владимиру, и Илья Муромец всячески подчеркивает, что борется не за Владимира, а за Русь. Строптивость богатыря появилась вместе с этим образом еще в недрах богатырской сказки. Теперь эта «строптивость» приобретает социальную окраску. Однако разрушение эпической «утопии» возможно только в поздних формах эпоса — в результате разложения классической формы (например, в замечательном эпическом цикле о Гер-Оглы — благородном разбойнике и идеальном «царе» недоступного для настоящих царей «золотого кишлака», крестьянского царства Чимбил; то же самое находим в английских балладах о Робин-Гуде, в китайском народном романе «Речные заводи» и т. п.). Однако рассмотрение классических форм эпоса, а тем более разложения классической формы не входит в наши задачи, ограниченные проблемой генезиса.

Переход от ранних форм героического эпоса к классическим требует специального исследования. В. М. Жирмунский считает, что «Алпамыш», отчасти «Манас» (западноевропейская параллель — сказания о Зигфриде) являются непосредственной трансформацией ранних форм эпоса типа богатырской сказки. Таково же, по его мнению, происхождение русской былины о Волхе. Что касается других русских былин, то они, по мнению В. М. Жирмунского, возникли на чисто исторической основе, а сказочно-мифологическая традиция используется ими лишь в качестве изобразительных средств. В. Я. Пропп непосредственно выводит и другие русские былины из ранних форм эпоса (с сюжетами борьбы с чудовищами и героического сватовства). По вопросу о происхождении русских былин пока (особенно в рамках данной статьи) нет возможности вынести окончательное суждение. Но в целом можно сказать, что пути формирования героического эпоса весьма разнообразны.

Ранние формы героического эпоса широко используют традиции богатырской сказки и сказаний о культурных героях, причем одни преимущественно опираются на тюрко-монгольский эпос Сибири, другие — на карело-финский, кавказский эпосы. Переход от ранних форм героического эпоса к классическим (историческим) также может происходить либо путем постепенной переработки старых песен, либо путем создания совершенно новых поэтических форм, лишь использующих в некоторой степени старую фольклорную традицию.



*НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ ДОКЛАССОВОГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ  
В РУССКОЙ НАРОДНОЙ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКЕ*

1

В советской фольклористике до сих пор недостаточно уделялось внимания изучению волшебной сказки. А к такому изучению следовало бы обратиться, так как обширные исследования волшебной сказки, проведенные в зарубежной и дореволюционной русской науке, не могут удовлетворить нас.

Для советского исследователя прежде всего неприемлемо свойственное многим ученым прошлого настойчивое архаизирование волшебной сказки. Еще недавно даже у некоторых советских ученых (В. Г. Тан-Богораз, В. Я. Пропп, последователи Н. Я. Марра) все решительно мотивы сказок приводились в связь с глубокой древностью, иной раз совершенно насильственно. Создание новых оригинальных сюжетов, отражающих действительность позднейших эпох, считалось невозможным. Каждая сказка рассматривалась лишь как трансформация некоторого возникшего в глубокой древности сюжета («единственным источником сюжета является, в сущности, он сам, т. е. предыдущая его стадия»<sup>1</sup>). В сказке разыскивались большей частью только лишь родовые, доклассовые понятия. В этом отношении ученые пошли назад даже сравнительно с А. Н. Веселовским, который рекомендовал применять «метод, по которому требуется объяснять жизненное явление прежде всего из его времени и из той самой среды, в которой оно проявляется, и лишь тогда раздвигать границы сравнения, когда ближайшие условия не дают исследователю удовлетворительного ответа».<sup>2</sup>

На самом деле, сказки народов, принадлежащих к развитому классовому обществу (например, русские сказки, записанные в XVIII—XIX веках), всегда основаны на представлениях социальной борьбы — на классовом конфликте, на семейной имущественной вражде. Так, завистливые сестры стараются погубить свою меньшую, счастливую сестру; мачеха изгоняет из дому детей своего мужа; гордая царевна хочет смерти навязанного ей мужа — простого мужика или солдата; коварный царь посылает бедного стрелка в тридцатое царство с трудными поручениями, чтобы в отсутствие стрелка завладеть его красавицей-женой. Таковы и многие другие сюжеты, основанные на отношениях людей в собственническом обществе. Вражда

<sup>1</sup> Б. В. Казанский. Античные аспекты сюжета Тристан и Исольда. — Сб. «Тристан и Исольда», Л., 1932, стр. 121.

<sup>2</sup> А. Н. Веселовский, Сочинения, т. 16, М.—Л., 1938, стр. 16.

отрицательного персонажа к положительному герою сказки всегда вызвана корыстью, завистью, жадностью. Социальный характер носит и борьба в героической сказке, где народный герой-богатырь защищает людей от наглого иноземного захватчика (когда на сказочное государство нападает, например, змей, трехглавое Идолище или «сарацынский королевич» со своим войском и богатырями).

Наряду с этим во многих сказках, действительно, имеются моменты, хранящие следы древнего, доклассового мировоззрения, и надо научиться отделять их от позднейшего материала. Это можно сделать, рассматривая характер сказочных конфликтов. Тогда при анализе сюжетов, отражающих отношения внутри общества, раздираемого социальными противоречиями, можно найти эпизоды, а иногда и целые сюжеты, по всей видимости, чуждые столкновениям классовых интересов. Надо заметить, что цельных сюжетов такого рода очень немного. В таких сюжетах или эпизодах герои встречаются с волшебными существами и вступают с ними в борьбу: удалый добрый молодец сражается с Кощеем, девушка спасается от Бабы-Яги, и т. п. Все это — отголоски древнего социального устройства общества, древних, доклассовых форм борьбы общества с природными силами. Эта борьба отразилась в сказке в виде борьбы героя с волшебной злой силой.

В сказках XVIII—XIX века отзвуки древних, доклассовых представлений изменились, подчинились новому, классовому мировоззрению сказочников. Каждая известная нам русская сказка создавалась в определенных общественно-исторических условиях. Постановка темы, ее развитие, развязка отражает не произвольный вкус рассказчиков, а их мировоззрение, обусловленное исторически и социально. Судьба героя, взаимоотношения его с другими персонажами, характер его победы — все это представлено в сказке под определенным углом зрения.

Поэтому выделять отголоски доклассовых общественных представлений только на материале современных русских сказок было бы крайне затруднительно. Надо уяснить себе, каково было мировоззрение человека в родовом, доклассовом обществе. Для этого надо привлечь к рассмотрению сказки тех народов, которые еще близки к родовому быту.

Разумеется, если это и поможет судить об отголосках доклассового мировоззрения в русских сказках, то лишь в самых общих чертах. Хотя родовой быт и его представления во многом сходны у различных народов, хотя народы СССР, недавно еще находившиеся на ступени родового или разлагающегося родового быта (как например народы финно-угорской группы), и являются давними соседями русских и имеют с ними много общего, но все же фольклор каждой народности носит свой, национальный характер, и сравнивать между собой сказки таких народностей можно лишь с учетом этих национальных особенностей.

Сравнение между собой мифов и сказок различных народностей не раз уже приводило исследователей к ложным выводам. Но компаративизм не давал ожидаемых результатов именно потому, что исходил из формального сравнения сюжетов, не вникал в их различия — национальные, социальные, идеологические, не рассматривал причины различий.

Надо найти новые возможности сопоставления сходных сюжетов, поставить новые задачи перед исследователем.

Современные «чаяния и ожидания народные», которые, по известному указанию В. И. Ленина, пронизывают все русское народное творчество, отличаются от тех устремлений, которые воплощались в древней сказке. Древнее мировоззрение исчезло, оставив лишь осколки созданных им сюжетов и образов. Да и они, эти осколки, как мы увидим, целиком подчи-

нились новому мировоззрению. Сказка — художественное произведение, она — единство, отражающее действительность в свете современного отношения к миру создателей сказки.

Исторический и сравнительный анализ сказки приводит к ошибкам, если он не опирается на идейно-художественный анализ, позволяющий раскрыть мировоззрение сказки и одновременно выяснить, какую действительность отражают те или иные сказочные моменты.

Таким образом, идейно-художественный, литературный анализ сказки приобретает большое значение. Основной его задачей должно быть выяснение того, какую действительность отражает сказочный сюжет, какая жизненная борьба изображена в нем, какое идейно-художественное преломление она получила в сказке.

В буржуазной, да долгое время и в советской фольклористике древними истоками фольклора считались первобытная религия, религиозный культ, магия.<sup>3</sup> На первый взгляд, действительно, чем ближе стоит сказка к представлениям родового общества, тем больше в ней связи с первобытной религией. Но по существу сказка не только всегда была отлична от религиозных воззрений древнего человека, но в главных своих свойствах противоречила этим воззрениям.

По словам Ленина, «бессилие дикаря в борьбе с природой порождает веру в богов, чертей, в чудеса и т. п.»,<sup>4</sup> т. е. порождает религиозные представления. Религия была основана на страхе и поклонении перед грозными силами природы. Сказка же основывалась не на страхе перед природой, а на стремлении преодолеть этот страх и справиться с враждебным сопротивлением природы — т. е. на трудовой деятельности человеческого рода. По мнению Горького, смысл древних сказок «сводится к стремлению древних рабочих людей облегчить свой труд... а также силой слова... повлиять на стихийные, враждебные людям явления природы».<sup>5</sup> Труд древних людей — это непосредственная борьба с природой, с природными силами. Производственными отношениями людей было единство родового коллектива в труде. Это определяло собой коллективистические формы первобытной социальной жизни. На них основано и мировоззрение древней сказки.

В этих случаях человеческий род выступает как единый трудовой коллектив, где каждый член рода прежде всего должен заботиться о благе всего народа. В древнейших сказочных сюжетах всегда можно видеть, как человек, герой, член рода, вступает в борьбу с олицетворенными силами природы и побеждает их или преодолевает их козни; весь род оказывает ему поддержку в этой борьбе. Если сказка и пользуется при этом религиозными мотивами, то непременно имеет в виду, что человек преодолевает религиозный страх для того, чтобы вступить в борьбу с чудесными силами и победить их.

Своей активностью, оптимизмом сказка должна была помогать реальной борьбе человека с природой, организовывать его труд. Этим она и отличалась от религии, всегда тормозившей технический и культурный прогресс человечества. Сказка помогала парализовать вредное, обесценивающее влияние религии.

<sup>3</sup> Самое яркое выражение эта теория получила у Фрэзера. Первобытную идеологию прямо отождествляли с религией последователи Н. Я. Марра (см. итоговую статью И. Г. Франк-Каменецкого в сб. «Тристан и Исольда», стр. 262).

<sup>4</sup> В. И. Ленин, Сочинения, т. 10, стр. 65.

<sup>5</sup> М. Горький. О литературе. М., 1953, стр. 693—694.

Таким образом, анализируя древние сказки, надо искать в них отражения не столько религиозных, сколько производственных интересов человека.

В сказках доклассового, родового общества всегда фигурирует борьба человека, члена рода с волшебным существом, воплощением стихийных сил. М. Горький считал, что в древних произведениях устной литературы общей темой служит «борьба человека с природой, с волшебником, овладением ее тайнами, и мечта о возможности для трудящихся овладеть силами природы».<sup>6</sup> На этой теории Горького о трудовом происхождении фольклора и следует основывать анализ архаических моментов в волшебной сказке.

Существа, с которыми вступает в столкновение герой или героиня доклассовой сказки, — это большею частью так называемые «хозяева» стихий, олицетворяющие стихийные явления природы. Явления эти древний человек воспринимал как сознательные силы, враждебные человеческому роду, препятствующие его трудовой деятельности. Мало того, он переносил на них человеческие отношения.

В этих представлениях отразились хозяйственные интересы людей. Определенная группа явлений природы представлялась группой человекообразных существ, единым родом, подобным человеческому; им управлял «хозяин», глава рода. Водяной был не просто хозяином воды, а хозяином рыбы; Баба-Яга — хозяйкой леса и зверей, и т. п. С ними человек имел дело в своей производственной деятельности. Труд и его достижения казались человеку борьбой с волшебным родом и его «хозяином»; об этой борьбе и складывались сказки.

Исходя из этих предположений, постараемся проследить развитие некоторых архаических представлений путем сравнения русских сказок преимущественно со сказками угро-финских народов.

## 2

При анализе сказок различных народностей прежде всего можно обнаружить разницу между ними в степени активного отношения к природе и в осознании сил человеческого коллектива. Всем народам свойствен страх перед грозными силами природы, но на различном уровне трудовых достижений народы по-разному проявляют и преодолевают этот страх.

Еще в XX веке среди племен, близких к родовому охотничьему быту, существовал классический культ медведя — не только у таких удаленных от нас племен, как айну или нивхи (гиляки), но и у непосредственных наших соседей, например у хантов (остяков). Культ этот основан на страхе перед грозной силой медведя, на опасении, как бы дух убитого охотниками медведя не пришел следом за своим телом в селенье и не отомстил бы охотникам за убийство.

Так как, несмотря на страх перед медведем, на зверя все же охотятся, то представляется необходимым уберечь себя от мести медведя. Возвращение с охоты на медведя обставляют обрядами, которые должны, по убеждению первобытных охотников, сбить дух медведя со следа. Кроме того, надо поддержать с медведем хорошие отношения. Все племя справляет праздник в честь убитого медведя. Шкуру зверя вносят в жилище (через окно, чтобы дух не нашел следа), одевают в различные одежды, сажают за стол, уставленный вкусными яствами. Жители селения танцуют перед

<sup>6</sup> М. Горький. О литературе. М., 1937, стр. 361.

медведем, поют ему песни. В основном эти песни должны внушить медведю, что убили его не охотники; он сам упал и ушибся до смерти. Зверя убеждают принять угощение и рассказать другим медведям, как хорошо принимали его в селенье, как веселили и угощали. Обряд — как бы договор на дружбу со всем родом убитого медведя.<sup>7</sup> Опасаясь мести зверя, на которого он охотится, человек стремится помочь своему реальному труду вымышленным договором со зверем: мы тебя угостим и прославим, а ты не мсти нам и пришли нам на добычу еще своих братьев-зверей. Этот договор должен помочь людям уберечь себя от мести зверя и обеспечить удачу в охоте. Договор этот, конечно, вымышленный, кажущийся, но в основе его лежит вполне реальное «стремление древних людей облегчить свой труд».

Мы знаем миф, очень полно воспроизводящий обряд «медвежьего праздника», — миф, записанный у финского племени карел, у которых он остался лишь поэтическим воспоминанием о древнем культе медведя. Этот миф — XLVI руна «Калевалы». В ней рассказано, как злобная колдунья Лоухи послала на землю Калевалы свирепого медведя Отсо. Вещий старец Вейнемейнен убивает медведя и устраивает в честь его праздник в селенье, точь-в-точь похожий на медвежий праздник первобытных охотников. Прежде всего, Вейнемейнен убеждает своего грозного противника, что он, Вейнемейнен, — его искренний друг и вовсе не причастен к его смерти:

Мой единственный, ты, Отсо,  
Красота с медовой лапой!  
Не сердися ты напрасно —  
Я не бил тебя, мой милый,  
Сам ты с дерева кривого,  
С края ветки сам свалился...

Затем старец приглашает медведя на пир в селенье:

Там уж кушанье готово,  
Там поставлены напитки,  
Чисто выметены доски  
И протерты половицы;  
Там все женщины надели  
Что ни есть почище платья...

На праздник собирается все селенье; люди пируют, пляшут, поют, а в заключение Вейнемейнен устанавливает такое празднование как постоянный обычай:

Чтобы мы справляли праздник,  
Чтобы мы не забывали  
Молодцу устроить свадьбу,  
Пир мохнатому устроить.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Правильно ли называть эти отношения людей к медведю «культом» медведя? Они далеки от религиозных представлений в обычном понимании этого слова. Д. Зеленин даже считает, что подобные воззрения на силу медведя имеют под собой реальные основания — люди знакомы с тонким чутьем и слухом зверя. Вообще вряд ли правильно рассматривать обряды первобытного общества лишь со стороны их религиозного содержания. Для изучения народного поэтического творчества наибольшее значение имеет социально-производственный смысл обряда — обряд должен поддерживать единство рода в труде, подкреплять родственные связи. Энгельс указывает, что «религиозные церемонии индейцев более или менее связаны с родом» («Происхождение семьи, частной собственности и государства». Госполитиздат, 1949, стр. 90). Штернберг считает, что «медвежий праздник» у гиляков чисто родовой, а не религиозный («Семья и род у народов С.-В. Азии». Л., 1933, стр. 3).

<sup>8</sup> Калевала. Изд. «Academia», М.—Л., 1933, стр. 266—272, руна XLXI.

Это предание несомненно рассказывает о древнем договоре со зверем, существовавшем еще в доклассовом охотничьем обществе, — о «медвежьем празднике».

Обряд «медвежьего праздника» отвечает древней ступени производственной деятельности человека — первобытной охоте родового коллектива. Это — время еще очень большой слабости человека перед природой.

Подобные воззрения объясняют сибирское предание о «пестром медведе». Предание это (о происхождении медведей) рассказывает исследователь Н. А. Гондатти, описывая культ медведя у племен манси и хантов. Сначала медведь жил на небе у «нуми торум», затем спустился на землю. Его убил богатырь «узын одыр пых» и стал насмехаться над его телом, «употребляя передние лапы как метелки для пола и очага, задние — как лопатки, а всей шкурой стал затыкать чужал;<sup>9</sup> оскорбилась на это тень медведя, пошла в лес и привела с собой новых десять медведей...». Богатырь убил всех медведей, но пестрого (спущенного с неба) одолеть не мог. Богатырь спрятался в амбар, затем перебежал в дом, но медведь добрался до него и растерзал.<sup>10</sup>

Можно думать, что перед нами древняя «бывальщина», рассказ, сочиненный для устрашения слишком самоуверенных охотников, не подчиняющихся обычаям рода, обычаям, требующим уважения к убитому зверю.

У марийцев — земледельческого народа с очень сильными отголосками родовых представлений — есть подобное предание о «Вожде оленей». Охотник встретил в лесу «красивого оленя», упорно преследовал его и убил. Перед смертью олень произнес заклятье — предсказал всякие несчастья охотнику. И, действительно, — добавляет предание — вернулся охотник домой, а у него сгорел дом и погибла семья. «Ведь он убил Вождя Оленей».<sup>11</sup> По всей видимости, «Вождь Оленей» — это звериный «хозяин» оленей, чудесный родоначальник оленьего рода. С ним надо быть очень осторожным — так учит древняя мудрость.

Такие воззрения могут сохраняться долго — пока охота продолжает играть важную роль в примитивном производстве рода. Страх перед грозным зверем перешел и в земледельческое родовое общество, хотя там охота перестала играть важную роль в производстве.

Преодоление этого страха стало носить другой характер, когда люди почувствовали себя гораздо сильнее и увереннее по отношению к природе. Интересно сравнить «бывальщины» древних охотников с русской сказкой «Медведь» (известная сказка об отрубленной лапе медведя).<sup>12</sup> Сюжетное столкновение, из которого развивается сказка, не имеет ничего общего с социальными противоречиями. В ней интересы людей определенно противопоставлены силам природы (в данном случае роль злой силы играет

<sup>9</sup> Ср. в русской сказке про медведя:

Одна баба не спит,  
На моей коже сидит,  
Мою шерстку прядет,  
Мое мясо варит.

<sup>10</sup> Н. А. Гондатти. Культ медведя у инородцев С.-З. Сибири. — Труды этнографического Отдела Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете, кн. VIII, М., 1888, стр. 74.

<sup>11</sup> Архив Марийского научно-исследовательского института языка, литературы и истории (МарНИИ), Йошкар-Ола.

<sup>12</sup> А. Н. Афанасьев. Народные русские сказки, т. 1. М., 1957, № 57—58 (в дальнейшем — Афанасьев, т., №); И. А. Худяков. Великорусские сказки, вып. II. М., 1861, № 72.

медведь): «Старик пошел по дрова; попал ему навстречу медведь и сказывает: „Старик, давай бороться“. Старик взял да и отсек медведю топором лапу...». Таким образом, сказка хотя и записана в XIX веке, но свидетельствует о традиционных мотивах древней борьбы человека с природой. Естественно предположить, что ядро этой сказки возникло в доклассовую эпоху истории русского народа. Позднее, при обострении внутривидовых, а затем и классовых противоречий, сказочников начинают интересовать преимущественно эти социальные противоречия. Если создаются новые сюжеты, то они изображают, например, преследование падчерицы мачехой или спор между мужиком и диким зверем о благодарности и справедливости — как в сказке «Старая хлеб-соль забывается».<sup>13</sup> В этой сказке мы также видим столкновение человека со зверем (мужик спас волка, а волк хочет съесть его). Но содержание сказки имеет целью лишь показать «волчью мораль» собственнического общества, где человек человеку волк, где «старая хлеб-соль забывается». Иначе говоря, столкновение мужика с волком в этой сказке изображено в форме отношений человеческого, собственнического общества, а не в виде борьбы человека с природой.

В классовом обществе былые сказки с доклассовыми сюжетами о борьбе человека с природой могут сохраняться и пересказываться, обрастать новыми, социальными конфликтами, но такие сюжеты не создаются наново. Таким образом, следует предположить, что сказки с конфликтом доклассового типа (о борьбе человека с природой) могли возникнуть только в доклассовое время, хотя продолжают существовать и позднее.

Русская сказка о медведе сходна с преданием о «пестром медведе». Она имеет в основе те же первобытно-охотничьи представления об особых силах зверя, хотя и не столь фантастические (приходит не дух убитого медведя следом за своим телом, а живой медведь за своей отрубленной лапой). Правда, зверь в русской сказке еще так же человекоподобен, как и по древним представлениям. Он сам мастерит себе деревянную ногу; он поет на человеческом языке («Скрипи, нога, скрипи, липовая...» и т. д.) — старуха понимает его песню. Но отношения с людьми у медведя иные, гораздо более реальные. Как и раньше, медведь хочет отомстить людям (за надругательство — не только отрубили лапу, но еще и прядут его шерсть, варят его мясо, а из кожи сделали подстилку). Но хотя человек и боится мести зверя, а все же вступает с ним в борьбу: старуха подстраивает медведю ловушку и зовет мужиков; мужики убивают страшного зверя.

В обоих произведениях можно видеть принципиально различное отношение человека к враждебным ему силам природы. Неуверенность в своих силах пронизывает охотничье предание («пестрый медведь» растерзал дерзкого охотника); русская сказка показывает смелость человека, присутствие духа, изображает открытую борьбу со зверем.

Можно думать, что русская сказка о медведе отражает ту фазу жизни общества, когда люди стали чувствовать себя гораздо увереннее по отношению к природе и ее силам, чем первобытные охотники, когда в своей хозяйственной жизни они перестали зависеть от удачи в охоте.

Все это заставляет предположить гораздо более позднее создание сюжета сказки «Медведь» (в таком виде, как мы ее знаем). В сказку могло войти древнее предание о мести убитого зверя, которого охотники не сумели почитать после смерти, — предание, сходное с хансийским. Но сама сказка в окончательном виде должна относиться к концу родового периода, к его последней, земледельческой фазе.

<sup>13</sup> Афанасьев, т. 1, № 27.

Следы «медвежьего культа» у славянских племен и их неславянских соседей известны со времени неолита и эпохи бронзы,<sup>14</sup> но именно следы, осколки верования, — суеверия, уже не связанные с культом. Хотя сказка о медведе и отражает эти суеверия, она показывает преодоление суеверного страха. Суеверие заставляло людей бояться «накликать» зверя,<sup>15</sup> а сказка учила, что человек всегда может победить самого страшного зверя, если проявит присутствие духа, находчивость, уменье. В сказке изображено, как люди по неосторожности «накликали» зверя, но вступили с ним в борьбу и справились с ним, так как человек все же умнее и мужественнее зверя.

Итак, сравнение охотничьих финно-угорских преданий с русской сказкой о медведе показало определенную разницу в мировоззрении их создателей. Перед нами «страшные» рассказы о мести зверя у народа, более близкого к охотничьему быту, с одной стороны, и повествование об активной борьбе со зверем в сказке земледельческого русского народа (хотя сказка, видимо, также имеет доклассовое происхождение) — с другой стороны.

Ошибочно было бы думать, что эта разница в мировоззрении обусловлена какими-то исконными национальными особенностями обоих народов. Через подобный охотничий культ медведя (или другого свирепого и сильного зверя) прошли все народы. Но быстрое материальное и культурное развитие земледельческих славянских племен очень рано должно было дать им чувство активного преодоления природы, помогало им сбрасывать путы суеверного страха.

Довольно примитивной ступени трудовых возможностей человеческого рода отвечают сказки о «хозяине пурги». В них отношения с природой состоят в том, что человек, бессильный перед стихиями, вступает, так сказать, в «договор» с хозяином стихий — приносит ему выкуп, чтобы получить от него нужные блага.

Таковы кетская сказка «Осес» и ненецкая «Котура».<sup>16</sup> Сюжет их следующий: некий старик живет в чуме со своими дочерьми. В лютую пургу он посылает их одну за другой — видимо, к «хозяину пурги», чтобы «хозяин» взял дочь в жены и за то послал людям тепло. Каждой дочери отец дает ряд указаний — как вести себя по дороге и в чуме волшебного хозяина. Все старшие дочери нарушают приказания отца; девушки эти жестоки, эгоистичны, ленивы, и хозяин пурги убивает их. Только последняя, младшая дочь послушно выполняет все приказания отца и угождает своему чудесному жениху. Тот женится на ней и посылает людям тепло (или прекращает пургу).

Какую действительность отражают эти сказки? Именно просьба о тепле, с которой люди обращаются к хозяину пурги, и представляет собой производственный момент в сказке. Реальная действительность охотничьего быта во многом зависит от условий погоды, от мороза, метели, оттепели.

<sup>14</sup> См.: История культуры древней Руси, т. II. М.—Л., 1951, стр. 63.

<sup>15</sup> Не так давно, уже в наше время, в Сибири, «снимая шкуру с медведя, приговаривали: „Не я тебя убил, тунгус тебя убил. Не мы тебя убили, ты сам себя убил.“» (А. М. Попов и Г. С. Виноградов. Медведь в воззрениях русского старожильного населения Сибири. — «Советская этнография», 1936, № 3, стр. 42).

<sup>16</sup> М. Ошаров. Северные сказки. Новосибирск, 1936, стр. 161 и 195 (в дальнейшем — Ошаров). Сказки записаны: «Осес» — в 1931 году, в Туруханске, «Котура» — в 1930 году, в Пясинской тундре. «Осес» — сказка так называемых енисейских остяков, т. е. кетов.

Возможно, что по сюжету сказки «Осес» и «Котура» отражают действительно существовавший обычай — то время, когда род на самом деле посылал девушек в жены «хозяину пурги», в надежде получить от него взамен нужное людям тепло. Такой «договор» с хозяином пурги и неуклонное его выполнение свидетельствует о «слабости в борьбе с природой». Сказка целиком принимает договор и жертву, как общественно важное дело.

Но не в этом главное содержание и идейный смысл сказки. Это лишь жизненный факт, из которого она исходит. Сказка показывает, что девушки рода должны быть послушны роду, строго выполнять его повеления, если нужно — жертвовать собой для его блага (в сказке «Котура» отец девушек излагает этот родовой закон: «Котуре надо угодить, тогда он остановит пургу. Ты у меня последняя дочь. Знаю я, что о тебе я буду долго горевать. Но, как мне ни жалко тебя, а приходится и тебя посылать Котуре в жены. Не послать — народ весь погибнет»<sup>17</sup>).

Девушки, нарушающие веления рода из личных побуждений — из эгоизма, жадности, трусости — гибнут. Спасается сама и приносит благо всему роду та, которая обнаруживает смелость, находчивость, покорность роду, выдержку в исполнении его велений.

Сказка несомненно пропитана родовой коллективистической идеологией. Важно отметить в ней ее воспитательно-познавательное значение, ее эстетическое начало. Сказка не только отражает и осознает окружающую людей жестокую действительность (отправка девушек в выкуп хозяину пурги), но воспитывает в членах рода самоотверженное подчинение интересам, велениям, учреждениям рода. Именно таковы по Энгельсу черты первобытного коллективизма: «... племя, род и их учреждения были священны и неприкосновенны, были той данной от природы высшей властью, которой отдельная личность оставалась безусловно подчиненной в своих чувствах, мыслях и поступках»<sup>18</sup>. Воспитывать и поддерживать в членах рода это коллективистическое мировоззрение — задача сказки.

С доклассовой сказкой о «хозяине пурги» интересно сопоставить русскую сказку о «Морозке»<sup>19</sup>. Сказка эта, в таком виде, как она нам известна по собранию Афанасьева, — несомненно, позднего, классового происхождения. Сюжет ее основан на семейном конфликте собственного общества. Злая мачеха, которая преследует падчерицу, могла попасть в сказку только в позднее время, поскольку мачеха вообще появилась только в классовом обществе, в индивидуальной семье. Самая ненависть ее к детям мужа была результатом имущественных интересов и разногласий<sup>20</sup>.

Героиня сказки, падчерица, в сущности состоит на положении батрачки у мачехи и ее дочерей: «Старшую дочь старуха не любила (она была ей падчерицей), почасту журила, рано будила и всю работу на нее свалила... Сестры, глядя на мать, Марфушу во всем обижали»<sup>21</sup>. Классовые симпатии сказочника совершенно несомненны: бедная, эксплуатируемая девушка наделена всеми достоинствами — трудолюбием, выдержкой, кротостью, добротой, тогда как ее злые сестры ленивы, упрямы и грубы.

<sup>17</sup> Ошаров, стр. 200.

<sup>18</sup> Ф. Энгельс, ук. соч., стр. 101.

<sup>19</sup> Афанасьев, т. 1, №№ 95, 96.

<sup>20</sup> О возникновении образа демократического героя волшебной сказки — бедного сиротки, младшего сына-дурака, падчерицы — см.: Е. М. Мелетинский. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. М., 1958.

<sup>21</sup> Афанасьев, т. 1, стр. 140.

Социальные добродетели героини и пороки ее обидчиц оказывают решающее влияние на их судьбу. Чтобы сбыть с рук ненавистную падчерицу, мачеха велит мужу отвезти Марфушу зимой в лес и отдать ее замуж за Морозку (фантастическое существо, олицетворяющее мороз). В лесу, действительно, девушке встречается Морозко. За кротость и вежливость он награждает падчерицу богатством. Тогда мачеха отправляет в лес и своих дочерей в надежде на подарки, но Морозко убивает злых и грубых девушек.

Итак, сюжет сказки развивается из внутрисоциального конфликта. Злая мачеха старается погубить героиню сказки; преследование героини завершается ее испытанием — встречей с Морозкой. Героиня выходит из испытания с честью, Морозко ее награждает; злые сестры гибнут жертвами собственной грубости и избалованности; мачеха также посрамлена и наказана (смертью дочерей) за свою злость и корыстные поступки.

Как мы видим, сюжет сказки пронизан классовым мировоззрением трудового народа. В сказке правдиво отражена социальная действительность патриархальной русской деревни, с ее семейным гнетом и эксплуатацией. И лишь фигура Морозки не входит в эту социальную действительность. Морозко не связан с производственными и общественными отношениями людей классового общества; он появляется лишь случайно и так же случайно становится судьей-испытателем достоинств героини. В других сказках с аналогичным сюжетом таким же судьей-испытателем падчерицы оказывается «кобылячья голова», леший, медведь.

Фантастична и сама отправка девушек, выдача их замуж за таинственного обитателя зимнего леса, олицетворяющего стихию мороза. Но, по замечанию Горького, «нет фантазии, в основе которой не лежала бы реальность».<sup>22</sup> Брак девушек с Морозкой заставляет вспомнить не социальную действительность классового общества, а сказки родового общества о «хозяине пурги», которому некогда приносили выкуп — в гибельную непогоду отсылали девушек «в жены» хозяину пурги.

Естественно предположить, что фигура Морозки вошла в современную сказку из какой-то древней сказки о «хозяине мороза». Эта древняя сказка могла быть сходна с охотничьими сказками об отправке девушек в жены «хозяину пурги». Во всяком случае в ней так же по очереди отдавали девушек замуж за Морозку; неугодивших ему он убивал, угодившую — награждал. Разумеется, нельзя говорить о более детальном сходстве сказок. Всякие подробности сказочного сюжета могли быть различными у различных народностей.

Сказка о «хозяине мороза» в свое время должна была отражать производственные интересы рода; в теперешнем уцелевшем осколке сказки от них не осталось и следа.

Но мы можем представить себе, какого типа были производственные интересы людей, отражавшиеся в древней русской сказке о Морозке. Морозко был «хозяином мороза» и имел отношение к земледельческому труду славянских племен. Известно, что еще в XIX веке в русских селах выставляли зимой для мороза овсяный кисель, приговаривая:

Мороз, мороз! Приходи кисель есть.  
Мороз, мороз! Не бей наш овес.<sup>23</sup>

Это «кормление» мороза имело целью сохранить посевы овса от зимней стужи, которая все еще представлялась в виде некоего человекообразного

<sup>22</sup> М. Горький. О литературе, 1953, стр. 639

<sup>23</sup> И. П. Сахаров. Сказания русского народа, [ч. 1]. СПб., 1885, стр. 116.

существа; его можно кормить, с ним можно вступать в договорные отношения.

Сюжет первобытно-охотничьей эпохи мог уцелеть и в сказке славян-земледельцев именно потому, что и в земледельческом родовом обществе (как и впоследствии) люди продолжали поддерживать «договорные» отношения с хозяином мороза (в целях охраны посевов от вымерзания). По всей вероятности, в действительности девушек уже не «выдавали замуж» за хозяина мороза, но миф о жертве и о высоких социальных добродетелях девушки был живым и осязаемым и для этого периода. Содержание сказки, как производственное (охрана посевов), так и социальное (воспитание и осознание в человеке качеств, нужных родовому коллективу), выражалось в драматическом столкновении с хозяином мороза; социальные достоинства героини оттенялись изображением ее жадных и ленивых сестер. Напоминаю, что при этом не изображалось никакого столкновения внутри рода — например, между доброй и злыми сестрами, между родителями и девушками; такие столкновения не были актуальными в родовых отношениях. Ослушание, невыполнение велений рода — наибольшее, что могло случиться, и сказка рисовала это как худшее из преступлений. «Отдельная личность» должна была «безусловно подчиняться в своих чувствах, мыслях и поступках роду и его учреждениям» (Энгельс).

Из всего вышесказанного следует, что сказка о Морозке (записанная в XIX веке) возникла в классовую эпоху, но не является целиком новой. Создатели этой сказки, рассказывая о преследовании падчерицы мачехой, частично использовали как материал старую сказку, но творчески переработали ее в соответствии с новыми понятиями. Новое, классовое мировоззрение противоречило старому, родовому, так же как и новые общественные отношения противоречили прежним. Поэтому в новой сказке старые перипетии использованы противоречиво, зачастую в противоположном прежнему смысле.

Совершенно исчез производственный, земледельческий момент (люди ничего не просят у мороза). Единство дружного рода, изображенное в прежней сказке, сменилось враждебными отношениями внутри индивидуальной семьи. Прежде в сказке любящий отец отдавал своих дочерей Морозке для блага рода; отца заменила злобная мачеха, отсылающая девушку к Морозке, чтобы погубить ее. Прежний ведущий конфликт (рода с Морозкой, человека с природой) сменился внутрисемейной враждой (мачехи к падчерице). Именно этот конфликт вызывает теперь все развитие сказочного сюжета; его задачи подчинили себе все уцелевшие детали прежней сказки.

Так, изменился порядок, в котором отправляют девушек к Морозке: сначала посылают добродетельную, потом злых; самый смысл добродетелей и пороков переменялся. Достоинства героини — не в служении роду, а в достойном поведении, в трудолюбии, стойкости, внимании к другим людям. Изменился и облик «хозяина мороза»: забылась его связь с хозяйственной деятельностью людей; встреча с ним ничем не обусловлена; самый брак девушки с Морозкой — выдумка бессердечной бабы. В ее устах хозяин зимы Морозко приобрел облик «богатого жениха», каким должен быть жених по понятиям патриархальной деревни. Мачеха говорит о Морозке: «Жених-то красавец и богач! Мотри ко, сколько у него добра: все елки, мянды<sup>24</sup> и березы в пуху, житье-то завидное».<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Верхние слои сосны.

<sup>25</sup> Афанасьев, т. 1, стр. 141.

Замуж за Морозку девушка не выходит: он только награждает ее богатством, всяким добром, нужным не другим людям, а лично ей. Это также представление, характерное для собственнического общества. В сказке же родового общества девушка должна была добыть от хозяина мороза блага, нужные всему роду, — принести тепло, обеспечить сохранность посевов.

Таким образом, старый, родовой сюжет о Морозке стал служить новому сюжету с внутрисоциальным конфликтом. Основное, жизненное противоречие новой сказки — вражда мачехи к падчерице — разрешается путем фантастической встречи девушки с Морозкой. Благополучный исход этой встречи влечет за собой торжество падчерицы и посрамление мачехи. Все эти детали не сложены механически, а соединились в одно художественное целое, пронизанное единым, классовым отношением к миру.

От родового мировоззрения не осталось ничего — только «волшебный» эпизод, который должен был возникнуть на почве защиты родовых интересов охотничьего — а впоследствии земледельческого — первобытно-общинного строя.

Живучесть и яркость эпизода встречи с Морозкой могла обеспечиваться живучестью представлений о хозяине мороза — в конечном счете тем, что в своей трудовой деятельности человеку труднее всего было приравливаться к капризам погоды. Других «хозяев», других противников человека в его производстве — в охоте, рыбной ловле, земледелии — люди давно научились преодолевать, а перед морозом они долго оставались бесильными.

В других отношениях человек не всегда оставался так бессилён, как перед условиями погоды. В различных отраслях своего производства (охота, рыболовство, подсечное земледелие) он научился коллективным трудом побеждать природу, получать от нее нужные продукты. Это меняло и отношение его к природе. Человек уже не хотел отдавать своих дочерей «хозяину» стихий. В фольклоре многих народов распространен мотив обмана «хозяина», так сказать «жертвы» с возвратом».

Немалое количество сказок у всех народностей — и охотничьих и земледельческих — связано с рыболовством. Процесс производства принимает в поэтическом изображении вид борьбы-состязания с «хозяином» рыбы — с водяным. В сказках, близких к родовому периоду, можно встретить сюжет о том, как водяной требует с людей выкуп за рыбу, например ненецкая сказка об озере Таймыр<sup>26</sup> или кетская сказка «О чертовом озере». В кетской сказке водяной требует девушку в жены: «Я хозяин этого озера, и рыба в нем моя. В озере я живу не один. Таких, как я, там много. Только я над всеми старший. . . Если ты отдашь мне дочь, я пошлю в это озеро рыбу и ты снова будешь ловить ее, как ловил, и есть, как ел. Не отдашь дочери — уморю».<sup>27</sup> За дочь водяной дает старику-отцу не только рыбу, но и шесть оленей.

Но не во всех сказках люди так безоговорочно подчиняются требованиям «хозяина». Встречается немало сказок, в которых жертва хотя и отдана хозяину, но обманывает его, убегает от него. Род тем временем, как видно, получает за жертву нужные блага.

Когда героиня спасается бегством от своего страшного жениха, ей помогают все силы рода — мудрые старики, шаманы, духи-покровители.

<sup>26</sup> Ошаров, стр. 214.

<sup>27</sup> Там же, стр. 173.

В эвенкийской сказке «Хеладан»<sup>28</sup> старик пил воду (из проруби), борода его примерзла. Старик стал просить лед отпустить его, предлагая ему в жены одну за другой своих дочерей. Когда он дошел до младшей, лед отпустил его. Младшая уплыла со льдом по реке, ведущей в «нижний мир» (т. е. на тот свет). Жившая на берегу реки шаманка дала ей два шила и научила, как спастись: в стране мертвых не оглядываться, а выбираться на землю при помощи шил. Девушка спаслась и при содействии некоего медведя-покровителя создала людей и оленей.

Сказка еще носит отпечаток коллективистического, родового мировоззрения (труд представлялся в виде борьбы с «хозяином» за благо рода). Можно думать, что хотя сказка создана в родовом обществе, но в ней уже отвергается древнейший обычай — отдавать девушек в выкуп хозяину. Такой выкуп рассматривается только как вынужденный, считается злом, а обман «хозяина» — это способ борьбы за благо рода против грозных сил природы.

Те же мотивы — требование выкупа (за рыбу) и обман «хозяина» — есть в марийской сказке «Среброзубая Пампалче».<sup>29</sup> В ней также старик пьет воду из озера, а Водяной («владыка вод»), ухватив его за бороду, требует выкуп за рыбу, которую старик ловит в озере: старик должен отдать замуж за Водяного свою дочь, Среброзубую Пампалче. Здесь также нет и речи о покорной жертве. Отец и дочь обманывают «владыку вод»: дочь бежит от него и спасается от погони при помощи разных животных и своей небесной сестры.

В этой сказке род больше дорожит своими детьми, чем в сказке «Осес», «Чертово озеро» и т. п. Бегство Пампалче — не уклонение от жестоких распоряжений рода, а стремление соблюсти интересы рода и в то же время обмануть водяного. Тут нет конфликта внутри семьи, как это бывает в сказках, отражающих действительность классовой эпохи. Пампалче и ее отец вступают в конфликт с Водяным из-за рыбы: конфликт, типичный для сказок родового общества. В то же время здесь нет добровольного договора с хозяином; договор вынужденный, и люди стремятся при первой же возможности нарушить его и обмануть хозяина. В борьбе с хозяином воды они чувствуют себя сильнее и увереннее, чем в борьбе с хозяином пурги или мороза.

Как и сказка «Морозко», русская сказка «Морской Царь и Василиса Премудрая»<sup>30</sup> также не представляет собой сюжета, наново созданного в классовом обществе. Конечно, и в ней борьба, которую ведет герой, окрашена в «классовые» тона: Морской Царь, к которому попадает герой, выглядит как настоящий, земной царь, жестокий самодур и угнетатель. Его собственная дочь бежит от него, спасая героя. В настоящем своем виде сказка — история прекрасной, самоотверженной любви, история, имеющая свое развитие и окончание уже после бегства героя и Василисы Премудрой от Морского Царя.

Но в этом сюжете легко заметить сходство с другими, более близкими к родовым понятиям сказками о водяном, хозяине рыбы. Как и в марийской сказке, здесь водяной ловит отца за бороду. Он требует в выкуп «то, чего ты у себя дома не знаешь» — новорожденного сына (здесь нет ни слова о выкупе за рыбную ловлю, но первоначально могло быть, поскольку

<sup>28</sup> Материалы по эвенкийскому фольклору. Сост. Г. М. Василевич, вып. 1. Л., 1936, стр. 38, сказка № 40.

<sup>29</sup> Е. Тудоровская и С. Эман. Марийские сказки. Йошкар-Ола, 1945, стр. 13.

<sup>30</sup> Афанасьев, т. 2, №№ 219—226.

речь идет о водяном). Сын вырастает и идет к водяному, чтобы исполнить обещание отца (как и Пампалче). Навстречу ему попадает старушка (встречные старики и старушки, помогающие герою, — это всегда отголосок былой помощи рода). Старушка открывает ему истинную причину его запродажи. Ему предстоит завладеть чудесной женой — дочерью Морского Царя. Герой выполняет эту задачу, женится на Василисе Премудрой, с ее помощью справляется со всеми кознями Морского Царя, бежит от него вместе со своей женой и возвращается к людям, на землю.

Легко представить себе производственный момент, уже утраченный в сказке. Когда-то спор с водяным был поэтическим изображением борьбы за рыбу; дочь Морского Царя должна была обеспечить род героя по части удачного рыболовства, и борьба героя с Морским Царем за чудесную жену была борьбой за благо человеческого рода.

## 3

Все вышеприведенные сказки в далекой своей основе связаны несомненно с производством раннего, охотничьего общества — с охотой, рыболовством и т. п. В них отразилась еще очень большая зависимость человека от природы. Труд его имел тогда еще, так сказать, потребительский характер. Природа владела всеми благами — и зверем и рыбой; от нее зависели условия промысла. Человек ничего не создавал сам, он только вырывал у природы — силой или хитростью — то, что ему было нужно. Это должно было определить собой и мировоззрение народного творчества в то время: пока слабость человека перед природой была велика — договор с враждебными «хозяевами» стихий и его неуклонное выполнение; когда человек стал сильнее и увереннее в своей борьбе с природой — обман «хозяина», борьба с ним и победа.

Совсем иное мировоззрение начинает отражать сказка под влиянием творческого труда человека, труда, который появляется с возникновением ремесла и с переходом к земледелию. Для северных славянских племен этот переход совершился еще в условиях родового общества — поскольку земледелие было подсечным, коллективным. Энегельс характеризует эти периоды «потребительского» и созидательного труда; первый — как «период преимущественно присвоения готовых продуктов природы; произведения, созданные человеком, служат главным образом вспомогательными орудиями такого присвоения», второй — «период введения скотоводства и земледелия, период усвоения методов повышения производства продуктов природы с помощью человеческой деятельности».<sup>31</sup>

Этот переход к созидательному труду отразился на мировоззрении народа. В сказках сохранилось древнее представление о праве на отвоеванную или область природы. Об этом говорят сказки, имеющие в основе своей представления творческого труда — сначала в связи с открытием огня, затем — с возникновением ремесел, земледелия.

Еще в архаических сказках, связанных с добыванием огня (у племен, близких к родовому быту), не природа — владелец огня, а человек; злые силы пытаются отнять у человека огонь, а человек защищает огонь и при помощи его устраивает мир, создает солнце и месяц.

Правда, даже в самых ранних сказках этого типа не говорится прямо об огне, но такое истолкование является самым естественным. Хотя все имеющиеся на эту тему сказки записаны уже в тот период, когда непосред-

<sup>31</sup> Ф. Энегельс, ук. соч., стр. 26.

ственный интерес к охране огня и орудий добывания огня должен был уже ослабеть (добывание огня стало обычным делом), но в сказке остался образ человека, противостоящего враждебным силам, защищающего свой очаг, свой род от их нападения.

Сказки этого типа имеются у племен Восточной Сибири, у народов финно-угорской группы, а также у некоторых других племен с родо-племенной организацией. В единичном случае такая сказка имеется в русском и украинском фольклоре. У западноевропейских народов этой сказки нет (ни одна не указана у Аарне). Отзвук ее можно отметить в сербской легенде, приводимой Потебней.

В сказках этого типа — очень стойкие подробности, позволяющие с уверенностью уловить их утраченный смысл. Наиболее примитивны эвенкийская сказка «Мани»<sup>32</sup> — (1) и одна из юкагирских<sup>33</sup> — (2); затем следуют две остяцкие (кетские) сказки: «Месяц и солнце»<sup>34</sup> — (3) и «Расписной налим»<sup>35</sup> — (4), в которых особенно ясен мотив создания солнца и месяца.

Этот мотив почти утрачен в марийской сказке «Семь сироток»<sup>36</sup> — (5) и в белуджской сказке «О четырехглазом брате и сестре ведьме»<sup>37</sup> — (6). Дальше всего от начального вида ушла русская сказка «Ведьма и Солнцева сестра»<sup>38</sup> — (7), упоминаемая Афанасьевым украинская<sup>39</sup> — (8), христианская легенда сербов<sup>40</sup> — (9).

Русскую сказку можно рассматривать наряду со сказками других народов, близких к родовому строю. В русской сказке о ведьме и Солнцевой сестре очень слабо отразились представления эпохи классово-борьбы. Это одна из самых архаических русских сказок, в наибольшей целостности сохранившаяся до нашего времени.

Экспозиция сказок этого типа всегда состоит в том, что *в дом героя вторгается ведьма*. Она не может просто попасть к людям; сами люди должны впустить ее к себе — по неосмотрительности, доверчивости или бессилию [шаманы не справились — (3); родители допустили злую силу войти в женщину, и родилась ведьма — (4), (6), (7); ведьма хитростью добила приглашения от людей — (1, 5)].<sup>41</sup> Результат один: *ведьма пожирает всех старших членов семьи и завладевает домом героя. Герою удается спастись* (кстати: он моложе всех, но умнее, находчивее, сильнее старших членов семьи, даже шаманов). *Герой попадает на небо, где живет его небесная сестра-жена* (в марийской сказке действие сразу переходит в бегство и погоню, а небесная сестра помогает героине спастись). *Герой тоскует о семье и хочет ее навестить* [похоронить братьев (3), но чаще —

<sup>32</sup> Ошаров, стр. 19.

<sup>33</sup> В. И. Иохельсон. Юкагиры. Ч. I. Образцы народной словесности юкагиров. — «Труды Якутской экспедиции», т. IX, ч. III, отд. III, стр. 70. Записано в Колымском округе.

<sup>34</sup> Ошаров, стр. 111.

<sup>35</sup> Там же, стр. 142.

<sup>36</sup> Е. Тудоровская и С. Эман, ук. соч., стр. 23.

<sup>37</sup> Белуджские сказки, собранные И. И. Зарубиним. Л., 1932, №№ IV и V.

<sup>38</sup> Афанасьев, т. 1, № 93.

<sup>39</sup> А. Н. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу, т. III. М., 1869, стр. 271.

<sup>40</sup> А. А. Потебня. О мифическом значении некоторых образов и поверий. — «Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете», кн. 3, 1865, стр. 238.

<sup>41</sup> В. Тан-Богораз приводит юкагирскую сказку, где три сестры находят камень, напоминающий человека, кладут его в люльку. Камень превращается в ребенка-чудище. Смысл тот же: это происки ведьмы, желающей проникнуть к людям. В эвенкийской сказке «Мани» бездетные сестры находят оловянную зыбку с ребенком и берут ее к себе в чум. Ребенок оказывается чудовищем-людоедом.

проведавать родных; как мы увидим, это лишь предлог, ложная мотивировка, заменившая какую-то ранее бывшую]. Герой направляется в родной дом. В руки его попадают предметы великой силы, которые помогут ему, если он сумеет употребить их. Иногда их дает ему небесная сестра (3, 7); в других случаях герой сам хватает предметы, убегая из дома (стало быть, он знает, как с ними обращаться); наконец, в одном случае (4) их совсем нет. Герой приходит в родной дом. Его намерение проведать родных забыто; он вовсе не хоронит братьев (3), или же он сразу видит черепа родных (4), или опустошенную ведьмой страну (7). Но он, как видно, приходил не для того, чтобы убедиться в гибели родных. Ему нужно что-то помимо этого.

Ведьма хочет пожрать героя. Его предохраняют — вольно или невольно — черепа родителей (4), собачка давно умерших родителей и черепа сестер (5), домашняя мышка (6, 7). Герой бежит, ведьма гонится за ним. Чтобы задержать ведьму, герой бросает волшебные предметы. Эти предметы меняют лицо земли — появляются горы, леса, реки; в белуджской сказке (6) кисточка для сурьмы превращается в дерево, на которое лезет герой.<sup>42</sup> Животные и чудесные помощники помогают герою, мешая ведьме [иногда даже волки или собаки разрывают ведьму (4, 6)]. Небесная сестра спасает героя [подымает на небо за руку (3) или при помощи веретена (5)]. Ведьма пытается удержать героя [ведьма и сестра разрывают его (3, 4) или же ведьма взвешивается с героем на весах (7)].

Герой и сестра остаются на небе [в виде солнца и месяца (2, 3); или в небесных чертогах у Солнца (5, 7)].

Во всех этих сказках явственно ощущаются пропуски в развитии действия, и поэтому возникает ряд неясностей:

1. Зачем вначале сказки ведьме нужно проникнуть к людям? Только чтобы пожрать их? Или ей нужно проникнуть в дом?

2. Зачем герой возвращается в отчий дом? Как мы видели, «проведавать родных» — это ложная мотивировка, которая тут же забывается. Чего же он ищет?

3. Чего боится ведьма, когда приходит герой (она прикидывается доброй сестрой и т. д.)? Разве ей нужны приготовления, если она попросту хочет его сожрать?

4. За что ведьма с такой яростью преследует героя [так, ведьма требует выдачи героя (7), словно она имеет на это право по справедливости]?

5. Что такое — эта связь героя и его сестры с солнцем? Почему в некоторых сказках (3, 4) они стали солнцем и месяцем после возвращения героя от ведьмы?

Все эти вопросы, в сущности, сводятся к одному — что герой отнял у ведьмы и принес на небо?

Ответ напрашивается — огонь.<sup>43</sup> В марийской сказке сиротки идут

<sup>42</sup> В эвенкийской сказке «Мани» сестры, убегая от чудовища, бросают различные орудия женского труда: скрепки для выделки замши и пр.

<sup>43</sup> Что ведьма хочет сожрать именно того, кто должен спасти родовой огонь — на это есть намеки в марийской сказке (убегая, девушка бросает горячие угли в глотку ведьмы), в белуджской (убегая, героиня уносит с собой подпорки очага, которые затем вынуждена бросить; ведьма подбирает их и уносит домой), в юкагирской сказке, записанной Йохельсоном (убегая от сказочного старика-людоеда, девушка встречается с мнимым сказочным стариком, ее спасителем; он прячет ее в мешочек для огнива, возможно — превратив в огниво). Все это соответствует и мнению В. Тана-Богораза, который считает, что тема «магического бегства» связана с прибором для добывания огня (В. Тан-Богораз. Миф об умирающем и воскресающем звере. — «Художественный фольклор», вып. 1, М., 1926, стр. 68).

к ведьме именно за огнем. Ведьма завладела огнем, родовым очагом, и герой отнимает у нее огонь не для себя, а на благо всего рода [в русской сказке (7) ему хорошо живется у Солнцевой сестры, но он плачет, глядя на обездоленную землю]. Правда, иногда герой уносит из захваченного ведьмой дома чудесные предметы, помогающие устройению мира (созданию гор, лесов, рек). Но это — не главное, за чем он приходил. Предметы принадлежат не ведьме, как в сказке типа «Баба-Яга», а роду: они или были дома, или их дала небесная сестра. Большой частью он их бросает по дороге; то, что при этом происходит, — так сказать, побочное следствие его подвига. Не их он должен принести на небо.

Таким образом, сказки предстают в целом виде. Это сказки о борьбе за огонь, о том, как злая сила завладела родовым огнем, но герой отнял огонь у злой силы и при поддержке рода (его волшебных сил — животных, небесной сестры) спасся от преследования разъяренной ведьмы и принес огонь на небо, откуда он будет светить всем людям.

По дороге герой вообще сделал землю пригодной для жизни. Отголоски социально полезного значения его подвига — в русской сказке (7), где возникшие горы и леса, спасая героя, в то же время продлевают жизнь Вернигору и Вернидубу. Спасая себя, герой помогает другим.

Когда огонь стал обычным и легко добываемым, начало сказки могло выпасть, утратиться. При пересказах роль огня забывалась, только судьба героя волновала воображение. Кроме того, возможно, что наименование огня было запретным и в сказке не произносилось.<sup>44</sup> Этим объясняется тот факт, что мотив огня отсутствует в сказках.

Мысль о добывании огня тесно связана с коллективистическим мировоззрением родового общества — с борьбой за благо людей. У народов, где родовой быт исчез (у русских, у украинцев) или почти исчез (у марийцев), сказка существует как рассказ об индивидуальном подвиге (с отголосками социальных связей героя). Только у кетов, у которых родовые связи еще сильны, в сказке сохранилось социальное значение подвига и связь его с огнем: благодаря ему создаются солнце и месяц на благо всем людям. По остяцким (кетским) сказкам видно, что такое была «Солнцева сестра». Афанасьев считает Солнцеву сестру олицетворением Зари, небесной сестры солнца. Но в архаических сказках небесная сестра — настоящая сестра героя, чудесный член его рода, живущий на небе. Брат и сестра превращаются в месяц и солнце. Когда герой добежал до неба, ведьма и небесная сестра ухватились за беглеца, потянули его каждый к себе и разорвали пополам. Потому месяц не имеет полной силы, он прибывает и убывает.

Отголосок этого мотива сохранился в украинской сказке,<sup>45</sup> где на вопрос, бессмертен ли он, Месяц отвечает: «А я так: як місяць у небі старий, то й я старий, а як він молодий, то й я молодий».

Украинская сказка дальше всего отошла от древнего сюжета. Сказка эта — философское переосмысление сюжета, сделанное в индивидуалисти-

<sup>44</sup> По словам Д. К. Зеленина, у украинцев есть дни, «когда не полагается одолжать огня из очага: верят, что вслед за огнем может уйти из дома благосостояние, счастье или по крайней мере хлеб не уродится; таковы дни пасхи, засева, толоки, дни рождения в доме ребенка или теленка. С этим именно поверьем, широко распространенным у восточных славян и у других народов северной Евразии, т. е. с запретом выдавать свой огонь чужому — всегда или в критические моменты, — мы и связываем данное подставное слово для огня, т. е. название огня богатством» (Д. К. Зеленин. Табу слов. — «Сборник Музея антропологии и этнографии», т. VIII, вып. II, Л., 1929, стр. 59).

<sup>45</sup> А. Н. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу, стр. 271.

ческом направлении. Герой ищет не подвига на благо людям, а личного бессмертия. Ведьма — Смерть, она гонится за героем, потому что Смерть всегда гонится за человеком. Все образы сказки приспособлены к этой теме. Человек остается у Месяца, потому что Месяц бессмертен. Смерть требует выдачи человека по праву Смерти, а не потому, что он перед ней виновен. Волк, который «пиляе» хвостом сосны и должен умереть, когда свалит последнюю, панночки с сундуком иголок — не участники сказочного действия, а проходящие персонажи, освещающие мысль сказки.

В измененном виде отголоски сюжета имеются в сербской легенде о похищении солнца. Когда дьяволы отпали от бога, они унесли с собой солнце. Архангел обманул дьявольского царя, похитил у него украденное солнце и бежал с ним. Дьявол бросился в погоню. Он догнал архангела, когда тот уже одной ногой стоял на небе. Дьявол схватил архангела за ногу и вырвал у него кусок мяса из подошвы. В утешение архангелу бог сдала выемку на подошве у всех людей. Ряд деталей уцелел от древнего сюжета — похищение огня (здесь прямо — солнца) злой силой; герой отнимает солнце и бежит с ним; злая сила гонится за ним; герой скрывается на небо; злая сила успевает лишь схватить его за ногу и оторвать часть тела.<sup>46</sup>

В большинстве этих сказок социальная мотивировка действия героя потеряна, заменилась индивидуальной. Вместо заботы героя о благе рода — желание проведать родных. Ведьма просто хочет сожрать все, что можно — а не всех, кто может отнять захваченный ею огонь. Этой заменой объясняется слабость мотивировки: личные причины действий, не поддерживаемые социальным смыслом, плохо ложатся в ткань древней сказки. Таким образом, через призму мировоззрения позднейших пересказов мы можем уловить социальные черты древнего коллективистического отношения к миру.

Архаические сказки свидетельствуют о том, что чувство общественного и патриотического долга в русском человеке уходит корнями в глубокую древность, в родовой быт с его коллективистическим мировоззрением. Это коллективистическое мировоззрение мы можем угадать в архаических сказках, сопоставляя их со сказками тех народов СССР, которые еще близко стоят к родовому быту и его социальным отношениям.

В сказках о спасителе огня описывалось нападение злой силы на родовой очаг героя и бегство героя из собственного дома, чтобы спасти огонь.

Это редкие сказки. Чаще встречаются сюжеты, где герой случайно попадает к ведьме и бежит от нее к себе домой. Эти сказки имеются у самых различных народов, начиная с охотничьих. Среди них есть особая группа сказок, где героиню посылают с поручением к злой силе (Бабе-Яге, Йоме-Бабе и пр.). Выполнив поручение (или задачи), заданное Ягой, девушка убегает, спасаясь от ее преследования. Этот тип сказок, видимо, не встречается у охотничьих племен; можно предположить, что сказка возникает сравнительно поздно.

Такова сказка народа коми «Йома-Баба»,<sup>47</sup> уже упомянутая марийская «Семь сироток»<sup>48</sup> (здесь мы имеем мотивы, присоединившиеся к сказке

<sup>46</sup> А. А. Потебня, ук. соч., стр. 238. Потебня ссылается на собрание сербских народных песен Караджича.

<sup>47</sup> Сообщена кандидатом филологических наук Ф. В. Плесовским.

<sup>48</sup> Е. Тудоровская и С. Эман, ук. соч., стр. 23.

о спасителе огня), русская сказка о Бабе-Яге,<sup>49</sup> наконец — «Василиса Прекрасная».<sup>50</sup> В них чаще всего Баба-Яга заставляет детей выполнять разные работы, а сама готовится пожрать их. Дети спасаются бегством. В избушке у Яги они завладели некоторыми чудесными предметами, кидают их во время бегства (как это знакомо нам по другим сказкам) и тем отделяются от преследования Яги. В одном из вариантов «Бабы-Яги», а также в сказке «Василиса Прекрасная» героиня выполняет всю заданную работу, и укромной Яга сама награждает девушку (дает огонь) и отпускает ее невредимой.

В этой группе сказок важно обратить внимание на те предметы, за которыми посылают героиню к ведьме. Чаще всего это либо огонь, либо кросна для тканья. Пришедшую к ней девушку Баба-Яга заставляет прясть или ткать. Если взять всю группу сказок с ведьмой, где героиня — девушка, то бросается в глаза связь сюжета сказки и самой фигуры Бабы-Яги с пряжей и тканьем, с ремеслом,<sup>51</sup> а с другой стороны — с огнем. Семь сироток марийской сказки, так же как и Василиса, идут к ведьме за огнем; Василиса получает огонь; одна из сироток (как выше показано) спасает огонь от ведьмы. Что касается связи с пряжей и тканьем, то к Йоме-Бабе девушка идет за кроснами; в марийских сказках Вувер-Кува расхаживает с мялкой для льна (в сказке «Вувер-Кува») или с куделью, веретенем и пряслом чудовищных размеров («Семь сироток»). В «Бабе-Яге» девочка должна прясть и ткать; в сказках «Вувер-Кува» и «Йома-Баба» девушка бежит от ведьмы, унося с собой в числе чудесных предметов щетку для расчесывания кудели (в русских сказках щетка заменяет гребень, тоже, видимо, для пряжи). Похоже на то, что в этих сказках ведьма владеет тайной ткацкого ремесла, которой должна в свою очередь завладеть героиня. Недаром, возвращаясь от Бабы-Яги, Василиса Прекрасная делается искусной ткачихой. Быть может, перед нами остатки мифа об изобретении тканья как тайны, вырванной у природы.<sup>52</sup> Один эпизод в «Семи сиротках» подтверждает эту мысль с особенной ясностью. Спасаясь от Вувер-Кува (ведьмы), девушка взбирается на березу. Ведьма рубит березу, а девушка зовет на помощь свою небесную сестру. Что же отвечает сестра? «Погоди, коноплю тереблю», затем «коноплю мочу, мну, треплю; чешу кудель, пряду пряжу». На спряденной нитке небесная сестра опускает веретено и подымает свою сестру на небо.<sup>53</sup> Чтобы девушка могла спастись от разъяренной ведьмы, чудесные силы рода должны обработать коноплю и спрясть пряжу. Обработка конопли и пряжа необходимы для того, чтобы успешнее осуществить приобретение ткацкого ремесла, отнять знание ремесла у враждебных сил природы («у волшебника, овладевшего ее тайнами», по словам Горького).

Основной конфликт в сказке «Василиса Прекрасная» — социальный, современный. Злая мачеха и ее дочери хотят сжечь со свету сиротку Василису. Они нарочно гасят дома свет (ночью, когда все спят) и посылают Василису в лес к Бабе-Яге — попросить огня. Василиса достает и приносит домой чудесный огонь; он сжигает злых обидчиц девушки. Василиса же благодаря умению искусно ткать достигает счастья.

<sup>49</sup> Афанасьев, т. 1, №№ 102—103.

<sup>50</sup> Там же, № 104.

<sup>51</sup> А. А. Потехина, ук. соч., стр. 99, 106, 152; о связи Яги с пряжей см. также: А. Н. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу, стр. 274.

<sup>52</sup> На мифическую изобретательницу ремесла могли быть перенесены черты устроителя мира (отраженные в магическом бегстве).

<sup>53</sup> Е. Тудоровская и С. Эман, ук. соч., стр. 26.

Но под этим сюжетом можно угадать другой, более архаический. Его существенные черты состоят в следующем: в доме героини погас свет; он не может быть зажжен обычным способом. Героиня отправляется за огнем в лес, к Яге; она получает от Яги огонь и знание ремесла; вернувшись, она становится искусной ткачихой.

Представляется нелишним привести один факт из народных обрядов, указанный И. П. Сахаровым. У многих народов есть обычаи и обряды, связанные с добыванием «нового огня» и приуроченные к различным временам года. По свидетельству Сахарова, «В Московской и Тульской губерниях поселяне под Семен день (1 сентября, — Е. Т.) тушат огонь... Едва только начнет заниматься утренняя заря, вздувают новый огонь. В старину новый огонь добывали от сухого дерева. Старики и старухи садились среди двора и терли сухое дерево об дерево. Молодая невеста, или девица, или сын зажигали спицею новый огонь...». Искони 1 сентября — начало бабьего лета. Сахаров продолжает: «В селах с Семена дня начинались бабьи работы. Дневная работа начиналась с пеньки и льна. С раннего утра мнут и треплют пеньку, лен моют в воде и стелют по лугам. На этот же день затыкают кросна. Вечером садятся за пряслицы и веретена...».<sup>54</sup>

Такое важное начинание в древние времена вполне могло сопровождаться различными обрядами, чтобы обеспечить успех этой — тогда коллективной — работы.<sup>55</sup> При этом мог быть обычай рассказывать сказку о «Бабе-Яге» или о «Василисе Прекрасной», где Василиса добывала новый огонь и овладевала ткацким искусством. М. Горький говорит о сказке как целесообразной мечте: «Мыслили о возможности прясть и ткать в одну ночь огромное количество материи... — создали прялку... примитивный ручной станок для тканья и создали сказку о Василисе Премудрой».<sup>56</sup>

## 4

Перейдем к сказкам, гораздо более сложным по своему мировоззрению и трудным для выделения архаических моментов. Анализ этих сказок является наиболее спорным. Но все же нужно сделать попытку понять их, так как отголоски доклассового мировоззрения в них несомненные. Это сказки о любви человека и фантастического, стихийного существа. Хотя этот мотив мы уже встречали в «рыболовной» сказке — о споре человека с водяным, но думается, что самая идея такой любви возникла в то время, когда главной формой творческого труда в родовом обществе стало земледелие. Мировоззрение, сложившееся в родовом земледельческом обществе, внесло совершенно особые черты в народное творчество. Возникла идея не только о праве человека на созданную им, отвоёванную область природы. Появилось представление о добровольном подчинении человеку этой части природы — о любви к человеку волшебного существа. Ради этой любви волшебное существо порывает со своим чудесным родом и добровольно уходит к человеку как его жена.

<sup>54</sup> И. П. Сахаров. Сказания русского народа, [ч. II], стр. 117, 118.

<sup>55</sup> См. описание поселений больших патриархальных семей (в середине 1-го тысячелетия н. э.). Там «безраздельно господствует коллективный труд и общинная собственность». В поселке имелась «легкая постройка, в которой собирались женщины шить, прясть, ткать и т. д.» (В. В. Мавродин. Образование древнерусского государства. Л., 1945, стр. 71, 73).

<sup>56</sup> М. Горький. О литературе, 1953, стр. 693.

На этом моменте можно увидеть определенную разницу в мировоззрении древнего охотника и земледельца. В архаических охотничьих сказках встречается волшебная жена человека, стихийное существо, но она так же враждебна человеку, как и все другие силы природы. Она вступает в брак с человеком лишь с целью сожрать его, погубить; и человек должен принять все меры, чтобы отделаться от страшной жены.<sup>57</sup>

В земледельческих сказках еще встречается мотив волшебной зооморфной жены, насильно захваченной человеком. В марийской сказке «О лебеди»<sup>58</sup> рассказывается о том, как парень поймал на овсяном поле чудесную птицу (Йукталче, «дочь лебеди»), опалил ее лебединые перья и женился на ней. Мать его стала посылать сноху за водой. У реки к Йукталче прилетают лебеди, зовут ее с собой и кидают ей перья. Набрав перьев, Йукталче одевается в них и улетает с лебедями. Здесь лебедь-жена захвачена человеком насильно, она не связана с ним любовью; когда она улетела, ему незачем идти искать ее: она не вернется. В таких случаях насильственный захват человеком обиден для чудесного животного; оно только и ждет случая, чтобы вернуться к своему волшебному роду.

Совсем иное мы видим в русских сказках о Морском Царе и Василисе Премудрой, а в особенности — о Царевне-Лягушке.<sup>59</sup> В них человек все так же находится в враждебных отношениях с силами природы. Род (в лице отца) посылает своего сына к враждебным стихийным силам; герой должен завладеть чудесной женой, частью этой враждебной стихии. Это Василиса Премудрая, серая уточка, платье которой крадет Иван-Царевич. В сущности, он также насильно подчиняет себе чудесную суженую; заевайся он — и она бы вспорхнула и улетела, как ее сестры. Покоренная, она делается верной и любящей женой.<sup>60</sup> Это и Царевна-Лягушка (тоже Василиса Премудрая), дочь стихийных сил; она любит человека, вступает из-за него в конфликт со своим родом. Ей разрешено жить у человека только в виде лягушки.<sup>61</sup> Но человек безрассудно сжигает ее шкурку (думая, что это верный способ завладеть навсегда своей волшебной женой). Тогда Василиса против своей воли снова попадает под власть своего рода. Она принимает свой исконный зооморфный вид — лебеди и улетает за тридевять земель в тридесятое царство. Но она продолжает любить человека, и потому он может найти ее и отнять у стихийных сил...

Вообще в сказках этого типа чаще всего оборотень вынужден покинуть своего супруга-человека и удалиться в тридесятое царство; герой (или героиня) отправляется искать его.

Как понять смысл этого — несомненно доклассового — сюжета?

В. Я. Пропп в своей книге «Исторические корни волшебной сказки» также занимался сюжетом о поисках исчезнувшего супруга. Ученый по-

<sup>57</sup> См.: Материалы по эвенкийскому фольклору, вып. 1, стр. 64—65, сказка № 47 «Железные рога», №№ 48—49 — «Чулудгы».

<sup>58</sup> Е. Тудоровская и С. Эман, ук. соч., стр. 36.

<sup>59</sup> Афанасьев, т. 2, №№ 267—269.

<sup>60</sup> Как было показано выше, сюжет сказки «Морской Царь и Василиса Премудрая» сходен с доземледельческими сюжетами о договоре с водяным. Но сказка переработана уже в земледельческое время и тогда же стала сказкой о любви человека и дочери водяного.

<sup>61</sup> Лягушка в народном представлении — проклятая душа (Ф. Ф. Миловидов. Жаба и лягушка в народном миросозерцании. — «Сборник памяти Е. К. Редина», Харьков, 1913). В сказке Морской Царь в виде наказания превратил свою дочь Василису Премудрую в лягушку («три года повелел ей лягушкой быть»).

Отголоски былого насильственного захвата жены-лягушки в том, что Иван-Царевич «стреляет из лука и стрела попадает к лягушке (прежде, вероятно, стрела ранила лягушку).

дробно показал, что странствия героя в тридесятom царстве — это странствия в царстве мертвых. Сопоставление сделано очень убедительно. Но никак нельзя согласиться с конечными выводами исследователя. Он отрывает мотив странствия героя от всего содержания сказки, поэтому он бессилен так же убедительно ответить на вопрос — что же это за сюжет, в котором герой (или героиня) странствует по царству мертвых в поисках утраченного супруга? В. Я. Пропп безуспешно ищет корни сюжета в древних мифах охотничьего общества.

А между тем, если взглянуть на дело непредвзято, то можно убедиться, что сюжет этот широко известен в фольклоре многих земледельческих народов. Это история умершего Озириса и разыскивающей его Изиды, Амура и Психеи и т. п. — история умерщвленного бога (в основе своей — обоженного хлеба) и его человеческого супруга, который должен отправиться за богом в царство мертвых и вернуть его на землю.

В. Г. Тан-Богораз ставит в связь земледельческий миф об умирающем и воскресающем боге с более древним, охотничьим мифом о смерти и воскресении зверя. «Миф об умирающем медведе есть именно древнейшая часть и основа мифа об умирающем боге».<sup>62</sup> Но материал В. Г. Тана показывает, что в охотничьем мифе не было идеи о любви завоеванной части природы к человеку — главной идеи земледельческого мифа. Именно этим миф отличается от охотничьего.

В своей «Золотой ветви» Фрэзер подробно осветил связь мифа об умирающем и воскресающем боге с земледелием. Но так как его интересовала лишь религиозная сторона вопроса, то он совершенно упустил из виду роль человека в этих мифах. Производственная и социальная основа мифа осталась им не освещенной. В мифе именно человек воскрешает духа хлеба, возвращает его из царства мертвых. Поэтому для Фрэзера, например, осталась неясной фигура Изиды, о чем он сам и говорит. Несомненно, что Изида — это образ человеческой жены бога-хлеба, лишь позднее обоженственный (это доказывается и участием в соответственных египетских мистериях реальной женщины, изображавшей Изиду).

В народных сказках родового общества упор делается именно на человека, на его борьбу со стихийными силами.

И в сказках земледельческих славянских племен мог возникнуть подобный сюжет — о герое, который отправляется в тридесатое царство за своей исчезнувшей женой. Это не миф о странствии души и не мистический полет шамана за душой умершего соплеменника, как склонен думать В. Я. Пропп.<sup>63</sup> Герой живой и должен вернуться на землю живым — в этом смысл его подвига. Мотивы же «странствия в царстве мертвых», подмеченные В. Я. Проппом в этом сюжете, объясняются тем, что вступая в царство мертвых в поисках своей похищенной смертью жены, герой должен уподобиться мертвым, пройти путями мертвых.

Таким образом, странствия героя в стране мертвых связаны с земледельческими интересами рода. Герой попадает на тот свет за духом хлеба, за очеловеченным или обоженным хлебом. И тут ему нужна вся помощь рода — в виде даров умерших родителей, помощи благодарных животных, советов встречной старушки — и вся его личная смелость, терпение, находчивость, любовь. Это самые трогательные, прекрасные, человеческие из всех народных сказок: «Перышко Финниста ясна сокола», «Царевна-

<sup>62</sup> В. Г. Тан-Богораз, ук. соч., стр. 69.

<sup>63</sup> В. Я. Пропп. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946, стр. 39.

Лягушка», «Аленький цветочек», так же как «Амур и Психея» или норвежская сказка «На восток от солнца, на запад от луны».

Теперь можно попытаться объяснить, откуда взялось представление о «расколе» среди враждебных человеку сил, о любви одной из таких сил к человеку. Это будет не отвлеченное, умозрительное объяснение, а попытка понять древнее мировоззрение, действительно выраженное в сказках.

По представлению древних сказок, плодородная сила природы, воплощенная в хлебе, — еще часть враждебной человеку природы, но уже и создание человека. Если сказочный чудесный подвиг — это образ человеческого труда, то в данном случае это творческий, созидательный труд, это труд земледельческий. Впервые человек чувствует, что он имеет неоспоримое право на часть природы — он создал ее сам. Земледельческий труд вызывает представление об успешной борьбе с природой за жизненное благо, за хлеб. Природа отнимает у человека хлеб (он ей нужен самой: в тридцатом царстве супруг-оборотень должен жениться на невесте из волшебного рода), но человек идет за ним и возвращает возлюбленный хлеб на землю.

Исчезновение, т. е. смерть одного из волшебных супругов, происходит по вине человека: Иван-Царевич сжигает шкурку лягушки; возлюбленная Финиста невольно выдает его тайну злым сестрам; Психея роняет на грудь спящего Амура каплю горячего масла. Чудесный супруг улетает на тот свет. Этот сюжетный момент заменяет убийство (собственной рукой или по собственной оплошности), известное ритуальное убийство олицетворенного хлеба (представление, отвечающее сбору урожая).

Есть миф, где все эти идеи очень ясны.

У народа айну, охотников и рыболовов, существует примитивное земледелие, культура проса. Оно находится в руках женщин, как всегда на ранних ступенях земледелия.<sup>64</sup>

От женщин айну записана особая песня; она так и называется «женской песней» — «менокоюкар». Собственно, это история об айнских Амуре и Психее. В сюжете сказки ярко выступают все особенности земледельческих мифологических представлений: ритуальное убийство старого хлеба, рождение нового (или, вернее, возрождение все того же духа хлеба) и к этому — характерная человечность, изображение любви женщины и ее божественного супруга. Самым характерным является то, что подвиг возвращения убитого духа-хлеба к людям должен совершить сам человек.

Содержание песни таково. Героиня (от ее имени ведется рассказ) растет у своего брата (вероятно, брата по матери: у айну еще очень прочны матриархальные отношения), брат выдает ее замуж за «дядю из Нотки», «старца из Нотки» — божественного родича. Старец увозит девушку в богатый дом в горах (как чудовище в «Аленьком цветочке», как Амур Психею). Девушка любит старца, но он не хочет осуществить своих прав супруга. Он уговаривает ее подождать его смерти и выйти замуж за молодого «мужа из Йеци». Уязвленная девушка в исступлении убивает супруга. Опомившись, она также хочет умереть, но дух убитого старца открывает ей, что она не виновата: убийство внушили ей боги, чтобы заполучить старца к себе, на небо (т. е. в «иное царство»), где он должен жениться на богине (как и в других сюжетах этого рода). Видя отчаяние девушки, которая любит его, старец открывает ей вопреки воле богов, как найти его

<sup>64</sup> «Земледелие и все работы по дому почти исключительно падают на айнскую женщину» (А. Н. Невский. Айнский фольклор. Вступительная статья. — Сб. «Восток», вып. 1, М.—Л., 1935, стр. 406).

снова. Для этого надо ночью лечь на его могилу и засыпать себя могильной землей (т. е. уподобиться мертвым, вступить в связь со страной мертвых). Девушка выполняет это; ночью к ней спускается с неба корзина на золотом шнуре; девушка перерезает шнур, и в руки к ней падает «дядя из Нотки» в виде новорожденного младенца (новый хлеб). Он быстро вырастает и становится ее мужем.

История об умирающем и снова возвращенном возлюбленном — хлебе, о борьбе с волей богов, о подвиге человека — не просто символ трудового процесса, выращивания хлеба, а параллельная ему история о любви и подвиге человека, побеждающего стихийные силы.

В этой истории нет еще и следа конфликта внутри рода. Род еще выступает как целое — против враждебных ему стихийных сил природы, не желающих уступить свою дочь человеку. Препятствия браку в этих сказках всегда исходят от богов, от волшебного рода. Исследователи (например, А. Н. Веселовский) нередко считают, что это запрет экзогамный и что весь сюжет построен на судьбе пары, нарушившей экзогамный брачный запрет своего рода.<sup>65</sup> С этим трудно согласиться. Если бы это было так, то сюжет сказки состоял бы в конфликте влюбленной пары со своим родом и мы были бы вправе усматривать в сказке разрушение родовой идеологии, борьбу интересов личности против устаревших форм родового быта. Но этого нет. Может быть, мотив запрета в какой-то форме отражает экзогамные представления, имевшие место в жизни народа, но не они определяют собой сюжет сказки.

Брак героя или героини с супругом-оборотнем устраивается самим родом, а не вопреки роду (герой женится на волшебной жене по требованию отца, брата, т. е. старшего родственника). Враждебны браку лишь боги или вообще волшебные, стихийные силы. И здесь мы видим в сказке борьбу активного, творческого начала против сковывающего влияния религии.

В сказке часто есть противопоставление трех сестер, трех невесток и т. п.; изредка (например, в сказке «Финист ясен сокол») сестры активно вредят героине, но это лишь вводный конфликт, толчок, не влияющий на самый подвиг. По всей вероятности, это позднейшее преобразование сказки.

Таким образом, можно представить себе, что сюжет о поисках исчезнувшего супруга-оборотня еще целиком связан с идеологией родовых отношений, с коллективными интересами рода. Возникновение его должно относиться к земледельческой стадии родового общества. К этому только времени и может относиться идея о любви к человеку со стороны завоеванной им части природы — возвращенного человеком хлеба.<sup>66</sup> Утрата и возвращение человеком чудесного супруга — это художественное воплощение представлений о подвиге земледельческого труда. Как и в других архаических сказках, связанных с коллективной трудовой деятельностью рода,

<sup>65</sup> У экзогамных племен «браки обставлялись препятствиями, стеснительными условиями, отражение которых мы видим в условии, которое Амур ставит Психее; их нарушение вело к перипетиям» (А. Н. Веселовский, Сочинения, т. 1, СПб., 1913, стр. 53).

<sup>66</sup> Этому отвечает и представление о браке героя и царевны-оборотня: это «парный брак», который расторгается очень легко («А я чуть было за другого замуж не вышла», — говорит мужу найденная им Василиса). «Парная семья... отнюдь не упраздняет унаследованного от более раннего периода коммунистического домашнего хозяйства» (Ф. Энгельс, ук. соч., стр. 48). Парная семья — «характерная форма семьи для периода варварства» (там же, стр. 53).

сказочный подвиг совершает человек, член рода, при поддержке всего рода и на благо роду.

Из всего проделанного нами анализа сказок можно сделать следующие выводы.

Были рассмотрены русские сказки и сказочные эпизоды, создание которых можно отнести к эпохе родового коллективизма. В этих сказках род предстает перед нами как нечто цельное, лишённое внутренних конфликтов.<sup>67</sup> Все сказочные конфликты сводятся к борьбе против внешней «волшебной» силы, к защите рода, спасению членов рода, к самопожертвованию ради блага рода. От героя сказки требуется верность роду и его заветам, находчивость и смелость. Зато и род обеспечивает ему поддержку и спасение.

Но борьба рода с враждебными ему силами природы не остается неизменной. Сопоставление с архаическими сказками других народов СССР позволяет заметить некоторую последовательность в развитии родовой идеологии в сказке. Сначала мы видим «договор» слабого человеческого рода с всемогущими стихийными силами: за блага, даруемые природой, род обязуется отдавать своих детей, девушек — замуж или в жертву волшебным хозяевам стихий, хозяевам зверей. Но по мере развития охотничьего производства крепнет уверенность в себе человека; он старается обмануть противника, помочь жертве спастись и вырвать у природы хитростью и смелостью нужные человеку блага.

С появлением земледелия, т. е. творческого, созидательного труда, силы рода, уверенность его в себе еще более крепнут. Род уже рассматривает плоды своего труда как нечто безусловно принадлежащее человеку. От природы отмежевана часть, которая привязана к человеку, любит его и в борьбе человека с природой стоит на стороне человека.

С распадом идеологии родового общества начинается переработка этих сказочных сюжетов, а также создание новых сюжетов, уже целиком основанные на новом, классовом мировоззрении.



<sup>67</sup> Это отвечает определенной эпохе исторического бытия русского народа. «Патриархальная семья, род, племя — таковы формы общественной жизни племени лесной полосы Восточной Европы в середине 1-го тысячелетия н. э.»; «...перед нами — типичная картина патриархально-родового строя, неразложившихся первобытнообщинных отношений, покоящихся на архаичном подсечном земледелии, скотоводстве, рыбной ловле и охоте... Разделение труда еще не началось. Ремесло связано со всеми видами производства. Безраздельно господствует коллективный труд и общинная собственность. Имущественное, а тем более социальное, неравенство отсутствует» (В. В. М а в р о д и н, ук. соч., стр. 73).

---

---

В. В. СЕНКЕВИЧ-ГУДКОВА

## ЭЛЕМЕНТЫ ИМПРОВИЗАЦИИ И ТРАДИЦИОННОСТИ НА РАННЕЙ СТАДИИ РАЗВИТИЯ ФОЛЬКЛОРА

(НА МАТЕРИАЛЕ ПЕСЕННОЙ ЛИРИКИ КОЛЬСКИХ СААМОВ)

Проблема соотношения импровизации и традиции в фольклоре должна рассматриваться в исторической перспективе. Известная нам песенная лирика кольских саамов дает, как нам кажется, интересный материал для освещения ранних форм импровизации и для наблюдения над процессом перехода импровизации в традиционные, устойчивые формы. В данной статье, не претендуя на всестороннюю характеристику всей песенной лирики саамов и ее современных видов, мы попытаемся обобщить лишь элементы архаического характера, сохранившиеся в памяти старшего поколения или в связи с традиционными элементами в быту саамов.

Прежде чем приступить к анализу материала, считаем необходимым дать краткую его характеристику.

Лирические песни кольских саамов занимают особое место в их быту. Т. Итконен в своей книге о финляндских лопарях<sup>1</sup> отмечает, что финляндские саамы-оленоводы поют значительно больше, чем саамы-рыболовы. Это же самое можно сказать и о саамах Кольского полуострова. Однако, верно подметив явление, Итконен не дал ему объяснения. А дело здесь объясняется в первую очередь тем обстоятельством, что сааму-оленоводу песня практически необходима, а рыболову она мешает в его промысловой деятельности.

И действительно, в долгие ночи пастьбы оленей песня помогает пастуху отогнать волков от стада, предупреждая этих свирепых хищников о том, что в стаде есть люди. По словам старых саамов, песня помогает пастуху собрать разбежавшихся оленей, так как она слышна на более далекое расстояние, чем крик. Кроме того, песня прогоняет сон и облегчает оленеводам ночную охрану стада. В дореволюционное время, точнее до момента коллективизации оленьих стад, саамам-оленеводам нередко приходилось пасти свое стадо в полном одиночестве, песня в этом случае помогала преодолеть тоску и страх перед безмолвием бескрайней тундры. Тут невольно напрашивается вывод о том, что саамская лирика тесно связана с рядом производственных процессов в оленеводстве.

Эта связь с оленеводством не менее ярко выступает перед нами, когда мы обращаемся к женской саамской лирике. Можно сказать, что женщины-саамки поют главным образом в процессе ручной выделки оленьих шкур и во время шитья обуви и одежды из оленьих шкур (кроме того, на

---

<sup>1</sup> Т. I. Jtkonen. Suomen lappalaiset vuoteen 1945. Porvoo—Helsinki, 1948.

свадьбах и некоторых семейных праздниках). Отсюда можно сделать вывод о том, что возникновение саамских песен и их исполнение чаще всего связано с оленеводством.

Довольно значительный процент саамской лирики составляют песни, воспевающие отдельных оленей, чаще всего — лучших особей в стаде, принадлежащих певцу и создателю данной песни или его семье. Кроме того, образы оленей вводятся в свадебные и другие песни, а наилучшей похвалой парню или девушке в песне является сравнение их с оленем. Но более подробно на данном вопросе мы остановимся несколько ниже.

Кольско-саамская песенная лирика отличается очень большой примитивностью.

Текст лирических песен чаще всего бывает очень кратким: одно слово или предложение может составить всю песню. Вместе с тем текст чрезвычайно подвержен изменениям. В этом очень легко убедиться, попросив саамского певца спеть свою песню вторично. Например, когда я впервые попросила нотозерскую саамку Марину Фадеевну Мошникову спеть песню про ее любимого оленя Коптея, то она начала ее такими словами:

šiyŋ muu koptej,  
mo<sup>š</sup>t'šes koptej<sup>2</sup>.

Хороший мой Коптей,  
Красивый Коптей.

А когда через два дня я попросила Марину Фадеевну вторично спеть эту песню, то она начала ее со слов

šiyŋ muu koptej  
t'šeaapes' jiarŋiš.

Хороший мой Коптей,  
Черный бычок.

Мелодии кольско-саамских песен столь же примитивны, как и их тексты. Основной особенностью их мотивов является однообразие и отсутствие широкой напевности. Они построены на малообъемных звуко-рядах. В мелодии нет тенденции к дальнейшему развитию, некоторые саамские мелодии можно оборвать на любом такте, при этом у нас будет

<sup>2</sup> Приводим ключ к системе фонетической транскрипции, использованной нами при записи языка кольских саамов.

#### Г Л А С Н Ы Е   З В У К И

â — полудолгий гласный а.

ã — напряженный гласный а, произносимый с немного отодвинутым назад языком.

а — гласный а, произносимый с отодвинутым назад языком и немного растянутыми губами.

ã — немного продвинутый вперед гласный а.

á — гласный а, еще более передний чем ã, который по степени открытости стоит между финским а и ä.

е — редуцированный гласный а.

ê — гласный е среднего ряда, среднего подъема, произносимый с языком, отодвинутым назад.

é — закрытый гласный е.

э — редуцированный гласный е — второй компонент дифтонга.

ì — полудолгий гласный и.

í — очень краткий гласный и — второй компонент дифтонга.

ĭ — пишущийся над строчкой глухой, шепотный, очень краткий гласный и.

ĵ — гласный, сходный с русским ы.

ÿ — полудолгий гласный ы.

ощущение законченности, так как весь саамский мотив состоит из ряда маленьких самостоятельных попевок, прилепленных одна к другой:



Красивая Ириша,                      маленькая Ириша.  
первая попевка                      +                      вторая попевка



Качает ребенка                      в люльке  
третья попевка                      +                      четвертая попевка

В кольско-саамской песенной лирике встречаются еще более примитивные мелодии, чем приведенная, состоящие всего из двух попевок, как например:



Я — великий шаман,                      Я — великий шаман.  
первая попевка (А)                      +                      вторая попевка (В)

Вся мелодия данной песни состоит из повторения одной и той же попевки, но только ниже на целый тон, т. е. на большую секунду. Объем мелодии

ó — гласный о, произносимый с небольшим открытием рта и с мало округленными губами.

č — продвинутый вперед гласный и.

Долгие гласные обозначаются двойными буквами, например: aa — долгое а, и т. д.

#### СОГЛАСНЫЕ ЗВУКИ

D — полузвонкий, переднеязычный согласный.

л — согласный l, сходный с твердым русским л.

dt — полузвонкий, переднеязычный согласный с очень краткой звонкой экскурсией.

б — звонкий, зубной фрикативный согласный.

γ — звонкий, заднеязычный фрикативный согласный.

h — пишущийся над строчкой гортанный смычный.

о — глухой консонантный исход дифтонга или трифтонга.

š — глухой, двухфокусный согласный, сходный с русским ш.

š̄ — глухой, двухфокусный, палатализованный согласный.

š̄́ — пишущийся над строчкой очень краткий, глухой, двухфокусный, палатализованный согласный.

t's̄ — глухая, мягкая аффриката, сходная с русской аффрикатой ч.

t't's̄ — глухая, мягкая аффриката с усиленным смычным элементом.

tts — глухая аффриката с усиленным смычным элементом.

ž — звонкий, двухфокусный согласный, сходный с русским ж.

' — знак смягчения согласных.

Долгие согласные обозначаются двойными буквами, например: tt — долгое t.

равен большой терции. Вся она состоит из чередования двух звуков: в первой попевке чередуются ми с ре, а во второй попевке до чередуется с ре. В процессе пения здесь возможно употребление подряд двух попевок А и двух попевок В, например: А + А + В + В, т. е.:



Иногда в кольско-саамской песенной лирике благодаря широкому варьированию текста случаются затруднения с его умещением в рамки напева. В таких случаях значительно реже изменяют мелодию, а чаще всего вставляют в текст песни либо вспомогательные глаголы, либо служебные слова, употребляемые в тексте без грамматической в них необходимости, как например: lejje, leje, leje или ij, li, li.

А иногда просто вставляют отдельные слоги, не имеющие никакого лексического значения, как например: vi, vi, vi, или lu, lu, lu.

Кроме того, вокальным приемом в саамской песне является вставка своеобразного украшения в виде тремолирующей кварты,<sup>3</sup> которая благодаря чрезвычайно быстрому повторению основания и вершины кварты производит на слух такое впечатление, будто певец одновременно поет две ноты, а именно:



В основе саамского песенного творчества лежит принцип повторности, который принимает здесь своеобразные формы благодаря очень слабому развитию своей естественной противоположности — принципа варьирования темы или ее чередования с новой темой. Причем необходимо учесть, что в остальных известных нам народных музыкальных и поэтических культурах обе эти тенденции повторности и вариантности приведены во внутреннюю гармонию друг с другом, со значительным порой преобладанием последней.

Финляндский филолог Вяйно Салминен в своей статье «О лопарских песнях»<sup>4</sup> стремится установить сходство между коротенькими мотивчиками финляндских лопарей и щебетанием птиц. Самыми древними из песен финляндских саамов он считает такие, в которые вставлены подражания голосам птиц и зверей. Причем, по его мнению, подобные песни могли быть сплошным подражанием голосам птиц и зверей. Но ведь на севере нет певчих птиц, а отрывистый крик гагары, например, совершенно не имеет ничего общего с песней. А когда вся песня была подражанием криканию утки или хорканью оленя, то это и нельзя было назвать еще песней.

Но, с другой стороны, в однообразном журчании водных потоков и струй на незамерзающих даже зимой порогах и в заунывных ритмичных криках какой-нибудь птицы кольских тундр нельзя не заметить некоторого

<sup>3</sup> Этот прием известен также в пении якутских олонхо, у негров Восточной Африки и других народностей.

<sup>4</sup> V. Salminen. Lappalaisten «joikaus» lauluista. Valvoja, 1907, стр. 1—9.

сходства с однообразно повторяющимися краткими попевками саамских песен.

Возможно, что природа оказала некоторое влияние на ритмику саамских песен, но это влияние нельзя понимать столь упрощенно, как Салминен.

Мы предполагаем, что исключительное развитие тенденции к повторности в кольско-саамской лирике есть отражение той архаической ступени в устно-поэтическом творчестве, которую в свое время пережили и другие народы. Архаичность саамской лирики именно в том и заключается, что в ней закрепление тенденции к повторности ограничивает возможности развития варьирования текстов и мелодий. Творцу саамской песни, очевидно, важнее повторять, чем варьировать созданное им. И этот ранний период песенной лирики смогли донести до нашей эпохи саамы-оленеводы, а возможно и другие оленеводческие народы Крайнего Севера. Однако в соответствующей литературе мы не нашли ответа на интересующую нас проблему, а личных наблюдений по другим оленеводческим народам у нас не имеется.

Почему повторность так сильно развита в саамской песенной лирике? На этот вопрос могут быть даны два ответа. С одной стороны, очевидно, что в искусстве повторять уже созданное легче, чем его варьировать, да и примитивность творческого материала сокращает возможности его изменений и преобразований. Но с другой стороны, основной причиной преобладания повторности над вариантностью в саамской лирике может быть и то обстоятельство, что песня в основном состоит не из описания какого-то образа, а непосредственно из его названия, что нужно певцу для того, чтобы закрепить в своем воображении какое-нибудь зрительное представление, не изменяя его.

Повторность — одно из средств закрепления этого цельного образа, возникшего в памяти певца и словно стоящего у него перед глазами. Поэтому песня, состоящая из одного слова, например имени любимого человека или простого словосочетания, вполне удовлетворяет потребность саамского певца дать в ней его нерасчлененный образ. При таком подходе к искусству текст песни должен назвать образ ее основного героя, а музыка, т. е. мелодия, должна раскрыть основные особенности его характера или внешнего облика. Например, в песне девушки, которая с негодованием обращается к своему отцу, разрушающему ее счастье и из упрямства не дающему ей благословения на брак с любимым человеком, дан музыкальный «портрет» ее отца, грубого человека с тяжелым, угрюмым характером:



мой отец, родитель мой.

Слова «мой отец, родитель мой» нейтральны по своему содержанию, так как они могут относиться к любому отцу: хорошему и плохому. Текст здесь выполняет назывную функцию, а музыка передает тяжелый взгляд, твердую походку и невероятное упрямство этого человека, т. е. дает как бы его музыкальный портрет.

И если признать саамскую лирику архаической ступенью устно-поэтического творчества, то невольно здесь напрашивается вывод о том, что музыкальный «портрет» древнее словесного портрета.

Проникнуть в сущность этого очень примитивного и вместе с тем очень сложного для нашего восприятия саамского устно-поэтического творчества мне помогли мои саамские друзья, люди, поэтически воспринимающие окружающую их действительность, — ныне покойный Евдоким Васильевич Титов из колхоза Тулома Нотозерского района, Устинья Павловна Тарунова из Иоканьги и Марина Фадеевна Мошникова из Восмуса Нотозерского района.

«Как ты делаешь песни?» — спросила я Устинью Павловну Тарунову. «Ты думаешь, что я песни как туфли по выкройкам выкраиваю, — улыбается она, довольная своей шуткой. — Нет, на песню выкроек у нас не бывает. Вот сиюю одна и работаю. Ну, там туфли из оленьего меха шью или сети вяжу. И словно встанет передо мной мой сынок Сергей (Sir'ki). Тут и запоешь. Ну, имя его пою, а сама все лучше и лучше вижу его в уме своем или в сердце, как тебе самой надо понять. Потом пойдут разные слова про его жизнь складываться, а то и просто одно его имя пою. А с песней легче, тоски меньше, словно с ним повидалась».

Когда я попросила Марину Фадеевну Мошникову спеть мне песню про мужа ее сестры, Евдокима Васильевича Титова, то она тяжело вздохнула и тихо сказала: «В прошлом году я тебе спела бы не одну песню про Евдокима, а нынче нельзя. Про того, кто недавно умер, петь у нас не годится. Ведь как я буду петь, то он будет перед глазами у меня как во сне стоять. А ему тяжело; зачем душу его тревожить. Не могу и не проси об этом».

В процессе изучения саамских песен мы смогли установить основные типы повторов в их текстах и в мелодиях.

Самым примитивным типом текстового повтора в саамской лирике являются песни, состоящие из одного слова, чаще всего имени любимого человека, иногда клички оленя или названия явления природы. Это имя или слово может повторяться бесчисленное количество раз и составляет содержание всей песни, как например:



Сергей, Сергей, Сергей, и т. д.

Вторым типом словесного повторения является повторение одного слова с дополнением в виде какого-либо служебного слова или просто бессмысленного слова или слога. Прекрасным образцом этого типа повтора является песня, записанная исследователем норвежских саамов Элилем Лагеркрантцем. В этой песне повторяется слово «солнце», прерываясь иногда бессмысленным словом вроде междометия *va*. Лагеркрантц назвал эту песню «гимном солнцу», в чем мы вполне с ним согласны. Истосковавшийся по солнцу, озябший северный человек вдруг впервые после долгой зимы увидел весеннее солнце и ощутил его животворящее тепло. Привычка передавать образ одним именем предмета не заставляет саамского певца искать эпитетов для определения солнца, и нет у него потребности рассказать в песне, как дорого ему солнце, как много хорошего оно

приносит ему самому, его оленям и всему живому. В одном слове «солнце» стремится саамский певец передать его образ, всю свою радость, вызванную его появлением, свое благоговение перед ним. А мелодия песни стремится создать музыкальный образ этого божественного светила. Приведем полностью текст первобытного гимна солнцу:



солнце, солнце, солнце, солнце



междометные слова, солнце



солнце, междометные слова.<sup>5</sup>

Перед нами — образец примитивной куплетно-варнационной формы. В данном типе повтора мы видим повторение слова «солнце» (текст) и повторение непонятого слова valla (припев). Схематически этот повтор можно изобразить так:

солнце, солнце, солнце, солнце-е	val, valla, valla, valla
( A + A + A + A + A <sub>1</sub> )	+ (B + B <sub>1</sub> + B <sub>1</sub> + B <sub>1</sub> )
солнце -е -е -е, солнце	val, valla, valla, valla
(A + A <sub>1</sub> + A <sub>1</sub> + A <sub>1</sub> + A)	+ (B + B <sub>1</sub> + B <sub>1</sub> + B <sub>1</sub> )

Таким образом, здесь получился повтор с чередованием:

$$(A + A + A + A_1) + (B + B_1 + B_1 + B_1) + (A + A_1 + A_1 + A_1 + A) + (B + B_1 + B_1 + B_1).$$

A повторяется подряд по три раза и B<sub>1</sub> повторяется подряд по три раза.

Но, кроме того, группа, содержащая слово «солнце» (A), чередуется с группой (B + B<sub>1</sub> + B<sub>1</sub> + B<sub>1</sub>), которая тоже повторяется второй раз через группу (A + A<sub>1</sub> + A<sub>1</sub> + A<sub>1</sub> + A).

Третьим видом текстового повтора в саамской лирике являются песни, созданные на основе повторов первого типа. Сначала певец поет, повторяя несколько раз, например, имя любимой девушки: òaDìś, òaDìś, òaDìś (Дуня, Дуня, Дуня). И мотив данной песни создается на этих словах и стремится дать музыкальный портрет Дуни.

Вдруг певец добавляет к этой песне новые слова — тши soavaś — «меня любит», и возникает новая песня:

<sup>5</sup> Eliel Lagerkrantz. Lappische Volksdichtung. Helsinki, 1957, стр. 66.

oaDjś, oaDjś, oaDjś  
 muu soavaś.  
 oaDjś, oaDjś, oaDiś  
 muu soavaś.  
 oaDjś, oaDiś, oaDjś  
 muu soavaś.

Дуня, Дуня, Дуня  
 меня любит.  
 Дуня, Дуня, Дуня  
 меня любит.  
 Дуня, Дуня, Дуня  
 меня любит.

В данной песне три раза подряд повторяется слово «Дуня» и, кроме того, чередуясь с группой повторяющихся слов «Дуня», повторяется выражение «меня любит». Схема песни такова:

(A + A + A) + (B + C) + (A + A + A) + (B + C).

Четвертым типом словесного повтора является повторение предложения, которое сразу возникает как целое предложение, а не создается постепенно как в предыдущем типе повтора, например:

v̄anzeī mānna, mānna, mānna.  
 v̄anzeī mānna, mānna, mānna.  
 v̄anzeī mānna, mānna, mānna.

Лодочка плывет, плывет, плывет.  
 Лодочка плывет, плывет, плывет.  
 Лодочка плывет, плывет, плывет.

Здесь мы опять наблюдаем непосредственное повторение одного слова mānna и повтор группы слов через чередование со словом v̄anzeī. Схема этой песни такова:

(A) + (B + B + B) + (A) + (B + B + B) + (A) + (B + B + B).

Пятым типом словесного повторения в саамской лирике является повторение одного слова через различные эпитеты, как например:

śiγγ muu ser'ves,  
 vuapstemu ser'ves.

Хороший мой олень,  
 Ученый олень.

В данном типе повтора повторяется слово «олень», сочетаясь с различными эпитетами. Тут получается следующая схема:

(B + C) + (A) + (D) + (A).

Этот тип повтора получает поддержку в саамском синтаксисе, по древним нормам которого, сохраненным в саамском фольклоре и в речи очень старых саамов, перед определяемым не может стоять больше чем одно определение.

Возможно, что проникновение эпитетов в песню — это уже новая, более высокая ступень в развитии саамской лирики, когда эпитет начинает со-

перничать с музыкальным «портретом», т. е. художественный образ приобретает и музыкальную, и словесную характеристики.

Шестым типом текстового повтора является повторение одного слова или группы слов в песне, обладающей обширным текстом, состоящим из целого ряда предложений. В данном случае повтор играет роль своеобразного зачина песни, в процессе пения которого создается вся мелодия песни или ее основная часть. Подобный повтор, начиная песню, повторяется в ней еще несколько раз, разрывая части текста как нечто подобное припеву, но не вполне сходное с ним на том основании, что припев противостоит остальным куплетам песни и своим содержанием, и своим мотивом, а данный тип повтора противостоит только остальному содержанию песни, совпадая с ним в мелодии.

Приведем пример подобного типа текстового повтора:

mot'tšes ol's'a t'suvves  
 mot'tšes vuptiijn' ol's'a.  
 vāmšam suu nu<sup>h</sup>tt mus't  
 kuat'k rāmmuvat.  
 kittsest muu el  
 ma<sup>h</sup>t v peiv t'suavv  
 tšooб<sup>4</sup> polvi.  
 mot'tšes ol's'a, t'suvves  
 mot'tšes vuptiijn' ol's'a  
 ma<sup>h</sup>t kulstam vāittsmin'  
 puk mus't mua<sup>d</sup>t rupsD.  
 ma<sup>h</sup>t mon saušem tuu  
 i saarneD jim vaa.  
 mot'tšes ol's'a, t'suvves  
 mot'tšes vuptiijn' ol's'a.

Красивый Алеша, со светлыми  
 Красивыми волосами Алеша!  
 Как посмотрю на тебя —  
 У меня сердце радуется.  
 Он посмотрит на меня —  
 Как солнце блеснет  
 Сквозь облака.  
 Красивый Алеша, со светлыми  
 Красивыми волосами Алеша!  
 Как услышу его звонкий голос,  
 Все лицо у меня покраснеет.  
 Как я тебя люблю,  
 И сказать невозможно.  
 Красивый Алеша, со светлыми  
 Красивыми волосами Алеша, и т. д.

Схема повтора, или зачина, данной песни такова:

mot'tšes ol's'a t'suvves mot'tšes vuptiijn' ol's'a  
 красивый Алеша со светлыми красивыми волосами Алеша,  
 т. е. В + А + С + А.

А композиционная схема всего данного текста песни такова:

(В + А + С + А) + отрезок песни из 5 строк + (В + А + С + А) + отрезок песни из 4 строк + (В + А + С + А) + отрезок песни, и т. д.

Таким образом, внутри самого зачина песни мы встречаем чередование эпитетов с повторяющимся два раза словом «Алеша» (ol's'a), и, кроме того, данный зачин повторяется в этом отрывке песни три раза, разрывая текст песни и словно разделяя его на приблизительно равные отрезки.

Седьмым типом текстовых повторов в саамской лирике является аллитерация, т. е. повторение в строке или в двух соседних строках какого-нибудь звука или группы звуков. Аллитерация возможна главным образом в песнях с развернутым содержанием.

В саамских песнях имеется два типа аллитерации, один из которых сходен с аллитерацией карело-финской народной поэзии. В карело-финских рунах, например, встречается подобная строчка:

vaka vanha Väinämöine,  
степенный старый Вейнемейнен,

где каждое слово начинается со звука *v*. Подобную аллитерацию можно назвать лексической, так как она выявляется в поэтическом произведении в подборе слов, близких между собой по своему звуковому составу. «Лексическую», по нашей терминологии, аллитерацию довольно часто можно встретить в саамской песенной лирике, например:

ma<sup>htv</sup> peiv t<sup>š</sup>uavv  
tšoo<sup>b</sup> polvj.

Как солнце блеснет  
Сквозь облака.

В данном отрывке мы видим, что второе слово и пятое начинаются со звука *p*, а третье и четвертое — с аффрикаты *tš*. Кроме того, звук *v* выступает в конце второго, третьего и пятого слов.

Помимо подобной лексической аллитерации, в саамском языке встречается особый тип аллитерации, который мы называем грамматической аллитерацией, так как она не базируется на подыскании различных слов со сходным звуковым составом, а подбирает различные грамматические формы одного и того же слова, используя при этом флективные элементы грамматического строя саамского языка, как-то:

ria<sup>h</sup>gam, ma<sup>hta</sup> tšie<sup>xš</sup>  
e<sup>br</sup>' a<sup>abr</sup>' rie<sup>xkum</sup>.

Дословный перевод: «Плачу, как осенний дождь, дожди плакала». А по смыслу это предложение надо перевести так: «Как осенний непрерывный дождь плачу, рыдаю». Дело здесь заключается в том, что, по словам природного филолога-самородка, ныне покойного Евдокима Васильевича Титова из колхоза Туломы, повторение рядом слов *e<sup>br</sup>'*, *a<sup>abr</sup>'* (дождь, дожди) создает понятие «непрерывный дождь», а употребление в одном предложении настоящего и прошедшего времени усиливает значение действий глаголов, поэтому *ria<sup>h</sup>gam* *rie<sup>xkum</sup>* мы перевели так: «плачу, рыдаю».

В данном отрывке песни первое и второе слово второй строчки *e<sup>br</sup>'*, *a<sup>abr</sup>'* имеют аллитерацию грамматическую, так как это две грамматические формы одного слова «дождь», также, как и первое слово первой строчки и последнее слово второй строчки (*ria<sup>h</sup>gam*, *rie<sup>xkum</sup>*) — различные грамматические формы одного глагола *ria<sup>okkeD</sup>* — плакать. Первая пара слов имеет сходные звуки *b*, *g'*, а вторая пара слов — *g* и *m*.

По словам Е. В. Титова, последний вид аллитерации был широко распространен — «*ua<sup>n</sup> gem'as*» в старые времена.

Мы привели здесь далеко не все типы текстовых повторов саамской лирики, а лишь основные, самые яркие из них.

Теперь можно сделать вывод о том, что словесные повторы составляют самую яркую стилистическую особенность саамской песенной лирики. И поэтому проблема импровизации и традиционности саамских песен сталкивается с проблемой повторности. Шестилетнее наблюдение над саамской песней убедило нас в том, что повтор текста, точнее слов или словосочетаний, — это основное ядро саамской импровизации. Преобладающее большинство саамских песен и начинается с повторения имени основного героя: иногда имя повторяется без эпитетов, иногда с эпитетами, иногда вместе с бессмысленными словами или слогами.

Итак, вся песня может состоять из одного повторения имени человека, образ которого творец песни вызывает в своей памяти, а музыкальный мотив вместе и одновременно с текстом помогает создать этот образ, выполняя тем самым основную задачу саамской лирики, как например:



Красивый Алеша, со светлыми красивыми волосами Алеша.

Повторяясь бесчисленное количество раз, этот отрывок может стать содержанием всей песни. Возникнув как чистейшая импровизация под влиянием определенного чувства, вызвавшего к жизни этот образ, т. е. создавшего музыкальный и словесный портрет Алеша, эта песня, если она понравилась ее создательнице, может приобрести традиционность, т. е. повторяться без изменений всякий раз, когда у ее певицы возникает потребность вызвать в своей памяти любимый образ.

Подобные песни-импровизации мы называем первой ступенью в саамской импровизации. Она непосредственно изливается из сердца их творцов. Такие песни не поют даже друзьям, их обычно исполняют наедине с самим собой. Но вот в отношениях между девушкой и парнем что-то изменилось. По привычке она опять запевает свою песню. Но этот краткий текст уже ее не удовлетворяет. Тогда она присоединяет к этой краткой песне новый текст:

vámšam suu nu<sup>h</sup>tt mus't  
kuatk rämmuvat.  
kittsest muu el  
ma<sup>h</sup>te peiv tšuavv  
tšooob<sup>h</sup> polvj.

Как посмотрю на него —  
У меня сердце радуется.  
Посмотрит на меня,  
Как солнце блеснет  
Сквозь облака.

Это явление мы называем второй ступенью в саамской импровизации. Теперь первая ступень саамской импровизации становится традиционным элементом в песне, чем-то вроде припева и одновременно зачина песни, а вставленные в песню предложения могут варьироваться при каждом ее исполнении. Иногда и вставленные в песню новые слова могут так понравиться ее творцу, что и они становятся традиционным элементом песни. Обычно это, по нашим наблюдениям, бывают такие места текста, где есть аллитерация, которая предполагает процесс обдумывания текста, явно

антагонистичный импровизационной непосредственности. Но чаще всего эти вторичные элементы песни остаются импровизационными, каждый раз видоизменяясь. Например, если в первом исполнении вам спели: «mez ton mu seorjet'?» — «зачем ты меня бросил?», то во втором исполнении вам споют: «m'z ton mu xiäve<sup>ht</sup>'?» — «зачем ты меня погубил?», и т. д.

Песни, которые мы относим ко второй ступени импровизации, т. е. песни с расширенным текстом, поют своим друзьям и родственникам и даже исследователям саамского фольклора, если они сумели войти в некоторое доверие исполнителей песен. Иногда подобные песни переживают своих творцов, т. е. сохраняются в памяти их родственников или друзей после смерти их авторов. Но для этого необходимо, чтобы то лицо, о котором сложена песня, отличалось какими-то особыми чертами характера, выделяясь в хорошую или в плохую сторону. Такова, например, песня о сааме Устине Степановиче, которую мы записали от его двоюродной внучки Зинаиды Матвеевны Глухих. В этой песне Устин характеризуется такими словами:

ustnjš tiaopan el't',  
žgaank vernej pr'axt'se<sup>hk</sup>,  
tuallam vernej saborše<sup>hk</sup>.

Устинушко, Степана сын,  
Жганка верный приказчик,  
Тулумы (река) верный заборщик.

Устин пользуется большим уважением нотозерских саамов за то, что он был любимым приказчиком норвежской торговой фирмы Сканке, которая доверяла ему продажу мелких товаров по различным саамским селам. Кроме того, Устин отличался большой смелостью, а именно: он сумел построить один, без водолазного костюма ныряя на дно большой реки Туломы, подводную плотину, или рыболовный забор, облегчив этим ловлю семги всему своему селу. Песню про Устину сложил, по словам Э. М. Глухих, его родной брат, т. е. дедушка моей певицы. Зинаида Матвеевна сохранила только музыкальный и словесный портрет Устина, импровизируя текст песни по известной ей канве его жизненного пути. Но трагическая гибель Устина, который утонул в Туломе, ремонтируя рыболовный забор для своих односельчан, не описывается в песне, так как она была сложена о молодом Устине, а погиб он в среднем возрасте.

Таким образом, среди саамских песен-импровизаций есть такие, которые, будучи мгновенно сочинены, уже на следующий день или в следующий час никогда больше не возникают в памяти даже их создателя. И вместе с тем есть саамские песни-импровизации, которые передаются из поколения в поколение, сохраняя в качестве традиционных элементов зачин и канву сюжета и музыкальные попевки.

В области музыкальных повторов в кольско-саамских песнях тоже имеется не меньше разновидностей, чем среди повторов текстовых. На первый взгляд кажется, что в любой саамской песне может повторяться любой звук, как например:



Зачем ты меня покинул?

Однако при более внимательном изучении саамских мелодий замечаешь, что в них повторяется не любой звук, а опорные два звука или один звук. Один из главных звуков завершает всю мелодию, а другой представляет собой вторую ее опору, вокруг которой движутся другие звуки, то поднимаясь вверх, то опускаясь чаще всего на большую секунду или кварту. Приведем следующий пример:



(Текст этой саамской песни приведен нами на стр. 129).

Вся песня состоит из трех звуков: до, ре, ми, из которых до является нижним опорным тоном, а ре — верхним опорным тоном. И как раз чаще всего в песне повторяются эти два звука до и ре. Следовательно, в саамской песне широко распространен повтор одного или двух звуков. Кроме того, более сложной формой повтора является в саамской песне повтор попевок с небольшими высотно-ритмическими вариациями, как например:



Лодочка плавает, плавает, плавает. Лодочка плавает, плавает, плавает.

В данной песне мы имеем повтор двух нот: соль и фа диеза. И кроме того, она вся состоит из двух попевок, основной мелодический узор которых повторяется на различной высоте, а именно:



первая попевка (А)



вторая попевка (В)

Как видно из этого примера, мы имеем здесь передачу самого характерного элемента мотива — шестикратного повторения одной ноты соль в попевке А и исполнение этого же мотива на малую терцию ниже на ноте фа диез в попевке В. Кроме того, мы здесь замечаем точное копирование ритма попевки А в попевке В, а именно



Следовательно, данная мелодия дала нам возможность наблюдать три основных варианта повтора в саамских мелодиях: повтор одного и того же звука внутри каждой попевки, повтор мотива одной попевки А попевкой В с некоторыми вариациями в высоте и повтор ритмического рисунка попевки А попевкой В.

В основе песенной импровизации саамов лежит музыкальный образ человека, животного или вещи. Причем мелодия должна передать не только характер человека, но и его внешний облик, походку, движения, манеры. В основе анализируемой нами песни дан образ легкой саамской лодочки, которая быстро приближается к берегу, то поднимаясь, то опускаясь с волны на волну. Лодка совершает на волнах ряд однообразных ритмических движений, которые сочинительница песни передает однообразным ритмическим рисунком и почти на одной высоте. Данную песню мы записали от неизвестной старушки-саамки, которая шла впереди пишущей эти строки к берегу широкой и бурной в своем устье реки Йоканьги и наблюдала приближение к берегу лодки, в которой, очевидно, находились ее родственники или друзья. Людей в лодке еще не было видно, старушка-саамка видела одну лодку и шла и пела о лодке на протяжении 30 минут песню, состоящую из одного предложения: «Лодочка плывет, плывет, плывет». Но вот лодка все ближе и ближе, все отчетливее видны контуры двух человеческих фигур — гребцов. Тут, оборвав свою песню, наша старушка быстро побежала к берегу, чтобы помочь гребцам причалить к берегу или выгрузить из лодки какой-то груз. Вот яркий образец саамской импровизации, сочиненный на конкретный случай приближения лодки к берегу. Спойт ли наша старушка эту песню когда-нибудь вторично? А может быть она ее уже пела раньше? Но слишком уж робкое, неуверенное начало этой песни заставляет нас предполагать, что мы случайно присутствовали при ее рождении. А когда мы спросили об этом позднее старушку, оказавшуюся Марией Егоровной Даниловой, то она, смутившись, ответила: «Мы, саамы, поем все, что видим».

Своеобразным видом музыкального повтора в саамской песенной лирике является тремолирующая кварта, которая иногда вклинивается между текстом песен и представляет собой чрезвычайно быстрое повторение двух нот — основания и вершины кварты, благодаря чему получается впечатление своеобразного вокального аккомпанимента.

Особым видом музыкального повтора в саамской песенной лирике является повтор отрезка мелодии то на определенные слова, то на какой-нибудь гласный звук, как мы это видим в песне, записанной Э. Лагеркрантцем у норвежских саамов (см. стр. 133 данной статьи).

Не так давно, по словам старых саамов, приблизительно в начале нашего века, роль музыкальных повторов выполняла иногда периодически вводимая в текст песни имитация птичьих или звериных голосов. Подобных песен теперь мы уже не нашли у колыхских саамов, но В. Харузина<sup>6</sup> описывает песню про гуся Осипа, в которой много раз повторяется, по ее словам, припев «дон, дон, дон» и подражание гусяному крику. Интересно отметить тот факт, что норвежские саамы до сих пор еще поют песни с имитацией звериных и птичьих голосов.<sup>7</sup>

Остается выяснить, какие же элементы в саамских мелодиях являются импровизационными, а какие традиционными?

<sup>6</sup> В. Харузина. На Севере. М., 1890, стр. 200.

<sup>7</sup> Erich Wustmann. Klingende Wildnis. Im Erich Roth-Verlad, Eisenach und Kassel, 1956, стр. 135.

В саамской музыке, как и в песенных текстах, наблюдаются две ступени импровизации. К первой ступени саамской музыкальной импровизации мы относим одну попевку, а иногда две, три или даже четыре попевки, которые дают музыкальный портрет воспеваемого в песне образа. Обычно эти попевки, т. е. основное зерно саамской музыкальной импровизации, представляют собой короткие интервальные мотивы с четкой ритмикой.

Образцом подобной первой ступени импровизации в саамской мелодии могут служить две попевки А и В из вышеприведенной песни «Лодочка плывет, плывет», а образцом второй ступени саамской музыкальной импровизации являются незначительные видоизменения этого первичного зерна импровизации, т. е. попевок, из которых складывается музыкальный портрет. К традиционным элементам саамских мелодий надо отнести в песне с расширенным текстом первичную ступень импровизации, т. е. ее зачин, на основе которого дается музыкальный портрет воспеваемого образа. А в краткой песне типа приведенных здесь шаманской песни или «Лодочки» к элементам традиционности в более широком плане надо отнести основные характерные особенности саамского песенного стиля, а именно: частое повторение одного звука, отсутствие напевности, скачки на кварту вверх, и т. д.

Приведем пример отрывка песни, в которой основное первичное зерно музыкальной импровизации превратилось в традиционный зачин, а остальные попевки представляют собой импровизационные элементы, возникшие на основе зачина песни:



Когда Емельян едет

А



В Содель Эська Воуту

В



Купец Алексей

С



Кого надо запрягать?

Д



Зайца маленького оленя  
Е



Ноги у него  
F



у него короткие.  
G

В данном отрывке песни попевки А и В составляют традиционный элемент, а остальные являются импровизационными вариантами первых двух попевок.

В каждом песенном жанре саамского фольклора есть свои особенности в сочетании элементов импровизации и традиционности. Наибольший процент элементов импровизации дают песни текущего момента, образцом которых является записанная нами песня «Лодочка плывет, плывет, плывет» и песня о солнце, записанная Э. Лагеркрантцем.

Очевидно, что столь же высокий процент импровизации дают и песни-воспоминания, которые нам приходилось часто слышать, но мы их не смогли записать, так как они совершенно непонятны по содержанию и требуют больших комментариев, что чрезвычайно затрудняет их запись.

В песнях про любимых людей или про лучших и тоже любимых оленей процент традиционных элементов обычно бывает выше по сравнению с ранее перечисленными жанрами. Эти песни поются иногда в присутствии родных или друзей. При многократном повторении у сочинившего их певца возникает стремление улучшить, обработать песню, придав ей более красивый вид. Отсюда мелодия песни получает больше четкости в каденциях и становится более ритмичной, а текст песни украшается аллитерацией (см. стр. 18, 19) и иногда даже художественными сравнениями, как например:

tuu šaDDvžam kua<sup>d</sup>tkiš  
tiga taäl'v kēlm muoriš.

У тебя, родитель мой, сердечко,  
Как зимнее мерзлое деревце.

Вполне понятно, что обработанная подобным образом песня начинает нравиться ее сочинителю и он начинает ее запоминать наизусть, устраняя тем самым из ее текста и мелодии элементы импровизации.

Песни, сочиняемые про врагов или дурных людей, поскольку они предназначены для публичного исполнения, тоже имеют тенденцию к сокращению элементов импровизации. Чувства мести и гнева, а иногда и стремление ко всенародному осуждению какого-либо дурного поступка возбуждают в творце песни стремление, с одной стороны, к обработке песни, и с другой стороны — к ее запоминанию. Например, в песне про Иришу ее автор, Евдоким Васильевич Титов, без малейших изменений повторял при многократном исполнении песни следующий ее отрывок, обличающий отрицательных героев песни:

pass muu kàl'l'es i n'eves'k,  
mez muu vuxtaD ɛxtu  
vjakkeD paarnan risteD?  
ɛxtu mon kaumam tuo<sup>d</sup>tj'r'e.

Мой злой муж и невестка,  
Зачем вы меня послали одну,  
Ехать моего сына крестить?  
Одна я погибну в тундре.

Возмущение певца злым поступком мужа Ириши и его невестки-любовницы, которые послали Иришу на второй день после родов в очень далекую деревню, заставляет сочинителя песни выучить этот отрывок наизусть, превращая его в традиционный устойчивый элемент песни.

В свадебных песнях кольских саамов тоже наблюдаются тенденции к устойчивости текста. Для свадебных песен певец или певица стремятся создать хороший текст и красивую с точки зрения саамского музыкального вкуса мелодию. А там, где начинается сознательная обработка песни, т. е. текста и мелодии, возрастает элемент традиционности и сообразно с этим уменьшается импровизационность.

Ошибочно думать, что свадебные песни поются только во время свадебного пира. Нам удалось выяснить, что родственники жениха и невесты или они сами до глубокой старости поют свои свадебные песни. Например, сестра жены Евдокима Васильевича Титова, сочинившая песню про его свадьбу, как только приезжала к нему в гости, всегда по его просьбе пела ему эту песню в течение сорока с лишним лет, до самой его смерти. Ясно, что при частом исполнении песни, да еще в гостях, в ней возрастают и укрепляются традиционные элементы в тексте и в мотиве.

Особенно заметна традиционность и устойчивость и текста, и мотива в шаманских песнях-заклинаниях. Записанная нами воинственная шаманская песня представляет собой «музыкальный портрет» шамана, а не магическое заклинание. Однако путем расспросов мы выяснили, что текст и мелодия шаманских песен-заклинаний, которые нам не удалось записать, не должны ни в коем случае меняться, так как в противном случае заклинание не поможет. Мать иоканьгской саамки Устиньи Павловны Таруновой, по ее словам, умела оказывать благотворное влияние на погоду своими магическими песнями. Саамы считают великим грехом изменить хотя бы одно слово в магической песне или добавить что-либо к ней.

Закончив краткий обзор соотношения элементов импровизации и традиционности в различных жанрах саамской лирики, мы можем сделать следующие выводы по данной проблеме:

1. Импровизация является основой кольско-саамской песенной лирики. Отсюда становится понятным, что песни «на случай» являются самым распространенным жанром саамской лирики. Какой-то предмет, явление, которые привлекли внимание или поразили саама, — радость, обида, боль, —

все это саам сразу же перекладывает в песню и поет ее наедине с самим собой или в кругу родных. Значительно чаще сочиняя песни-импровизации, чем песни с более устойчивым содержанием, саамы и в эти последние не могут не внести элементы импровизации.

2. Песенный образ в лирике саамов создается преимущественно музыкальными средствами, поддержанными поэтическим текстом. Более архаической ступенью в этом искусстве было, очевидно, повторение имени или названия воспеваемого в песне образа, впоследствии возникли эпитеты, и, наконец, появился расширенный текст из ряда простых предложений.

3. Саамский певец стремится не столько выразить свои переживания, сколько изобразить кусочек реальной действительности, субъективно им воспринятой, поэтому основные образы саамской песни — объективные образы человека, животного, птицы, явления природы или вещи. В музыкальных образах зверей и птиц воссоздаются характерные для них движения, а иногда даже имитируются звуки их голосов в своеобразных припевах.

4. Повторы в тексте и в мелодии составляют характерную особенность стиля саамской лирики.

5. В саамских песнях имеется две ступени импровизации поэтического текста: первая и наиболее архаическая ступень есть повторение имени или названия воспеваемого в песне зрительного образа. Вторая ступень импровизации в области текста состоит в пересказе отдельных событий. На данной ступени текст варьируется при каждом новом повторении песни.

6. В области мелодии в саамской песне мы тоже установили две ступени в импровизации: к первой ступени мы относим 2—3 попевок, образующие музыкальную характеристику образа. Второй ступенью в музыкальной импровизации мы называем некоторое видоизменение этих 2—3 основных попевок ради их приспособления к тексту, лишенному определенного числа слогов в строке. Причем, возможно и обратное явление, когда в тексте, приспособляемом к мелодии, растягиваются отдельные слоги, появляются новые слова, ненужные в данной синтаксической конструкции.

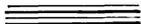
7. Традиционность в поэтическом тексте саамских песен возникает двояким путем: во-первых, в песнях с расширенным содержанием из ее первичного зерна создается традиционный зачин и припевы; во-вторых, в процессе обработки текста песни в ней возникают строчки с аллитерацией и художественными сравнениями, которые вместе с зачином становятся традиционными местами текста.

8. Традиционность в мелодиях мы нашли только на материале песен с расширенным содержанием, где основное музыкальное зерно песни, т. е. музыкальный «портрет» становится традиционным зачином или чем-то вроде припева.

9. Единственными песнями, которые, по словам старых саамов, лишены импровизационных элементов, были магические песни-заклинания. Возможно, что именно магия и религия поставили человека впервые перед необходимостью запоминать текст песни и не нарушать в ней ни одного слова или звука из-за суеверного страха. Учитывая позднейшее происхождение песен неимпровизационного характера и незначительный удельный вес магических песен в общей системе саамского песенного искусства, мы приходим к выводу, что религиозное начало никогда не было первоосновой песенного творчества саамов. Это лишний раз доказывает независимое от религии происхождение искусства и его связь уже на ранних ступенях с реальной действительностью.

Мы надеемся, что нам удалось в какой-то мере раскрыть соотношение импровизации и традиционности в лирике кольских саамов, донесших до нашей эпохи один из видов искусства первобытнообщинного строя.

Саамская лирика с ее импровизационностью — не исключительное явление, она скорее всего отражает особенности песенного творчества всех оленеводческих народов Крайнего Севера. Но, к сожалению, наши фольклористы стремятся изучать главным образом эпос и сказки этих народов и недостаточно уделяют внимания их лирике. Дальнейшее изучение лирики разных народов Крайнего Севера поможет уточнить наши выводы.



А. К. МИКУШЕВ

## О ВНЕОБРЯДОВЫХ ИМПРОВИЗАЦИЯХ

(НА МАТЕРИАЛЕ ТРУДОВЫХ ИМПРОВИЗАЦИЙ НАРОДА КОМИ)

Импровизация как особый вид устно-поэтического творчества, когда сочинение произведения происходит в момент его исполнения, знакома большинству народов Севера. Это отметил еще в XVIII веке участник русской академической экспедиции под общим руководством П. С. Палласа академик И. Г. Георги.<sup>1</sup>

С того времени накопилось немало материалов, подтверждающих импровизационный характер поэтического творчества самодийских и соседних с ними угро-финских народов. Так, А. А. Шахматов, изучая быт мордовской деревни начала XX века, обратил внимание на один любопытный факт. По его словам, те или иные события в жизни села немедленно вызвали у мордвы попытку облечь устный рассказ о них в импровизационную песенную форму, как это случилось с оркинской песней, сложенной в 1905 году по поводу совершенного в селе убийства, или с сухокарбулацкой песенной импровизацией, описывающей волнения мордовских крестьян в 1906 году.<sup>2</sup> А в 1930-е годы Г. М. Василевич, правда, в несколько категоричной форме писала: «Песен с определенным, вполне устоявшимся текстом у эвенков нет. Все песни импровизируются».<sup>3</sup> Ту же мысль о жизне-способности импровизации в поэзии северных народов М. Воскобойников подтверждает новой тунгусской песней-импровизацией о В. И. Ленине.<sup>4</sup> Материалы и исследования советских фольклористов, кроме того, доказывают, что импровизация отнюдь не ограничивается лишь обрядовой поэзией. Помимо старинных свадебных, рекрутских и похоронных плачей, имеются оригинальные внеобрядовые лирические импровизации.<sup>5</sup> Наконец, материалы советских фольклористов опровергают представление дореволюционных бытописателей о внеобрядовых импровизациях как низшей, примитивной форме искусства, будто бы лишенной глубокого содержания и поэтичности.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Bemerkungen einer Reise im Russische Reich im Jahre 1772 von Joh. Gottl. Georgi, В. I., St. P., 1772, стр. 288—295.

<sup>2</sup> А. А. Шахматов. Мордовский этнографический сборник. СПб., 1910, стр. VII.

<sup>3</sup> Материалы по эвенкийскому (тунгусскому) фольклору. Сост. Г. М. Василевич. Л., 1936, стр. 7.

<sup>4</sup> «Звезда», № 4, 1950, стр. 160.

<sup>5</sup> А. М. Астахова. Плач батрачки. — «Вопросы изучения русской литературы XI—XX веков», Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 28—38.

<sup>6</sup> Г. Виноградов. Вступительная статья в сб. «Русские плачи Карелии». Подг. М. М. Михайлов. Петрозаводск, 1940; К. Чистов. Причитания. — В сб. «Русское народное поэтическое творчество», т. II, кн. 1, Изд. АН СССР, М.—Л., 1955, стр. 449—466.

Об известной жизнестойкости, идейно-художественном своеобразии внеобрядовых импровизаций свидетельствуют и лирические импровизации, записанные лишь в последнее время на Ижме и Печоре от одного из северных угро-финских народов — народа коми. На эти импровизации первым обратил внимание известный русский путешественник А. Шренк, побывавший на Ижме в 1837 году по заданию Петербургского ботанического сада. В отчете о путешествии он отметил, что среди ижемцев бытуют так называемые «плачевые песни» («das Klage lied»), что по своему напеву они обнаруживают «удивительное сходство» с песнями эстляндских крестьян в Лифляндии. «Es scheint, in der That, — писал Шренк, — dass die Poesie der Syränen von jeher sich auf den improvisirten, durch subjective Empfindungen deweckten, Gesung beschränkte, daher aber auch um so leichter verlorenging» («И действительно, поэзия зырян, кажется, издавна ограничивается импровизацией песен, которые, выражая чувства одного какого-нибудь лица, весьма скоро забываются»)<sup>7</sup>. К сожалению, А. Шренк не привел ни одного текста открытых им внеобрядовых импровизаций народа коми. Только спустя более ста лет, в 1944 году, т. е. непосредственно после печорской экспедиции В. Г. Базанова, в результате которой было записано много внеобрядовых причитаний среди русского населения Печоры,<sup>8</sup> советский лингвист — угро-финовед А. С. Сидоров записал от печорских и ижемских коми несколько вариантов импровизаций о труде и быте северного земледельца.<sup>9</sup> В 1958—1959 годах фольклорной группе Коми филиала АН СССР и Коми радио удалось дополнительно записать на магнитофоне еще около шестидесяти импровизаций, небольшая часть которых была опубликована в сыктывкарском журнале «Войвыв кодзув» (Северная звезда).<sup>10</sup>

Внеобрядовые ижмо-печорские импровизации по сравнению с другими фольклорными жанрами народа коми при наличии одинаковых типологических черт (общность оценок действительности, некоторые сходные черты стиля) имеют свое особое содержание, свой особый запас отшлифованных коллективным поэтическим приемом, что объясняется условиями возникновения и бытования импровизации. А условия эти были действительно своеобразными. Большая часть рассматриваемых произведений возникла в процессе самого трудового действия, исполнялась в связи с определенным трудовым актом подобно импровизациям других финно-угорских народов — карельской руне о Сампо, которая пелась при пахоте и посеве,<sup>11</sup> финским и прибалтийско-ижорским импровизациям о медведе, убитом охотником, которые исполнялись после охоты на считавшегося священным зверя.<sup>12</sup> Точно так же ижемские и печорские коми издавна знали несколько видов импровизаций, сопровождавших труд земледельца, оленевода, охотника, рыболова. Еще А. Шренк заметил, что «зырянские женщины и девки» из Щельяюра во время подвозки по Ижме веточного корма для голодавшего весной крупного рогатого скота импровизировали «унылую

<sup>7</sup> А. G. Schrenk. Reise nach dem Nordosten des europäischen Russlands, durch die Tundren der samojeden zum Arktischen Urialgebirge, I, Dorpat, 1848, стр. 226.

<sup>8</sup> В. Базанов. Поэзия Печоры. Сыктывкар, 1943, стр. 25—48.

<sup>9</sup> «Лингвистический сборник», № 2, Коми филиал АН СССР, Сыктывкар, 1952, стр. 82—90.

<sup>10</sup> «Войвыв кодзув», № 4, 1958, стр. 58—63.

<sup>11</sup> А. Н. Веселовский, Собрание сочинений, сер. 1-я, т. I, СПб., 1913, стр. 317

<sup>12</sup> И. Г. Георги. Описание всех обитающих в Российском государстве народов. СПб., 1799, ч. 1, стр. 19—25.

плачевую песню». <sup>13</sup> Особые импровизации, обычно начинавшиеся словами «Буръя нин ота ми гóрам бур муяснумòс» («Бескрайне широкие мы пашем наши прекрасные поля»), прикреплялись к моменту работы на пахоте. Ижемские воплиницы импровизировали ее до работы или во время дневного перерыва. Отправляясь на сенокос, они причитали уже по-иному: «Турна нин ота ми мунам бур видзъяснум вылò» («На обильные травой широкие мы идем на наши прекрасные луга»). А импровизация «Изка руа ми каим шоныд рынышò» («В дымный отправились мы тёплый овин») исполнялась во время обмолота хлебов. По-своему импровизировали при заготовке дров в лесу («пес кералìгòн»), при подвозке их домой «на откормленной выхолонной лошади с жеребенком» («гид юр чаня вòлòн»), на домашних работах, когда женщины, собравшись «на помочь», смывали «скопившуюся за год грязь» («во гòгòрья ныйтсò») из своих комнат. Труд няни сопровождался причитаниями, называемыми в народе «руйкòдчанкыв», «байкуйдчанкыв» (буквально «слово при убаюкивании»).

Естественно, что особые условия возникновения и бытования внеобрядовых импровизаций наложили отпечаток на их содержание и художественный стиль. Ижмо-печорские импровизации представляют собой эггические произведения о труде и быте коми крестьянина и характеризуются особой общественно-эстетической функцией. Они звучали в наиболее значительные моменты трудовой деятельности крестьянина и были призваны с помощью самобытной художественной системы воспеть человека труда, выразить его мысли и настроения, воспитать в слушателях уважение к труженику и ненависть к социальной неправде, несправедливости.

По наблюдению К. Чистова, «ни один вид устной поэзии прошлого не был связан так тесно с бытом трудового народа, как причеть». <sup>14</sup> В самом деле, район распространения коми импровизаций обширен. Они записаны и на Печоре (от Кожвы до Усть-Ижмы) и на Ижме (в деревнях Усть-Ухта, Аким, Порожск, Винла, Пожня, Мошьюга, Гам, Мохча, Ижма, Бакур, Сизябск, Ди-юр, Краснобор, Вертеп, Б. Галово, Кельчиюр, М. Галово). Но наряду с общераспространенными по Ижме и Печоре внеобрядовыми импровизациями, связанными с характерными для всего района видами трудовой деятельности (пахотой, севом, уборкой урожая, молотьюбой, подвозкой сена по реке), в отдельных селениях имеются импровизации, присущие только данному населенному пункту. Например, центром оленеводства на Ижме издавна считалось село Сизябск, тогда как основным занятием жителей нижнеижемских деревень Кельчиюр было бондарство и рыбная ловля. Вот почему если у сизябцев есть импровизации о поездке оленевода к оленьему стаду, то кельчиюрцы не знают подобных произведений. Зато среди них бытуют импровизации, связанные с жизнью и бытом бондарей, рыбаков. Точно так же, если в ухтинской Ижме (Усть-Ухта, Порожск) охота на лесного зверя была развита в значительно большей мере, чем на средней и нижней Ижме (Гам, Ди-юр), то это своеобразие хозяйственного уклада отразилось и в импровизациях. В усть-ухтинских импровизациях даются красочные описания лесных просторов, тогда как подобные картины для средне- и нижнеижемских импровизаций не типичны.

<sup>13</sup> А. G. Schrenk. Reise nach dem Nordosten des europäischen Russlands... Dorpat, 1848, стр. 222.

<sup>14</sup> «Русское народное поэтическое творчество», т. II, кн. 1, Изд. АН СССР, М.—Л., 1955, стр. 450.

В трудовых импровизациях крестьянка выплакивала свое горе, отводила душу в жалобах и сетованиях на несправедливую судьбу. Не случайно сам народ назвал импровизации «бёрддчанкывъясьон» (плачами), а их исполнителей — «бёрддччысьясьон» (вопленицами). Подобно плачам русских воплениц Карелии при ловле наваги в морской губе и во время сенокоса<sup>15</sup> во внеобрядовых импровизациях народа коми самым распространенным мотивом оказалась жалоба на голод, нищету, на изнурительную работу, начинающуюся до восхода солнца и продолжающуюся до позднего вечера:

Сейтӧг нин ютӧг пукалам потанинанум,  
Сывтӧг нин совтӧг пукалам вежданинанум. . .

Земляной нин ми рӧбитам събкыд рӧбӧта выланум,  
Сьбд рӧбитам нин ми събкыд рӧбӧта выланум,  
Быдсон нин да сэтчӧ быри миян сияяснум,  
Том пӧраанум да том вермянум. . .

Чӧскыд йӧла пальдӧдма рӧдима матиыс  
Крестьянской събкыд рӧбӧта вылас водз мунны да сёр локны. . .

Бабской ми рӧбитам трудной рӧбӧтасӧ. . .

Без еды, без питья мы сидим там, где почки деревьев лопаются,  
Без масла, без соли мы сидим там, где луг зеленеет. . .

На земляной мы работаем тяжелой работе,  
На чёрной мы работаем трудной работе,  
Все наши силы на неё ушли,  
Наша молодая пора прошла, наша молодость пропала. . .

Моя родимая матушка, вскормившая меня сладкой грудью, разбудила  
На трудную крестьянскую работу рано идти да поздно возвращаться. . .

Женскую мы работаем трудную работу. . .

Эти жалобы-сетования обязательны почти для всех старинных импровизаций народа коми. Крестьянская работа в них и не определяется иначе чем «събкыд крестьянской рӧбӧта» («трудная крестьянская работа»), трудной день или ночь крестьянки на уборке урожая или во время молотбы хлебов всегда называют «дас сизим часа кузь лун», «дас сизим часа кузь вой» («семнадцатичасовым долгим днем, семнадцатичасовой долгой ночью»). Эти эпитеты становятся в импровизациях постоянными.

Мотив трудной доли, однако, всегда дополняется мотивом крестьянского счастья. В первую очередь это видно в тех красочных картинах места труда, в тех картинах богатого урожая, которые создавались с помощью сложных эпитетов, сравнений, олицетворений. О крестьянских полях и лугах поётся, например, так: «бурья ота бур муяс» («хорошей ширины хорошие поля»), «дедовской турна ота видзьяс, азя кӧджа ластаяс» («дедовские богатые травой широкие луга, богатые борщевиком заливные луга на полуостровах»), «зарни креш юр» («золотой обрывистый берег»), «лун морӧса ската муяс, вой морӧса пӧлӧсяс» (буквально — «поля с дневногрудым скатом», «ночногрудые полосы», т. е. поля, обращенные скатом на юг, полосы, обращенные скатом на север).

В эмоционально-взволнованных описаниях тайги и тундры чувствуется поэтический дар импровизаторов, тонкое восприятие природы. Вот, например импровизация Марины Ивановны Рочевой, 85-летней певицы из с. Порожск:

<sup>15</sup> «Русские плачи Карелии», стр. 93—96, 123—127.

Пемыд нин ми рѳбитам тшѳкыд коз вѳр шѳрын,  
 Шучкѳм-шачкѳм ми рѳбитам кузь нияс костын,  
 Зарни нин гарья рѳбитам кыдэрасьяс костын,  
 Кѳч ыслалан нин рѳбитам кузь чойяс кузя,  
 Ош буалан нин рѳбитам коз вѳр костын,  
 Байдыг нин барган ми рѳбитам роша костын,  
 Тури нин горзан рѳбитам кузь нюрьяс ылын,  
 Дзодзѳг горзан нин рѳбитам ыджыд вадьяс дорын...

В темном мы работаем густом еловом лесу,  
 Среди стройных мы работаем высоких лиственниц,  
 Среди зеленых ив мы работаем с золотыми листьями,  
 Среди березовых рощ мы работаем с серебряными почками,  
 По длинным склонам мы работаем, там, где заяц катается,  
 В еловом лесу мы работаем, там, где медведь ревет,  
 В роще мы работаем, там, где куропатка кудахчет,  
 На бескрайних болотах мы работаем, там, где журавль кричит,  
 У больших озер мы работаем, там, где гуси крикают...

При этом все художественные средства (пейзажные картины, точные яркие эпитеты, образные сравнения) подчинялись главной цели — воспеть, прославить труженика. Вот, например, как импровизировалось о крестьянках, отправляющихся на летние работы:

Кыд корьясыс моз ветлім пластайтчигтыр,  
 Пипу корьясыс моз ветлім шарѳдчигтыр,  
 Лѳм пу корьясыс моз ветлім листасигтыр,  
 Ю берд бадьыс моз ветлім четитігтыр,  
 Зарни мачыс моз ветлім мачасигтыр,  
 Веж лудьыс моз ветлім вѳтѳдигтыр.

Подобные березовым листьям шли мы распластываясь,  
 Подобные осиновым листьям шли мы шурша,  
 Подобные черемуховым листьям шли мы, меняясь местами  
 (буквально — листаясь),

Подобные прибрежной иве шли мы расцветая,  
 Подобные золотому мячу шли мы пасуясь,  
 Подобные зеленому лугу шли мы, обгоняя друг друга.

На первый взгляд кажется несколько странной та противоречивость, которая видна в ижмо-печорских трудовых импровизациях: с одной стороны, в них слышатся сетования на «трудную крестьянскую работу», а с другой — поэтизируется труд, обстановка, в которой он протекает. Однако в этом странного ничего нет. Живя в невыносимо трудных северных условиях, труженик создавал яркие картины счастья и довольства, стремясь в мечте хотя бы на время забыть о тяжелой действительности. В этих картинах отразилось представление крестьянства о красоте и счастье, надежда на лучшую долю. Крестьяне маленькой деревушки Пожня, ежегодно терпевшие от бесконечных стихийных бедствий и жившие постоянно впроголодь, в импровизациях пели о неслыханном в тех местах богатом урожае: для его перевозки требуется множество «дорогих барж, каюков, лодок», которые тянут по Ижме бурлаки с помощью «черной шелковой бечевы», «двухлопастного весла, подобного хвосту зайца», «однолопастного весла, подобного хвосту бобра».

Обычно поэтизация труда сопровождается подробным описанием трудового процесса вплоть до отдельных орудий крестьянского труда. Импровизатор стремится запечатлеть мельчайшие детали трудового акта в их сменяемости, строгой последовательности. Например, о пахоте импровизировали так:

Буръя нин ота ми гōрам бур муяснум вылын,  
Вōрōнōй гид юр ми гōрам бур вōлōн,  
Пу плуг ми гōрам бур плугōн.

На хороших мы пашем богатых полях,  
На вороном мы пашем добром коне,  
Деревянным мы бороним крепким плугом.

О работе на сенокосе говорилось следующее:

Турна нин ота ветлам бур видзяс вылō...  
Морōспаньōдз ми ветлам вōриймьясōн,  
Дас кык пиня нин куртам кокнид куранъясōн,  
Видз шōрō ми пуктам пешка юръясō...<sup>16</sup>

На обильные травой мы ходим на богатые луга,  
Мы ходим, загребая граблями валы сена высотой до груди,  
Мы загребаем траву лёгкими граблями, имеющими двенадцать зубьев,  
На середине луга мы складываем копны, располагая их в шахматном порядке...

А вот как описана молотьба:

Рыныш доръясō ми тэчам тэчасō,  
Кыдз пуысь, ми вартам кичигаясōн,  
Киōн нин ми шердам шердынōн,  
Бур нянсьō ми ваялам да йōртōдъясō кисьталам.<sup>17</sup>

У овина мы складываем скирды,  
Березовыми мы молотим кичигами,  
Руками мы просеиваем через сито,  
На славу уродившийся хлеб мы возим и в закрома ссыпаем.

Изображение крестьянского труда, быта и северной природы, как мы уже отмечали, достигается в импровизациях художественным стилем, в значительной мере отличающимся от стиля других народно-песенных жанров. В отличие от песен с устойчивым текстом в импровизациях нет постоянного текста. В каждом конкретном случае возникает новое произведение. Народное импровизирование в том и состоит, что при каждом последующем исполнении песни творчески варьируются ее образы, ее тема. В то же время в основе импровизации лежит определенный круг устоявшихся образов, поэтических приемов, интонаций, ритмов. Эти формы народного песенного мышления выработаны не одним поколением импровизаторов, но применяются они каждым импровизатором в каждом конкретном случае по-разному, в зависимости от его таланта, опыта, индивидуальных склонностей.

Оригинальное сочетание индивидуального и коллективного начала в импровизациях, тенденция к закреплению и шлифовке раз найденных образов прежде всего проявляются в импровизационных средствах, так называемых общих местах (*loci communes*), облегчающих создание импровизации, а подчас заключающих в себе ее главную мысль. К числу таких общих мест относятся следующие:

Тшōкыд нин пемыд пукалам коз вōръяс костын,  
Шучкōм-шачкōм пукалам кузь няяс костын,  
Зарни коръя пукалам кыдзрас костын...

<sup>16</sup> «Войвыв кодзув», № 4, 1958, стр. 60.

<sup>17</sup> Там же.

Утка, чойясõ, ветлам мича котырнанум,  
Яг выв ми ветлам дозмõр позтырнанум...

Тиха беседа, чойясõ, рõбитама беседуйтгтыр,  
Ласковõй потеха, чойясõ, рõбитама пõtешитчытыр,  
Шуткасõ пукалам шутитгтыр,  
Дõсадакасõ пукалам терпитгтыр...

Изва нин мунам вый ваыс кузя,  
Река нин мунам быстраяыс кузя...

Юрысь мы пукалам пõклõннõй юрõн,  
Кылысь ми пукалам пõкõрнõй кылõн,  
Синмысь ми пукалам умыльнõй синмõн,  
Морõс пукалам õткодъ пасьтабн,  
Пельпом ми пукалам õткодъ содабн...

Крестьянскõй ми мунам сьõкыд олõмъяс вылõ,  
Шõр крестьянскõй ми мунам бур вылõмъяс вылõ...

В густом темном мы сидим в еловом лесу,  
Среди стройных мы сидим высоких листьениц,  
В березовой роще мы сидим с золотыми листьями...

Подобно уткам, сестрицы, ходим красивой стаей,  
Подобно лесной куропатке, ходим птичьим выводком...

Тихую беседу мы работаем беседея,  
Ласковую потеху мы работаем потешая,  
Шутку мы сидим шутя,  
Горе мы сидим терпя.

По Ижме мы плывем по масляной воде,  
По реке мы плывем по быстрой...

С головой мы сидим поклонной головой,  
С языком мы сидим покорным языком,  
С глазами мы сидим умиальными глазами,  
С грудью мы сидим одинаковой ширины,  
С плечами мы сидим одинаковой высоты...

На крестьянское мы идем трудное житье,  
На среднее крестьянское мы идем хорошее бытье...

Конечно, те или иные изобразительные средства импровизатор, как правило, черпает из общего народно-песенного творчества, но их употребление оригинально и подсказывается как его индивидуальными склонностями, так и спецификой самого жанра. Проанализируем с этой целью функцию, например, эпитета в импровизации.

Ижемские и печорские импровизаторы широко опираются на постоянные эпитеты, типичные для всех жанров коми народной поэзии: быстрая река, крутой берег, зеленый луг, заячий пух, золотой мяч, темный лес. Кроме того, имеются эпитеты, характерные только для данного типа произведений и редкие в других жанрах. Их источником явилась северная природа, труд и быт земледельца, оленевода: жемчужнõй лы, бисернõй посни дресва; зарни креж юр; эзысь чой юр; вый ва; сира вара гылыд пыж; зарни бордтъя чõскыд чери; ем дон дора вострõй коса; азя кõджа турна ота видз; лун морõса вышлõй скатъяс; гож морõса вышлõй степъяс; нель пелеса нитша рыныш; бела гажа горнича и т. д. (жемчужный песок; бисерная мелкая дресва; золотая вершина берега; серебряная вершина горы; масляная вода; смолистая ходкая лодка; вкусная рыба с золотыми плавниками; острая коса с лезвием подобным игольному; обильные борщевиком и травой луга; с любовью обработанные скаты, обращенные на юг; с любовью обработанные степи, обращенные к лету; четырехугольный утепленный мохом овин; белая праздничная горница). Вот эти-то эпитеты

и придают импровизациям приподнято-торжественный характер, светлый праздничный колорит при изображении труженика, подобно тому как эпитеты «колода белодубова», «трудная постелюшка», «бедная-злосчастливая, горе-горькая» сообщают специфическую грустную окраску русским поэтическим причитаниям севера.<sup>18</sup>

В импровизациях коми точно так же, как и в русских, эпитет далеко не всегда указывает на наиболее типичный признак предмета, как это обычно бывает с постоянными эпитетами в песнях с устойчивым текстом. По наблюдениям А. П. Евгеньевой, эпитет в северно-русских плачах служит обычно для характеристики ряда признаков явления, передает богатство его оттенков.<sup>19</sup> Вот несколько примеров, взятых из северных причитаний:

На вашей прогульной славной уличке  
 Гулянице будет со весельцем, —  
 Приберутся души красные девицы,  
 Ейны милыя сестрицы с двуродимыя,  
 Тайны, милыя, советны, дружны подружки...  
 Стань-восстань со этой со брусовой белой лавочки...  
 Я за горами ведь е да за толкучима,  
 За темныма лесама за дремучима,  
 За этыма быстрыма за реченькам,  
 За крутыма малым озерышкам,  
 За славным, синим за Онегушком...<sup>20</sup>

По словам А. П. Евгеньевой, в русских импровизациях к одному существительному могут иногда относиться до двадцати-тридцати поэтических определений.<sup>21</sup>

То же многообразие эпитетов, а главное та же поэтическая функция их отличает лирические импровизации народа коми. Эпитетами подчеркиваются в них разные оттенки воспеваемых явлений, связанных преимущественно с северной природой, земледельческим трудом, крестьянским бытом:

Е ж жалой удалой вышлой домалы быкъяссо...  
 Гидюр удалой мне муна степенной секурон...  
 Соболиной менам шоныд одьяло...

Объезженных, удалых, самых лучших запряг  
 я быков-олений...  
 На выхоленном удалом я еду степенном мерине...  
 Соболиное мое тёплое одеяло...

В лирических импровизациях поэтические определения всегда относительно свободно сочетаются с подлежащими: подчас определяющее слово находится от определяемого на значительном расстоянии, разделяется несколькими словами. Вообще различного рода инверсии являются необходимым компонентом всех бытовых лирических импровизаций коми, примеры таких инверсий дает любой отрывок из них:

<sup>18</sup> А. М. Астахова. Плач батрачки. — «Вопросы изучения русской литературы XI—XX веков», М.—Л., 1958, стр. 36.

<sup>19</sup> «Труды отдела древнерусской литературы ИРЛИ АН СССР», т. VI, 1948, стр. 156—166.

<sup>20</sup> С. В. Барсов. Причитания Северного края, ч. 1. М., 1872, стр. 121, 89, 90—91.

<sup>21</sup> «Труды отдела древнерусской литературы ИРЛИ АН СССР», т. VI, 1948, стр. 160.

Го ж сѣв бара нин, тыдалѵ, локтѵ страдна пѵра ыс...  
 Нѣль пелеса ми вартам шоныд рынышын...  
 Тувсов вед ми ветлам гажа пѵра ын...  
 Зарни тшупта нин, чойясѵ, пукалам креж юр вылас...  
 Крестьянскѵ тай нѵ менѵ пальдѵма сѵкыд рѵбѵта ыс...

Летняя, видно, снова приближается страдная пора...  
 В четырехугольном мы молотим тѣплом овине...  
 В весеннюю ведь мы ходим весѣлую пору...  
 На золотом мы, сестрицы, сидим крутом берегу...  
 Крестьянская, оказывается, меня разбудила трудная работа...

Эти инверсии сближают лирические внеобрядовые импровизации с обрядовой поэзией. Именно такого же рода синтаксические связи между определяемыми и определяющими словами типичны для коми свадебных и похоронных причитаний. Вот отрывок из свадебного причитания невесты:

Я снѵ дорын ме быдми сѵкѵл-вокъяс дорын,  
 Бур мелѵ ме быдми монъяс дорын,  
 Рѵдима мати из вед тон менѵ пальдѵ чѵскыд йѵла мам...

Около ясных я выросла соколов-братьев,  
 Около ласковых я выросла невесток,  
 Не родимая ведь меня разбудила матушка, вскормившая меня  
 своей сладкой грудью...

Произведения внеобрядовой импровизационной поэзии имеют характерное замедленное развитие песенного действия, соответствующее ее протяжному, грустному напеву. Такое развитие действия трудовых импровизаций коми достигается обилием эпитетов и многочисленными поэтическими инверсиями. Этой же цели подчинены устойчивые повторы, нанизывание и нагнетание синтаксически, семантически и интонационно сходных конструкций вроде следующих:

Вашка черѵн ми вартам тшупѵма инын,  
 Аглицкѵ пилаѵн ми вартам пилитѵма инын,  
 Варыш бордѵн ми вартам тѵсйѵма инын...

Коз пу нин босьтѵм кокнид ѵпаснѵѵс,  
 Мойлоп нин босьтѵм кокнид пельсѵс...

Крутой берегсѵ мунам зѵв крутитѵгтыр,  
 Алькѵс берегсѵ мунам зѵв гѵбрдлѵгтыр...

В срубе мы молотим, срубленном вашкинским топором (т. е. топором,  
 привезенным из Вашки),

В овине мы молотим, спиленном английской пилой,  
 Под крышей мы молотим, покрытой соколиным крылом...

Еловое мы взяли легкое однолопастное весло,  
 Бобровое (т. е. весло, подобное хвосту бобра) мы взяли легкое  
 двухлопастное весло...

Крутой берег мы идем, окружая,  
 Пологий берег мы идем, огыбая.

Наконец, особенностью синтаксиса импровизаций, соответствующей их протяжному напеву, медленно развивающемуся действию, является ограниченное число сказуемых в них. Во всех записанных к настоящему времени импровизациях народа коми можно насчитать всего не более нескольких десятков сказуемых. И почти всегда эти сказуемые обозначают трудовое действие: гѵрам, кѵдзам, агсалам, пуктам, куртам, ытшкам, вундам,

вартам, шердам, пыжён мунам, локтам, пес ваялам, рёбитам и т. д. (пашем, сеем, бороним, садим, сгребаем, косим, жнем, молотим, просеиваем, на лодке плывем, идем, дрова везем, работаем). Чаще всего в каждой импровизации имеется по одному, реже по два многократно повторяющихся глагола:

Сира вара ми мунам воткõй пыжõн,  
Изва ми мунам вый ваыс кузя,  
Река ми мунам быстраяя кузя,  
Коз пу ми мунам опаснойыс йылын,  
Крестьянско́й ми мунам рõбõта вылõ..

На просмоленной мы плывем ходкой лодке,  
По Йжме мы плывем масляной воде,  
По реке мы плывем по быстрой,  
С помощью еловых мы плывем весел,  
На крестьянскую мы плывем работу.

Лишь в тех произведениях, в которых описывается весь трудовой процесс, от посева хлебов до варения пива, или говорится о поездке в лес, в тундру, к оленям, число глагольных форм бывает несколько большим, чем в обычных трудовых импровизациях. В импровизациях видно вполне отчетливо, что их авторов в отличие от авторов народных любовно-лирических и семейно-бытовых песен больше всего интересовало изображение не динамики чувства или действия, а оттенков восплаемого явления или предмета. В этом заключалась своеобразность художественного стиля народной внеобрядовой импровизации.

Мировому фольклору известны разные формы исполнения импровизации. У кафров и дамаров отдельные участники празднеств по очереди импровизировали какую-нибудь фразу, на которую отвечал весь хор. Вопросы-ответными импровизациями были похоронные плачи австралийских и гренландских хоров.<sup>22</sup> У народов, соседних или в языковом отношении родственных с коми, бытовали импровизации, в которых певец повествовал о происходящем в момент импровизирования. Так, по словам М. Е. Салтыкова-Щедрина, импровизировали удмурты и финны;<sup>23</sup> так, по свидетельству А. Н. Веселовского, импровизировали и саамы.<sup>24</sup> А известный русский художник А. А. Борисов, наблюдая жизнь и быт ненцев, заметил, что когда ненец «едет на оленях, он часто просто мурлыкает на однообразный мотив свою импровизацию; или сидит пьяный, и однообразно в такт, с боку на бок покачиваясь, мурлыкает о том, что у него есть жена, есть много собак и оленей, есть ружье, что он поедет на зверя, а назад возвратится усталый, озябший, и жена его встретит; она уже сварила „котел“ и приготвила чайник».<sup>25</sup>

Все эти импровизационные формы знакомы и коми фольклору. Еще в середине XIX века П. А. Вологдин, описывая коми-зырянские и коми-пермяцкие наигрыши на самобытных музыкальных инструментах дудках — «пõлянах», «чипсанах», заметил, что «девки, играя на дудках, пляшут, а парни, сидя на лавке, громко, каждый давая такт ногою, импровизируют

<sup>22</sup> А. Н. Веселовский, Собрание сочинений, сер. 1-я, т. I, СПб., 1913, стр. 230—243.

<sup>23</sup> Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Собрание сочинений под ред. Р. Я. Кирпотина, т. 13, стр. 224; т. 16, стр. 418—419.

<sup>24</sup> А. Н. Веселовский, Собрание сочинений, сер. 1-я, т. I, СПб., 1913, стр. 233.

<sup>25</sup> А. А. Борисов. У самоедов. От Пинегы до Карского моря. Путевые очерки художника. СПб. (6. г.), стр. 62.

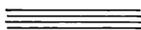
кто что хочет».<sup>26</sup> Устькуломские и некоторые ижемские певцы импровизируют подобно удмуртам и саамам во время поездки на лошадях или оленях.<sup>27</sup> Молодежь соседних деревень Устькуломского района складывает сатирические импровизационные куплеты-чапушки, в которых соседи юмористично изображают друг друга. Импровизационный элемент виден и в исполнении ижемских величальных песен («ссылдчанкывъяс»), которые складываются по поводу прибывших в деревню гостей, а также для прославления молодых девушек и юношей.

Форма исполнения большинства ижмо-печорских импровизаций о труде и быте бывает двойкой. Они могут создаваться и исполняться одним импровизатором, но чаще всего группой импровизаторов. Однако в последнем случае «тон» импровизации задает один «запевала», а вся группа помогает ему в выборе темы, образных формул, в исполнении произведения. Одаренными импровизаторами являются М. И. Рочева, П. Г. Канева, А. Г. Хозяинова, П. Н. Чупрова, М. И. Истомина, И. К. Филиппова — признанные на селе мастерицы, авторы многих обрядовых и внеобрядовых импровизаций. Всё это — певицы старшего поколения. Знают импровизации и умеют импровизировать певцы среднего поколения. Но А. С. Сидоров был неправ, утверждая, что подобные импровизации живут сегодня и среди молодежи.<sup>28</sup> Молодежь, как правило, не исполняет и не создает их вовсе.

Конечно, индивидуальное начало в трудовых импровизациях народа коми проглядывает довольно сильно и в их создании, и в их исполнении. Более того, индивидуальное начало еще ярче обнаруживается в той части ижмо-печорских бытовых импровизаций, которые носят автобиографический характер: это причеты-плачи матери или бабушки при убаюкивании ребенка («руйкдчанкывъяс»), это некоторые варианты импровизаций-сказов о бедняке-оленеводе Ведэ. Если трудовые импровизации творят и исполняют чаще всего коллективно, то эти произведения импровизируются обычно одним автором, который рассказывает в них историю своей собственной жизни.

Но индивидуальное начало во всех ижмо-печорских импровизациях обнаруживается все же в гораздо меньшей степени, чем в произведениях прославленных импровизаторов — русских сказительниц М. Крюковой и М. Голубковой, казахского акына Джамбула и кавказского ашуга Стальского, мордовских певца Беззубовой и Кривошеевой.

Занимая промежуточное положение между древними видами импровизации и более развитыми формами ее, имея немало типологических черт, общих с импровизациями других народов и обусловленных закономерностями импровизационных жанров как таковых, внеобрядовые импровизации народа коми дают интересный материал для исследования вопроса об истории развития народных импровизаций и о соотношении коллективного и индивидуального начал в фольклоре.



<sup>26</sup> П. А. Вологдин. Песни пермяков. Пермь, 1887.

<sup>27</sup> «Известия Коми филиала Всесоюзного географического общества», вып. 4, 1957, стр. 128.

<sup>28</sup> «Лингвистический сборник», № 2, 1952, стр. 82—83.

---

---

МАКСИМИЛИАН БРАУН

## КОМПОЗИЦИЯ ГЕРОИЧЕСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН

(НА МАТЕРИАЛЕ СЕРБО-ХОРВАТСКОГО ЭПОСА)

### 1

Народная поэзия совмещает в себе творчество индивидуальное и коллективное. Идея и образы, возникшие в сознании отдельных одаренных личностей, подхватываются коллективом, т. е. последующими исполнителями и их слушателями. При этом не просто повторяется то, что было создано первоначальным автором. Каждый исполнитель вносит кое-какие изменения, обусловленные отчасти его личными вкусами, отчасти вкусами и требованиями слушателей. Некоторые из этих изменений усваиваются коллективом и входят в состав той редакции, по которой равняются отдельные варианты. Певец же, слагающий новую песнь, не создает ее совершенно заново, а выбирает из богатого репертуара эпической традиции то, что соответствует его творческому заданию, опять-таки совмещая достижения коллективного творчества со своим индивидуальным замыслом.

Это естественно приводит к ограничению системы изобразительных приемов, в том числе и композиционных. Система эта должна быть доступной и понятной очень большому числу исполнителей и слушателей. В результате выделяется сравнительно небольшое число традиционных построений, которые не представляют особых трудностей для эпического оформления и в то же время обеспечивают по опыту наибольшее впечатление на слушателей. Выявление этих традиционных типов является важной задачей при изучении всех творческих процессов, связанных с возникновением и развитием народных песен.

Для эпической поэзии, как и для всех повествовательных жанров, центральное значение имеют вопросы композиции, построения песенного рассказа. Это в то же время — самый сложный этап создания песни, требующий наибольших умственных усилий и менее всего доступный интуитивной импровизации. Поэтому именно в композиции песен устоявшиеся приемы играют особенно важную роль и в значительной степени определяют развитие песенной традиции.

Каждая отдельная песня, воспринимаемая как самостоятельная единица, характеризуется частными данными: личностью главного героя, местом и обстоятельствами действия. В этом смысле принято говорить о песнях «Женитьба кралеви́ча Марко» в противоположность «Женитьбе Стояна Янковича» или о песнях, описывающих победу того или иного героя над тем или иным противником. Вне связи с этими частными данными фабула песни остается неопределенной, лишенной индивидуальных

черт, а следовательно, и легко применимой в самых различных претворениях. Нормой песенного творчества является поэтому внесение новых частных данных в готовую фабулу, заимствованную из другой, ранее созданной песни. Даже в тех случаях, когда певец реалистически описывает действительные события, он обычно пользуется известными ему из традиции фабулами; например, многочисленные «женитьбы» эпических героев в общем до того похожи друг на друга, что зачастую разнятся действительно лишь частными данными и кое-какими второстепенными деталями. Можно без преувеличения сказать, что героическая поэзия почти целиком состоит из перепевов определенных конкретных образчиков эпической поэзии, послуживших автору моделью для создания новой песни.<sup>1</sup>

Установление этих образцов обычно оказывается невозможным. Мы можем, правда, во многих случаях указать на ту или иную песню, которая могла предшествовать какой-либо другой. Но только в очень редких случаях удастся доказать, что певец действительно следовал именно этому образцу, а не какой-нибудь из песен, оставшихся незаписанными и неизвестными. Древнейший тип песни остается в общем лишь конструктивным фактором, с которым мы должны считаться как с реальной, но неизвестной нам величиной.

Между многочисленными фабулами песенной традиции имеются, однако, такие, которые пользуются особенной популярностью и особенно часто перпеваются применительно к различным героям и обстоятельствам, например *умыкание невесты* или *успешный поединок с сильным и опасным противником*, воплощенные в огромном количестве песен. Такие излюбленные фабулы, постоянно переходящие из одной отдельной песни в другую, становятся со временем самостоятельным поэтическим фактором, который можно назвать «основной песнью». Эпическая традиция состоит из целого ряда таких «основных песен», никогда не петых, но все же уловимых и определяемых при наличии достаточного количества конкретных воплощений.

Певец, слагающий новую песню, пользуется, однако, не «основной песнью» как таковой, а одним из ее конкретных воплощений. При этом выделяется несколько характерных приемов переоформления «основной песни».

Во-первых, замена героев. Обычно с этим связаны замена и второстепенных персонажей, а также изменение некоторых данных внешней обстановки, хотя иногда можно обойтись и без этого. Простейшей формой такой замены является перенос фабулы с одного героя на другого, причем главную роль играет здесь популярность отдельных героев: к наиболее излюбленным героям притягиваются со временем фабулы, первоначально с ними не связанные. Слушатели нисколько не смущаются тем, что одна и та же фабула вмещает совершенно различных героев. Это объясняется тем, что разные герои могут переживать одно и то же.

Вариантом замены является смещение героев: один из второстепенных персонажей привлекает к себе интерес рапсода и вытесняет главного героя. Причиной такого сдвига может быть, например, имя одного из второстепенных действующих лиц: певец хочет прославить определенного героя, но знает только песню, в которой этот герой выступает в побочной роли, — и вот он эту побочную роль превращает в главную. Или же подвиги второстепенного персонажа производят на него особенно сильное впечатление и

<sup>1</sup> Все применяемые термины следует понимать как условные. Некоторые из них придется, вероятно, признать неудачными, но дело тут не в терминах, а в понятиях.

он, увлекшись ими, забывает первоначальную концепцию песни. В фабуле таких песен часто ощущается перелом, возникают противоречия и неувязки, которые и служат указанием на происшедшее смещение.<sup>2</sup>

Второй характерный прием можно назвать негативацией фабулы. При этом меняются не частные данные, а точка зрения рапсода: враги превращаются в героев, герои во врагов. В тех условиях жизни, в которых развивалась эпическая традиция, имелось достаточно причин и возможностей такого негативного построения. Песни бытовали одновременно в различных племенных, политических и религиозных лагерях, певцам нередко приходилось выступать то в одном, то в другом, учитывая при этом противоположность воззрений и эмоций.

Негативация требует, как правило, изменения фабулы: победу приходится заменять поражением, успех — неудачей. Для талантливого и опытного рапсода такая перекройка не представляет особых трудностей; но иногда они все-таки сказываются в построении фабулы. Во многих песнях герой долгое время играет довольно жалкую роль; противник запугивает его, обращает в бегство, наносит ему раны, издевается над ним — словом, обращается с ним так, как сам герой в других песнях со своими врагами; и только под самый конец песнь неожиданно принимает другой оборот, зачастую с довольно натянутой мотивацией.

Возможно, кроме того, смягчение фабулы: неблагоприятные или даже преступные поступки излагаются в несколько облагороженном или по крайней мере более безобидном виде. В сборнике Вука Караджича имеются, например, два варианта песни о царе Душане, захотевшем жениться на собственной сестре, «чтобы не растрачивать царского имения». В первом варианте (II, 26)<sup>3</sup> Душан упорно настаивает на своем преступном намерении, подкупает духовенство и велит сжечь на костре добросовестных придворных, осмелившихся противоречить ему. Придворные чудом остаются в живых; но царь все еще упрямится и как бы на поверку посылает на костер подкупленных священников, которые немедленно сгорают. И вот только после этого двукратного божьего суда Душан «не решается» жениться на сестре. Во втором же варианте (II, 27) преступное намерение объясняется просто пьянством (как се царе напоио вина); сестра его от стыда укрывается за одним из придворных; рассерженный царь обещает завтра же жениться и казнить придворного. Но на следующий день он, выпавшись и протрезвившись, спрашивает, не привелось ли ему во хмелю («а сам сино врло пијан био») говорить что-либо непристойное. Честный слуга рассказывает о случившемся, и пристыженный Душан не только дарит ему жизнь, но и женит его на своей сестре, сопроводив это наставлением: «Следует пить, но не следует напиваться». Не может быть сомнения, что первый вариант является основным, а второй — результатом смягчения; певец либо хотел спасти репутацию царя, либо испугался безравственности рассказа.

Таким образом, состав «основных песен», определявших тематический репертуар песенной традиции, нельзя установить на основе частных данных, характеризующих отдельные песни и их варианты. Для этого нужен более общий критерий, принципиально независимый от указанных приемов конкретного переоформления. Таким критерием и является компози-

<sup>2</sup> Возможно, конечно, и смещение героев, отражающееся только в изменении оценки и характеристики действующих лиц и не приводящее к неувязкам и противоречиям.

<sup>3</sup> Здесь и дальше в скобках указывается том и номер песни по следующему изданию сборника Вука Караджича: *Srpske narodne pjesme. Skupio ih i na svijet izdao Vuk Stef. Karadžić. Knjiga I—IX. Državno izdanje, Beograd, 1932—1936.*

ция песни, претворяющая тематический замысел в рассказываемые события. Критерий этот тем важнее, что композиционное построение обычно не осознается певцами как особый творческий прием, и поэтому оказывается очень устойчивым элементом, проходящим иногда без всяких существенных изменений сквозь самые разнообразные переработки.

## 2

Композиционный остов песни возникает в результате довольно сложного творческого процесса.

Основой каждой песни является тема, т. е. тот идейный замысел, который должен быть этой песней выражен и доведен до сознания слушателей. Тему в этом смысле следует тщательно отличать от содержания песни: она не связана непосредственно с тем, что происходит в рамках песенного рассказа, а только как бы просвечивает сквозь рассказанные события — подобно тому, как мораль басни просвечивает сквозь ее анекдотическую оболочку. Если, например, князь Лазарь в песнях о косовской битве решается принять сражение, хотя и знает, что оно неизбежно окончится поражением и смертью, то темой является не *нашествие турок на Сербию* и не *смерть князя Лазаря в бою с турками* (этим было бы описано только их содержание), а *героическое отношение к смертельной опасности* или, другими словами, *образцовая гибель подлинного героя*.

Тема как таковая определяет общий характер содержания, но не дает никаких указаний, что именно и как рассказывать. Переход от темы к построению песенного рассказа осуществляется посредством композиционной схемы, т. е. того основного повествовательного замысла, которым определяется род и распорядок отдельных эпизодов. Приведем два характерных примера.

В песне «*Стефан Мусич*» из косовского цикла (II, 46) турки огромным войском наступают на Сербию. Князь Лазарь сзывает своих рыцарей к определенному сроку на поле сражения, заклиная их страшной клятвой. Герой песни, Стефан Мусич, заблаговременно выступает в поход, пренебрегая зловещими предзнаменованиями и просьбами жены. Приближаясь к Косову, Мусич узнает, что сражение уже кончилось, сербское войско разбито. Тем не менее он, чтобы не стать клятвopеступником, кидается в ставший уже бессмысленным бой и погибает со всей своей дружиной. Тема этой песни — *верность данному слову, пренебрегающая даже неизбежной смертью*; а в качестве композиционной схемы использовано *трагическое ненамеренное опоздание героя*. Та же тема может быть оформлена и посредством другой композиционной схемы. В известной песне «*Царь Лазарь и царица Милица*» (II, 44) использовано, например, выступление сербских рыцарей в поход на Косово: несмотря на просьбы царицы и на разрешение Лазаря, ни один из братьев Милицы не соглашается остаться при сестре и отказывается от участия в смертоносном бою.

В песне «*Предраг и Ненад*» (II, 15) темой является *трагическое убийство неузнанного родственника*, а композиционной схемой — *поиски утерянного брата*. Герой по недоразумению вовлекается в поединок с тем самым братом, которого он разыскивает по всей стране, и смертельно ранит его; в последний момент братья узнают друг друга и невольный убийца кончает самоубийством над трупом убитого. И в этом случае могла бы быть использована какая-нибудь другая композиционная схема, например, *столкновение в ратном строю* или *сознательный обман каким-либо недоброжелателем*.

С другой стороны, одна и та же композиционная схема может быть использована для оформления различных тем. Совершенно очевидно, что

выступление в поход применимо в самых различных тематических построениях. Поиски брата могут при счастливом окончании оформить и тему *братская любовь побеждает все препятствия*, а в случае сознательного поединка — *трагический конфликт между родственными чувствами и воинским долгом*.

Тема и композиционная схема — два принципиально различных элемента. Это не исключает, однако, возможности использования некоторых замыслов и в том и в другом смысле. В целом ряде песен герой по просьбе султана или царя побеждает на поединке опасного фрондирующего феодала или разбойника; в этих песнях поединок служит композиционной схемой для темы *герой как спаситель и помощник в бедственном положении*. Но есть и песни, в которых малолетний сын выходит на опасный поединок вместо своего престарелого отца; тут темой является *успешный поединок с гордым и сильным противником* (Давид и Голиаф), а *помощь в бедственном положении* — композиционной схемой.

Совершенно очевидно, что композиционная схема не придумывается сознательно, с целью применить ее к определенной, предварительно задуманной теме; оба элемента возникают одновременно, в рамках единого творческого замысла. Но все же они существуют и в сознании эпического коллектива. Композиционная схема обычно приравнивается к содержанию песни (*о том, как Стефан Мусич опоздал на Косово*), а тема выступает в дополнительных комментариях, которыми часто сопровождается исполнение песни («вот видишь, какой это был юнак: предпочел погибнуть, чем нарушить клятву!»).

При помощи композиционной схемы тема расчленяется на ряд мотивов, т. е. отдельных тематических эпизодов, которые могут быть оформлены последовательно и, таким образом, дать основу подлинному рассказу. Песнь о Стефане Мусиче сложена, например, из следующих мотивов:

- 1) герой заботится о своевременном выступлении в поход, чтобы не опоздать к сражению;
- 2) жена героя тщетно пытается помешать своевременному выступлению;
- 3) выступление в поход и поездка к полю сражения;
- 4) герой узнает о своем трагическом опоздании;
- 5) безнадёжный бой и гибель героя и его дружины.

Подбор мотивов принципиально предоставлен творческому воображению рапсода. Фактически же для большинства схем складываются цепи мотивов, переходящие из одного перебева в другой; со временем они так прочно закрепляются за своими схемами, что могут даже служить их характерным признаком. Так, например, схема *поединок с опасным противником* разрабатывается обычно следующим образом:

- 1) вызов на поединок со стороны противника;
- 2) принятие героем вызова, несмотря на предостережение или собственные опасения;
- 3) снаряжение героя к бою и поездка навстречу противнику;
- 4) словесный поединок (обмен бранными речами, насмешки противника, уверенного в своем превосходстве);
- 5) возвращение и свадьба.

Для широко распространенной темы *герой как защитник угнетенных* в качестве композиционной схемы используется обычно следующая цепь мотивов:

- 1) бедственное положение героя — обычно притеснение со стороны какого-либо насильника;
- 2) призыв о помощи;

- 3) решение героя помочь, вопреки предостережениям или опасениям;
- 4) снаряжение героя и приготовления к действию;
- 5) бой и победа;
- 6) освобождение угнетенных, награда и восхваление героя.

Бросается в глаза устойчивое число мотивов: почти сплошь пять или шесть. Можно даже утверждать, что песнь, сложенная из менее чем пяти мотивов при ближайшем изучении почти всегда оказывается фрагментом или насильственно сокращенным вариантом, а при наличии более чем семи мотивов необходимо считаться с возможностью объединения двух песен в одну; во многих случаях представляется возможным установить этим путем вставки или пропуски. Число мотивов не зависит от размеров песни: пространные варианты имеют столько же мотивов, как и краткие, с той только разницей, что отдельные мотивы рассказаны обстоятельнее.

Цепь мотивов дает уже отчетливый остов песенного рассказа. Однако процесс создания песни еще не может считаться завершенным, так как отдельный мотив все еще не выходит за пределы безличного тематического замысла (только уже не общего, а частного). Чтобы стать звеном подлинного рассказа, каждый мотив должен быть в свою очередь конкретизирован, переложен на факты. Песнь о Стефане Мусиче начинается мотивом *забота о своевременном выступлении в поход*; но в чем выражается эта забота, как поступает герой, чтобы обеспечить себя от запоздания? Ясно, что певец не может начать песни, не решив этого вопроса, а решить его можно по-разному. В данном случае Мусич поручает своему верному слуге следить за движением звезд и, определив по ним время подъема, разбудить своего господина. Но он мог бы прибегнуть и к другим мерам: отказаться от сна, руководиться криком пегуха или какими-либо приметами, и т. п. Мотив как таковой остался бы во всех случаях неизменным, изменилась бы только его фактическая оболочка. Точно так же и «предостережения», входящие в состав большинства песен, могут быть выражены различными фактами: советами друзей или родственников, собственными опасениями или даже испугом героя,<sup>4</sup> зловещим сном, всякого рода предзнаменованиями — опять-таки без изменения самого мотива. Эту фактическую оболочку мотива, конкретизирующую выраженный в нем тематический замысел, можно назвать композиционным образом. В песне о Мусиче мотив *забота о своевременном выступлении* выражен композиционным образом *поручение слуге*, применимым, разумеется, и к разным другим мотивам.

Наряду с таким простым параллелизмом встречаются и более сложные соотношения. Отдельные мотивы иногда подразделяются на подмотивы, не утрачивая этим своего единства; один мотив может быть выражен несколькими композиционными образами. Такие усложнения встречаются преимущественно в местах, важных по содержанию и предрасполагающих поэтому к особенно тщательному оформлению. В песне о Мусиче, например, второй мотив (*попытка жены помешать своевременному выступлению*) распадается на два тесно переплетенных подмотива: *предчувствие жены, что герою грозит верная смерть, и ее попытка спасти непреклонного мужа обманом*. Для первого из этих подмотивов певец применяет широко рас-

<sup>4</sup> Выражение страха не противоречит героическому духу. Песенная традиция слишком близка действительности, чтобы требовать от своих героев баснословного бесстрашия; подлинный героизм усматривается не столько в отсутствии страха, сколько в умении преодолеть его, выйти навстречу ясно осознанной опасности. Даже таким героям, как краевич Марко, не возбраняется колебаться перед лицом опасности или даже «впадать в лихорадку» от страха («от страха га ухвати грозница»).

пространенный композиционный образ *зловещий сон*, а для второго — *попытку побудить слух к неисполнению поручения*. Самый же важный мотив всей песни (*герой узнает о своем запоздании*) конкретизируется следующим образом: приближаясь к Косову, герой встречает девушку, несущую богато украшенную шапку сербского покроя; на вопрос героя девушка отвечает, что выудила эту шапку из реки Ситницы, по которой плывут «кони и юнаки, турецкие шапки и тюрбаны, белые сербские шапки»; Мусич узнает шапку (принадлежащую, очевидно, знакомому ему сербскому витязю) и понимает, что сражение уже кончилось. Здесь в рамках одного мотива сливаются три композиционных образа: а) река, по которой плывут «знаки сражения», б) встреча с лицом, нашедшим такой «знак», в) узнавание вещественного доказательства; все три образа встречаются и в других песенных контекстах.

Возможно, однако, и непосредственное оформление мотива простым пересказом случившегося; описывая, например, поездку к месту поединка, певец может ограничиться словами: «Он сел на коня и поехал к уговоренному месту». Такая упрощенная формулировка встречается при менее важных мотивах, служащих только связующим звеном в развитии фабулы; но она может встретиться и при мотивах существенных, в особенности в заключительных эпизодах, в которых напряжение, созданное предыдущим рассказом, разряжается в развязке, уже предугаданной слушателями. Такой лапидарной формулировкой оканчивается и песнь о Мусиче:

Они ударили шпорами коней,  
 Переправились через реку Ситницу  
 И ударили на султаново войско.  
 И как на скакал Стефан Мусич,  
 Три паши разбил он и убил,  
 А как начал бить четвертого,  
 Тут и погиб Стефан Мусич  
 И с ним слуга Ваистина  
 И двенадцать тысяч войска.

### 3

Изучение элементов композиционной техники дает возможность во многом уточнить и углубить анализ песенной традиции.

Прежде всего намечается возможность точнее определить соотношение коллективного и индивидуального творчества, традиционно-имитирующего и личного художественного оформления. Вопрос этот несомненно имеет первостепенное значение для правильной оценки произведений народной (да и не только народной) поэзии.

В соответствии с общим характером народной поэтики все описанные композиционные приемы в значительной степени нормированы традицией. Можно выделить целый ряд стандартных композиционных схем, мотивов и композиционных образов, постоянно применяемых в самых разнообразных контекстах и ставших с течением времени ярко выраженными композиционными трафаретами; с наличием таких трафаретов приходится считаться каждому рапсоду, как бы велики ни были его собственные творческие способности. Но все же эти трафареты не являются непреложными нормами, исключающими всякое проявление индивидуальных художественных достижений. Талантливому певцу предоставляется довольно широкий диапазон индивидуальных вариантов и даже совершенно самостоятельных, уникальных замыслов — поскольку эти замыслы в основном опираются на укоренившиеся в традиции приемы. Именно умение воспользоваться этими

возможностями, выявить в традиционном построении новые художественные ценности отличает подлинного мастера от заурядного исполнителя, и именно из таких удачных отклонений от обычного трафарета вырастают наиболее художественные варианты героических песен.

В сборнике Вука Караджича (II, 65) опубликована песнь «Кралевиц Марко и Арап» в варианте рапсода Тешана Подруговича. В этой песне «черный Арап» осаждает царский дворец в Стамбуле, требуя себе в жены царскую дочь. Несчастливая девушка обращается с призывом о помощи к Марко — единственному юнаку, способному одолеть опасного злодея. Марко приезжает в Стамбул, убивает Арапа на поединке и возвращается домой с богатой наградой. Фабула рассказана в общем по указанной выше схеме *героя-избавителя*. Но в четвертом мотиве вставлен необычный эпизод. Прибыв в Стамбул, Марко ночью выезжает к ближнему озеру напоить коня; здесь он встречает царскую дочь, готовую утопиться, так как Марко еще не ответил на неоднократные призывы о помощи; выслушав ее рассказ, Марко называет себя и посылает успокоенную девушку обратно во дворец. Такая *случайная встреча жертвы насильника с героем-избавителем* — прием не новый, но применение его в этой связи и чуткий лирический колорит всей сцены — несомненно личный вклад самого Подруговича, угадавшего здесь возможность внести в суровый героический рассказ смягчающий поэтический акцент.

Распространенная во многих вариантах песнь «Смерть воеводы Приезды» описывает героическую оборону осажденной турками крепости Сталач. После долгой безуспешной осады турки проникают в крепость при помощи подкопа, проведенного под рекой Моравой. В большинстве вариантов на первом плане стоит именно история этого подкопа, рассказанная с большим интересом и часто со всеми техническими деталями. Командующий крепостью воевода Приезда, узнав о подкопе, распускает по домам своих рыцарей, а сам в последний момент вместе со своей женой бросается в реку со стен крепости. Но в сборнике Вука (II, 83) имеется интересный вариант, превосходящий все остальные поэтическим мастерством. Автор этого варианта не рассказывает историю подкопа, а ограничивается очень выразительным кратким намеком на его возможность и рассказом о неожиданном появлении янычар в погребе крепости. Этим совершенно изменяется общий характер песни. Военно-технические детали отходят на задний план, зато тем яснее и убедительнее выделяется тема: в противоположность другим вариантам изображается не осада крепости, а героизм ее коменданта. Эта переработка искусно подчеркивается некоторыми другими деталями, отличающими этот вариант от всех остальных. Узнав о возможности подкопа, Приезда делает вид, что не верит признакам земляных работ под рекой, отводя этим мысль о сдаче крепости; он не распускает своих рыцарей по домам (что могло бы быть понято как скрытая капитуляция), а делает вылазку, при которой погибает весь гарнизон.

Примером успешной самостоятельной переработки традиционных приемов может служить знаменитая «Мать Юговичей» в редакции сборника Вука (II, 47) — несомненно одно из высочайших достижений героической поэзии. Тема вполне традиционная: *героическое отношение к поражению и смерти*. Не новым является и основной композиционный замысел: *родственники (матери, вдовы, сестры) оплакивают погибших на поле битвы*. Обычно эти *розыски на поле битвы* используются в качестве композиционной схемы, дающей возможность рассказать о героизме погибших и попутно подчеркнуть трагизм поражения лирическими картинками горя и

отчаяния родственников. Автор «Матери Юговичей» как бы подменяет тему композиционной схемой, и наоборот. В его концепции мать погибших Юговичей — персонаж не композиционный, а тематический, не «мать героев», а «мать-герой»; она не только оттеняет героизм косовских бойцов, а и сама является носителем юнацкого духа. Уже одним этим сдвигом автор проявляет свою творческую самостоятельность. Женщины-герои известны эпической традиции только в роли «женщины-воина», совершающей богатырские подвиги в мужском платье; мысль воплотить в материнском образе одну из центральных тем героической философии — это уже явное нарушение некоего традиционного правила эпической поэтики. Но собственно поэтическое мастерство автора сказывается в том, что он не ограничился простой композиционной схемой *розысков на поле битвы*, а очень искусно заменил ее схемой *смерть в неравном бою*. По этой схеме герой после мужественного и успешного сопротивления погибает в борьбе с превосходящим его силами противником; так, например, Стефану Мусичу, победившему трех пашей, не удается осилить четвертого, а воевода Приезда, отбив все штурмы, не может устоять против подкопа. В данном случае эта схема перенесена из сферы конкретных боевых фактов в область нравственной борьбы с соблазнами и искушениями. Прием этот известен и из других песен,<sup>5</sup> но применение его именно к *смерти в неравном бою* необычно и оригинально. Целый ряд нравственных испытаний (вид убитых сыновей, плач и жалобы вдов, сирот и даже животных) оканчивается моральной победой матери:

И ту мајка тврда срца била,  
Да од срца сузе не пустила.

И только последнее испытание (кровавая рука младшего сына, принесенная вороном) заставляет «твердое», но измученное сердце матери «разорваться от горя». Этот последний эпизод в точности соответствует «четвертому паше», в бою с которым погибает Стефан Мусич, или роковому подкопу под Сталач. Вся песнь, таким образом, построена на традиционных, отчасти трафаретных приемах, но в самостоятельном использовании этих приемов сказывается творческая сила подлинного поэта.

Изучение композиционных приемов, в особенности композиционных схем, дает также возможность уточнить классификацию тематических замыслов и выявить некоторые генетические связи, скрытые за кажущимся многообразием сюжетов.

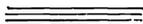
Так, например, нетрудно установить, что стандартная цепь мотивов *женитьбы* в точности соответствует *поединку с опасным противником* — достаточно сравнить приведенные выше схемы *поединка* и *умыкания*. Различными представляются на первый взгляд только первые мотивы: нет, кажется, ничего общего между вызовом на поединок и выбором невесты. Но при ближайшем рассмотрении это различие сглаживается. Бросается

<sup>5</sup> Сюда относятся, например, рассмотренные выше песни «Царь Лазарь и царица Милица», «Смерть воеводы Приезды», «Стефан Мусич». В первой из них братья царицы поочередно подвергаются соблазну воспользоваться разрешением царя остаться при сестре; все без исключения преодолевают этот соблазн и едут в бой. Воевода Приезда преодолевает два соблазна: отвести турецкую осаду выполнением унизительных условий, поставленных султаном, и покинуть крепость после обнаружения подкопа. С двумя искушениями приходится бороться и Стефану Мусичу. Во всех случаях физическая гибель знаменует и завершает моральную победу.

Такое последовательное морально-психологическое переосмысление целой композиционной схемы удается только талантливым рапсодам и встречается поэтому сравнительно редко, но зато в целом ряде наиболее удачных эпических произведений.

в глаза, что в песнях о женитьбе романтико-эротический элемент играет очень незначительную роль; в большинстве случаев герой избирает себе невесту, известную ему только понаслышке, причем даже слухи о ее красоте не являются обязательными. Но во всех без исключения случаях женитьба связана с какими-либо препятствиями, преодоление которых требует мужества, силы, ловкости и других героических доблестей. Невесту приходится, например, умыкать из вражеского лагеря; браку могут противиться влиятельные и опасные родственники (отец, братья) или столь же опасный соперник; сватовство может быть связано с трудными или опасными испытаниями, спортивными или боевыми. Беспрепятственное сватовство встречается только в виде завязки песен, в которых описываются возникшие после помолвки затруднения (например, борьба с соперником, желающим «перехватить» невесту). Очень часто выбор невесты мотивируется именно такими затруднениями: герой отказывается от самых соблазнительных «легких» браков и сознательно выбирает ту девушку, к которой особенно трудно подступиться. Даже в тех сравнительно редких случаях, когда певец предоставляет своему герою возможность предварительно влюбиться, это обстоятельство играет второстепенную роль, а на первом плане остаются упомянутые трудности. Это значит, что выбор невесты по своей композиционной функции действительно соответствует *вызову*: в обоих случаях решающим фактором является желание героя показать свои способности путем преодоления препятствий и опасностей.<sup>6</sup> Очевидно, что *женитьба героя* во всех ее разновидностях (сватовство, умыкание и т. д.) не является самостоятельной темой; это только один из вариантов той темы, другим вариантом которой является *поединок*. На основании таких сравнений выделяется в конце концов основная тема — *победа над опасным противником*, тема борьбы и героического подвига, осуществляемая в различных вариантах, типизированных и единичных, но в основном все же представляющая единый тематический замысел. На это указывает и обилие переходных форм, до того многообразных, что часто оказывается фактически невозможным с уверенностью отнести песню к тому или иному варианту темы.

И, наконец, изучение композиционных приемов дает во многих случаях возможность проследить взаимодействие эпической поэзии с другими родами народного и книжного творчества. Так, например, сказке, мифу, легенде свойственны иные специфические приемы, иной подбор и распорядок повествовательных элементов; учитывая эти различия, можно с большей или меньшей вероятностью определить те песни, которые заимствованы из этих неэпических жанров. С другой стороны, появление типично эпических композиционных схем в произведениях книжно-литературных указывает по крайней мере на возможность использования эпических источников. Этим открываются интересные перспективы как анализа исторических источников (летописей, биографий и т. п.), так и оценки литературных произведений, смежных с народной поэзией.



<sup>6</sup> В песнях о поединке вызов часто мотивируется боевой славой вызванного («говорят, что ты хороший боец — выходи померяться со мной!»). А в песнях о женитьбе можно встретить, например, завязку по следующей схеме: герою случайно рассказывают о красивой девушке, которую, к сожалению, ревниво охраняет от непрошенных женихов гордая и опасная родня; услышав это, герой решается жениться именно на этой девушке, хотя бы эта попытка и стоила ему жизни. Тут тождественность подхода совершенно очевидна.

---

---

Н. П. КОЛПАКОВА

## ОПЫТ КЛАССИФИКАЦИИ ТРАДИЦИОННОЙ КРЕСТЬЯНСКОЙ БЫТОВОЙ ПЕСНИ

Проблема классификации русской народной песни — такой классификации, которая давала бы возможность исследовать традиционную крестьянскую бытовую песню как произведение искусства, во всей совокупности ее идейных и художественных качеств, очень сложна. Это обусловлено прежде всего своеобразием материала. Песен в народном обиходе едва ли не больше, чем других жанров устного поэтического творчества, и в то же время тексты их сравнительно с этими другими жанрами очень неустойчивы: вариантность, способность к контаминации, способность переходить на различные бытовые роли в зависимости от изменения условий трудовой деятельности и бытового уклада создают впечатление постоянной подвижности, постоянного становления и изменчивости народного песенного репертуара и музыкально-поэтических текстов отдельных песен. При этом двойкая природа песни как произведения одновременно словесного и музыкального искусства еще более усложняет вопросы ее изучения, в том числе и вопрос классификации.

Поскольку песня должна рассматриваться в органическом единстве словесных и музыкальных ее особенностей, ни словесник, ни музыковед не могут ограничивать свои наблюдения одной стороной материала. Возможно, что в основу песенной классификации следовало бы вообще положить принцип музыкальный: напевы, как правило, древнее текстов, более устойчивы и четки по своим типам, и такой принцип, может быть, был бы неоспоримее. Но, во-первых, музыкальная поэтика отдельных русских народных песенных жанров еще далеко не изучена в той степени, при которой можно было бы опираться на сделанные наблюдения как на нечто общепринятое в науке. Во-вторых, музыкальные и словесные жанровые признаки не всегда совпадают: разновидностей словесного текста, порожденных потребностями народного быта, больше, чем разновидностей музыкальных, они быстрее возникают и обновляются; в силу этого один тип напева (с соответствующими изменениями) может по мере надобности использоваться для различных типов словесного текста (так, в частности, напев типа музыкальной формулы в разных вариантах может служить для песен ритуально-заклинательных, величальных и других песен обрядового происхождения). Следовательно, генетически текст и напев песни объединить зачастую нельзя и при параллельном исследовании (в том числе и при попытках классифицировать материал) это во многих случаях создает затруднения.

Классификация затруднена еще и разнобоем в терминологии: в этом отношении не существует единства ни между словесниками и музыкове-

дами, ни, тем более, между исследователями и исполнителями. С одной стороны, народ не употребляет таких терминов, как песня «аграрная», «календарная», «лирическая»; с другой стороны, исследователей не могут удовлетворить такие нечеткие и произвольные наименования, как песня «гулевая», «походноночная», «утушковка» и т. п.<sup>1</sup> Поэтому для удобства исследования приходится игнорировать эти разнообразные бытовые народные названия и давать песенным жанрам наименования, более соответствующие их научной характеристике.

В большинстве случаев жанровая принадлежность песни устанавливается прежде всего по тексту, и хотя при общем определении необходимо учитывать как словесный, так и музыкальный текст, однако текст словесный как произведение народной поэзии имеет право и на самостоятельное изучение его художественных особенностей, в частности — и на классификацию по законам словесного искусства. Упорядоченность этой классификации нужна для различных работ в области изучения народных песен и прежде всего — для исследования традиционного песенного наследия.

Опыты классификации русских народных песен начались со времени издания первых песенных сборников, т. е. с середины XVIII века. Обычно при этом во всех изданиях XVIII—XX веков применялся один из трех принципов: тематический, сюжетный или так называемый «жанровый» (связанный с условиями бытования песен). Однако вопроса об идейно-художественных особенностях народной песни классификация по этим принципам не решает.

Деление по признаку тематики (на песни «семейные», «ямщицкие», «рекрутские» и др.) облегчает работу по исследованию быта различных социальных групп населения старой России, но не дает возможности поставить общие вопросы, связанные с исторической жизнью песни и художественным своеобразием каждой из песенных групп, выделенных по этому признаку, так как песни, объединенные по признаку тематики, могут иметь совершенно разное происхождение, бытовую роль, музыкально-поэтический язык. Второй принцип — деление по сюжетам, — возможный при исследовании народных сказок или песен эпического характера, — для бытовых крестьянских традиционных песен не годится уже потому, что устойчивого, четкого сюжетного стержня у очень многих из этих песен нет. Чаще всего при публикациях и изучении крестьянской бытовой песенной лирики применяется принцип условно-«жанровый»: уже в песенниках XVIII века песни литературные отделяются от «простонародных» (а эти последние делятся на «свадебные», «хороводные», «плясовые» и т. п.). Но этот «жанровый» принцип обычно не выдерживается до конца и нередко подменяется тематическим: в публикациях XIX, начала XX века, а также и в изданиях советского времени встречаются вперемежку песни «лирические», «любовные», «семейные», «балладные», «величальные», «свадебные и семейно-бытовые», «весенние хороводные и игровые», «хороводные, игровые и плясовые», «плясовые и хороводные», «плясовые и шуточные», «кадрильные», «детские игровые», «ямщицкие и бурлацкие», «военные и солдатские», «бурлацкие», «боевые солдатские» и т. п.<sup>2</sup> Такое деление

<sup>1</sup> Эти наименования зачастую не совпадают в разных районах и подчас (на слетах, съездах певцов, и т. п.) мешают самим исполнителям понимать друг друга.

<sup>2</sup> См. сборники: Н. П. Леонтьев. Печорский фольклор. Архангельск, 1939; Фольклор Саратовской области. Составитель Т. М. Акимова, Саратов, 1946; Уральский фольклор. Составитель М. Г. Китайник, Свердловск, 1949; Русское народное поэтическое творчество в Татарской АССР. Составитель В. Ф. Павлова, Казань, 1955; Сказки и песни Вологодской области. Составители С. И. Минц и Н. И. Савушкина.

вполне законно в тех случаях, когда имеется в виду дать представление о составе песенного репертуара и бытовом назначении отдельных групп песен в одном определенном районе, на одном определенном историческом этапе. Но для научной классификации оно не годится, так как песни здесь группируются по разным принципам: группы «игровых» или «свадебных» выделяются по признаку бытовой функции, группы «ямщицких» или «любовных» — по темам. Вместе с тем это деление является крайне условным и во многих случаях зависит от общего бытового уклада в каждой отдельной местности; при изменении этих условий (что происходит постоянно, так как условия эти не являются неизменными, а зависят от характера и состояния местной экономики, от социальных отношений и общего культурного уровня населения) песни переходят из группы в группу, меняя свое бытовое назначение и создавая этим крайнюю неустойчивость в общей картине народного песенного репертуара. Главным же недостатком этого условно-«жанрового» принципа является то, что он не учитывает самого понятия песенного жанра как песенной разновидности, наделенной совокупностью идейно-художественных признаков, связанных с бытовым назначением именно данной группы песен. В итоге в группах, причисляемых к одному «жанру», соединяются песни, в действительности обладающие признаками различных жанров.

Жанр есть исторически сложившийся тип художественной формы, порожденный той задачей, которую ставит искусство, отражая явления действительности, выражая определенное к ней отношение. Жанр обладает общими признаками своего художественного построения, которые сохраняют в основной своей части устойчивость и преемственность, хотя и подвергаются изменениям в связи с изменениями исторических условий. Основные признаки жанра являются итогом длительного исторического развития — этим и объясняется их устойчивость, их общность в произведениях разных эпох. Между тем условно называемые «жанровыми» группы «свадебных», «календарных» и других песен, объединенных в бытовые циклы, не могут изучаться как нечто однородное, принадлежащее к одному жанру: нельзя исследовать содержание и поэтику песен календарных вообще, так как среди них есть и песни ритуально-заклинательного характера, и игровые, и величальные с присущей всем им различной системой поэтики; нельзя исследовать содержание и художественные приемы песен свадебных вообще, так как среди свадебных есть и величальные, и лирические песни типа причитаний, и лирические «частые», и т. д.

Вместе с тем, зная специфику отдельных устойчивых жанров, всегда можно определить подлинную природу той или иной песни, в какой бы цикл она ни была помещена издателями при публикации или даже самими певцами при исполнении. Так, например, записывая в качестве внеобрядовой лирической песни, имеющую явно игровое строение, или в качестве детской потешки — бывшую календарную ритуально-заклинательную и отмечая их современную бытовую роль в данной местности, можно сделать интересные наблюдения над исторической жизнью песни и над движением песенного репертуара как в отдельном районе, так и на более широком пространстве.

Вологда, 1955; Сказки, рассказы и песни Горьковской области. Составитель Н. Д. Кововская. Горький, 1956; Русское народное творчество в Башкирии. Составители С. И. Минц, Н. С. Полищук и Э. В. Померанцева. Уфа, 1957; В. Е. Гусев. Русские народные песни Южного Урала. Челябинск, 1957; Песни и сказки Ярославской области. Под общей редакцией Э. В. Померанцевой. Ярославль, 1958, и др.

Но особенно существенное значение имеет это определение жанровых признаков при анализе народных песен, возникших и возникающих в колхозах, в хорах художественной самодеятельности и создаваемых авторами-непрофессионалами или песенными коллективами колхозников, знатоков традиционной песни. На современном этапе развития русской народной песенности жанры песни советской и жанры песни традиционной не совпадают. При этом в ряде случаев возникает вопрос: что же восприняла советская народная песня от классической русской песни, от каких ее разновидностей усвоила те или иные свои художественные средства и особенности? Так, например, среди песен, созданных в советскую эпоху, имеются величания, сохраняющие в своем художественном языке элементы традиционных величальных песен. Но традиционные величания имеются — по традиционной «жанровой» классификации — и в «жанре» календарных, и в «жанре» свадебных, и в «жанре» игровых; с которым же из них следует связать происхождение советских величаний? Очевидно, ни с одним порознь, а с русской народной песней, прославляющей человека. Такого «жанра», такой «темы», такого «сюжета» в установившейся классификации нет — лишь немногие издатели выделяют в своих сборниках группы или отдельные тексты величальных песен; между тем песни такие были, есть и будут. Следовательно, в данном случае приходится выбирать из массы календарных, свадебных и игровых песен тексты традиционных величаний и исследовать объединяющие их художественные качества. Только определив специфику этого жанра, отсутствующего в традиционном перечне песенных рубрик у публикаторов и исследователей, но исконно имеющегося в песенной практике русского народа, можно разбираться в жанровых чертах советских народных величаний, выросших на его основе.

Таким образом, в основу классификации русских крестьянских традиционных бытовых песен должен быть положен принцип содержания и общественной функции песни в его единстве с художественной формой, особый характер стиля которой для каждого песенного жанра выработан веками. Если при этом исследователь поставит перед собой задачу произвести классификацию песен так, чтобы каждый жанр обладал только одному ему свойственными признаками, такая задача окажется неразрешимой, а самая постановка ее формальной и по существу неправильной. Жанры русской народной песни не только в процессе своей исторической жизни существовали всегда в тесном общении и влияли друг на друга, но некоторые из них (как, например, разные виды обрядовых песен), вероятно, связаны между собой и генетически; в силу этого между отдельными жанрами вполне закономерно могут сохраняться некоторые общие черты, несмотря на то, что исторический путь каждого жанра складывался различно. В записях XVIII—XX веков эти генетические связи нередко заметны не сразу — они как бы затушеваны, потому что эти записи показывают народную бытовую песню уже после многовековой жизни в условиях различных общественных формаций, после многочисленных переосмыслений, испытывавшую разнообразные воздействия, которым устная народная поэзия подвергалась с различных сторон. Однако, при анализе идейно-художественных особенностей народной песни эти связи обнаруживаются неоднократно. Так, рифма может встретиться и в игровых, и в величальных, частый ритм — и в песнях заклинательного характера, и в лирических частых; но из этого не следует, что игровые и величальные или заклинательные и частые-лирические могут быть по одному сходному признаку объединены в общий жанр. Только определенное сочетание, определенный

комплекс признаков образует песенные жанры и отличает их один от другого.

Можно предположить, что когда-то в прошлом основная специфика каждого жанра была более четкой; еще и сегодня в местах, где традиционная крестьянская песенная культура сохранилась наиболее полно и чисто, певцы строго разграничивают песни одного бытового назначения от другого, хотя бы и близкого, и во многих случаях совершенно правильно определяют различия художественных приемов, характерных для того или иного жанра. Выяснить идейно-художественные особенности этих жанров, перегруппировать привычные этнографически-бытовые песенные комплексы на основе определения их подлинных жанровых черт — задача, без решения которой нельзя понять и оценить народную песню как произведение искусства.

Среди сохранившихся русских традиционных крестьянских песен одними из наиболее древних являются, по-видимому, песни типа обрядовых (или ритуальных) заклинаний.<sup>3</sup> Та стадия общественного развития, на которой этот песенный тип был бы в русском фольклоре единственным, неизвестна: древнейшие свидетельства уже упоминают наряду с обрядовыми песнями величальные и плясовые. Очевидно, в XI—XII веках песни-заклинания существовали у русского народа в окружении других, исполнявших в быту иные функции и, вероятно, уже тогда имевших свои особые идейные и художественные качества. Основную массу песен заклинательного характера в записях XVIII—XX веков составляют песни аграрно-календарные.

В цикл («жанр») календарных до наших дней собирателями включаются обычно все песни, входящие в фольклорно-этнографический комплекс того или иного времени года. Между тем календарные заклинательные песни, обращаемые крестьянами к весне, к земле, к дождю, к птицам, песни девушек при календарных святочных гаданиях или календарные новогодние песни колядовщиков и календарные игровые песни строились по-разному, имели различную поэтику, целенаправленность, характер напевов. Разнообразие песенных типов, соединившихся внутри календарного цикла, показывает, что складывался он в течение многих веков. И хотя основные календарные периоды в трудовом укладе русского крестьянина феодальной эпохи были по всей стране примерно одинаковыми, к первоначальному ядру трудового календарного фольклора в разных местностях (как видно из различных областных сборников) присоединялся различный песенный материал, состав которого в каждом отдельном случае определялся своеобразием местных обще-бытовых и культурных условий. Все это в конце концов привело к чрезвычайной сложности и пестроте того, что обычно называется «календарной» поэзией. Подле заклинательных песен, связанных с трудовыми процессами земледельческого года и обращенных к природе, в изданиях XVIII—XX веков встречаются в качестве календарных

<sup>3</sup> На основании этнографических данных можно предположить, что песням-заклинаниям предшествовали песни еще более архаические — трудовые песни типа восклицаний-выкриков, сопровождавшие коллективную физическую работу и организовывавшие ее своим ритмом; но этих древних песен в русском фольклоре не сохранилось, а новейшие «трудовые» (типа «Дубинушки») представляют собой уже совершенно иное явление. Богатый материал о трудовых песнях оговорен в известной работе К. Бюхера «Работа и ритм», в которой, однако, этот материал получил вульгарно-материалистическое объяснение.

детские «потешки»,<sup>4</sup> игровые песни;<sup>5</sup> в качестве масленичных и жнивных печатались игровые и лирические любовные.<sup>6</sup> Особенно много материала, далекого по темам и образам от аграрной заклинательной поэзии, связывалось с песнями весенними: рядом «с веснянками», отражавшими весенние ожидания и надежды земледельцев, чем дальше, тем больше привлекалось песен игровых, лирических протяжных, лирических «частых».<sup>7</sup> В сборнике М. Е. Соколова<sup>8</sup> в качестве «семицких» и «троицных» приводятся песни на военную и тюремную темы и другие, не имеющие даже отдаленной связи с образами и темами весенней календарной поэзии.<sup>9</sup> В одной из деревень, указанных в этом же сборнике, при завивании венков в «духов день» пелись песни солдатские.<sup>10</sup> Очевидно, весь этот материал попал в раздел календарных уже достаточно поздно и по различным причинам: иногда закреплялся в календарном цикле по признаку случайного совместного бытования со старыми календарными песнями-заклинаниями, иногда для включения его в цикл календарных было достаточно отдельных художественных образов, напоминавших о весне, лете и т. п.;<sup>11</sup> порою играл роль соответственный зачин, после которого весь дальнейший текст (хотя бы и не вполне подходящий к календарному празднику) включался в данной местности в календарный цикл.<sup>12</sup> Нередко, однако, случалось, что календарная прикрепленность таких песен бывала недостаточно прочной и песня могла исполняться при различных обстоятельствах.<sup>13</sup> Таким образом, понятие «календарных» песен становилось совершенно неясным, тем более, что состав игровых, плясовых и величальных песен, прибавлявшихся

<sup>4</sup> Например: И. В. Некрасов. 50 песен русского народа. СПб., 1903, стр. 19.

<sup>5</sup> Курский сборник, вып. 3. Материалы по этнографии Курской губернии, подготовил к печати В. И. Резанов. Курск, 1902, ч. II, №№ 35, 36 (в дальнейшем Курский сборник).

<sup>6</sup> П. В. Шейн. Русские народные песни. М., 1870, стр. 400—410, №№ 3, 4, 5, 7 и др.; Курский сборник, №№ 59—63.

<sup>7</sup> Например: П. В. Киреевский. Песни. Новая серия, вып. I, М., 1911, № 1094; вып. II, ч. 2, М., 1929, № 1902 (в дальнейшем Киреевский); П. В. Шейн. Великоорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п., т. I, вып. I. СПб., 1898, №№ 1182, 1185, 1187 (в дальнейшем Шейн); Б. и Ю. Соколовы. Сказки и песни Белозерского края. М., 1915, стр. 404, № 362; Курский сборник, №№ 77—86.

<sup>8</sup> М. Е. Соколов. Великоорусские весенние и хороводные песни, записанные в Саратовской губ. — «Труды 3-го Областного историко-археологического съезда во Владимире». Владимир, 1909.

<sup>9</sup> Так, например, в одной из них (стр. 26, № 31) описывалась сцена порки крепостного на глазах его семьи.

<sup>10</sup> Там же, песни №№ 9 и 21.

<sup>11</sup> Так, например, песня могла попасть в раздел календарных весенних из-за одного упоминания о весне или весенней березке.

<sup>12</sup> По-видимому, так произошло с песней о порке крепостного в сборнике М. Е. Соколова, которая начинается словами:

Уж ты веснушка, весна,  
Весна красная моя,  
Что не в радости прошла,  
Не в радости, не в гульбе,  
Прошла в горе, в сухоте,  
Во мужниной во нужде..

<sup>13</sup> См., например, в указанном сборнике М. Е. Соколова у песни № 6 примечание: «Эта песня семицкая, и троицкая, и вместе с тем плясовая; ее поют также на заговенье перед Петровым постом». У другой песни (стр. 9, № 3) примечание: «Эта песня в Топлом — семицкая, в Хомяковом хуторе — посиделочная и свадебная, а в Салтыкове — хороводная».

к исконным аграрно-календарным, в различных районах не совпадал друг с другом. Все эти разнообразные песни не могут и не должны называться «календарными». При исследовании (в частности — при классификации) они должны быть отнесены в другие жанровые группы; подлинно же календарными во всем этом разделе народного песенного репертуара являются только песни аграрно-заклинательного типа. Они составляют самую значительную часть жанра песен-заклинаний. Но кроме колядок, «веснянок», жнивных, подблюдных имеется некоторое количество песен ритуально-заклинательного характера и среди других жанров (например, среди свадебных — песни при печении ритуального карава и др.). Возникшие, вероятно, позднее заклинаний календарных, свадебные песни, прикрепленные к отдельным конкретным ритуальным моментам, имеют ту же цель, что и ряд других магических пережитков в свадебном обряде — способствовать укреплению счастья и благополучия молодоженов.

Жанр песен-заклинаний, песен ритуального характера обладает вполне четким бытовым назначением и ясно выраженными, установившимися чертами текстовой поэтики. Его целенаправленность — желание воздействовать на то или иное явление природы, от которого ожидалось хозяйственное благополучие крестьянина, на тот или иной запевный предмет, которому приписывалось магическое значение, и на неведомую силу, распорядящуюся счастьем человека в личной жизни. Этим определяется основной эмоциональный тон песен данного жанра — просительный, требовательный, императивный. Объем песен ритуально-заклинательного типа обычно не превышает нескольких строк: лаконичность и немногословность подчеркивают «деловой» характер этих песенных обращений человека к природе, к мифологическим существам, к магическим предметам.<sup>14</sup> Характер деловитости подкрепляется четкостью и конкретностью словаря, простотой и ясностью синтаксиса: никаких украшающих эпитетов, художественных параллелей, символов этот жанр обычно не знает. Рифма встречается случайно, как правило — конечная, являющаяся чаще всего в результате синтаксического параллелизма смежных строк («Приди, весна, с радостью, со льном высокиим, с корнем глубокиим»). Поэтическая образность создается в основном применением метафоры, переходящей в олицетворение (коляда ходит по дворам, весна разговаривает с человеком), и гиперболизацией (колос, из которого можно испечь целый пирог, семьдесят порсят у одной свиньи, и т. п.). Напев этих ритуально-заклинательных песен обычно состоит из одной или двух коротких, мелодически нераспетых фраз архаического типа с восклицательно-речитативными интонациями. Эти фразы соответствуют в песне числу стихов текста, перемежаясь иногда восклицаниями-обращениями («ой, весна», «ой, таусень», «ладу, ладу», и т. п.). Печати жанровой принадлежности, печати своего основного первоначального бытового назначения песни-заклинания не утрачивают и в том случае, если они отрываются от своей исконной роли и переходят в какой-нибудь другой цикл (например, в детский фольклор).

Жанр песен игровых возник, вероятно, в значительной степени на основе песен-заклинаний аграрного характера, после длительного исторического процесса, в результате переосмысления явлений трудовой действительности. Представление о «жанре» игровых песен было, по-видимому, у многих собирателей и публикаторов также не всегда четким, как и представление о «жанре» календарных. Несмотря на большой фактический материал, собранный дореволюционной фольклористикой, вопрос о художе-

<sup>14</sup> Киреевский, № 125; Шейн, № 1175, 1181 и сл.

ственной специфике этих песен, о многообразии их разновидностей разработан не был. Очень возможно, что одной из причин этого было именно отсутствие точного определения не только «игровой песни», но и «игры». Очевидно, песни, связанные с народными развлечениями, уже давно откristаллизовались в сознании и исполнителей, и собирателей как какая-то особая группа в общем составе народного песенного репертуара; но четкости и ясности в представлениях об этой группе не было. В разделах «игровых» собиратели и издатели песенных собраний XVIII—XX веков объединяли материал, глубоко различный по своему бытовому применению, происхождению и стилистике. «Игровыми» в различных сборниках называются: 1) песни драматизированные, т. е. сопровождающиеся коллективным разыгрыванием; 2) песни без разыгрывания, исполняемые при хождении в хороводах; 3) песни, связанные с движениями типа прогулочного шага с приплясом; 4) песни типа молодежных «припевок» любовного и величального характера, исполняемые на зимних посиделках, и т. п. В ряде случаев старые сборники соединяют в общий «жанр» игровых песни «наборные», «разборные», «хороводные», «утушковые», «уличные», «ходячие», «скорые», «частые», «веселые», «заюшковые» — все совершенно различные по форме исполнения и по характеру художественных средств. С другой стороны, песни, по своему содержанию, композиции и поэтике явно игровые, включались в разделы плясовых.<sup>15</sup> Очевидно, неустойчивость условно понимаемых жанровых особенностей, разнообразие игрового репертуара в различных районах, а также уже упоминавшееся отсутствие общепринятой единой терминологии не давали возможности установить четкий критерий при отборе и определении игровых песен.

По-видимому, некоторые собиратели и публикаторы сами понимали условность отнесения той или иной песни к «жанру» игровых. «Вообще... эти песни очень разнообразны по своему содержанию и часто песня должна быть поставлена в отдел хороводных только потому, что ее поют в хороводе», — писал В. Варенцов,<sup>16</sup> подчеркивая этим, что среди «хороводных» попадают иногда песни совсем не игрового характера. «С этой песней девушки и парни водят просто хоровод; никакой игрой как эта, так и последующие песни не сопровождаются», — писал про песню «Собирался король» Пальчиков,<sup>17</sup> выделивший в своем сборнике песни «хороводные с игрой», «хороводные без игры» и «ходовые» и, очевидно, ясно ощущавший жанровые различия трех этих песенных групп. Действительно, нельзя считать игровой лирическую любовную песню, которая привлекается к исполнению в хороводе в данной местности чисто случайно, в силу не всегда четко осознаваемой бытовой традиции, а в других районах никакого отношения к игровому циклу не имеет. Не являются игровыми и лирические «частые» песни, под которые, как иногда указывают сами составители сборников, не играли, а плясали. Такие песни, попадая в рубрику «игровых», только путали представления читателей о подлинном жанре

<sup>15</sup> Это могло бы быть оправдано в сборниках музыкальных, где по различному характеру музыкального материала песни можно объединять в «игровые-плясовые» и «игровые-хороводные»; но и в музыкальных изданиях наблюдается порой достаточная нечеткость. Так, например, в сборнике Н. А. Римского-Корсакова «Сто русских народных песен» (Музгиз, М., 1951) рядом с хороводными помещены колядки, святочные подблюдные, масленичные, семицкие и другие календарные — все под наименованием «игровых».

<sup>16</sup> Сборник песен Самарского края, составленный В. Варенцовым. СПб., 1862, стр. 108.

<sup>17</sup> Крестьянские песни, записанные в селе Николаевке Мензелинского уезда Уфимской губ. Н. Е. Пальчиковым. СПб., 1888, № 26.

игровой песни. Между тем, если рассматривать содержание игровой песни одновременно с анализом системы свойственных ей художественных средств, можно установить, что из разнородной и пестрой песенной массы выделяется целая ведущая группа — песни, которые объединены сходным содержанием, композиционными, стилистическими и другими жанровыми особенностями и заметно отличаются от материала, случайно примкнувшего к ним на их историческом пути.

Основным жанровым отличием игровой песни является ее сюжетность, напряженность, насыщенность непрерывно нарастающим действием, другими словами — наличие развивающейся динамики и стремления к желанной цели независимо от того, будет ли это игра земледельческого цикла, с последовательным изображением сеянья, прополки, собирания и продажи капусты, или семейно-бытового — с выбором тестя, тещи, деверя, невестки, невесты. Сюжет игровой песни всегда конкретен, связан с изображением трудовых процессов или быта и социальных отношений и развивается обычно при участии более или менее значительного количества персонажей. Общему конкретному и простому стилю соответствует простота и четкость стиха, который в игровых песнях, как и в песнях ритуально-заклинательного характера, обычно очень скромно использует приемы фольклорной поэтики, четок по синтаксису, укладывает синтаксические комплексы в пределы одной-двух строк. Во многих игровых песнях через 2—4 строки встречаются припевы (так же, как и в песнях ритуально-заклинательных и нередко — сходного содержания).

Музыкальная основа игровых песен неодинакова и в разных песнях различна по происхождению. В наиболее древних (т. е. игровых с аграрной трудовой тематикой) эта основа в 1—2 строки может приближаться по типу к музыкальной основе песен ритуально-заклинательного характера (ритмико-интонационной формуле), но такие примеры среди игровых песен единичны. Обычно их напевы (как у песен земледельческого, так и у песен семейно-бытового игрового цикла) значительно более позднего происхождения. Ритм, строфика, строение припева органично связаны с ритмическим и строфическим строением текста: синтаксическому комплексу обычно соответствует законченная музыкальная фраза.

Песни со всеми этими особенностями содержания, композиции и поэтики, даже оторвавшись от игры, всегда сохраняют свои жанровые черты и следы своего первоначального бытового употребления: так, например, нетрудно в целом ряде внеобрядовых лирических песен, не связанных ныне ни с каким разыгрыванием, обнаружить типичные черты бывших игровых. Песни же, включаемые в игровой цикл, но не обладающие перечисленными выше жанровыми признаками, могут продолжать считаться «игровыми» при изучении игрового репертуара той или иной конкретной местности, в которой они записаны, но при научной классификации должны быть вынесены в другие жанры: «припевки», восхваляющие парня или девушку на зимних посидках-«игрищах» — в величальные; бытовые повествовательные и описательные, исполняемые без разыгрывания в хороводах — в один из видов лирических; «наборные» и «разборные», смотря по их характеру, — в игровые, величальные или лирические.

Если можно с достаточной степенью вероятности считать, что жанр игровых песен (сначала — с трудовой тематикой, затем — с семейно-бытовой и социальной) возник и развился на основе древнейшего аграрно-трудового песенного фольклора, то об истоках жанра величальных песен приходится говорить только предположительно. Возможно, что они появи-

лись параллельно с игровыми или несколько позже их и также в порядке переосмысления явлений трудовой действительности стали по-своему развивать в народном песенном творчестве ту же основную тему труда, к которой впоследствии прибавилась тема прославления личных качеств человека-труженика. Песни величальные, как упоминалось, исследователями и публикаторами в особый жанр обычно не выделялись или выделялись редко: несмотря на полную общность идейной направленности и художественных средств, объединяющих и величания календарные, и величания игровые, и величания свадебные, традиционная классификация обычно размещала их в различные этнографические циклы, где они неизменно оказывались окруженными песенным материалом совсем другого характера. Чаще всего они попадали в циклы календарный и особенно — свадебный, почему, как правило, и назывались обычно свадебными. Между тем, если не были едины по своему составу циклы календарный и игровой, то цикл свадебный был еще пестрее, так как в его составе издавна находились, кроме величальных, лирические протяжные типа причитаний, лирические протяжные типа баллад, лирические частые сатирического и юмористического характера, свадебные типа ритуальных заклинаний — все, обладающие различными художественными особенностями и различной ролью в обряде. Таким образом, если в цикле календарных и игровых песен было какое-то основное ядро с жанровой основой, то в цикле свадебном не было даже и этого,<sup>18</sup> и весь он всегда рассыпался на песни, принадлежавшие к разным жанрам.

От песен ритуально-заклинательных и песен игровых жанр величальных отличается прежде всего своим содержанием и бытовой функцией. Назначение величальных песен — прославить и возвеличить человека-труженика за его трудовые достижения (таковы наиболее ранние величания — аграрно-календарного типа), а затем — за его личные качества (величания более поздние — «припевки» в период молодежных игр и посидок и затем величальные-свадебные). При постоянном общении друг с другом в пределах смежных песенных циклов оба эти типа величаний перекликаются друг с другом и иногда (например, в величаниях-колядках) соединяют описание трудовых успехов и достигнутого на их основе богатства с идеализированным описанием величаемого персонажа.

Основной характер стиля величальных песен — описательность. Они обычно невелеки по объему, не имеют развитых сюжетов и, как правило, рисуют статичный образ, необычайно нарядный и красочный. В противоположность песням заклинательным и игровым здесь используются многие средства народной песенной поэтики: украшающий эпитет, художественные параллели, сравнения, метафоры, гиперболы, создающие в целом впечатление пышности и праздничности всего изображаемого — людей, обстановки, пейзажей.<sup>19</sup> Вероятно, все это говорит о сравнительно позднем происхождении величальных песен. В то же время в их музыкальной основе лежит короткая фраза объемом в 1—2 строки, имеющая в общем типе сходство с ритмо-интонационной формулой, но более распетая, с более разработанной мелодикой. Ритм и напева, и стиха обычно четкий, текстовая фраза коротка и закончена в пределах музыкальной. В целом все композиционное строение величальных песен с повторами строк, большим разнообразием припевов и более разнообразными формами сочетаний этих припевов

<sup>18</sup> Основным ядром свадебной лирики правомочно было бы считать причитания, но это — другой фольклорный жанр.

<sup>19</sup> См.: М. Д. Чулков. Собрание разных песен. СПб., 1913, стр. 756, № 45; Шейн, №№ 2259, 1835; Кириевский, №№ 202, 1044, и многие другие.

с основным текстом обычно сложнее, чем композиция заклинательных и игровых.

Таким образом, песни ритуально-заклинательные, игровые и величальные, четко разграниченные в своей бытовой роли, имеют вместе с тем и какие-то отдельные сходные черты, которые могут указывать на очень давние, глубокие, но тем не менее очевидные генетические связи. Если принять за основу, что песни заклинательного типа с земледельческой тематикой являются в русском песенном фольклоре древнейшими, то можно найти признаки, роднящие их как с игровыми, выросшими на их основе, так и частично величальными: как заклинательные, так и игровые в ряде случаев разрабатывают темы и дают художественные образы, относящиеся к одному и тому же семантическому кругу; музыкальная основа наиболее старых игровых (с аграрной трудовой тематикой) имеет сходство с музыкальной основой песен-заклинаний («Просо»); как в заклинательных, так и в игровых текст строится короткими стихами, небольшими синтаксическими комплексами; для стиля тех и других типичны конкретность, реалистичность, простота, отсутствие поэтических украшений; в игровых имеются припевы, заимствованные из аграрных заклинательных песен иногда дословно, иногда с несколько варьированным и развитым текстом (вместо «ой, весна» — «ой, весна, ой, красна», вместо «ой ладо» — «ой, дид ладо», вместо «лели, лели», — «ой, лелюшки лели», «люшеньки люли» и их варианты).

Сходство между заклинательными и величальными песнями обнаружить труднее, чем между заклинательными и игровыми, так как стадияльно они, очевидно, дальше отстоят друг от друга; но отрицать существование сходных черт между ними нельзя. Прежде всего, основное, наиболее старое ядро величаний посвящено той же теме земледельческого труда, которая составляет основное содержание наиболее древних заклинательных песен; отдельные наблюдения позволяют предположить, что в некоторых случаях и музыкальная основа величальных песен имеет черты, сходные с музыкальным типом ритуально-заклинательной формулы. В то же время в величальных, как и в игровых, часто имеется припев, текстологически восходящий к припеву ритуальных заклинаний, но еще более развитый и украшенный, чем в игровых. Все остальные признаки поэтики величальных песен, обусловленные иным бытовым назначением и иными условиями исторического развития, с поэтикой заклинательных и игровых песен не совпадают.

Таким образом, наличие отдельных перекрещивающихся признаков не может препятствовать тому, чтобы относить песни ритуально-заклинательные, игровые и величальные к различным жанрам. Жанровые особенности складываются из общей суммы и определенного сочетания всех художественных и функциональных признаков, а эта сумма делает каждый из трех описанных песенных типов своеобразным и существенно непохожим на соседние.

Совершенно иную разновидность представляют собой песни, не связанные ни с какими действиями, обрядами, играми, — песни с любовной, семейной и общебытовой тематикой, составляющие жанр вне обрядовых лирических песен.

В народном обиходе такого термина нет, но понятие о такой песне существует. Говоря о ней, исполнители обычно затрудняются назвать ее каким-нибудь определенным наименованием и называют различно: песня, «которая за любым делом поется», «когда хочешь поется», «поется с горя,

с радости», «поется под пляску», «веселая», «чтобы просмеять кого», и т. п. Все эти обозначения указывают на различный эмоциональный тон этих песен — грустный, веселый, насмешливый, но не снимают с них основной обобщающей черты — их бытовой функции, лежащей в основе определения каждого жанра. Общественная функция внеобрядовой лирической песни — выражение душевных эмоций, как индивидуальных, так и целого коллектива, целой социальной группы. Внеобрядовая лирическая песня — это раскрытие в определенной художественной форме человеческих чувств, переживаний, мнений (любви, горя, тоски, гнева, радости, веселья, критического осуждения), выражение того или иного отношения человека к явлениям окружающего мира. Возникнув, вероятно, значительно позднее зачинательной, игровой и величальной, внеобрядовая лирическая песня развивалась на основе всей предшествовавшей ей русской народной песенности; но историческое развитие ее, подчиняясь воздействию общей культуры различных эпох, шло более прихотливым и извилистым путем, чем развитие песен трех первых жанров: за последние столетия лирическая песня действительно развивалась, т. е. воспринимала в свой репертуар новый материал, меняла свои образы и художественные средства под воздействием различных исторически обусловленных влияний, отзывалась на явления общественной жизни — в то время как песни заклинательно-ритуального характера, игровые и величальные, выполняя в быту свою традиционную роль, были гораздо менее подвижными. Вместе с тем основой музыкального языка лирической песни никак не являлась архаическая формула, хотя бы и развитая, и приукрашенная; ни композиция, ни приемы поэтики не указывали на непосредственную близость с песнями ритуальными, игровыми или величальными: при наличии некоторых общих поэтических приемов (в основном — с песнями величальными) они со стороны художественных средств были разработаны гораздо богаче и красочнее, чем три первых жанра.

Жанр собственно лирической песни распадается на несколько видов. Каждому виду соответствует свой особый тип эмоционального отношения к явлениям действительности и своя особая система словесной и музыкальной поэтики. Музыковеды делят лирические песни на две основные группы — протяжных и частых, выделяя иногда еще и промежуточную группу — «полупротяжных», примыкающую к протяжным. Этим различным типам напева, кроме разницы эмоционального содержания, соответствует различный тип изложения и различные системы художественных средств в словесном тексте. К протяжным и полупротяжным относятся песни с обобщенной тематикой личных и социальных эмоций, как правило, — с более элегическим эмоциональным тоном, с раздумьями социального характера (песни старого крестьянского быта, рекрутские, солдатские, ямщицкие, «молодецкие»); к частым или скорым — веселые и шуточные песни, с жизнерадостным и веселым содержанием, с изображением мелких веселых бытовых эпизодов, а также песни с элементами социальной и бытовой сатиры. Все эти разновидности лирической песни на протяжении столетий жили бок о бок друг с другом, не могли в процессе своей исторической жизни как-то не влиять друг на друга, и поэтому естественно, что полной изоляции в поэтических системах между ними нет: имеются общие приемы в принципах создания песенной символики между протяжными и частыми песнями, имеются общие приемы композиции в шуточных и сатирических. Тем не менее это все же не отдельные жанры, а лишь разновидности одного и того же жанра внеобрядовой лирической песни.

Основное количество протяжных традиционных лирических песен связано с темами крестьянского быта: по содержанию — это задушевные высказывания и рассказы человека о своей сугубо личной жизни и изображение основного внутреннего зла в старой деревне — патриархального гнетущего семейного уклада. Эмоциональный тон этих песен носит обычно субъективный характер и отражает чувства горя, тоски, иногда — обиды; выходя за пределы узкого личного и семейного быта крестьянства, протяжная лирическая песня уже более объективным тоном повествует об угнетении социальном, о социальной борьбе и отражает связанные с нею чувства протеста, гнева, возмущения. Как правило, протяжные лирические песни никогда не разрабатывают сюжетов веселых и счастливых. Вероятно, именно на основании популярности многих протяжных песен и укоренилось неправильное представление обо всей русской народной песне как о «грустном вое», хотя этот вид народной песенной лирики никак не исчерпывает всех эмоциональных возможностей русской песни.

Протяжные лирические песни могут быть разделены по признаку большей или меньшей сюжетности; этому разделению соответствует и некоторое различие в употреблении художественных средств. Деление это приблизительное и условное, так как четких композиционных форм, как в профессиональной поэзии, у текстов лирической протяжной песни нет, — есть лишь примерные системы использования композиционных принципов и средств поэтики.

Первую группу составляют протяжные лирические песни с элементами сюжетного повествования. Обычно в них имеется если не четко выраженный сюжет, то хотя бы законченный и закругленный сюжетный эпизод. Из всех разновидностей традиционной крестьянской бытовой песни данный тип едва ли не больше всех насыщен конкретным материалом, связанным с социальными переживаниями народа. Лирическая песня типа повествования правдиво изображает различные жизненные положения, непосредственные бытовые картины с обилием драматических подробностей, взятых из живой жизни. Песня говорит об угнетении тружеников-крепостных, о кабале рекрутчины, насильственном забривании новобранцев, о страшной «зеленой улице», о горькой судьбе бесприютных разрушителей царских законов — «разбойников», бежавших от произвола помещиков и от крепостной неволи; лирическая солдатская раскрывает тяжесть боевой походной жизни, а песни тюремные, тесно связанные с «разбойничьими», повествуют о печальной участи отдельных песенных героев, борющихся по мере своих сил за социальную справедливость в старой России.

Так же подробно и разнообразно разрабатывает протяжная песня-повествование картины внутреннего быта и семейных взаимоотношений в крестьянстве; она является как бы своеобразной энциклопедией, где можно найти много сведений о русской природе, о крестьянских работах в различные времена года, о внешнем виде и убранстве деревенского жилища, о крестьянской одежде, способах развлечений, элементах традиционного мировоззрения. Эта песня описывает отношения «отцов и детей» в крестьянстве, положение и роль женщины — жены, матери, работницы в старой деревенской семье, т. е. дает все конкретные предпосылки, на основе которых может затем развиваться более индивидуализированная лирическая песня-раздумье, песня-высказывание — субъективная лирическая песня, порожденная всеми этими бытовыми условиями. У этого типа лирических протяжных песен с элементами сюжетности много повествовательных элементов и в синтаксисе: лексика проста, а такие приемы, как

художественные параллели, метафоры, сравнения встречаются чаще всего только в зачинах, в самых же текстах используются скупо.

Вторая группа лирических протяжных песен — недлинные песни типа высказываний, раздумий, жалоб, воспоминаний, с преобладанием эмоционально-лирического элемента и с минимальной сюжетностью. Конкретные темы таких песен могут быть разнообразны — от сетований на неудачную девичью любовь до раздумий-обобщений по поводу различных фактов социальной жизни. Песни этого типа коротки, статичны и представляют собой как бы мгновенно зафиксированные отдельные картинки внутренней душевной жизни человека безо всякого развития сюжета. Такие песни широко пользуются традиционными приемами народной песенной поэтики — художественными параллелизмами, метафорами различной формы, прямыми обращениями, вопросительными интонациями. Метр и ритм их не укладываются в нормы стихосложения профессиональных поэтических произведений; это очень часто почти прозаическая речь — ритмичная в вокальном исполнении, но порою с трудом поддающаяся разделению на стихотворные строки при записи без напева. Система двух- или трехкратного повтора сюжетного мотива (как, например, в песнях игровых) в лирических песнях не встречается: это никак не соответствует общему характеру таких песен, так как они обычно выливаются в монолитное, сосредоточенное в себе высказывание и не допускают какого бы то ни было варьирования выраженных в них эмоций.

В обеих этих разновидностях протяжной лирической песни особенно неразрывна связь текста с напевом. Если в жанрах ритуально-заклинательном, игровом и величальном напев иногда бывал типовым и служил лишь средством для произнесения текста словесного (так, например, на один напев в ряде случаев могло петься 3—4 и больше текстов аграрно-календарных или величальных песен), то в песне лирической-внеобрядовой поэтические и музыкальные образы развивались в особо тесной связи друг с другом: на один и тот же напев протяжной песни никак не могло быть спето несколько текстов, хотя бы и близких друг другу по содержанию.

Рядом с песней протяжной в крестьянском традиционном репертуаре стоит песня «частая» (или «скорая»). С таким определением песни связывается не только особая манера художественного исполнения — быстрый ритм, отсутствие «распетости» и другие характерные черты в строении музыкального напева, но и общий эмоциональный тон — оптимистический, жизнеутверждающий, особенности в строении стиха, специфика приемов словесной поэтики и особые художественные образы, создаваемые сочетанием всех этих приемов. В разных местностях народ называет эти песни по-своему: «веселыми», «смешными», «которые на смех поются», а сатирические «веселыми ругательными».<sup>20</sup> Таким образом, хотя общий характер музыкального исполнения и некоторых внешних композиционных особенностей (строфичность, ритм, наличие или отсутствие припева) близко роднят «частую» веселую или шуточную с «частой» сатирической, однако сам народ подчеркивает, что в «частых» песнях может быть выражено различное — более безобидное или менее безобидное отношение к фактам социальной действительности.

«Частые» веселые и шуточные песни выполняли в быту ту же роль, что и лирические протяжные, т. е. служили средством эмоциональных высказываний; но общий тон, темы, формы бытования и характер художественных средств их были существенно иными.

<sup>20</sup> Это определение встречено в некоторых деревнях Нижней Печоры в 1956 году.

Содержание «частых» песен разнообразно. Оно связано преимущественно с различными эпизодами крестьянского быта, но быт этот показан с его светлых сторон: счастливая любовь и брак, семейное согласие, молодое веселье, радость жизни. В песнях шуточных находило свое выражение народное остроумие и чувство юмора. Если «частые»-веселые могли не только петься хором, но и напеваться в одиночку, в минуты хорошего настроения, то «частые»-сатирические, рассчитанные на определенный эффект, обычно всегда требовали аудитории; поэтому наиболее привычным местом их бытования бывали праздники, пиры, совместные веселые трапезы за дружеским столом и т. п.

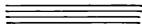
Характер «частых» песен с особенностями его четкого ритмического строения и специфической эмоциональной окраской дал возможность многие из них использовать для аккомпанемента к пляске. Отдельного жанра плясовых песен в русском словесном песенном фольклоре нет: если плясовые песни имеют свои постоянные устойчивые признаки в характере напева (и могут поэтому считаться жанром у музыковедов), то в словесных «плясовых» текстах этих устойчивых признаков не имеется: плясовые песенные тексты не объединены никакой общей идейной направленностью, не имеют общего принципа в подходе к явлениям жизни и быта, выделяющего их из общей массы «частых» песен, которые далеко не все являются плясовыми. Их бытовое применение неустойчиво: песня, которая в одном месте употребляется при пляске, в другом никакого отношения к пляске не имеет, а исполняется на посиделках или в хороводах. Таким образом, при отсутствии четкого принципа, выделяющего плясовые из общего количества «частых» песен, и при неустойчивости репертуарного состава плясовых считать последние особым жанром нет оснований. Во всяком случае можно только отметить, что многие «частые» песни употребляются (или употреблялись прежде) при пляске.

Внутри разновидности «частых» особую группу составляют песни сатирические. Принадлежа по характеру музыкального строения к типу «частых», они имеют в своей поэтике и ряд общих черт с песнями веселыми и шуточными (которые при публикациях нередко объединяются с сатирическими в один раздел). Считаться самостоятельным песенным жанром сатирическая песня не может, так как ни в плане бытового назначения, ни по особенностям поэтики в ней нет достаточного количества самобытных признаков, которые ложатся в основу жанрового определения: по бытовому назначению она принадлежит к песням, служащим для высказывания чувств, дум, настроений, т. е. к жанру лирических, по особенностям же поэтики она во многом близка к ее разновидности, «частым». Но у нее есть своя специфика, превращающая ее в самостоятельный песенный вид лирической песни — та особая идейная направленность, то особое отношение к явлениям действительности, которого нет в других видах лирической песни. От песни шуточной с ее добродушным юмором сатирическую отличает наличие иронии, сарказма, острой насмешки; особенности же идейного содержания обуславливают и некоторые особенности ее художественного языка. По содержанию традиционные сатирические песни делятся на две основные группы: сатиры социального характера, направленной против господствующих классов, и сатиры бытовой, высмеивающей уродливые явления быта и характеров в старой деревне.

Таким образом, жанр внеобрядовых лирических песен объединяет в себе песни трех видов, выражающих три типа эмоционального отношения народа к явлениям действительности, причем каждому виду соответствует своя особая система художественных средств и свои особенности содержа-

ния. Кроме этих трех видов, в русском народном лирическом песенном репертуаре существует некоторое количество мелких песенных разновидностей, которые представляют собой иногда как бы закругленные осколки более крупных песен, иногда — отдельные художественные песенные образы, включенные в коротенькие песенные тексты, иногда — самостоятельные импровизации на основе традиционных песен разных жанров. Тексты их нередко состоят из подбора более или менее традиционных фольклорных образов, положенных на фрагменты напевов разного типа. Здесь нет ни развитых сюжетов, ни музыкально-текстового единства.<sup>21</sup> Во многих случаях нет и никакой устойчивой бытовой функции: обычно это песенные мелочи в несколько строк длиной — различные «припевки», «припляски» и подобные веселые песенки с народными названиями, указывающими на служебную роль этих песенок (при пляске, при других песнях и т. п.). Для решения принципиальных вопросов о системе классификации традиционной крестьянской бытовой песни в ее основных жанрах существенного значения они иметь не могут.

Итак, пытаясь определить основные жанры традиционной крестьянской бытовой песни, приходится разрушать то условное «жанровое» деление, которое обычно объединяет песни в циклы по признаку их совместного бытования в пределах отдельных фольклорно-этнографических комплексов, а также деление по тематическим признакам и создавать новые группировки их на основе более органичных, выработанных веками, подлинно жанровых признаков идейного содержания, бытовой функции и обусловленных всем этим особенностей поэтики. Русские крестьянские традиционные бытовые песни намеченных выше четырех основных жанров — ритуально-заклинательные, игровые, величальные и внеобрядовые лирические — пережили на своем историческом пути много разнообразных изменений, но это не нарушило сущности их жанрового своеобразия. В любой традиционной крестьянской бытовой песне можно прощупать ее жанровую основу, которая остается неизменной, каким бы перемещением и перегруппировкам в быту ни подверглась эта песня под воздействием новых исторических условий. Учитывая эти основные особенности традиционных песенных жанров, исследователь получает нить, помогающую разобраться как в вопросах изучения традиционного песенного наследия, так и в жанровом определении песен, создаваемых сегодня на основе традиционной русской песенности.



<sup>21</sup> Так, например, импровизации — байки с современными образами ложатся иногда на напев, близкий по типу к древней архаической музыкальной формуле.

## О ЖАНРОВОЙ ПРИРОДЕ РУССКИХ «УДАЛЫХ» ПЕСЕН

### 1

Традиционная песенная лирика остается до настоящего времени наименее изученной областью народного поэтического творчества. Произведения песенной лирики, особенно лирики внеобрядовой, часто привлекаются литературоведами в исследованиях о взаимоотношении литературы и фольклора.<sup>1</sup> Но в этих работах изучаются не песни, а творчество того или иного писателя, к фольклору же их авторы обращаются как к явлению искусства, всем якобы известному. Такие работы, углубляя представление о писателе, не продвигают вперед изучение народной песни.

А между тем, если обратиться к рассмотрению народной лирики, то здесь нет даже устойчивости в принципах классификации основного песенного фонда. Бесспорно всеми признанным остается только деление на песни обрядовые и внеобрядовые. Но если в обрядовой лирике можно признать правильной группировку песен по обрядам, то песни внеобрядовые по бытовым функциям не различаются, и самые разнообразные лирические жанры могут исполняться в одинаковых условиях. Мы до настоящего времени не имеем четкой жанровой классификации внеобрядовой традиционной лирики. Каждый вновь публикуемый сборник предлагает свою, произвольно избранную классификацию. Особенно это показательно для антологий. Одни и те же произведения в такого рода изданиях часто попадают в разные тематические, хронологические и жанровые разделы.<sup>2</sup> Не решенным до настоящего времени остается вопрос об объеме каждого песенного жанра и его сюжетном составе. С учета произведений, их классификации, определения жанра приходится начинать изучение каждого участка песенной лирики.

Монументальные классические собрания, как известно, построены на неодинаковых принципах классификаций: в сборнике П. В. Киреевского песни распределены по географическому признаку, в семитомнике А. И. Соболевского — по жанрово-тематическому, а в собрании П. В. Шейна при-

<sup>1</sup> В библиографическом указателе на тему «Фольклор и русская советская литература», составленном М. Я. Мельц, числится 776 названий, и в подавляющем большинстве работ речь идет о взаимосвязи литературы с народной песней. См.: «Вопросы советской литературы», т. IV, М.—Л., 1956.

<sup>2</sup> Так, в сборнике исторических песен, изданных в Малой серии «Библиотеки поэта» в 1951 году, «Не шуми, мати, зеленая дубровушка» помещена в разделе песен о Пугачеве, а в сборнике, изданном той же серией в 1956 году, она отнесена к разинским; в сборнике же лирических песен, изданном в той же серии в 1955 году, та же «Дубровушка» числится в разделе разбойничьих.

менена народная этнографическая классификация с очень дробным распределением песен детских и женских обрядовых и без всякого распределения песен необрядовых, названных «беседными». Довольно распространенным является разделение песен на мужские и женские, причем к женской лирике относятся преимущественно произведения личной и семейной тематики, к лирике мужской — более широкой, общественной. Но и эту классификацию, более убедительную, чем все другие, невозможно применить ко всем решительно произведениям: среди семейных и любовных песен встречаются явно мужские, а среди солдатских и рекрутских можно встретить произведения женского творчества. Принятая до настоящего времени классификация внеобрядовой песенной лирики не имеет единого принципа.

Каждый жанр традиционных песен представляет собой цельное и законченное явление народного поэтического искусства, возникшее и сформировавшееся при определенных исторических и социальных условиях, разрешающее какую-либо одну идейно-эстетическую задачу. При этом песенные жанры женского творчества, как например свадебные или хороводные песни, отличались большей устойчивостью и традиционностью и большей длительностью жизни. Песни мужские, характеризуясь более широкой общественной тематикой, слагались в более ограниченных социально-исторических рамках и бытовали менее длительное время, заменяясь произведениями новой тематики, отвечавшими новым жизненным проблемам.

На наш взгляд, в отличие от литературы жанровые образования народного поэтического творчества, особенно творчества мужского XVII—XVIII и первой половины XIX века, характеризуются не столько структурно-стилевыми признаками, сколько единством общественной и художественной проблематики. Каждый песенный жанр был вызван к жизни актуальными в свое время требованиями и запросами действительности и исчезал из репертуара, как только возникали новые задачи и новые интересы в жизни народа. Каждый песенный жанр охватывает собой локальный жизненный материал и выражает отношение к нему народа. Вместе с тем в каждой такой группе песен, отражающей определенный комплекс жизненных явлений, отчетливо заметны разновидности, значительно различающиеся по структурно-стилевым признакам.

Показательны в этом отношении, например, песни исторические. Мы не можем признать жанрового единства в их составе. Общим для них является только больший или меньший историзм содержания; между отдельными же группами исторических песен можно усмотреть гораздо больше жанровых различий, чем общности.

Так, исторические песни XVI века, отличаясь преимущественно политическим содержанием широкого государственного значения, вместе с тем более эпичны и повествовательны, чем все позднейшие. Совсем другое дело разинские песни XVII века. Они слагались не в политическом центре государственной жизни, а на окраинах, в районах действия восставших масс крестьянства и донского казачества. Эти песни нельзя назвать летописью событий. Их значение иное.

Песни разинского цикла были прежде всего выражением народного сочувствия к восстанию и его вождю, а не объективным повествованием о происходящем. Эти произведения лиро-эпического или чисто лирического характера отличаются от песен XVI века меньшей событийностью и исторической достоверностью, они меньше по объему, изображают массового, а не единичного героя; сам Разин показывается в окружении коллектива сподвижников или на фоне массы. Так, новый исторический материал,

новая социальная среда, новое отношение к жизни способствовали созданию нового жанра исторических песен.

Совершенно особое место среди исторических песен занимают военно-исторические песни Петровской эпохи, слагавшиеся в созданной Петром I регулярной армии. Не случайно этот новый вид исторических произведений нередко называют «солдатскими песнями». Они отличаются не только особым характером коллективного лирического героя, но и особым стилем и языком. Белинский говорит, что «содержание их оригинально по русско-простонародному пониманию европейских вещей и по смеси чисто русских выражений с терминами и словами из сферы регулярно-военного их быта».<sup>3</sup> Новая социальная среда, новые исторические явления, особый круг жизненного материала опять-таки обусловили возникновение нового жанра исторических песен.

Следовательно, мы вправе говорить об отдельных группах исторических песен в жанровом отношении. Так же неоднородна каждая область песенной лирики, обычно объединяемая в исследованиях и в учебных пособиях в один какой-либо жанр.

Настоящая статья ставит перед собой задачу выделить из мужской лирики жанр народных удалых песен, дать его определение, выяснить его сюжетный состав, наметить основную проблематику и стилевые признаки этого жанра в целом и его отдельных видов, поскольку до настоящего времени не только отсутствует отчетливое представление о том, какие произведения следует относить к удалым песням, но даже не уточнены термины, обозначающие эти песни.

## 2

О сюжетном составе удалых песен мы можем судить по текстам только с конца XVIII века, когда эти произведения пользовались широкой известностью. Записей XVII века почти не сохранилось, известна только одна, опубликованная Н. Поповым.<sup>4</sup> Песни про удальцов как произведения, заслуживающие особого внимания, отмечал Г. Н. Теплов в статье 1755 года «Рассуждение о начале стихотворства»: «...люди, не ведающие никаких правил стихотворческих, да и просто не знающие, что есть на свете между науками особое искусство, называемое стихотворство, поют истории царей, бояр или молодцов, по их наречию удалых. И хотя весьма просто, однакож преклоняют сердца иногда к слушанию».<sup>5</sup> Удалую же песню цитирует А. Радищев в статье «Памятник дактилохорейческому витязю»:

По той ли матушке Камышенке реке  
Плывут, выплывают два суденышка...<sup>6</sup>

Известны и другие упоминания, свидетельствующие о широкой популярности удалых песен во второй половине XVIII века.

Большое место занимают эти песни в знаменитом «Собрании разных песен» М. Д. Чулкова. Если сюда отнести песни об удальцах, разбойниках, об антифеодалных выступлениях казаков и бурлаков, а также песни

<sup>3</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 437. В дальнейшем: В. Г. Белинский, с указанием тома и страницы.

<sup>4</sup> Archiv für slavische Philologie, VI, Berlin, 1882, стр. 613—615.

<sup>5</sup> «Ежемесячные сочинения», 1755, июль, стр. 4—8. См. также: П. Н. Берков. Ломоносов и литературная полемика его времени. М.—Л., 1936, стр. 190.

<sup>6</sup> А. Н. Радищев, Полное собрание сочинений, т. II, Изд. АН СССР, М.—Л., 1941, стр. 207.

тюремные, то в сборнике Чулкова эти произведения составят больше 13% всего количества народных текстов (53 из 400). При этом следует отметить, что тюремные песни составляют очень незначительную часть общего числа удалых (всего 4 сюжета). Можно думать, что удельный вес удалой лирики в общем репертуаре народных песен в XVIII веке был гораздо значительнее, чем в более позднее время. В сборнике А. И. Соболевского, включающем тексты и XVIII, и главным образом всего XIX века, удалые песни составляют всего около 4% (171 текст из 4772), притом тюремные песни (в большинстве случаев более поздние по происхождению) составляют почти половину этого незначительного количества. Таким образом, если учесть удельный вес удалых песен без тюремных, то различие между тем, каким он был в XVIII веке и каким стал на протяжении XIX века, окажется еще более заметным. Конечно, эти цифры мы не можем считать абсолютно объективными, но если даже признать их за приблизительные, все же они являются показательными. Популярность удалых песен (как и песен о Степане Разине) была особенно большой с конца XVIII века до реформы 1861 года. В этот период были записаны лучшие произведения и варианты. Большинство прекрасных удалых, как и разинских, песен XVIII века представляет собой уникальные вещи. Во второй половине XIX века и особенно в конце XIX—начале XX века удалые песни записывались очень редко и притом в неполных или испорченных вариантах. В советское же время они почти не отмечаются собирателями.

Белинский в своей характеристике удалых песен упоминает только два текста, один, по-видимому, из собрания Кольцова,<sup>7</sup> другой из сборника Кириши Данилова.<sup>8</sup> Первая песня—это обращение молодежи к солнцу с просьбой их обогреть, другая—известная юмористическая песня—«Усы».<sup>9</sup> На какие еще тексты опирался Белинский, сказать трудно. Имел ли он в виду песни о Степане Разине—тоже неизвестно. Может быть, разинские песни он признавал историческими, поскольку историческими он считал все казачьи, но и об этом можно только догадываться. Вероятнее всего, он судил об удалых песнях на основании материалов И. П. Сахарова.

И. П. Сахаров в сборнике, вышедшем двумя годами раньше статьи Белинского, относит к удалым большое количество разнообразных по тематике текстов.<sup>10</sup> Здесь и былина «Илья Муромец на Соколе-корабле», и несколько тюремных песен, в которых герой просит его выручить, три песни о Степане Разине, и тексты об одинокой смерти неизвестного молодца на чужбине, и несколько текстов о казни героя, причем эти произведения не имеют никакого отношения к удалым песням (например, баллада о молодце и королевишне), и несколько песен об удалцах. Весь подбор сделан произвольно, без какой-либо мысли, связывающей содержание этих произведений воедино.

Белинский обратился к характеристике удалых песен, имея в виду определенный и цельный цикл произведений, достаточно хорошо известных. «Так называемые „удалые песни“ должны следовать непосредственно за

<sup>7</sup> Р. Б. Заборова. Белинский и сборник народных песен, собранных Кольцовым.—Сб. «Белинский. Статьи и материалы». Изд. ЛГУ, Л., 1949, стр. 140.

<sup>8</sup> Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым, М., 1938, № 64. В дальнейшем Кириша Данилов.

<sup>9</sup> В. Г. Белинский, т. V, стр. 436—438.

<sup>10</sup> И. П. Сахаров. Песни русского народа, ч. IV. СПб., 1839. В предисловии Сахаров сообщает, что якобы напечатал удалые песни по списку, присланному ему из Казани, «где они доселе находятся в употреблении между бурлаками». В действительности же основное количество удалых песен его сборника представляют собой перепечатку из сборника М. Д. Чулкова.

козацкими», — говорит он.<sup>11</sup> Он не противопоставляет эти песни казацким, доказывая общность их героев: «... что такое были казаки, как не удальцы, промышлявшие на Волге, чем бог послал; и что такое были удальцы, как не казаки, только не имевшие определенного места для жительства».<sup>12</sup> Белинский указывает, таким образом, что главное в социальном положении героев удалых песен было свободное от рабских пут феодально-крепостнического общества существование. И это обстоятельство позволяет ему высоко оценить этих героев. Самое удальство как национальную черту характера русского народа Белинский признает результатом проявления чрезвычайной силы духа и неукротимой воли русского человека. Он не считает возможным осуждать удальство и с точки зрения морально-этической, поскольку признает его исторически обусловленным, относя подвиги песенных удальцов-разбойников к допетровской Руси и объясняя некоторые отрицательные свойства героев этих песен «стесненностью и ограниченностью условий общественной жизни».<sup>13</sup> Вместе с тем Белинский справедливо подчеркивал, что «подвиги этих витязей такого рода никогда не были запечатлены ни зверством, ни жестокостью: они были удальцы и молодцы, а не злодеи».<sup>14</sup> Как видно, Белинский объясняет характер героев удалых песен конкретно-историческими общественными условиями и этическими воззрениями того времени.

Но Белинский не ограничивается признанием только исторического значения деятельности песенных героев-удальцов. Как неоднократно указывалось в исследованиях о фольклористических воззрениях критика, он прямо подводит свои оценки к современности, к пониманию удалых песен и деятельности их героев с точки зрения тех задач, какие выдвигались положением закрепощенного народа в 40-е годы. В стремлении найти выход из тяжелых условий подневольной жизни Белинский усматривает своеобразное выражение социального протеста народа, слагавшего удалые песни. Он видит общественный протест и в эмоциональном строе песен, определяемом сочувствием народа к героям удалых песен, — тем подлинным «общественным мнением», которое находилось в противоречии с отношением к ним «правительственной власти».<sup>15</sup>

Белинский охарактеризовал жанр удалых песен очень широко. Он показал социально-историческую обусловленность его возникновения, морально-этическую и социально-политическую проблематику составляющих его произведений, определил черты характера героев, бегло наметил тематику и подчеркнул значение этих песен для своего времени. Он отнесся к героям этих песен с гораздо большим сочувствием, чем к героям былин и исторических песен несомненно благодаря тому, что эти произведения народной поэзии по своему идейному смыслу стояли гораздо ближе к современности.

Белинский резко критиковал понимание Н. И. Костомаровым жанра удалых песен и его толкование народного удальства как черты русского национального характера.<sup>16</sup> Костомаров не хотел видеть социальной и исторической обусловленности того проявления удальства, какое изображается в народных песнях. Он считал удаль искони присущей русскому человеку и притом всем сословиям: «С трудом узнаете, кто он: мужик ли, купец ли,

<sup>11</sup> В. Г. Белинский, т. V, стр. 438.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Там же, стр. 439.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Там же, стр. 438.

<sup>16</sup> В. Г. Белинский, т. VIII, стр. 152.

ремесленник — но только он русский».<sup>17</sup> А проявляется, по его мнению, это удалство в разгуле: «Вот две черты развития удалства русского человека: пить и волочиться», — писал он.<sup>18</sup> Костомаров полностью снимал ту положительную оценку, какая давалась удалым песням Белинским. Близко к Костомарову стоял в оценке жанра удалых песен и А. Милюков, который признавал их «замечательнее других», но вместе с тем считал, что «поэзия этих песен груба, как сама жизнь удалцов, чуждых всяких понятий о гражданственности».<sup>19</sup>

Три названные работы об удалых песнях, написанные в 40-х годах XIX века, основывались несомненно на том очень пестром подборе текстов, какой был дан И. П. Сахаровым в его сборниках. Но решающую роль играла общественная позиция исследователя. И если Костомаров и Милюков относились к этим произведениям как к творчеству преступников и злодеев, то Белинский выявил в них выражение настроений крепостных крестьян, которые пытались бороться со своим подневольным положением, по выражению Ленина, «как умели и как могли».<sup>20</sup>

Во всей последующей литературе мы видим проявление этих двух различных тенденций в осмыслении удалых песен, наметившихся в 40-е годы, причем в зависимости от общественно-политических воззрений исследователя удалым песням давалась та или другая оценка, и для характеристики жанра подбирались либо сюжеты о разбойниках и разбойничестве, либо песни об антиправительственных выступлениях. В единственном монографическом исследовании об удалых песнях, в книге Н. Я. Аристова, привлекается громадное количество произведений.<sup>21</sup> Но и в этом исследовании, представляющем собой прекрасный исторический комментарий к разбойничьим песням, не устанавливается объем интересующего нас жанра, не дается четкого определения его сюжетного состава. Аристов не столько анализирует разбойничьи песни как определенный жанр, сколько изучает отражение темы о разбойничестве в произведениях народного поэтического творчества, начиная с былин и кончая песней на стихи Вельтмана. После книги П. Я. Аристова жанр удалых песен не подвергался специальному исследованию.

В своем анализе удалых песен мы будем исходить из тех глубоких суждений, какие высказаны Белинским, из его определения времени сложения этого жанра и социальной среды, в какой он сформировался. И в этой связи считаем необходимым прежде всего установить место удалых песен среди других близких жанров русской народной лирики.

### 3

Удалые песни тесно соприкасаются со многими внеобрядовыми и некоторыми историческими. Они нередко и рассматриваются заодно то с теми, то с другими, что вносит большую неопределенность в установление границ этого жанра.

Так, например, иногда удалые песни назывались «волжскими». Но это название не может обозначать определенного жанра. Оно расплывчато и

<sup>17</sup> Н. Костомаров. Об историческом значении русской народной поэзии. Харьков, 1843, стр. 200.

<sup>18</sup> Там же, стр. 203.

<sup>19</sup> А. Милюков. Очерк истории русской поэзии. 3-е изд., СПб., 1864, стр. 39—40.

<sup>20</sup> В. И. Ленин, Сочинения, т. 6, стр. 384.

<sup>21</sup> Н. Я. Аристов. Об историческом значении русских разбойничьих песен. Воронеж, 1875.

неясно. Часто под этим названием подразумевались вольнолюбивые песни. Но и это понятие было очень неодинаковым у разных лиц. О «замечательных волжских песнях» говорит поэт Языков в письме к брату, собираясь записывать эти народные произведения.<sup>22</sup> «Волжскими» же называет Загоскин песни русских войск, изгнавших захватнические отряды Наполеона из России.<sup>23</sup> Трудно думать, чтобы эти писатели говорили об одном и том же круге произведений.

Боле определенные песни имеет в виду Короленко, когда он в «Истории моего современника» говорит о «волго-разбойничьем романтизме», созвучном настроению радикальной молодежи 70-х годов.<sup>24</sup> Он при этом прямо называет имена Разина и Пугачева как героев этих «волжских» произведений.

Но совсем другой «волго-разбойничий романтизм» пытались показать лубочные песенники конца XIX—начала XX века, когда ставили в заголовке своих изданий название «Волжские песни».<sup>25</sup> В этих массовых изданиях смешивались без разбору и высоко поэтические старые волжские песни, и модные жестокие романсы, и бульварные, тюремные и блатные песни. Рядом с историческими разинскими традиционными народными песнями помещались литературные стихотворные произведения непесенного характера и особенно много мещанских любовных песен. Все это внешне объединялось упоминанием Волги в каждом тексте. Как видно, название «волжские песни» не означало жанрового единства и общности проблематики произведений.

С давних пор удалые песни называли «бурлацкими». Это название обозначает социальную среду, в недрах которой слагались многие удалые песни, если учесть, что бурлаками первоначально называли не только судовых рабочих, но и крестьян-отходников и вообще крестьянскую бедноту, уходившую из дома на любой заработок, а также и беглых бездомных крестьян, не отличаемых от «разбойников». В удалых песнях герси нередко называются бурлаками. «Бурлацкой» назвал Пушкин «Дубровушку» в «Капитанской дочке», обозначив ее по социальной принадлежности исполнителей — казаков и других беглых, порвавших со своей социальной средой. По такому же признаку отнес он к бурлацким и песню о Степане Разине, о которой говорил в отрывке из «Путешествия Онегина». К бурлацкой же среде относились такие песни еще в XVIII веке. Так, например, изображает исполнение известной удалой песни В. И. Майков в своей знаменитой поэме:

Из песни взят убор, котору у приволья  
Бурлаки волгские напившись поют,  
А песенку сию Камышенкой зовут:  
Река, что устьцом в мать Волгу протекает,  
Искусство красоты отсюда извлекает.<sup>26</sup>

И все же термин «бурлацкие» мы не считаем удачным в применении к удалым песням, хотя бы уже потому, что название «бурлаки» оконча-

<sup>22</sup> М. К. Азадовский. Литература и фольклор. Л., 1938, стр. 137.

<sup>23</sup> М. Загоскин. Рославлев или русские в 1812 году, ч. IV. 3-е изд., М., 1851, стр. 10.

<sup>24</sup> В. Г. Короленко. История моего современника. М., 1948, стр. 481—482.

<sup>25</sup> Например, Волжские песни. Новый сборник песен и романсов. Изд. книжного магазина М. А. Козлова, СПб., 1900.

<sup>26</sup> В. И. Майков. Елисей или раздраженный Вакх. Песнь первая, стихи 260—264. Сочинения, СПб., 1867.

Можно думать, что поэт имеет в виду песню, рассказывающую о расправе бурлаков или донских казаков с астраханским губернатором.

тельно закрепилось за судовыми рабочими. Удалые же песни слагались не только в бурлацкой среде. Этот жанр никак не может определяться профессиональным признаком. К тому же с названием «бурлацкие» песни прочно ассоциируется цикл трудовых песен, главным образом различные варианты и импровизации «Дубинушек».

В дореволюционное время удалые песни не всегда отличали от исторических песен о Степане Разине.<sup>27</sup> Заслугой советских фольклористов является выделение разинского песенного цикла в особую группу исторических песен. Но все же и в наше время продолжает сохраняться нечеткость в разграничении удалых песен с разинскими, причем намечается другая крайность — многие удалые песни включаются в цикл разинских исторических песен без достаточных оснований. Например, А. Н. Лозанова относит к песням о Степане Разине так называемые «песни разинцев» на том основании, что в единичных вариантах этих произведений упоминается его имя.<sup>28</sup> Этот довод нам представляется недостаточным убедительным. Одно имя Степана Разина, привнесенное в ту или иную удалую песню отдельными исполнителями, не придает еще ей историзма в подлинном смысле этого слова, и поэтому, строго говоря, такая песня не становится исторической и разинской. Известная близость разинских и удалых песен, объясняющаяся сходством условий, их породивших, все же не может вести исследователей к отождествлению этих разных песенных жанров. С другой стороны, это сходство объясняет как возможные случаи перехода отдельных удалых песен в цикл разинских, так и обратное явление, когда некоторые разинские песни, окончательно утратившие черты конкретного историзма, становятся удалыми.

Необходимо различать удалые песни и произведения о разбойничестве. В удалых песнях герои никогда не называют себя ворами или разбойниками. Они возмущаются тем, что их так называют.

Называют нас ворами, разбойниками,  
А мы, братцы, ведь не воры, не разбойники,  
Мы — люди добрые, ребята все повольские.<sup>29</sup>

В этой самохарактеристике несомненно заключена истина. И в авторской речи герои удалых песен также не называются разбойниками. Но есть одна группа песен, в которых герои прямо называются ворами и разбойниками; например:

Собирался разбойничек по вечеру на разбой...<sup>30</sup>

Или:

Собирался ворик на разбой,  
Его мать, ворика, не пушала,  
Благословенья ему не давала...<sup>31</sup>

Можно напомнить также песни о братьях-разбойниках и неузнанной сестре. К этой же группе следует отнести песню о девице-разбойнице, о девице-атамане и некоторые другие. Во всех эти произведениях идет речь не об удалцах и удалстве, но о профессиональных разбойниках, а также

<sup>27</sup> Н. И. Костомаров. Бунт Стеньки Разина. М., 1858; Н. Я. Аристов. Об историческом значении русских разбойничьих песен. Воронеж, 1875.

<sup>28</sup> А. Н. Лозанова. Народные песни о Степане Разине. Саратов, 1928.

<sup>29</sup> М. Д. Чулков. Собрание разных песен, ч. 2. СПб., 1913, стр. 438, № 151.

<sup>30</sup> А. И. Соболевский. Великорусские народные песни, т. I. СПб., 1895, № 197.

<sup>31</sup> Запись экспедиции Саратовского университета 1956 года (Архив Саратовского университета).

о разбойничестве периода раннего феодализма, когда военные набеги с целью наживы не признавались беззаконием. Герои этих песен могут быть и не крестьянами, а представителями господствующих классов. Изображение самого разбойничества находится в центре содержания этих песен, служит их главной темой. Действия героев показываются романтически привлекательными, но безусловно аморальными. Герои этих произведений в противоположность героям удалых песен не пользуются симпатией народа, наоборот, они открыто осуждаются. Девушка, захотевшая выйти замуж за разбойника, скоро в этом раскаивается. Жестокие законы разбойничьей жизни вынуждают их идти на самые страшные преступления, например на убийство кровных родных по обычаю «первой встречи». В условиях феодализма, когда кровно-родственные связи считались крепкими и нерушимыми, такие преступления не находили оправдания. Все эти произведения отличаются от удалых песен установкой на занимательность изображенных происшествий, жестокими сценами и кровавыми развязками. Эти произведения сюжетны и нелиричны. Обширный размер, эпический характер обстоятельного повествования дают основание признать их балладами. Не случайно А. И. Соболевский поместил их не в VI томе с удалыми, а в I — вместе с другими балладами.

Если баллады о разбойниках неправомерно относить к разделу удалых песен, то и удалые песни неправильно называть «разбойничьими» и объединять с произведениями, главной темой которых является рассказ о разбоях.

Наименование песен «разбойничьими» уже предreshало зачастую их отрицательную оценку. Название удалых песен «разбойничьими» служило поводом для отнесения в этот раздел всяких произведений, рисующих страшную жестокость нравов в прошлом. Так, С. П. Шевырев в раздел разбойничьих «волжских» отнес песню о каннибальском угощении.<sup>32</sup> Катков, одновременно с Белинским обратившийся к рассмотрению удалых песен, назвал их «разбойничьими» и признал хуже былин.<sup>33</sup> Бессонов в примечаниях к сборнику Киреевского признал песню «Не шуми, мати, зеленая дубровушка» принадлежащей Ваньке Каину, известному вору и сыщику.<sup>34</sup> Подлинно удалые песни он отнес к «разбойничьим» и не видел в них ничего исторически прогрессивного.

Название удалых песен «разбойничьими» сохранялось на протяжении XIX века, не вышло оно, к сожалению, из употребления и в настоящее время.<sup>35</sup> Однако совершенно очевидно, что такое обозначение жанра неточно и по существу неверно. Оно уводит исследователей от правильного понимания сюжетного состава этого жанра, проблематики его произведений и его художественной природы. «Разбойничьи» песни, точнее баллады о разбойниках, составляют совсем особую группу произведений, и их не следует смешивать с удалыми песнями. Песни о разбойниках отличаются от удалых и по времени создания: в среде преступников и ссыльных они продолжали слагаться не только в крепостническое время, но и значительно позже. Удалые же песни создавались и бытовали в течение более

<sup>32</sup> «Московский вестник», 1827, ч. V, № 24, стр. 389.

<sup>33</sup> «Отечественные записки», 1839, т. IV, № 6 и 7, отд. VII, стр. 59.

<sup>34</sup> Удалые песни приписывались авторству Ваньки Каина уже песенниками начала XIX века. См.: Н. Н. Трубицын. О народной поэзии в общественном и литературном обиходе первой трети XIX в. СПб., 1912, стр. 49.

<sup>35</sup> См. исследование Н. Я. Аристовой, а также В. И. Чернышев. 1) Сведения о некоторых говорах Тверского, Клинского и Московского уездов. СПб., 1903, стр. 140; 2) Русская баллада, Л., 1936; А. И. Соболевский. Великорусские народные песни, т. VI, СПб., 1900; Ю. М. Соколов. Русский фольклор. М., 1938; Русское народное поэтическое творчество. Под ред. П. Г. Богатырева, 2-е изд., М., 1956.

определенного исторического периода; в эпоху капитализма не только не создавались новые сюжеты удалых песен, но постепенно забывались и старые сюжеты.

От удалых песен следует отделить также тюремные, заключающие большой круг произведений. В исследовании Н. Я. Аристова тюремные песни признаны более поздними, чем удалые, и с этим суждением нельзя не согласиться. Тюремные песни, действительно, отличаются от удалых своим языком и бытовыми чертами. Больше же всего отличаются они эмоциональным строем. Не удалство и нестигаемая воля, а слабость духа, растерянность, слезливость и апелляция к жалостливости характерны для тюремных песен. Эти произведения трудно приурочить к какому-либо определенному времени. Расслабленная чувствительность тюремной лирики находится как бы вне времени, не имея ни исторических, ни географических уточнений в содержании. Песни редко раскрывают те обстоятельства, какие могли привести героя на путь преступлений. Если же об этом и говорится, то объяснения не идут дальше любовных неудач или неладов с семьей и родными.

Содержание тюремных песен, как видно, существенно отличается от удалых, главное же — оно не связано с тем кругом жизненных проблем, какие получили отражение в удалых песнях. В художественном отношении тюремные песни далеко уступают удалым. Более мелкое их содержание отлилось в форму менее значительную и менее выразительную.

Внешние обстоятельства, в каких показан лирический герой тюремных песен, нередко полностью совпадают с экспозицией удалых. Герой удалых песен показывается иногда также сидящим в тюрьме или ожидающим наказания. Но в лирическом жанре не внешние обстоятельства, а строй чувств и мыслей составляет основу содержания. И в этом отношении тюремные песни, как было выше отмечено, совершенно отличаются от удалых: жажда свободы, воплощенная в лиризме тюремных песен, не имеет того широкого общественного значения и той исторической определенности, как в жанре удалых. А в этой связи герои тюремных песен далеко уступают удальцам и в силе характера, и в благородстве чувств.

В советское время удалые песни стали было называть «песнями общественного протеста». Это обозначение вытекает из одной стороны суждений Белинского об удалых песнях. Но оно неточно и опять-таки произвольно расширяет тот круг произведений, какие объединяются в жанре удалой лирики. «Песнями общественного протеста» или собственно антикрепостническими скорее можно назвать такие произведения, какие стали в значительном количестве появляться и распространяться, начиная со второй половины XVIII века вплоть до реформы 1861 года. Сюда следует отнести стихотворно-песенные произведения дворовых и антикрепостнические песни барщинных крестьян. Имеются в виду такие вещи, как «Автобиография дворового»,<sup>36</sup> «Плач холопов»,<sup>37</sup> «Просьба, принесенная от крестьян на земский суд»,<sup>38</sup> «Письмо, пущенное в Люзанском лесу»,<sup>39</sup> песни вроде известной «Как за барами житье было привольное» и особенно сатирические песни — «Обозерская слобода», «Песня дворовых» и др.<sup>40</sup>

<sup>36</sup> Нижегородский сборник, т. X, 1890, стр. 555—556.

<sup>37</sup> Сб. «Почин», изд. Общества любителей российской словесности, М., 1895.

<sup>38</sup> «Труды саратовской ученой архивной комиссии», вып. 25, 1909, стр. 342—345.

<sup>39</sup> Д. Л. Мордовцев, Накануне воли. Архивные силуэты. СПб., 1889, стр. 366.

<sup>40</sup> П. В. Шейн. Крепостное право в народных песнях. — «Русская старина», 1885, № 2. См. также: сб. «Революционная поэзия XIX в.». Л., 1937; Очерки по истории русского народного поэтического творчества... Изд. АН СССР, М.—Л., 1955, т. II, кн. 2, гл. 1.

В отличие от удалых песен эти произведения детально рисуют ужасающую картину крепостнической эксплуатации, показывая разнообразные случаи зверства помещиков в обращении со своими крестьянами, жестоких наказаний и надругательств над человеческой личностью. Антикрепостнические песни полны острой и злой критики действительности, жажды мести и расправы с поработителями.

Наряду с законченными произведениями критического и сатирического характера от конца XVIII и всей первой половины XIX века сохранилось много таких старых лирических песен, в которые проникали мотивы жалоб на притеснение помещиков, мотивы недовольства, возмущения и жажды мести.<sup>41</sup> Все эти произведения свидетельствовали о нарастании народного протеста. Вместе с тем в противоположность удалым они лишены значительных художественных обобщений в изображении характеров и жизненных обстоятельств. Явления крепостнической действительности в них представлены с предельной точностью конкретного единичного случая. От песен удалых эти произведения отличаются социальной осознанностью выраженного в них протеста, но они беднее удалых в лирическом чувстве и не обладают той необычайной силой эмоциональной выразительности, как песни удалые. В художественном отношении они стоят невысоко. Этот круг произведений производит впечатление начавшегося, но незавершенного процесса формирования нового жанра. Все эти произведения созданы не традиционным для фольклора способом, не устно, но кем-либо из малограмотных дворовых по литературному образцу. Как ни значительно это творчество в общественном и политическом отношении, эстетически оно никак не может равняться со старой удалой лирикой.

Если пафос антикрепостнических произведений составляет протест народа, выраженный в критике существующего строя и народного угнетения, то песни удалые обращены к положительным идеалам, каких народ не находил в действительности. В удалых песнях нет и не может быть той четкой конкретности в изображении жизни народа, которая отличает антикрепостнические песни. Композиционные и стилевые признаки этих жанров совершенно различные, хотя некоторые из антикрепостнических песен построены целиком на идейно-поэтических традициях удалых, например «Как за барами житье было привольное».

Таким образом, анализ, материала подводит нас к выводу, что из довольно недифференцированной массы вольнолюбивых народных песен, обычно относимых к одному жанру, следует выделить жанр удалых песен, отличающихся даже от близких к ним групп (разбойничьих, тюремных, собственно антикрепостнических) рядом присущих только им идейно-художественных признаков.

## 4

Существенно отличаясь от всех указанных выше жанров, удалые песни представляют собой цельное явление народного поэтического искусства. Мы не можем отнести их в разряд исторических, так как они не содержат признаков конкретного исторического времени, не говорят об исторических лицах, событиях или фактах. Но вместе с тем они историчны в том смысле, что сложились в определенную историческую, хотя и не очень строго огра-

<sup>41</sup> Кроме указанных выше публикаций, см. также сб.: А. И. Соболевский, ук. соч., т. VI, 1900, №№ 574—575; Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия, вып. 2, ч. 2, М., 1929, №№ 2372, 2646; П. В. Шейн. Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п., т. I, вып. 1. СПб., 1898, № 858 и др.

ническую во времени эпоху, и явились отражением наиболее типичных общественных настроений народа этого периода. Удалые песни сформировались в начале эпохи кризиса феодализма и приобрели особое значение на протяжении всего этого этапа в истории нашей родины. Основной идеей удалых песен было выражение жажды свободы. Эта идея, звучащая не столько в сюжетном содержании, сколько в лирическом строе чувств, была отражением самых сокровенных мыслей и чаяний крепостного крестьянства начиная с XVII века и до самой реформы. Стихийные выступления народных масс с целью вырваться из подневольного существования выразились в побегах крестьян от помещиков, в самовольной расправе с наиболее жестокими из них, в вооруженных восстаниях и крестьянских войнах, охватывавших громадные области государства. Борьба за волю стала главным содержанием народной жизни. Поэтому вольнолюбивая тематика пронизала всю песенную народную лирику того времени. Но в каждом песенном жанре это общее стремление к воле получило своеобразное выражение.

Тема ужасающей семейной неволи и прощание с девичьей волей заполнила все свадебные песни и причитания; мечта о личной свободе, о возможности избежать семейного гнета стала лейтмотивом большинства хороводных песен, посвященных размышлениям о будущей жизни в большой семье мужа; картины ужасающей неволи — «грозной службы государевой» были главным содержанием рекрутских и солдатских песен. Центральное же место в вольнолюбивой лирике заняли удалые песни, в которых порыв к свободе выражен наиболее глубоко и полно.

Идейное содержание удалых песен не представляет собой осознанного социального протеста. В них совсем не изображена крепостная деревня и подневольный труд крестьян, как это мы видим в антикрепостнических песнях. В удалых песнях все внимание обращено на изображение той вольной жизни, где могло проявиться «удальство и молодечество» героев. В этих произведениях состояние личной свободы характеризуется как идеальное и единственно нормальное для всякого живого существа. Удалые песни рисуют своих героев в ту пору жизни, когда они уже порвали с крепостническим обществом и встали в противоречие с его законами. Песни называют их казаками, или бурлаками, или просто добрыми молодцами, но, как мы видели, не разбойниками. В некоторых же вариантах герои признают себя «помощниками Стеньки Разина» и тем самым как бы освобождаются от обвинений в «разбое», указывая на общественно-политическую значительность своих действий. Но удалые песни очень редко раскрывают причины, которые побудили героя порвать со своей средой и встать на опасный и тяжелый путь вольной жизни. Если в некоторых сюжетах и дается попытка осветить тот путь, какой привел удалыца в Астраханскую сторонку, в казачьи или разбойничьи ватаги, то все же это делается в самом общем плане: называется сиротство героя, т. е. обездоленность его общественного положения, нищета, бездомность и бесприютность. И никогда среди этих причин не упоминаются мотивы семейные или любовные. Проблематика удалых песен вся лежит в области общественных отношений.

Героев удалых песен объединяют общие для них всех черты характера. Все удалыцы — люди сильной воли, смелые и решительные, отличающиеся благородством и чувством товарищества. Эти качества проявляются или в непосредственном столкновении с властями, или во внутреннем конфликте, в борьбе со своей совестью. Но кроме того, они — удалыцы. И вот это главное их качество показывается в разных

сюжетах по-разному, освещается с разных сторон и в этой связи по-разному оценивается народом. Если в песне о расправе бурлаков с астраханским губернатором удаливость героев проявляется в осознанной социальной мести, то в других песнях оно выступает скорее как внутренняя, потенциальная сила, еще не проявившаяся, но способная себя проявить в действии. В связи с этим возникает проблема внутрижанровой классификации удалых песен.

В едином жанре удалых песен нетрудно заметить несколько групп, значительно различающихся по стилистическим средствам, по конструкции и по способу изображения героев. Прежде всего все удалые песни можно разделить на близкие к историческим лиро-эпические, на лирические и сатирико-юмористические.

К первой группе мы относим такие сюжеты: 1) о беглых, которые просят солнце их обогреть; 2) о переловленных молодцах и завещании атамана; 3) о воеводских высылках; 4) о девице в разбойничьей лодке; 5) о персидских походах донских казаков; 6) об убийстве бурлаками астраханского губернатора. К группе лиро-эпических удалых песен можно отнести также известный сюжет о возмущении казаков начальниками, «заедающими их жалованье». Имя этого начальника в разных вариантах меняется: то это Меньшиков, то Репнин, то Гагарин.<sup>42</sup> Вероятно, материалом для сложения первоначального текста послужило какое-то действительное событие, что можно предположить и для всех других сюжетов данной группы. Но впоследствии это первоначальное осмысление песни было забыто, и она сохранилась в более общем содержании, выражая постоянное недовольство народных масс притеснениями властей, что и позволило так легко заменять в ней имена.

Многие из этих песен нередко причисляют к разинским. В некоторых вариантах песен о переловленных молодцах и о бежавших из тюрьмы иногда действительно появляется имя Разина. Правда, не всегда возможно установить, внесено это имя исполнителями песен или собирателем и издателем. Но независимо от этого в их содержании нет данных для точного исторического приурочения, и догадки исследователей по этому поводу малоубедительны.<sup>43</sup> Большинство этих песен отличается от разинских тем, что в них гораздо сильнее выражен социальный протест. Убивая астраханского губернатора, герои радуются тому, что сумели отомстить ему за жестокости и надругательства над народом. Вместе с тем они отличаются и от других удалых песен большей определенностью социально-исторических указаний. Их содержание передается от имени определенного коллектива. Герои этих песен не просто добрые молодцы, но вольные казаки, донские, гребенские, яицкие и другие, или бурлаки и разные категории беглых. Позже среди них появляются беспаспортные молодцы и беглые солдаты. Также и антагонисты героев обозначаются по их положению в феодальном обществе: это либо «воеводские высылки», либо «астраханский губернатор», либо «царский посланник» и другие представители государственной власти.

<sup>42</sup> Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. 8. М., 1870, стр. 294—300; Чулков, ч. I, № 126 и ч. II, № 131.

<sup>43</sup> Н. И. Костомаров относит многие из удалых песен к разинским. А. Н. Лозанова относит к разинским только такие варианты, в которых упоминается имя Степана Разина. В. К. Соколова и Б. Н. Путилов считают разинской песню об убийстве астраханского губернатора. С другой стороны, Аристов, Соболевский и Чернышев относят все указанные сюжеты к песням удалым, которые они называют разбойничьими.

Конфликт в этих песнях представлен прежде всего в его социальной сущности. Герои противопоставляются господствующим силам в социальном плане. Противоречие героев со средой показывается как характерное для всего народа. И это отличает их от баллад о разбойниках, в которых решаются не социальные, а моральные проблемы. Изображенные в лиро-эпических удалых песнях факты и события представлены в большей конкретности, чем в удалых лирических. В них говорится не о постоянном состоянии, в какое попадает герой, а об определенном случае из жизни удальцов-казаков или бурлаков. Даже и географические обозначения в этих песнях отличаются большей точностью. Все это отличает их от удалых лирических и сближает с историческими. Но все же эти песни невозможно признать историческими из-за отсутствия в них фактических исторических указаний.

Другая группа удалых песен отличается от первой большей близостью к лирике бытовой. Песни этой второй группы гораздо разнообразнее первой. В основное их ядро входят такие широко известные произведения, как «Дубровушка», «Сирота», «Сокол в неволе», или «Молодец в безвременье», «Преследование молодца» и некоторые другие. В этих песнях выступает уже не массовый — коллективный, а индивидуальный лирический герой, с его внутренним миром глубоких переживаний. Внешняя событийность этих песен сведена к минимуму. Динамика сюжета в этих песнях заключается не в смене или столкновении внешних событий, но переключена в психологический план и представляет собой смену внутренних чувств. Также психологичен и конфликт. Форма изложения этих песен преимущественно монологическая, с большими вставными диалогами.

Песни этой группы полны размышления над судьбой удальцов. Герой пытается объяснить причины, вынудившие его встать на опасный и рискованный путь, и находит эти причины в сиротстве, т. е. в тяжелом общественном положении — в беззащитности и одиночестве отчужденного от общества существа.<sup>44</sup> В отличие от первой группы эти лирические песни совсем лишены исторических черт. В то же время между двумя названными группами много общего. Их герои — представители одной и той же среды. Они показаны в такой момент жизни, когда приходится задумываться о неизбежности расплаты или когда этот страшный момент ответа за прошлое уже наступил. Так же, как и в песнях первой группы, сознание безвыходности положения не только не вызывает у героя чувства раскаяния или сожаления о прошлой деятельности, но, наоборот, это вольное прошлое представляется идеалом существования. Содержание песни выражает порыв к воле, органическое неприятие лишения человека свободы. Наиболее отчетливо эта мысль звучит в песне о молодце, попавшем в неволю (уподобленном соколу в клетке).<sup>45</sup> Жизнь на воле называется в песне «временем» и противопоставляется «безвременью» молодца, попавшего в темницу. И те и другие песни сформировались в одну историческую эпоху, отразили единое общественное сознание народа, выразили настроения людей, не желавших мириться с крепостническим гнетом и поддержанных поэтому теплым сочувствием народа. Все эти песни объединяются стихийным характером протеста против общественного строя, что ставило героев в трагическое положение: не признавая за собой вины и подводя тем са-

<sup>44</sup> Н. И. Костомаров и А. Н. Мордовцева. Русские народные песни, собранные в Саратовской губернии. — «Летописи русской литературы и древностей», т. IV, 1862, стр. 76; Киреевский, новая серия, №№ 2049, 2289.

<sup>45</sup> То же, стр. 77.

мым к мысли о вынужденном характере своей разбойничьей деятельности, герои песен вместе с тем смиряются с неизбежностью царского суда, царского преследования и наказания. Если конфликт в сюжетах первой группы обнаруживается в непосредственном столкновении героев с представителями господствующей среды, то в песнях лирических он углубляется психологически и представлен как столкновение идеала вольной жизни с обстоятельствами, препятствующими его осуществлению. Удалство героя показано в этих песнях в наиболее трагическом выражении. Герои здесь также противопоставлены феодальной власти, феодальному закону, но фокус сюжета сосредоточен только на внутренней, психологической стороне их состояния, когда они осознали свое глубокое противоречие с обществом, но, не желая отказываться от своего удалства как выражения силы и самостоятельности, все же понимают невозможность примирения с общественными требованиями и феодальными нормами поведения, понимают невозможность избежать столкновения с ними. Классовый антагонизм здесь выражен менее отчетливо, чем в удалых лирико-эпических песнях.

Различие между удалыми «историческими» (лиро-эпическими) песнями и удалыми «неисторическими» (лирическими) становится особенно заметным, если сравнить произведения, близкие по сюжету. Можно сравнить сохранившуюся в единственном тексте XVIII века в сборнике Чулкова (ч. II, № 151) песню о воеводских высылках с песней, известной только по записям середины XIX века, о преследованиях молодца царскими разъездами. Содержание песни XVIII века сосредоточено на внешней, событийной стороне сюжета. Песня довольно точно обозначает место действия героев — Волгу, Казань. Песня полна динамики, внешнего действия. Солдатские высылки преследуют удалцов: «Они ловят нас, хватают, добрых молодцев...». Песня характеризует обстоятельства жизни на Волге внешними признаками: «Еще ходим мы на Волге не первый год, Воровства, грабительства довольно есть». Отношение к властям выражается в этой песне открыто: «Еще лих на нас супостат злодей... генерал лихой...».

Совсем другое дело — песня середины XIX века. Она известна в двух вариантах, один был опубликован в «Самарских губернских ведомостях» в 27 номере за 1860 год, другой — в «Отечественных записках» в СХХIX томе в 1861 году по записи П. Якушкина. В этом глубоко лирическом произведении выражено напряженное душевное состояние героя. Здесь выступает не коллектив, а единичный индивидуальный герой. Все содержание песни заключено в эмоциональном выражении страха героя, человека, находящегося вне закона и преследуемого властями.

Экспозиция действия в песне дана с точки зрения расстроенного воображения напуганного человека. Ужас доброго молодца усиливается благодаря собственному сознанию вины.

Как скакал да скакал один добрый молодец  
 Без верной дружины.  
 А гнались да гнались за тем добрым молодцем  
 Ветры полевые.  
 Уж свистят да свистят в уши разудалому  
 Про его разбой.  
 А горят да горят по всем по дороженькам  
 Костры сторожевые...

Разлад героя с действительностью здесь показан не в реальном столкновении с властями, а как страх перед возможной расплатой и отсутствие уверенности в своей правоте.

Уж следят да следят молодца-разбойничка  
 Царские разъезды;  
 А сулят да сулят ему, разудалому, в Москве белокаменной  
 Каменны палаты.

Эта песня, как и другие удалые лирические, лишена всякой социальной конкретности. Образ центрального героя (который в этих песнях обычно является единственным) обобщен до предела. Это добрый молодец «без всякой определенной характеристики» (как говорит Чернышевский о героях традиционных песен) или «сирота», т. е. человек, лишенный всякой общественной помощи и поддержки. Так же обобщенно до предела характеризуется и господствующая среда, враждебная герою: это царь или его «царские разъезды», т. е. символическое изображение феодального закона. Песня лишена и тех социальных обозначений, какие имеются в сюжетах песен, близких к историческим. Но и психологическое состояние удальца также чрезвычайно обобщено. Песня рисует не конкретный реальный образ преследуемого молодца, а психологическое состояние человека вообще, попавшего в такое положение. То же самое мы наблюдаем и в других удалых лирических песнях. Они широко пользуются символическими образами из жизни природы, как и вся бытовая лирика.

Жанр удалых песен в XVII—XVIII веках стоял в центре всей песенной лирики народа и особенно лирики мужской. Выражая главную идею времени, идею народного освобождения, они являлись стимулом для создания разнообразных песен, близких по тематике и по стилю. Песни об одиноких беглых бродягах, скитающихся и не находящих приюта, о беспаспортных добрых молодцах рисуют тех же героев, порвавших с крепостническим обществом. Но здесь герои показаны не в период проявления удальства, а когда они потеряли силы в неравной борьбе.

С другой стороны, к удалым песням примыкает группа произведений прямо противоположного характера. Это юмористические песни про таких удальцов, «в глазах которых удаль и успех извиняли всякое дело».<sup>46</sup> К ним следует отнести знаменитую песню «Усы» и другую, не менее известную песню про «рыболовов». Сюда же следует отнести песню о скоморохах, обкрадывающих старуху, и некоторые другие. В них народ обращается к изображению самих подвигов героев, зачастую прибегая к натуралистическим описаниям. Народ сочувствует и этим удальцам. «Сильная натура непременно требует для себя широкого, размашистого круга деятельности. И потому, лишенная нравственной сферы, она бешено и дико бросается в безумное упоение удалой жизни, разрывает, подобно паутине, слабую ткань общественной морали».<sup>47</sup> Так характеризует Белинский удальство былинного Василия Буслаева, его неукротимую рьяность души. Но эта же характеристика полностью может быть отнесена и к удальству героев наших песен, к одним в большей, к другим — в меньшей степени. Юмористические песни, показывающие героев в момент полной удачи, являются апофеозом удальства. Но этим не ограничивается их смысл. Ночной налет «усов» на усадьбу богатого мужа изображается как некое социальное возмездие хищнику, эксплуататору, наслаждающемуся чужим трудом. Грабители, действующие в открытую, противопоставлены скопидому и человеконенавистнику и выигрывают в этом сравнении. И в этих песнях герои пользуются сочувствием народа. Герои этих песен — люди сильные, волевые, в трудные минуты они не падают духом, а умеют посмеяться даже и над собой и своими неудачами.

<sup>46</sup> В. Г. Белинский, т. V, стр. 439.

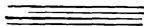
<sup>47</sup> Там же, стр. 414.

Юмористические, или сатирико-юмористические, песни отличаются от остальных удалых особыми стилевыми средствами. Не изображение внутреннего мира героев, а сочная, яркая живопись составляет их особое достоинство. Не символическая образность, а конкретные детали быта и поведения героев, комические подробности ночного набега находятся в центре внимания этих песен. В песне о «рыболовах» средством юмора является своеобразное иносказание — отрицание очевидной истины. Как и в героико-лирических песнях, и здесь удалцы не признают себя разбойниками, но называют «рыболовами, государевыми ловцами».

Юмористические песни, составляя особую группу удалых песен, все же имеют много общего с другими видами, охарактеризованными выше. Они также показывают удалство как проявление больших внутренних сил и воли. Герои способны не только высмеять общественное зло, но посмеяться и над своими собственными бедами. Горькая ирония «рыболовов» над собой свидетельствует о глубине и силе русского характера. Эти песни, так же как и остальные удалые, заставляют задуматься над тем, что же могло привести этих людей в среду отверженных и преследуемых феодальным обществом «преступников». Содержание песен, характер героев свидетельствуют о том, что эти песни, как и остальные удалые, были созданы в XVII веке. К такому выводу подводит и прямое указание: старший текст песни о «рыболовах» известен в записи XVII века.<sup>48</sup> Обе рассмотренные песни были широко известны в XVIII веке и притом в лучших вариантах.<sup>49</sup>

Таким образом, анализ материала позволяет заключить, что составляя в русской народной песне особый жанр, удалые песни в свою очередь могут быть подразделены на три вида, каждый из которых обладает своими особенностями в разрешении общей для всех удалых песен идейно-эстетической проблематики.

Предложенная классификация как вольнолюбивых песен вообще, так и собственно удалых имеет целью выявить идейно-художественное разнообразие русской лирики и облегчить детальное изучение социального содержания и художественной специфики отдельных жанров и видов в фольклоре.



<sup>48</sup> Archiv für slavische Philologie, VI, Berlin, 1882, стр. 613—615.

<sup>49</sup> Чулков, ч. III, № 199; Кирша Данилов, № 64; Чулков, ч. IV, № 157; Чулков, ч. II, № 198.

С. Г. ЛАЗУТИН

## КОМПОЗИЦИЯ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ЛИРИЧЕСКОЙ ПЕСНИ

(К ВОПРОСУ О СПЕЦИФИКЕ ЖАНРОВ В ФОЛЬКЛОРЕ)

За последние годы советскими исследователями проделана значительная работа по изучению исторического развития фольклора, определению его общественных функций. Но, к сожалению, нельзя этого сказать о теории фольклора. Многие важнейшие вопросы теории фольклора до сих пор остаются совершенно не разработанными. К их числу относится и проблема фольклорных жанров. Особенно плохо у нас изучены вопросы художественной формы отдельных жанров. Часто рассуждения о художественной форме произведений фольклора сводятся к общим, стандартным формулировкам, о поэтике различных жанров фольклора говорится в сходных выражениях, не объясняется обусловленность отдельных компонентов формы жанровой природой произведения, особенностями его конкретного содержания, не раскрываются идейно-художественные функции этих компонентов.

В данной статье предпринимается попытка несколько детальнее охарактеризовать композицию русских народных лирических песен, пересмотреть некоторые ставшие общими суждения по данному вопросу, выяснить обусловленность специфики композиции народной лирической песни особенностями ее содержания и назначения.

Характеризуя различные приемы и способы построения лирической песни, мы не касаемся вопросов генезиса этих приемов и способов, а главным образом стремимся определить их жанровую специфику, указать на их конкретные идейно-эстетические функции.

Наши наблюдения и выводы по избранному вопросу базируются в основном на изучении материалов классических сборников русской народной лирической песни П. В. Киреевского, П. В. Шейна, А. И. Соболевского и некоторых других.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> В статье приняты следующие сокращения:

Гур. — А. Гурилев. Избранные народные русские песни. М., 1868.

Кир. — Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Под ред. М. Н. Сперанского. М., вып. II, ч. 1, 1917; вып. II, ч. 2, 1929.

Кох. — Кохановская. Остатки боярских песен. — «Русская беседа», 1860, кн. 1, 2.

Морд. и — А. Н. Мордовцева и Н. И. Костомаров. Русские народные песни, собранные в Саратовской губернии. — «Летописи русской литературы и древности», т. IV, М., 1862.

Пальч. — Крестьянские песни, записанные в с. Николаевке, Мензелинского уезда, Уфимской губернии, Н. Пальчиковым. СПб., 1888.

Прач. — Н. А. Львов и И. Прач. Собрание народных русских песен с их голосами, на музыку положил Иван Прач. 5-е изд., М., 1955.

Жанровые особенности русской народной лирической песни прежде всего отчетливо выражаются в специфике ее содержания, в своеобразных принципах художественного отражения ею действительности.

Напомним, что если в эпосе ведущее место занимают отображаемые в образах явления и факты объективной действительности, то в лирике основное значение имеет выражение определенного идейно-эмоционального отношения к фактам и явлениям жизни, выражение определенных мыслей и чувств, которые они вызывают.

Конечно, определенное значение в лирике имеют и сами отображаемые картины жизни, но не в них главный предмет познания, не они составляют ее идейно-эстетическую сущность. «Чисто лирическое произведение, — писал Белинский, — представляет собою как бы картину, между тем как в нем главное дело не самая картина, а чувство, которое она возбуждает в нас».<sup>2</sup>

Сказанное о лирике вообще полностью распространяется и на народную, фольклорную лирику. В русских народных лирических песнях получила довольно широкое отражение жизнь народа, в них даются яркие картины народного быта, рисуются многие эпизоды из семейной и общественной жизни. Но не они составляют ее главное содержание. И мы никак не можем согласиться с А. М. Новиковой, которая в предисловии к недавно вышедшей антологии русских народных лирических песен пишет: «Основное содержание песни представляет собою маленькую картину жизни, жизненный эпизод, событие...».<sup>3</sup>

Главное назначение лирических песен не в том, чтобы как можно ярче отразить те или иные события, а в том, чтобы дать этим событиям, всевозможным явлениям жизни определенную идейно-эстетическую оценку. Основное содержание народных лирических песен — это мысли, чувства и настроения народа. Эту специфику содержания русских народных лирических песен глубоко почувствовали и очень точно определили выдающиеся русские писатели. Так, Радищев в русских народных лирических песнях видел «душу народную», Пушкин — «разгулье удалое» и «сердечную тоску», Гоголь — глубочайшие чувства и «беспредельную мысль». Русские народные лирические песни по богатству выражаемых чувств и мыслей представляют собой совершенно изумительное явление. Они поистине — энциклопедия народных чувств и мыслей. По меткому выражению Герцена, в них получили ярчайшее выражение все мысли и чувства, «все поэтические начала, бродившие в душе русского народа».<sup>4</sup>

Итак, народная лирическая песня — это мысли, чувства и настроения народа. Однако все эти мысли и чувства выражаются в ней не отвлеченно, а художественно конкретно, выступают перед нами как раздумья и переживания живых человеческих личностей, конкретных лирических героев.

Соб. — А. И. Соболевский. Великорусские народные песни, тт. I—VII. СПб., 1895—1902.

Студ. — Ф. Студицкий. Народные песни Вологодской и Олонецкой губерний. СПб., 1841.

Чулк. — М. Чулков. Собрание разных песен, ч. I—IV. СПб., 1770—1774.

Шейн — П. В. Шейн. Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п., т. I, вып. 1. СПб., 1898.

<sup>2</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 15.

<sup>3</sup> А. М. Новикова. Русские народные песни. М., 1957, стр. 19.

<sup>4</sup> А. И. Герцен, Собрание сочинений в 30 томах, т. VII, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 185.

Лирический герой народной песни — это всегда простой человек, человек труда: крестьянин, крестьянка, солдат, ямщик, бурлак, повстанец — «удалой разбойник». Именно их глазами, их умом и сердцем воспринимается жизнь в песне, именно они дают различным явлениям семейной и общественной жизни ту или иную идейно-эмоциональную оценку. Их мысли и чувства составляют главное содержание народной лирической песни.

Жанровыми особенностями содержания<sup>5</sup> всецело обусловлена и специфика художественной формы русской народной лирической песни, в том числе и ее композиция.

Основное назначение композиции народной лирической песни в том, чтобы как можно глубже выразить определенное идейно-эмоциональное содержание, правдивее и ярче передать мысли, чувства ее лирических героев. И надо сказать, что в народной лирической песне в течение веков выработались и оказались очень устойчивыми довольно многообразные формы и приемы ее построения, вполне отвечающие своему основному назначению.

Простейшей и довольно распространенной композиционной формой традиционной русской народной лирической песни является форма монолога.

Песня-монолог представляет собой самую естественную форму прямого выражения мыслей и чувств лирического героя. Это или изливание своих чувств девушки к милому или, наоборот, его к ней, или горький плач крестьянки, выданной за нелюбимого, или размышления ямщика и бурлака о своей судьбе. Композиционная форма монолога наиболее распространена в солдатских песнях, представляющих собой раздумье, размышление солдата о своей горькой участи. Вот пример:

Уж вы ночи мои, ночи темные!  
 Вечера ли мои, вечера осенние!  
 Я все ночи, все ночи просиживал,  
 Я все думы, все думы придумывал —  
 Как одна ли дума-думушка с ума нейдет,  
 Она с ума нейдет, со велика разума:  
 Если б были у меня, у молодца, крылушки,  
 А еще — то б были бы сизые перышки,  
 Полетел бы я на свою сторонушку,  
 Поглядел бы я на свое подворьеце,  
 А еще бы я на родного батюшку,  
 А еще бы я на родную матушку,  
 А еще бы я на свою молодую жену,  
 На свою молодую жену, да на малых детушек.

(Кир., № 2019).

Очень часто песня-монолог начинается с обращения к явлениям и предметам природы. Это обращение служит средством яркой поэтизации песни, придает ей большую эмоциональную взволнованность. Так, одна песня, лирической героиней которой является вдова, начинается с такого обращения:

Ветры мои, ветры, вы, буйные ветры!  
 Не можете ли, ветры, горы раскачати?  
 Гусли мои, гусли, звончатые гусли!  
 Не можете ли вы, гусли, вдову взвеселити?

<sup>5</sup> Подробнее о специфике содержания русской народной лирической песни мы говорим в статье «К вопросу о специфике содержания фольклора», напечатанной в 6-м номере журнала «Подъем» (Воронеж) за 1958 год.

В данном обращении с большой поэтической взволнованностью выражена трагическая мысль о том, что как ветры не могут раскачать горы, так и гусли не могут развеселить бедную вдову. Так безутешно ее горе, так безвыходно ее положение. Эти первые четыре строчки песни представляют собой своеобразный лирический «зачин». Они создают общее горестное настроение, которое затем конкретизируется, полностью раскрывается в песне. После зачина лирическая героиня прямо переходит к выражению своих чувств:

У меня, у вдовушки, четыре кручины,  
Четыре кручины да пятое горе,  
Да пятое горе — что нет его боле!

И дальше в немногих словах, но с исчерпывающей полнотой раскрывается поистине трагическое положение бедной крестьянской женщины. Повторяющиеся одна за другой аналогичные в синтаксическом отношении строчки все яснее и яснее раскрывают горе крестьянки, словно тяжелые каменные плиты все ложатся и ложатся на горестные плечи вдовы, прижимая ее все ниже и ниже к земле.

Первая кручина — нет ни дров, ни лучины,  
Другая кручина — нет ни хлеба, ни соли,  
Третья кручина — молода овдовела,  
Четвертая кручина — малых детушек много,  
А пятое горе — нет хозяйна в доме.

(Морд. и Кост., № 32).

Иногда песня-монолог строится по принципу образного параллелизма и представляет собой обращение к тем или иным явлениям природы и человеку. Например:

Ты мой сизонькой, мой белинькой голубчик,  
Ты к чему рано с тепла гнездышка слетаешь,  
На ково ты меня, голубушку, покидаешь,  
Али я тебе, голубчик мой, не по мысли,  
Не по твоему голубиному воркованью,  
Ах ты душичка, удалинькой молодчик,  
Ты куда от меня, красной девицы, отъезжаешь,  
На ково ты меня, красну девицу, покидаешь,  
Али я тебе, мой милой друг, не по мысли,  
Не по твоему молодецкому обытью.

(Чулк., ч. III, № 148).

В приведенной песне первая параллель, природная картина, придает всей песне необходимую эмоциональную окраску, помогает глубже передать чувства нежности девушки к своему милому.

Второй довольно распространенной композиционной формой русской народной лирической песни является форма диалога. Особенно широкое применение диалогическая композиция получила в хороводных песнях, что обусловлено характером их исполнения в связи с определенным игровым действием. Ярким примером диалогического построения служит песня «А мы просо сеяли». Однако диалогическая композиция нередко встречается в любовных и семейно-бытовых песнях. Лирическое содержание этих песен часто выражается в форме разговора девушки со своим милым, подругами, родителями или выданной замуж крестьянке с мужем, свекром, своими родителями, молотца с возлюбленной и т. д. Реальные образы в таких случаях нередко заменяются условно символическими. Вот пример:

«Ах, где ты, голубь, был,  
Где, низенький, побывал?»  
«У голубушки своей в гостях  
Я на правом крыле спал,  
Сверху левым ее обнимал.  
Вдруг проснулся голубок —  
Голубушки со мной нет!  
Полечу я за ней вслед,  
Взвьюсь, голубь, высоко,  
Опущусь на гору.  
Из-под горки ключ бежит,  
Тут голубушка моя лежит!  
Знаю, знаю, кто ее убил:  
Злой охотник из ружья,  
Он тут ружьица пытал  
И в голубушку мою попал».

(Кир., № 2635).

Как видно из приведенного примера, первая и вторая части диалога далеко не равноценны по своему значению. В процитированной песне, как и многих других, наблюдается такая закономерность: речь первого героя имеет второстепенную, подчинительную роль (это часто один или несколько вопросов), а речь второго героя выражает основное содержание песни. Именно этот второй герой и является лирическим героем песни.

Песня-диалог может быть построена по принципу образного параллелизма. Например:

«Ах, что ж ты, голубчик, не весел сидишь,  
Не весел сидишь и не радостен?»  
«Как же мне, голубчику, веселому быть,  
Веселому быть и радостному?  
Вечор у меня голубка была,  
Голубка была, со мной сидела,  
Поутру голубка убита лежит,  
Убита лежит застреленная!»  
«Ах, что ж ты, молодчик, не весел сидишь,  
Не весел сидишь и не радостен?»  
«Как же мне, молодчику, веселому быть,  
Веселому быть и радостному?  
Вчера у меня девица была,  
Девица была, со мной сидела,  
Речи говорила и руку дала,  
И руку дала выйти за меня,  
А нынче девицу замуж отдают,  
Замуж отдают, просватывают».

(Гур., № 53).

Диалогическая форма композиции усиливает драматизм выражаемого песней лирического содержания, способствует более яркой передаче мыслей и чувств ее лирических героев. Эти мысли и чувства, выражаемые народными песнями, всегда глубоко правдивы, народны.

В песнях наряду с переживаниями героев, которые, конечно, составляют их главное содержание, мы всегда видим и те обстоятельства, те жизненные факты и явления, которые вызвали эти переживания. Лирическое содержание песни выражается не только в форме прямых высказываний ее героев, но в некоторой степени также и путем показа их поступков, создания определенных бытовых и пейзажных картин.

Все это накладывает своеобразный отпечаток и на композицию лирических песен. Мы уже говорили, что многие народные лирические песни в композиционном отношении представляют собой форму монологов и

диалогов. Однако в большинстве случаев монологам и диалогам в народных лирических песнях предшествует своеобразное вступление повествовательного или описательного характера. Назначение этих описательно-повествовательных вступлений в том, чтобы придать чувствам и мыслям, выражаемым в монологах и диалогах песен, более конкретный характер, так сказать, привязать их к конкретной жизненной ситуации, сделать их поэтическое выражение более мотивированным и обусловленным. Вот пример такого «сюжетного» вступления.

Как у ключика у гремучего,  
У колодезя у студеного  
Добрый молодец сам коня поил,  
Красна девица воду черпала;  
Почерпнув, ведра поставила,  
Как поставивши, призадумалась,  
Призадумавшись, заплакала,  
А заплакавши, слово молвила.

(Соб., т. 2, № 1).

И далее идет монолог «красной девицы». Таким образом, «сюжетная» экспозиция песни привязывает монолог героини к конкретным жизненным обстоятельствам.

Однако сюжетность народной лирической песни очень своеобразна. Если мы возьмем какую-либо лирическую песню и сравним ее, например, с былинной, то убедимся в том, что их сюжеты и по форме, и по функции очень различны. В былинке в основе сюжета лежит какое-либо событие. Былинный сюжет имеет свою завязку, кульминацию, развязку и служит основным средством раскрытия образа. В основе же сюжета лирической песни лежит, как правило, какой-нибудь один небольшой эпизод. В повествовательной части лирической песни почти невозможно нащупать обязательные элементы сюжета — завязку, развязку и кульминацию.

Отличен сюжет лирической песни от былинного сюжета и по своим идейно-художественным функциям. Если в былинке сюжет является главным средством раскрытия ее содержания, то в лирической песне по сравнению с ее другими художественными компонентами он играет довольно второстепенную роль.

Основное содержание лирической песни выражают включенные в нее монологи и диалоги героев.<sup>6</sup> Что же касается повествовательной части песни, различного рода ее бытовых и пейзажных картин, то они, как правило, выполняют роль экспозиции, служат средством создания соответствующего повествовательного фона, общих обстоятельств, в которых раскрываются те или иные переживания героев. Так, например, один из вариантов известной песни «Из-за лесу, лесу темного» начинается с сообщения о том, как в то время, когда «из-за лесу, лесу темного, из-за садику зеленого заходила туча грозная», недогадливая дочь поехала к матери. Молодая женщина в лесу обращается к соловью, чтобы тот полетел на ее «родиму сторонушку» и рассказал ее родителям, как ей тяжело жить в чужой семье:

<sup>6</sup> Мы не можем согласиться с А. М. Новиковой, которая полагает, что главное содержание в лирической песне выражается через ее сюжет, а монологи и диалоги будто бы служат дополнительным средством выражения этого содержания (Русское народное поэтическое творчество. Под ред. П. Г. Богатырева, 2-е изд., 1956, стр. 429).

Соловей ты мой, соловьюшко!  
 Соловей ты, вольна пташечка!  
 Полети ка ты, соловушко,  
 На мою родиму сторонушку,  
 Ты скажи, скажи, соловушко,  
 Мому батюшке низкой поклон,  
 А матушке челобитьице.  
 Ах ты матушка, неволюшка,  
 Чужа дальня сторонушка.  
 Чужа, дальня, незнакомя!  
 Как чужой-та отец с матерью  
 Безвинно журит, бранит,  
 Понапрасну говорит,  
 Старый молодехоньку  
 Не пушает погулять,  
 Со робятами поиграть.

(Кир., № 1477).

Средством характеристики лирической героини (дочери) в данной песне служит главным образом ее монолог, обращенный к соловью, то, какую она «с соловьями думу думала». В этом монологе весь смысл, все содержание песни. Предшествующая же монологу повествовательная картина имеет значение предварительного эмоционального фона.

Иногда роль этого фона в лирической песне выполняют не повествования, а описания — различного рода природные и бытовые картины. Например:

Долина — долинушка,  
 Раздолье широкое!  
 На той на долинушке  
 Ничто не родилося:  
 Ни грибки ни ягодки,  
 Ни черна смородина,  
 Только уродилася  
 Рощица зеленая.  
 Из-за той ли рощицы  
 Заря занималася,  
 Заря занималася,  
 Солнце выкаталося,  
 Греет, греет солнышко  
 Зимой не по летнему:  
 Любит, любит миленький,  
 Любит не по-прежнему...

(Кир., № 2551).

Эти описательные и повествовательные части песни, обычно предшествующие ее монологу или диалогу, часто в народных лирических песнях строятся или по принципу «выделения единичного из многого», или по принципу так называемого «ступенчатого сужения».

Так, в одной песне во вступлении, основанном на принципе «выделения», рассказывается о том, как невеста собрала подружек своих, усадила их,

А сама села выше всех,  
 Наклонила голову ни же всех,  
 Думу думает крепче всех.

И затем все внимание песни сосредоточивается именно на «думушке» девушки, передается ее монолог, в котором выражаются ее мечтания о милом (Кир., № 146).

Другая песня начинается «ступенчато» построенной картиной:

Край дорожки, край широкия  
 Было московской, московской,  
 Тут стояла зеленая роща.  
 Что во этой было во роще,  
 Вырастала зелена елинка,  
 Не толстая, собою ровная.  
 Что на этой было на елинке,  
 Что на самой было на вершинке,  
 Тут сидела птичка, пташка вольная,  
 Горе-горькая серая кукушка.  
 Не кукует, все сама горюет,  
 Под елинушку сама взирает.  
 Под елинушкой лежит молодчик,  
 Не убитый лежит, не застрелен,  
 Вострым копычком душа исколот.  
 На молодчике, на нем рубашка,  
 Тонка, белая на нем, бумажна,  
 Она вся в крови на нем, кумачна. . .

И заканчивается песня монологом «молодчика»:

«Уж ты, матушка моя, елинка,  
 Отпущай-ка шелковое прутье,  
 Ты прикрой-ка тело мое бело,  
 Чтоб от солнца тело не горело,  
 От дождя бы тело не бусело».

(Студ., стр. 113—115).

В чем смысл этих приемов «выделения» и «ступенчатого сужения» в построении описательно-повествовательных картин? Назначение их в том, чтобы сосредоточить внимание слушателя на главном образе, который в этой картине всегда располагается на последнем месте. Подметивший прием «ступенчатого сужения» в описательной части песен проф. Б. М. Соколов справедливо писал, что «...последний, наиболее „суженный“ в своем объеме образ как раз с точки зрения художественного задания песни является наиболее важным. На нем-то, собственно говоря, и фиксируется главное внимание. Можно даже сказать больше того: ступенчатое нисхождение предыдущих образов имеет своей художественной функцией выявление конечного образа, стоящего на самой узкой, нижней ступени ряда, с целью фиксации на нем наибольшего внимания».<sup>7</sup>

Главный интерес в песне представляет образ человека, который всегда в ее системе образов композиционно находится на самом последнем месте. Этот образ человека и получает в песне всегда наиболее глубокую разработку. Основной смысл приведенных выше песен выражается именно в монологах женщины и молодца, которыми и заканчиваются эти песни.

В связи с этим необходимо заметить, что одной из закономерностей построения народной лирической песни является то, что ее наибольшая ударная сила падает именно на самый конец песни, обычно представляющий собой монолог или диалог. Не составляют из этого правила исключения и плясовые лирические песни юмористического содержания. Так, в одной из них рассказывается о том, что «удала голова» купил своей жене «черного соболя» и «коровушку». И вот однажды жена погнала свою коровушку

<sup>7</sup> Б. М. Соколов. Эскурсы в область поэтики русского фольклора. — «Художественный фольклор», вып. I, М., 1926, стр. 40.

«на росу», но ей попался «медведь на лесу». Она «испугалась, во часты кусты бросалась». И в этом пока еще нет ничего комического. Комический поворот песне неожиданно придает тот монолог, с которым в конце песни жена-лентяйка обращается к медведю:

«Ты медведюшка, мой батюшка!  
Обдери мою коровушку,  
Обдери мою коровушку,  
Слобони мою головушку!».

(Кир., № 1503).

Итак, можно сделать вывод, что обычно лирическая песня состоит из двух частей: первой — повествовательной или описательной и второй, состоящей из монолога или диалога. Следуют эти части друг за другом, как правило, в строгой последовательности: в начале песни мы видим описательно-повествовательную картину, а в конце ее — монолог или диалог. Первая часть песни создает необходимый реально-бытовой, эмоциональный фон, а во второй выражается ее основное идейно-эмоциональное содержание. По этому принципу построено большинство лирических песен всех ее разновидностей, в том числе и лирические песни исторического содержания.<sup>8</sup>

Однако, когда мы говорим, что народные лирические песни состоят, как правило, из двух частей, то необходимо иметь в виду, что между этими двумя частями в подлинно художественных текстах самая неразрывная органическая идейно-эмоциональная связь. С одной стороны, ее повествовательно-описательная часть всегда глубоко эмоциональная, а с другой — ее монологи и диалоги всегда в той или иной степени включают элементы описания и повествования.

Более того, даже песни, построенные по принципу «чистого» монолога или диалога, очень часто носят повествовательный характер. Вот пример песни — формы такого повествовательного монолога:

Охти, горе, тоска-печаль,  
Тоска-печаль великая!  
Я от горя во чисто поле;  
И тут горе — сизым голубем!  
Охти, горе, тоска-печаль,  
Тоска-печаль великая!  
Я от горя во темны леса,  
И тут горе соловьем летит!  
Охти, горе, тоска-печаль,  
Тоска-печаль великая!  
Я от горя на сине море,  
И тут горе — серой утицей!  
Охти, горе, тоска-печаль,  
Тоска-печаль великая!  
Я от горя во сыру землю.  
Вот тут горе миновалося.

(Морд. и Кост., № 5).

Этим обстоятельством объясняется то, что лирические песни типа «описательно-повествовательная картина плюс монолог (или диалог)» очень

<sup>8</sup> Мы полностью разделяем мнение В. И. Чичерова, что исторические песни по своим жанровым признакам могут быть эпическими, лирическими и лирико-эпическими (см. вступительную статью В. И. Чичерова в сб. «Исторические песни». — «Библиотека поэта», Малая серия, изд. 3-е, Л., 1956).

широко отражают жизнь народа, гибко выражают многообразное идейно-эмоциональное содержание и поэтому являются наиболее распространенными в народной лирике.

Отмеченная нами композиционная форма народной лирической песни представляет собой основную форму художественной организации материала в ней, является, так сказать, типическим, классическим образцом ее композиции. Эта композиционная форма очень устойчива. Однако она не является совершенно неизменной. Наоборот, под влиянием других закономерностей и тенденции лирического жанра эта форма может изменяться. Она может или упрощаться, или, наоборот, усложняться.

Своеобразное усложнение отмеченного нами типа композиции мы имеем тогда, когда этот принцип ее построения в песне повторяется. В таком случае получается своеобразный композиционный параллелизм. Конкретные композиционные формы таких песен очень разнообразны. Основными же из них являются следующие два типа.

1. Песня строится по схеме: символическая часть (описательно-повествовательная картина плюс монолог или диалог) || реальная часть (описательно-повествовательная картина плюс монолог или диалог). Пример:

Вниз по реченьке, вниз по быстренькой,  
Там плывет утка да со селезнем.  
Впереди плывет селезенюшка,  
Селезенюшка сиз-касатенький,  
А за ним плывет сера утушка:  
«Ты постой, постой, селезенюшка,  
Ты постой, постой, сиз-касатенький,  
Ой, и лучше б нам да уместе плыть,  
Да уместе плыть, нам не розниться,  
Промеж нас прошла быстрая река,  
Быстрая река, разлука моя...».

У нас по сенюшкам, у нас по новеньким  
Там ходил Степан да со Марьею.  
Впереди идет да Степан-сударь,  
А за ним идет да и Марья-свет.  
«Ты постой, постой, да Степан-сударь,  
Ты постой, постой, да Иванович!  
Ой, и лучше б нам да уместе идтить  
Да уместе идтить, нам не розниться.  
Промеж нас прошла чужая жена,  
Чужая жена — разлука моя».

(Кох. кн. 2, стр. 126).

В приведенной песне мы видим композиционную схему «символическая часть (повествовательно-описательная картина плюс монолог) || реальная часть (повествовательно-описательная картина плюс монолог)». Примером того, когда в данной схеме выступает диалог, является песня «В сыром бору ельняк» (Пальч., № 8).

2. Песня состоит из двух или более частей типа «повествовательно-описательная картина плюс монолог (диалог)», одинаково реальных, но контрастных по своему конкретному содержанию. Так, например, одна хороводная песня состоит из трех частей. Первая ее часть выглядит так:

Во лужах, во лужах,  
Еще во лужах, зеленых лужах, (2)  
Выросла, выросла,  
Вырастала трава шелковая, (2)  
Расцвела, расцвели.

Расцвели цветы лазоревые, (2)  
 С той травы, с той травы  
 И я с той травы выкормлю коня, (2)  
 Выкормлю, выкормлю,  
 И я выкормлю, выглажу ево, (2)  
 Поведу, поведу,  
 Поведу я коня к батюшке (2):  
 «Батюшка, батюшка,  
 Ах ты, батюшка, родный мой, (2)  
 Ты прими, ты прими,  
 Ты прими слово ласковое,  
 Полюби слово приветливое,  
 Не отдай, не отдай,  
 Не отдай меня за старова замуж, (2)  
 Старова, старова,  
 И я старова на смерть не люблю, (2)  
 С старым, старым,  
 Я со старым гулять нейду». (2)

Вторая часть песни дословно повторяет ее первую часть. В ней только слово «старый» заменяется словом «младый». Третья часть в композиционно-синтаксическом отношении аналогична двум первым ее частям. Но в ней вместо «старого» и «младого» выступает уже «ровнюшка», за которого девушка просит отца выдать ее замуж. Песня заканчивается словами:

«Ты отдай, ты отдай,  
 Ты отдай меня за ровнюшку замуж. (2)  
 Ровню я, ровню я,  
 Уж я ровню душой полюблю, (2)  
 С ровней я, с ровней я,  
 Уж я с ровней гулять пойду». (2)

(Прач, стр. 180—182, № 78).

Композиционный параллелизм, открытый акад. А. Н. Веселовским, обусловлен жанровыми особенностями народной лирики — ее стремлением к максимально яркому выражению эмоциональности, тенденцией выражать основное содержание в конце песни.

В песнях, построенных по принципу параллелизма, всегда наблюдается такая закономерная последовательность: вначале дается природная картина, а затем следует картина-образ из человеческой жизни. Вместе взятые, эти две картины представляют собой нечто целое в идейно-эмоциональном и художественном отношениях, но по своему конкретному назначению они заметно отличаются друг от друга. Об этом А. Н. Веселовский писал: «Общая схема психологической параллели нам известна: сопоставлены два мотива, один подсказывает другой, они выясняют друг друга, причем перевес на стороне того, который наполнен человеческим содержанием».<sup>9</sup>

Первая, природная, картина выполняет функцию своеобразного эмоционального вступления. Она создает определенное поэтическое настроение и в общих чертах намекает на содержание песни. Во второй картине перед нами уже на реальных, человеческих образах раскрывается ее основное содержание, выражаются конкретные чувства и мысли лирического героя. По тонкому определению Гоголя, природные картины в песне, заключенные в ее первой параллели, не имеют какого-либо самостоятельного значения, а служат «для того только, чтобы сильнее выразить чувства души».<sup>10</sup>

<sup>9</sup> А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940, стр. 144.

<sup>10</sup> Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VIII, Изд. АН СССР, М., 1952, стр. 94.

Как видно из выше приведенной песни «Во лузях, во лузях», эта тенденция к выражению основного содержания в последней ее картине (части) наблюдается также и в песнях, построенных и на контрастном параллелизме картин из человеческой жизни.

Более сложным принципом художественного построения лирической песни является, как мы его называем, принцип «цепочного» построения. Сущность этого приема заключается в том, что отдельные картины песни связаны между собой «цепочно»: последний образ первой картины является первым образом второй картины, и т. д. Так, вся песня постепенно от одной картины при помощи его последнего образа «цепочно» переходит ко второй, от последнего образа второй картины — к третьей, и т. д., пока не дойдет до самого важного образа, выражающего основное содержание песни. Образы такой песни как бы вырастают один из другого. Каждый последующий образ является продолжением и как бы конкретизацией, поэтическим развитием предшествующего ему образа. Вот яркий пример песни, построенной по принципу «цепочного соединения картин». Песня начинается со следующей картины:

Калинушка с малинушкой, лазоревый цвет...  
 Веселая беседушка, где батюшка пьет.  
 Он пить не пьет, родимый мой, за мной м л а д о й  
 шлет.

С последнего образа первой картины («младой») начинается вторая картина песни. Образ «младой» является как бы переходным мостиком, связующим звеном между первой и второй картинами песни. Если в первой картине основным образом является «батюшка», а образ «младой» лишь только упомянут, то во второй картине он получает развитие, является основным. Вторая картина представляет собой повествование лирической героини («младой») о себе:

А я, м л а д а-младешенька, замешкалася,  
 За утками, за гусями, за' лебедями,  
 За мелкою за пташечкой за ж у р у ш к о ю.

Но если во второй картине образ «журушки» лишь между прочим упомянут в самом конце, то третья картина начинается прямо с него, именно он является ее центральным образом:

Как ж у р у ш к а по бережку похаживает,  
 Шелковую он травушку пощипывает,  
 Студеную водицею захлебывает,  
 За реченьку, за быструю поглядывает.

И далее рисуется эта «заречная» картина:

За реченькой за быструю четыре двора;  
 Во этих во двориках четыре к у м ы.

И как только оказались упомянутыми подружки — «кумушки», они становятся в центре внимания. Именно к ним обращается лирическая героиня:

Вы, к у м у ш к и, голубушки, подружки мои!  
 Пойдете вы в зеленый сад, возьмите меня;  
 Вы станете цветочки рвать, нарвите и мне;

Вы станете венки плести, сплетите и мне;  
 Пойдете вы на реченьку, возьмите меня;  
 Вы будете венки бросать, вы бросьте мой!

И заканчивается песня следующими словами:

Как все венки поверх воды, а мой потонул;  
 Как все друзья домой пришли, а мой не бывал...

(Соб., т. 2, № 262).

В этом принципе «цепочной связи» отдельных картин песни, в ее ассоциативной композиции, как нельзя лучше проявляются особенности лирического жанра вообще. В лирическом произведении связь отдельных картин и событий обусловлена не столько объективными связями в реальной действительности (что характерно для эпоса), сколько логикой развития мыслей и чувств лирического героя. Лирическое произведение развивается, отдельные жизненные факты следуют друг за другом в связи с характером и развитием выражаемого чувства. Весь жизненный материал в лирическом произведении пропускается через призму мыслей и чувств лирического героя в той связи и последовательности, в которой это необходимо для наиболее полного и яркого выражения этих мыслей и чувств. «...Содержание лирического произведения не есть уже развитие объективного происшествия, но сам субъект и все, что проходит через него»,<sup>11</sup> — писал Белинский.

Принцип ассоциативного, «цепочного» построения лирической песни не противостоит всем другим ранее отмеченным принципам ее композиции, а органически сливается с ними. Он, как и другие композиционные приемы, подчинен целям наиболее глубокого выражения идейно-эмоционального содержания песни, тому, чтобы все более и более углублять и конкретизировать это содержание. И в нем главный выразительный акцент становится на конец песни. В приведенном выше примере главное содержание, основной смысл всей песни — в заключительном монологе героини, даже в самом конце этого монолога — в размышлении лирической героини о своей горькой участи в связи с символическим значением потонувшего венка.

Принцип ассоциативно-цепочной композиции является наиболее свободным и гибким для выражения лирического чувства. Он является и наиболее всеобъемлющим, так как органически включает в себя все отмеченные нами выше приемы. Так, приведенная нами песня представляет собой случай, когда отдельные картины ее сопоставлены по принципу образного параллелизма: во второй картине «млада-младшенька» идет «за утушками, за гусями, за лебедями, за мелкою за пташечкой за журушкой», а в третьей — «журушка по бережку похаживает», «травушку пощипывает, студеную водицей захлебывает». В конце же песни очень тонко и к месту, художественно мотивированно использован прием «выделения». Венки подружек поплыли, а венок лирической героини потонул. Это и послужило поводом для ее горестного заключения: «Как все друзья домой пришли, а мой не бывал».

А в следующей песне общий принцип «цепочного» построения внутри себя органически использует прием «ступенчатого сужения» (во второй картине).

<sup>11</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, стр. 45.

По горенке похожу, в окошечко погляжу,  
 В окошечко погляжу, по миленьком потужу.  
 Тужила я, плакала, заливалась слезами,  
 Заливала девушка все дорожки и лужки,  
 Все дорожки и лужки, славны круты бережки.

За этим за бережкам бежит речка, не шумит,  
 За этой за реченькой тут зеленый сад стоит,  
 Во этом во садике соловуешко поет.

Ты не пей, не пей, соловуешко, не пей громко во саду,  
 Не давай назолушки сердечушку моему.

Что и так сердечушко надорвалось плачучи,  
 Надорвалось плачучи, в чужих людях живучи,  
 В чужих людях живучи, у чужого батюшки,  
 У чужого батюшки, у не родной матушки!  
 Чужой отец с матерью безвинно журит, бранит,  
 Безвинно журит, бранит, понапрасну говорит,  
 Понапрасну говорит, будит рано поутру,  
 Будит рано поутру, посылает за водой,  
 Посылает за водой по морозу босиком.

(Кир., № 1365).

Таким образом, можно сделать вывод, что отдельные принципы и приемы композиционного построения лирической песни существуют не изолированно друг от друга, а находятся в самой тесной связи. Применительно к каждому конкретному песенному тексту можно говорить только о преобладающем значении того или иного композиционного принципа, о ведущей роли тех или иных приемов построения песни.

Эти формы в некоторых песнях могут как бы проникать одна в другую, пересекать друг друга. Так, даже самая простейшая ее композиционная форма — форма монолога может в себя включать не только элементы повествования, но также «внутренние» монологи и диалоги. Например:

Как отдал меня батюшка замуж,  
 Он далече, далече, в иной город,  
 Что в иной город, замуж за солдата.  
 Ах, и горькая солдатская женитьба!  
 Он ни ноченьки дома не ночует,  
 Хоть ночует, да всю ночьку протоскует,  
 Во косящето окошечко просмотрит,  
 Что не идут ли, не идут ли солдаты.  
 Вот и старые солдаты едут, скачут,  
 Молодые товарищи слезно плачут,  
 А их старые солдаты унимают:  
 «Вы не плачьте, не тужите, новобранцы!».  
 «Ах, и как же нам, солдатушкам, не плакать?»  
 Наши новые дома запустили,  
 Молодые наши жены завдовели,  
 Наши малые детки осиротели».

(Кир., № 2631).

Рассмотренные нами выше композиционные формы народной лирической песни определяют, на наш взгляд, основные тенденции и закономерности ее построения.

Со спецификой композиционного построения народной лирической песни неразрывно связано и такое характерное ее качество, как непрерывная вариантность. «Число народных песен должно быть весьма велико, — писал Белинский, — а вариантам к ним и конца нет: одна и та же песня там поется так, а здесь иначе».<sup>12</sup>

<sup>12</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VI, стр. 477.

Исключительно большая вариантность в народных лирических песнях объясняется, на наш взгляд, жанровыми особенностями, спецификой ее содержания и назначения. Лирическая песня, имея своей главной целью выражение определенных чувств и мыслей, очень свободно обращается с объективным жизненным материалом, который служит выражению ее лирического содержания, непрерывно изменяет, подновляет или заменяет его.

Сравнение различных вариантов лирических песен убеждает нас в том, что не все ее части одинаково подвижны.

Мы встречаемся со случаями, когда значительные изменения претерпевает и ее вторая часть (монолог или диалог). Так, выше мы приводили песню из собрания Киреевского «Из-за лесу, лесу темного», содержание монолога которой — жалобы молодки на чужую семью. Это — типичный мотив семейно-бытовой песни. Но иногда эта песня перерастает из семейно-бытового плана в социальный. Так, в варианте этой песни, опубликованном в сборнике Шейна, монолог молодки, обращенный к родителям, заканчивается такими словами:

Что пропали наши головы  
За боярами, за ворами!  
Гонят старого, гонят малого  
На работушку ранешенько,  
А с работушки позднешенько.

(Шейн, № 853).

Однако сравнительное сопоставление отдельных вариантов лирических песен убеждает нас в том, что их монологи и диалоги, как правило, являются наиболее устойчивыми. И, наоборот, менее устойчивы, более подвижны — их начальные повествовательно-описательные картины. Так, в различных вариантах песни, конечно, стилистически изменяясь, остается неизменным по своему основному содержанию монолог девушки, в котором выражается жалоба на старого мужа. Вот его типичная формула:

Как и старый муж — погубитель мой:  
Погубил мою буйную голову,  
Косу русую, золотой косник  
С алыми лентами, с позументами!

(Соб., т. 2, № 361).

Что же касается первой, описательно-повествовательной части этой песни, то она имеет самый различный характер. В варианте, записанном в XIX веке в Костромской губернии, эта часть выглядит так:

Середь моря камешек,  
Середь синяго беленький;  
На камешке соловей,  
На беленьком певчатый;  
Он пьет воду из моря,  
Пьючи воду, слушает,  
Как девушка в терему,  
Красавица в высоком,  
Сидя девушка плакала,  
За старого замуж не шла.

(Соб., т. 2, № 360).

В песне, записанной в Орловской губернии, вместо этой картины мы встречаем следующую:

Во саду, саду, в зеленом саду  
 Соловей свищет, молодой чок-чок  
 Еще охти мне гореваньнице  
 Доброму молодцу, неженатому,  
 Кудреватому.  
 Еще б были у меня, молодца, крылушки,  
 Да сизыя перушки,  
 Полетел бы я под высок терем,  
 Под окошечко;  
 Посмотрел бы я, как девушки плачут,  
 Замуж идучи за старого мужа.

(Соб., т. 2, № 361).

Не похожее ни на первое, ни на второе начало имеет песня, записанная в Воронежской губернии:

С гор-горы катилась, —  
 Прикатилась ко торгу,  
 Рассыпалась при лугу.  
 Сколько в кропу зернышек,  
 Столько девка плакала,  
 Столько красная рыдала,  
 Не хотела за старого замуж идти.

(Соб., т. 2, № 362).

В вариантах приведенной выше песни «Калинушка с малинушкой, лозоревый цвет» почти неизменным остается монолог девушки, обращенный к подруженькам-кумушкам. Что же касается ее повествовательно-описательной части, то она очень изменяется, расширяясь или сокращаясь. Так, в одном варианте этой песни, построенном по принципу «цепочной» связи картин, после обращения девушки к «кумушкам», кончающегося строкой «Пойдете ли вы к Шуман-речке — возьмите меня», следует новый мотив — картина, построенная приемом «ступенчатого сужения»:

Шуман речка невеличка, круты берега;  
 Из этого из бережка песок высыпал;  
 На том на песочке лесок выростал;  
 А из того ли из лесу зайчик выбегал, —  
 Малешенек, белешенек, как снегу комок.

(Соб., т. 2, № 265).

Наоборот, в другом варианте этой песни совершенно отпали все ее описательно-повествовательные мотивы, и она состоит лишь из одного монолога — обращения девушки к кумушкам» (см. Соб., т. 2, № 269).

В связи с этим необходимо заметить, что народные лирические песни могут быть одномотивными и многомотивными. Многомотивные песни включают в себя несколько поэтических картин — мотивов, которые объединяясь единством выражаемого настроения, имеют в то же время и отнесенность самостоятельность.

Контаминируются иногда и целые песни. Но чаще всего контаминируются их отдельные мотивы. Чернышевский, верно подметивший эту особенность народных лирических песен, писал, что они «легко перемешиваются одна с другою, сливаются, раздробляются» и что «... каждая из них — мозаика, составленная из кусков, беспрестанно повторяющихся в других песнях».<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, том II, Гослитиздат, М., 1949, стр. 307.

Возможности сравнительно легкой контаминации отдельных мотивов в русской народной лирической песне обусловлены ее жанровой природой, особенностями ее свободной, ассоциативной композиции. Любой упомянутый в песне образ может вызвать в памяти поэтическую картину, которая сразу же и входит в песню, если она соответствует ее настроению, если она не нарушает ее идейно-эмоциональной цельности. Так, очень распространенными являются песни на следующий «сюжет». Девушка похаживает по берегу, загоняет гусей. Ей встретается молодец, он начинает с ней заигрывать. Девушка просит его отойти, так как боится родителей. Большинство песен на этом и кончается (см., напр., Соб., т. 2, № 53). Но в одном варианте этой песни девушка просит не шутить с ней «молодца», так как родители решили выдать ее замуж «за старого». Но стоило только исполнительнице упомянуть «старого» мужа, как в ее памяти сразу же возникает соответствующий мотив из семейных песен и, нарушая хронологию, представив себя уже женою старого, постылого мужа, она продолжает:

Уж я старого потешила:  
Среди поля повесила,  
Среди-то поля чистого,  
Я на горькую осинушку, (2)  
Я на самую вершинушку.

(Соб., т. 2, № 53).

Другой пример. Песня в наиболее распространенном варианте начинается так:

Походите вы, девушки,  
Погуляйте, голубушки,  
Во своей воле у батюшки,  
И во неге у матушки!  
Неравно замуж выйдется...

(Соб., т. 2, № 126).

Но поскольку речь зашла о гулянии, игре девушек, то невольно в поэтическом представлении песенницы возникает картина вечера, вечерней зари. И эта картина сразу же вводится в песню. Она предпосылается монологу, обращенному к девушкам.

Ты, заря ли моя, зоренька,  
Ты, заря ли моя, вечерняя,  
Ты, игра наша веселая!  
Поиграйте, девушки...

(Соб., т. 2, № 124).

Этот мотив поэтической картины зари вошел в данную песню из песен на иной сюжет (Соб., т. 2, стр. 42—43).

Эти «бродячие мотивы» лирических песен отличаются известной стилистической устойчивостью и в какой-то мере действительно напоминают *loci communes* былин. Но отождествлять их с былинными *loci communes*, как это делает П. Д. Ухов,<sup>14</sup> ни в коем случае нельзя. Они различны как по своему характеру, так и по своей идейно-художественной функции. Если *loci communes* всегда с определенными ситуациями различных сюжетов и имеют по отношению к ним весьма подчиненное значение, то устойчивые

<sup>14</sup> П. Д. Ухов. О типических местах (*loci communes*) в русских народных традиционных песнях. — «Вестник Московского университета», 1957. № 1.

мотивы лирических песен не связаны ни с какими сюжетными ситуациями, имеют значительно большую самостоятельность, выступают часто в качестве единственных носителей описательно-повествовательного содержания песни. Если *loci communes* в былинах имеют главным образом образизательную функцию, то устойчивые мотивы лирических песен в основном имеют выразительную функцию (создают необходимый эмоциональный фон, на котором раскрывается конкретное лирическое содержание песни).

Выше мы приводили примеры того, как песня может приобретать все новые и новые мотивы. Иногда песня может и утрачивать, терять тот или иной мотив. Так, в первой половине XIX века в Воронежской губернии была записана песня, состоящая из двух мотивов, соединенных на основе «цепочной» композиции.

У голубя, у голубя золотая голова,  
У голубки, у голубки позолоченая;  
У Петра Ивановича хороша душа-жена;  
Ему дяди, ему братья позавидовали:  
То-то баба! То-то баба! Молодица хороша;  
Как бы эта моя душа-жена,  
Я бы летом, я бы летом во колясочке возил,  
Я зимою, я зимою на писаных саях,  
На ямщицких лошадях.

У нас кони вороные.  
Извозчики молодые,  
Погоняйте поскорее,  
Чтобы кони не стояли,  
Вороные не дремали,  
Чтобы конички бегли,  
Пелагеюшку везли.

(Кир., № 681).

Через сто лет эта песня была записана в той же Воронежской области А. М. Новиковой. Но теперь эта песня состояла уже только из одного первого мотива. Выделение первого мотива в самостоятельную песню представляется вполне закономерным. Новая песня, состоящая из одного мотива, является совершенно законченной по своему содержанию и форме. В композиционном отношении она очень типична для жанра лирической песни (описательно-повествовательная картина плюс монолог).

Наблюдения показывают, что значительное количество песен, записанных в XX веке, представляют собой по сравнению с их вариантами, записанными в XIX веке, песни укороченные, с отпавшими мотивами.

Однако было бы неверно утверждать, что все песни XX века представляют собой распавшиеся на отдельные мотивы варианты песен XIX века. Очень многие песни сохранились во всей своей полноте. Так, песню «Калинушка с малинушкой лазоревый цвет» уже в XIX веке можно было встретить состоящий и из всех пяти (Соб., т. 2, № 262) и из меньшего количества мотивов, вплоть до одного (Соб., т. 2, № 269). А в 1920 году она была записана Т. М. Акимовой в Саратовской области в составе всех ее пяти мотивов (см. «Фольклор Саратовской области», Саратов, 1946, № 153).

В песнях, записанных в XX веке, по сравнению с их вариантами XIX века обычно имеются сокращенные, «затемненные» мотивы. Но иногда встречаются песни в живом бытовании, и в наше время ничем не уступающие по сохранности отдельных мотивов их вариантам XIX века. Так, в Курской губернии в XIX веке была записана песня с таким начальным мотивом:

Ой, спасибо зеленому кувшину:  
Разволок добру молодцу кручину!  
А кручинушка по двору ходит,  
А печаль ворота открывает;  
Ой, и мать у детей умирает,  
А детушки по матушке плачут.  
А отец-от детей унимает.

(Соб., т. III, № 524).

В «Воронежской беседе» за 1851 год была опубликована эта песня с таким начальным мотивом:

Спасибо моему синему кувшину,  
Что разволок и разнес мою горькую кручину!  
Что же, любезные дети мои, плачете?

(Соб., т. 3, № 525).

В данном начале песни совершенно не ясна «горькая кручина» отца. Начальный мотив скомкан, испорчен. В варианте этой песни, записанной в той же Воронежской области в 1936 году И. А. Оссоветским, это горестное состояние отца детей выражено ясно. Начальный мотив песни выступает перед нами в хорошей сохранности.

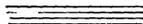
Ай да спасибо тебе, зеленому кувшину,  
Что разогнал, кувшин, горькую мою кручину,  
А кручина по двору ходила,  
А как у молодца жена помирала...

(«Песни и сказки Воронежской области»,  
Воронеж, 1937, стр. 62).

Исследование материала показывает, что изменения лирической песни идут в основном в двух направлениях: или она развивается, разрабатывает входящие в нее мотивы, обрастает новыми мотивами; или она угасает — отдельные ее мотивы сокращаются или совсем от нее отпадают. Иногда эти две тенденции сливаются, перекрещиваются. В песне может сократиться один мотив и, наоборот, расшириться другой. Она может утратить старый мотив и приобрести новый.

Все это безусловно отражается и на композиции каждой отдельно взятой песни. В ней может получить более яркое выражение один композиционный принцип вместо несколько сгладившегося другого, могут затухать одни приемы и отчетливее проступить другие.

Однако наблюдения показывают, что общие композиционные принципы традиционной русской лирической песни необыкновенно устойчивы. Они — результат определенного исторического этапа в народном художественном мышлении. Отличаясь яркой жанровой спецификой, различные композиционные приемы и принципы неразрывно связаны с конкретно-историческим содержанием народной лирической песни и будут жить до тех пор, пока будет жива в народной памяти сама песня.



И. И. ЗЕМЦОВСКИЙ

## О ВЗАИМОСВЯЗИ ТЕКСТА С НАПЕВОМ РУССКОЙ ПРОТЯЖНОЙ ЛИРИЧЕСКОЙ ПЕСНИ

Для выражения и передачи разнообразных мыслей и чувств человека служат различные формы речи: речь разговорно-бытовая, речь художественно-поэтическая, в частности стихотворная, а также песенная речь. Всякая речь состоит из слов, однако природа их интонирования в разных формах речи различна.

Разговорно-бытовая интонация естественно связана со смыслом слов и всей речи.<sup>1</sup>

Напевность стихотворной речи не только связана со смыслом слов, она является принадлежностью поэтического стиля и подчиняется его законам.<sup>2</sup>

Мелодика песенной речи качественно отличается как от разговорной интонации, так и от стихотворной напевности: она требует звуковысотной определенности, звуковысказывания в точных интервалах и подчиняется законам музыки.<sup>3</sup> Отсюда понятно противопоставление интонирования разговорной и поэтической речи — мелодии речи песенной.<sup>4</sup>

Введение в настоящую статью термина «песенная речь» вызвано музыкально-поэтическим синкретизмом устного крестьянского песенного творчества.<sup>5</sup>

Мы можем записать народную песню, но народ свои песни не пишет и не читает. Народные песни — произведения устного художественного творчества. Поэтому песенная речь — это прежде всего речь, но речь специфическая. Народная песня образовалась не вследствие механического соединения слова и музыки, стиха и напева. Она явилась результатом мелодико-ритмического «продления» слова.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> См.: В. А. Артемов. Об интонации. — «Труды Военного института иностранных языков», 3—4, М., 1953.

<sup>2</sup> См.: Б. Эйхенбаум. Мелодика русского лирического стиха. Изд. «Опояз», Пгр., 1922. Работа содержит исследование «мелодико-синтаксических фигур» (стр. 17), системы напевного интонирования читаемого русского стиха. Из последних работ см.: Л. И. Тимофеев. Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958.

<sup>3</sup> «Интервал» понимается здесь как точный определитель эмоционально-смыслового качества музыкальной интонации (Б. Асафьев. Интонация. Музгиз, М., 1947, стр. 153).

<sup>4</sup> О сравнении мелодии с «речевой интонацией» см. первую главу книги: Л. Мазель. О мелодии. М., 1952.

<sup>5</sup> Под «песенной речью» здесь понимается синкретическое музыкально-поэтическое высказывание. В свое время этим термином пользовался С. Шафранов (О складе народнорусской песенной речи, рассматриваемой в связи с напевами. СПб., 1879). Но Шафранов «песенной речью» называл только словесный текст песни.

<sup>6</sup> Ср. в древнекитайской канонической книге И цзы: «Песня состоит из слов, — т. е. из слов продленных. Когда человек испытывает радость, — он выражает ее словом.

Поэтический текст песни и ее напев не существуют один без другого. Еще в начале XIX века Ф. П. Львов писал: «...природная поэзия с нашими мелодиями неразлучна».<sup>7</sup> Это подтверждает народно-песенная практика. Народ не декламирует стихи без напева. Просьба собирателей рассказать песню приводит певца в недоумение. Но даже пересказывая текст, он постепенно начинает петь. И слова, и музыкальные звуки — эти два образующие песню элемента — являются произносимыми и слышимыми в одно и то же время. И слова, и музыкальные звуки песенной речи одновременно воспроизводятся голосом и одновременно воспринимаются слухом. Поэтому все средства народно-песенной выразительности рассчитаны единственно на слуховое восприятие. Это необходимо учитывать при выборе метода исследования народной песни. Такой метод должен основываться на признании основным свойством народно-песенной речи ее музыкально-поэтического синкретизма.

Изустная форма бытования народной песни всегда приводит к большому разнообразию существования одних и тех же напевов и текстов. Народная песня, как и язык, составляет общее достояние народа. Исполнительские традиции, особенности индивидуальных распевов, различная одаренность певцов-импровизаторов, разнообразие областных стилей исполнения сказываются в неоднородности песенного материала. Можно говорить о «многоликости» народной песни, бытующей «в облике» многочисленных вариантов. Песня живет только в исполнении. Она имеет столько вариантов — «обликов», сколько лиц ее поет. Однако песня узнается в записях самых различных мест в тех случаях, когда вариантные изменения не преобразуют коренным образом ее текст и напев. Возможности этого заключаются, в частности, в том, что в народной песне «конкретное содержание имеет в себе многие определения, для выражения которых могут служить другие образования, обладающие теми же определениями».<sup>8</sup>

Наконец, русская народная песня не однородна и в жанровом отношении. Жанровое многообразие народно-песенного творчества общеизвестно, однако априорное утверждение специфики соотношения текста с напевом в различных жанрах народной песни вполне правомерно.

Следует различать образную и композиционную связи текста с напевом в народной песне. Ошибочно ограничивать исследование песенного синкретизма рассмотрением только композиции или только образного содержания песни. Изучение проблемы единства музыкального и поэтического элементов народной песни рационально построить с учетом указанной двусторонности этого единства. При этом необходимо помнить следующее:

1. Во всех жанрах народной песни всегда наличествует определенная композиционная связь текста и мелодии. Народные певцы не отступают от традиционной, типической формы песни. Несоответствия в форме текста и напева опубликованных песен обычно являются результатом только собирательских погрешностей. Народно-песенные тексты, искаженные собирателями, могут быть восстановлены современным аналитическим методом, признающим лишь критерий типического.<sup>9</sup>

Слово его не удовлетворяет, тогда он продлевать (распевает) слово». (Цит. по кн.: Г. М. Шнейерсон. Музыкальная культура Китая. М., 1952, стр. 31).

<sup>7</sup> Ф. П. Львов. О пении в России. СПб., 1834, стр. 52.

<sup>8</sup> Гегель, Сочинения, т. XII, кн. 1, М., 1938, стр. 315.

<sup>9</sup> Подробнее об этом см. в кн.: М. Балакирев. Русские народные песни. Редакция, предисловие, исследование и примечания проф. Е. В. Гиппиуса. Музгиз, М., 1957, стр. 230—236.

Константность композиционного согласия мелодии и слов песни является непреложным законом устного народно-песенного творчества.

2. Характер образной связи текста с напевом народной песни различен в разных песенных жанрах, связан с их назначением. Эстонский фольклорист Херберт Тампере различает две основные группы песен в зависимости от их функции: удовлетворение либо практических, либо идейно-эстетических потребностей человека.<sup>10</sup> Это, с одной стороны, трудовые и обрядовые песни, с другой — лирические и лиро-эпические. Соответственно Тампере выделяет мелодии, на которые поются различные тексты, и мелодии, связанные с каким-нибудь определенным текстом.

Среди русских народных песен наиболее тесная образная связь текста с напевом наблюдается именно в жанре лирических песен. Исполнение лирических песен не связано никакими условностями. Их поют тогда, когда хочется петь, «без разбору», как говорят в Вологодской области, «абы калі», как говорят белорусы. Исполнение лирической песни вызывается потребностями эмоционального характера. Ее цельный художественный образ создается в единстве музыкального и поэтического высказывания.

Напев лирической песни является не только закрепленной в традиции формой музыкального произнесения текста, как это было, например, в жанре древних календарно-обрядовых песен. Содержание лирической мелодии связано с внутренним смыслом поэтической идеи песенного текста. Напев здесь является музыкальным обобщением «подтекста» лирической песни.<sup>11</sup> Так, в песне «Не вечерняя заря спотухала» напев выражает не образ потухающей зари, а любовную грусть ямщика.

Анализ содержательности песенных мелодий невозможен без учета жанровой специфики песни. Забвение этого неизбежно ведет к фальсификации народно-песенного образа. Нельзя проводить прямые параллели между музыкальным и поэтическим образами песни, не взирая на ее жанр. Эту ошибку неоднократно допускали исследователи русской народной песни. Так, Л. В. Кулаковский заявлял о том, что «мелодии сюжетных песен должны отличаться особенной глубиной, содержательностью».<sup>12</sup> Жанрово неопределенный термин «сюжетные песни» только запутывает вопрос. Например, содержание мелодий песен, связанных с движением, в первую очередь определяется не их сюжетом, а их назначением для того или иного вида движения (хоровод, пляска, марш и т. п.). Эту же ошибку допускала Н. Я. Брюсова. Свою мысль о том, что «в мелодии русской народной песни, — в ее одном, едином образе, как в фокусе, сосредоточены черты и краски всей картины»,<sup>13</sup> Н. Брюсова иллюстрировала песней «У ворот сосна раскачалась» (из сборника Н. А. Римского-Корсакова «100 русских народных песен», № 21). В мелодии этой песни она услышала «изображение мягких качаний сосны».<sup>14</sup> Тем самым она допустила принципиальную ошибку: «У ворот сосна раскачалась» — не лирическая, а хороводная, игровая песня. В ней, как и во всех хороводных песнях, мелодия не дает прямого отражения поэтического образа, не выражает его внутренний

<sup>10</sup> Н. Тампере. Eesti rahvalaule viisidega I. Tallinn, 1956, стр. 27—28.

<sup>11</sup> «Мелодия народной песни является музыкальным обобщением всего образа в целом, заложенного в песне, в его основных чертах» (В. А. Цуккерман. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. М., 1957, стр. 293).

<sup>12</sup> Л. В. Кулаковский. Строение куплетной песни. Музгиз, М., 1939, примечание на стр. 145.

<sup>13</sup> Н. Брюсова. Русская народная песня в русской классике и советской музыке. Музгиз, М.—Л., 1948, стр. 13.

<sup>14</sup> Там же.

смысл, ибо прежде всего связана с движением, с ритмом плавной хороводной девичьей игры. Другое дело, что здесь «раскачавшаяся» сосна будто бы соответствует «раскачивающимся» хороводным движениям.

Только в лирической песне наблюдается соответствие ее мелодического и поэтического образов, ибо только в ней и текст, и напев в органической взаимосвязи создают единый, эмоционально богатый художественный образ. Однако и в лирической песне не найти прямого «изображения мягких „качаний“ сосны», ибо народно-песенный напев вообще не дает изображения отдельных словесных образов текста.

Мы останавливаемся на русской протяжной лирической песне как на ярчайшем образце народно-песенного синкретизма музыкально-поэтической образности.

Но в протяжной песне значительным своеобразием отличается и композиционная взаимосвязь ее текста с напевом. Она заслуживает особого предварительного анализа.

Протяжная песня — уникальная форма, присущая только русской крестьянской песенной культуре. Основной и обязательной чертой этой формы русских лирических песен являются развитые внутрислоговые распевы, т. е. мелодические обороты, приходящиеся на отдельные слоги песенного текста. Эпитетом «протяжная» принято означать именно мелодическую продленность слогов, но не характеристику темпа исполнения песни (известны протяжные песни быстрого темпа, например на Урале).

Внутрислоговые распевы свидетельствуют о том, что выражение лирической эмоции выдвигается в протяжной песне на первый план. Нередко распев гласного звука занимает большую часть напева, особенно в сольных песнях. В этом отношении любопытна донская «присказка» о протяжной песне: «выехал на быках казак из своей станицы и завел: „Гво-е-е-о-ай-да-е...“ — и так всю дорогу до соседней станицы, пока не остановились быки... „эдик“. Хорошая песня про гвоздик!»<sup>15</sup>

С внутрислоговыми распевами протяжной песни так или иначе связаны все ее другие композиционные особенности: словообрывы, повторы, специфика метрической организации, композиция строфы, и т. п.

В качестве примера привожу протяжную песню Воронежской области «Я б посеяла млада, младенька»: <sup>16</sup>

Я (б) па - се - я - ла м(ы) - ла - да, я мла -

- де - ни-кя, о да цве - ти - ку, эх, ма - ле - (э) - ни -

<sup>15</sup> Цит. по кн.: Г. Сердюченко. А. М. Листопадов. Музгиз, М., 1955, стр. 179—180.

<sup>16</sup> См. сб. «Русские народные песни». Звукозаписи М. Е. Пятницкого и П. М. Казмина. Нотации И. К. Здановича. Главное архивное управление МВД СССР, Центральный архив кино-фото-фонодокументов, Музгиз, М.—Л., 1950, № 30.

- кя-(э - а,) цве\_ти\_ка ма\_ле\_ня. Я на те цвя\_ты во\_зи\_

- ра... (э)\_ла, о да се\_ры\_ца за... ох, за\_ми\_ра - (я\_а) - ла.

В шестом отделе сборника приведен «полный словесный текст» песни. Вот этот «полный» «песенный» текст:

Я б посеяла, млада младенька,  
 Цветиков маленько.  
 На те цветы взирала, сердце замирало.  
 Замирай — мирай, мое сердечко,  
 О милом дружочке.

— Слышу, вижу я, только сам я догадался,  
 Что ты любишь иного.  
 Люби, люби, моя хорошая,  
 Только люби, кого хочешь.

Такая запись протяжной песни может ответить только на один вопрос: о чем поется в песне. На вопрос же о том, как это поется, подобная запись ответить не может.<sup>17</sup> Поэтому привожу тот же текст в его реальной песенной форме. Строфу делю на строчки в соответствии с действительным членением ее на музыкально-текстовые фразы. Перед нами фонографическая запись, т. е. запись, документально верно отражающая действительно существующий народно-песенный текст.

## I

Я (б) посеяла мылада,  
 Я младеника, о да цветику,  
 Эх, мале-э-ника-э-а,  
 Цветика маленя.  
 Я на те цвяты возира...  
 ала, о да серыца за...  
 Ох, замира-я-ала.

## II

Я на те-э, на те цвяты взира...  
 ала, да серыца за...  
 Эх да, замирала-э-а.  
 Ох, замирай да,  
 Ох да замирай, мая сердце...  
 эчкя, о миломы дружку...  
 О миломы дружку.

## III

Замира... ой да-рай, мая серыде...  
 э-чкё, о-о мыилом  
 о дружо-о-чикё-э. Ой да,  
 Ой да, слышу, вижу я,  
 Толькя самы я догада...  
 ался, што ты любишь инова,  
 любишь ино... (sic!)

<sup>17</sup> Особенно обращает на себя внимание искажение песенной строфики, а также лишняя по смыслу модалная частица «б», очевидно, ошибочно зафиксированная при нотации звукозаписи («Я б посеяла...»).

Строфа песни состоит из семи асимметричных мелодико-текстовых фраз. Слововое наполнение фразы — в среднем семь слогов. Все обрывы слов приходятся на концы музыкальных фраз, на ударные слоги текста. В третьей строфе музыкальный каданс даже не совпадает с концом слова («любишь ино...»).



Постоянные места словообрывов определяются во второй строфе. В случае повторения недопетого слова сначала применяются «вставные» частицы («за... эх да, замирала»). Величина строфы определяется ко второму куплету.<sup>18</sup> Междометные «вставки» не имеют определенного места в строфе. Большую роль в композиции песенной строфы имеют различные виды словесных повторов. Все повторы вариантны. Куплеты тесно связаны между собой. Это достигается благодаря «кольцевому» (иначе «цепному») строению текста, благодаря специфике мелодических кадансов (голоса не сходятся в тонический унисон), благодаря недопеванию последнего слова в строфе («любишь ино...»)<sup>19</sup>. Не менее типичной является стиховая организация данной песни, которую с точки зрения осмысленности построения даже трудно назвать организацией. В самом деле, может ли быть оправдана сама по себе такая «строка» песенного «стиха», как например «...эла, да серыца за...» или «...эчка, о миломы дружо...».

Ясно, что стих протяжной песни рассчитан только на музыкальное интонирование, а не на чтение.<sup>20</sup> Народный стих, как мы уже говорили, сложился в песенной практике и самостоятельно, без напева, в народе не существует. Вообще читаемый стих может напеваться, оставаясь стихом. Но форма протяжной песни с ее обязательными внутрислоговыми распевами продлевет стих до исчезновения ощущения его. Здесь нарушается бросающаяся в глаза структура стихотворной речи. Это объясняется тем, что стих как четко выявленный структурный элемент песни реален лишь в тех жанрах музыкального фольклора, где нет распева (эпос, календарно-обрядовые, солдатские походные, плясовые песни, и т. п.). В протяжной же песне организация в основном не зависит ни от синтаксических, ни от лексических акцентов ее словесного элемента.<sup>21</sup> Стиховой ритм в протяжной песне не слышен. «Слоговой музыкальный ритм» (по терминологии проф. Е. Гиппиуса) также не может организовать протяжную песенную речь. Нельзя согласиться и с проф. В. А. Цуккерманом, определяющим «мелодико-тек-

<sup>18</sup> В протяжной песне, как правило, первая строфа не равна второй, а все последующие складываются по образцу второй (реже третьей) строфы. Отмеченное В. Цуккерманом явление «масштабного варьирования» (ук. соч., стр. 317) как «неуклонно прогрессирующий рост куплетов» протяжной песни — не отвечает действительности.

<sup>19</sup> Это опровергает утверждение Т. Поповой об обязательном совпадении окончаний мелодической и поэтической строфы (Т. Попова. Русское народное музыкальное творчество, вып. II. Музгиз, 1956, стр. 149).

<sup>20</sup> Еще в 1837 году Ник. Иванчин-Писарев в своей книге «Взгляд на старинную русскую поэзию» (изд. в Москве) обратил внимание на «...родство с этой (народной, — И. З.) музыкой и самого, так сказать, механизма нашей древней поэзии» (стр. 28).

<sup>21</sup> «...Речевая интонация подчинена здесь интонации музыкальной» (Л. И. Тимофеев. Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958, стр. 101).

стовой ритм» как «ритм мелодии минус распевы».<sup>22</sup> Если решиться произнести это «вычитание» на практике, то песня исчезнет под чуждым ей напором математики. Сущность конструктивной, так сказать, синтетичности мелодии и текста в протяжной песне заключается именно в совпадении «мелодико-текстового ритма» и «ритма мелодии», ибо текст не может быть «произнесен» в протяжной песне без распева.

Попытки воспроизводить текст без напева неизбежно приводят к его искажению. Так, при пересказе не употребимы словообрывы, типичные для формы протяжной песни. В напевах не наблюдается аналогичного явления «обрыва» музыкальной фразы. Потому-то и может «оборваться» слово, что не может «оборваться» мелодия. Это явление свидетельствует о специфическом понимании единства слова в песне по сравнению с читаемым стихом, где отдельное слово предполагает свою цельность.

Отличия литературной и песенной формы народного стиха наглядно прослеживаются в нижеследующей табличке:

В стихе	В песне
млада младенька	... мылада я младеникя...
цветиков маленько	... о, да цветику, эх, мале-э-никя-э-а, цветика маленя
на те цветы взирала, сердце замрало	Я на те-э цвяты возира... эла, о да серыца за... ох, замира-а-ала
замирай, мое сердечко	ох, замирай да, ох да замирай, мая серде... эчка
о милом дружочке	о миломы дружо... о миломы дружикю

Словообрывы как активный, формообразующий элемент строфы протяжной песни обычно не анализируются. Однако они не только подчеркивают кадансовые обороты строфы (повтором слова целиком после его обрыва на заключающую куплет музыкальную фразу), но и как бы «распевают» саму строфу. Это достигается приемом несовпадения тонических устоев напева с концом песенного слова. Тоника, падающая не на конец слова, не воспринимается как полное завершение, требует дальнейшего мелодического развития. Примером могут служить такие песни, как «Не одна во поле дороженька»,<sup>23</sup> «Ты взойди, солнце красное», «Эх да, как на горочке», «Со сторонущки», «Ой, из-под Шат-то горы», «Э-ох, что ж ты, волюшка»<sup>24</sup> и многие другие.

Большую роль в строфовой композиции протяжной песни играют словесные повторы. Музыкае песни не должно быть тесно из-за нагромождения различных слов. Песенный образ по сравнению с поэтическим создается меньшим количеством различных слов, ибо создается не только словами.

<sup>22</sup> В. Цуккерман, ук. соч., стр. 51.

<sup>23</sup> Из сб.: Е. Э. Линева. Великорусские песни в народной гармонизации, вып. 2. СПб., 1909, № 7.

<sup>24</sup> Из сб.: Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. Изд. АН СССР, 1956, №№ 20, 23—25, 67.

Отдавая предпочтение законченности мелодического высказывания, словесные повторы заполняют строфу, не перебивая резкими сменами смысла ее мелодический распев.<sup>25</sup> Песенный образ экспонируется по принципу: действие не движется в тексте, пока окончательно не сформулирована мелодия.

Глубоко своеобразна и метроритмическая композиция протяжной песни.<sup>26</sup> Прежде всего — следует анализировать метрическую организацию песенной речи в целом именно как речи, а не изолированно метр напева или стиха. Законом народно-песенной композиции является согласование текста и напева на основе только реально звучащего и слышимого ритма песенной речи.

Сложность заключается в том, что русская протяжная песня не имеет метра в привычном для нас его конкретном проявлении: она не имеет равномерно «пульсирующих» тактов. Но это не значит, что ритмическая фактура в ней хаотична и неорганизована. Излишне было бы по отношению к протяжной песне отказаться от понятия метра как особого рода закономерности, объединяющей группы ее ритмических единиц.

В песне слышно лишь то, что полностью проявляется в ее реальном звучании. И в протяжной песне имеются реально слышимые и только слышимые метрические единицы. В частности, невозможно отрицать, что в ней есть реально ощутимые «узлы ударности», например сильные доли, совпадающие с началом большого внутрислогового распева. Это уже предпосылки такта, однако такта сменного, непериодичного внутри строфы, но систематически выдержанного во всех строфах. В протяжной песне, как и вообще в распевной музыке, такт никогда не скандируется. Он является лишь своеобразным «костяком», на котором осуществляется богатая ритмическая «жизнь» песни. Ведь и стихотворный метр последовательно не акцентируется в чтении, но это не значит, что он отсутствует в силлабо-тоническом стихе. Метр — объективная единица ритмически организованной художественной речи. «Понятие метра в сущности сводится к определению принципа соизмеримости данной ритмической системы в наиболее общей форме, отмечающей тот необходимый минимум условий, который необходим для возникновения данной системы.<sup>27</sup>

Оба элемента, составляющие песенную речь, развиваются последовательно во времени. Это роднит их ритмическую природу. И слова, и музыкальные звуки способны подчиниться ритму. Однако единицы их измерения во времени не совпадают друг с другом. Или, говоря словами Лессинга, мера времени, которая соответствует «знакам» поэзии и музыки, неодинакова.<sup>28</sup> В музыкальном элементе песенной речи эмоционально-смысловое значение имеют не отдельные, взятые сами по себе звуки, а лишь мелодические образования, ладово и ритмически организо-

<sup>25</sup> Характеризуя песню, Гегель, в частности, писал: «...здесь недопустимо, чтобы преобладал определенный смысл слов» (Сочинения, т. XIV, кн. 3, М., 1958, стр. 141). В этом кроется специфика отношения к слову в песне по сравнению с романсом.

<sup>26</sup> Это один из наиболее трудных и спорных вопросов. В начале прошлого века песенный метр признавался «тайным законом» (Д. Дубенский. Опыт о народном русском стихосложении. М., 1828, стр. 54). А. Кубарев предлагал определение размера протяжных песен «лучше оставить музыке» (О тактах, употребляемых в русском стихосложении. — «Московский вестник», 1829, ч. IV, стр. 94). Он считал, что без напева их текст превращается в прозу (стр. 98). В настоящее время ряд исследователей отказывает протяжной песне в метрической организации на основании отсутствия в ней «какого-либо определенного тактового размера» (Т. Попова, ук. соч., стр. 145).

<sup>27</sup> Д. И. Тимофеев, ук. соч., стр. 156.

<sup>28</sup> Г. Э. Лессинг, Лаокоон, М., 1957, стр. 432.

ванные музыкальные фразы, охватываемые одним вокальным дыханием. Здесь, в песенной мелодии, эмоционально-смысловое и структурное членения совпадают друг с другом.

В словесном элементе протяжной песенной речи как речи вокальной, музыкально-поэтической, наименьшей структурной единицей является не слово, а слог (т. е. нечто бессмысленное само по себе). Продленный напевом стих как бы сокращает структурную единицу песенного текста — не стихотворная строка, даже не стопа, а слог. Здесь, в тексте протяжной песни, смысловое и структурное членения в процессе исполнения не всегда совпадают друг с другом, например в случае словообрывов. Мелодический распев, охватывая слог, может не охватить слово. Песенное слово складывается не вдруг, ибо рассчитано не на чтение глазами, не на охват взглядом, а на последовательное во времени, продленное распевом донесение своего смысла. Цезуры текста и напева в протяжной песне часто не совпадают. Если мелодические цезуры звучат всегда осмысленно, ибо всегда ладово и ритмически обусловлены, то соответствующие им цезуры словесного текста далеко не всегда имеют самостоятельно осмысленную форму:

Эх, да раз-да-ёт - ся да ту ... по-ды,  
ту по ём, ту ... по см, тун -  
-ным же по ём, толь-ко тун-ным звон.

Перед нами одна из фраз первой строфы протяжной песни «Енисеюшка».<sup>29</sup> Понятная мелодически, она абсолютно бессмысленна текстуально. Очевидно поэтому членение песенной строфы при помощи всегда осмысленных мелодических фраз представляется нам вполне естественным и понятным. В протяжной песне мы всегда слышим мелодико-текстовые фразы, определяющиеся ощутимым мелодическим дыханием.<sup>30</sup> Но фразовое (смысловое) и тактовое членение песенной строфы — не одно и то же. Они не могут «подменить» друг друга в песне. Они сосуществуют. Своеобразие метра протяжной песни заключается в его неперIODичности, а также в том, что такт сам по себе не ощущается в исполнении песни, пульсирует беззвучно — так здоровый человек не замечает биения своего сердца.

Обращаясь к анализу образной связи текста с напевом протяжной песни, необходимо подчеркнуть основное: музыкальное содержание песни

<sup>29</sup> См. журнал «Советская музыка», 1957, № 2, стр. 150.

<sup>30</sup> Мы на себе испытываем «размеренность дыхания, в котором осуществляется движение песни» (А. Д о л и в о. Певец и песня. Музгиз, М.—Л., 1948, стр. 134).

связано с ее общим поэтическим содержанием, дополняет и углубляет его. Конкретный мелодический распев в народной песне не соответствует отдельному конкретному слову, никогда особо не подчеркивает его выразительности, а соответствует лишь эмоциональному образу песни в целом, лишь внутреннему смыслу поэтической идеи. Именно в песне, как писал Гегель, музыка «оказывается в обладании несвойственным созерцанию и представлению элементом», она раскрывает содержание текста «для внутреннего задушевного чувства».<sup>31</sup> Сведение связи текста с напевом народной песни к связи напева со смысловым значением отдельных слов текста является грубейшей ошибкой.<sup>32</sup>

Указанная мелодическая обобщенность выражения «подтекста» песенного содержания в напеве проявляется, в частности, в куплетном строении песни (один напев повторяется на разные слова), в несовпадении по смыслу цезур текста и мелодии, что особенно явственно наблюдается в практике хорового исполнения протяжных песен.<sup>33</sup> Часто момент вступления хора не совпадает с началом новой текстовой фразы: из-за чисто музыкальных или исполнительских требований хор вступает с середины какого-либо слова. Например:<sup>34</sup>



Образное единство текста с напевом в протяжной лирической песне является не только нашим субъективным ощущением. Его можно доказать на конкретном материале. Для этого нужно сравнить варианты определенных лирических песен. Такое сравнение может показать связь сюжета и напева по вариантам известной песни.

Каждый вариант является цельным художественным образом. Певец не только поет запомнившуюся часть напева песни, а всегда исполняет песню целиком. Его певческая практика, его память хранят не только данную песню, но и целый ряд отшлифованных веками, применявшихся миллионы раз музыкальных попевок, интонаций, типичных поэтических выражений. И все же, какие бы индивидуальные вариации ни привносились певцом в песню, каждый вариант представляет собой именно вариант определенной песни как определенного художественного замысла, а не иную песню.

Как сказывается это на взаимосвязи текста с напевом лирической песни?

Известно, что вполне последовательная константность текста и мелодии вообще невозможна в устном народном творчестве. Но было бы неверным в связи с этим согласиться с М. Штокмаром, который изменчивость песенного текста и напева считает достаточным основанием для отрицания «по-

<sup>31</sup> Гегель, Сочинения, т. XIV, кн. 3, М., 1958, стр. 135—136.

<sup>32</sup> Одним из первых отметил это С. Шафранов в своем исследовании «О складе народно-русской песенной речи, рассматриваемой в связи с напевами» (СПб., 1879, стр. 161): «... движение мелодии... совершается согласно с общим чувством, отражающимся в содержании песни, взятом всецело, а не с понятием, содержащимся в каком-либо отдельном слове и с выговором этого слова».

<sup>33</sup> О «сказывании» текста в народном многоголосии см. в кн.: Л. Кулаковский. О русском народном многоголосии. Музгиз, 1951, стр. 72—74.

<sup>34</sup> Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. Изд. АН СССР, 1956, № 19. Аналогичные примеры см. там же в песнях №№ 2, 8, 15, 16, 48, 58 и др.

стоянного соотношения», для «изолированного изучения напевов и текстов».<sup>35</sup> Это означало бы вслед за Штокмаром предать забвению народную песню как художественное целое.<sup>36</sup>

Песенные варианты, как правило, меняют детали текста, но не его идею, не сюжет в целом, наконец, не трансформируют художественный образ песни. Во всех вариантах ясна лирическая суть сюжета, раскрыт в протяжном напеве внутренний смысл образа. Неустойчивость текста лирической песни по ее вариантам компенсируется поразительной устойчивостью ее «подтекста». Имеющиеся, в результате миграции и контаминации, запутанные иногда до бессмысленности песенные тексты бытуют, в частности, именно потому, что певец всецело уверяется абсолютно ясному для него музыкальному подтексту песни и словно не ощущает бессмысленности слов. Выразительное значение напева в протяжной песне выдвигается на первый план.

Лирическая песня, широко бытующая в многочисленных вариантах, сохраняет основные черты напева и текста, ибо не может «оторваться» от своего образа, на раскрытии которого зиждется ее содержание и форма. Так, например, любимая в народе протяжная песня «Степь Моздокская» известна в многочисленных вариантах.<sup>37</sup> Все они выражают один образ, варьируемый в пределах, неизбежных при изустном бытовании. Сравнение вариантов выявляет неизменяющиеся части напева и неменяющийся основной поэтический образ. В данном случае, в напеве это характерная попевка, образуемая восходящей септимой с обязательным последующим распевом:



а в тексте — образ беспредельной степи и умирающего вдали от родного дома ямщика. Очевидно, именно в неизменяющихся частях напева прежде всего следует искать раскрытие основного песенного образа. Ширина и своеобразная монументальность глубокого чувства отразились и обобщились в этой характерной для «Степи» попевке.

Сравнивающий варианты одной лирической песни имеет прекрасное подспорье, сборник Н. М. Лопатина и В. П. Прокунина — «Русские народ-

<sup>35</sup> М. Штокмар. Исследования в области русского народного стихосложения. Изд. АН СССР, М., 1952, стр. 147, 151.

<sup>36</sup> Нельзя не согласиться с отзывом проф. В. Я. Проппа о книге М. П. Штокмара: «Изолированное рассмотрение вопросов стихосложения вне совокупности всей художественной системы и мировоззрения народной поэзии является крупным недостатком этой работы» (В. Я. Пропп. «Язык былин как средство художественной изобразительности. — «Ученые записки Ленинградского университета, русская литература», вып. 20, № 173, 1954, стр. 376).

<sup>37</sup> Основные варианты с напевами см. в сборниках: Н. Лопатин и В. Прокунин. Русские народные лирические песни. 1889, — семь вариантов Орловской, Тульской, Тверской, Тамбовской и Воронежской губерний; Д. Кашин. 115 русских народных песен... ч. 1. М., 1833, № 4; А. Гурилев. Русские народные песни... М., 1885, № 18; К. Вильбоа. Русские народные песни... СПб., 1860, № 66; Т. Филиппов и Н. Римский-Корсаков. 40 народных песен... М., 1882, № 11; О. Х. Агрениева-Славянская. Сборник песен 1882 года, вып. 3, № 4; Вл. Захаров. Хор имени Пятницкого. 30 русских народных песен... Музгиз, 1939. Также в газетах: Прибавления к «Московскому листку», 1897, № 4, запись П. Богатырева; «Варшавские губернские ведомости», 1897, № 30, в статье В. Мошкова «Старообрядцы Варшавской губернии и их песни», № 44, и др.

ные лирические песни, опыт систематического свода лирических песен с объяснением вариантов со стороны бытового и художественного их содержания Н. М. Лопатина, с положением песен для голоса и фортепиано В. П. Прокунина и с приложением полной расстановки слов некоторых вариантов по их напеву» (1889 год. Переиздан в 1956 году). Здесь можно найти некоторые конкретные примеры образного единства текста и напева протяжных лирических песен, прослеженного Лопатиным по их вариантам: «Горы» (стр. 96 по изданию 1956 г.), «Не вечерняя заря спотухала» (стр. 123—126), «Эко сердце» (стр. 143), «Жавороночек» (стр. 182), «Ночи» (стр. 187) и др. При этом Н. Лопатин делает вывод о том, что в вариантах данной песни «отличительный характер» ее напева «в главном основании своем останется, но развитие этого основания» в каждом варианте «будет самостоятельное и особое», и поэтому каждый вариант своеобразен и часто по-своему художественно убедителен (стр. 57). «Ряд вариантов одной и той же песни раскрывает все ее бытовое содержание и всю ее музыкальную сущность» (стр. 49).

То, что Н. Лопатин называет «главным основанием» песни, а Е. Линева — «типом песни»,<sup>38</sup> целесообразнее называть ее интонационным тезисом.

«Интонационный тезис» заключает в себе характерные, неизменные для всех вариантов данной песни черты напева. Чаще он проявляется в какой-либо характерной попевке. Иногда оказывается заключенным и в других особенностях напева (например, в его ладовом строении).

Народная песня живет в вариантах. Они являются единственной реальной формой ее существования. Однако известные нам варианты систематически, т. е. последовательно и полно, не могут отразить жизнь песни. Тем более разительно определенное сходство вариантов, различных по времени и месту бытования.

Таким образом, несмотря на изменчивость слов и мелодии народной лирической песни, связанную с изустной формой ее бытования, она, как правило, сохраняет свое образное и композиционное единство, свою художественную цельность.

Проблема взаимосвязи музыкальной и поэтической образности народных песен — одна из сложнейших проблем фольклористики. Предстоит дальнейшее изучение этой проблемы. Общность образного содержания текста и напева неодинаково проявляется в различных песенных жанрах и даже среди песен одного жанра. Данная статья только ставит вопрос об изучении песенного синкретизма на примере русских протяжных лирических песен.



<sup>38</sup> Е. Э. Линева. Великорусские песни в народной гармонизации, вып. 2. СПб., 1909, стр. LII—LIII.

## О ПРИЕМАХ КОМПОЗИЦИИ В ЧАСТУШКЕ

В статьях советских фольклористов неоднократно ставился вопрос о художественной природе частушки, однако вопрос о композиционных приемах, характерных для частушки, остается совершенно неразработанным. Существует мнение, неоднократно высказываемое в предисловиях и вводных статьях, предпосланных различным областным изданиям и сборникам частушек, что для дореволюционной частушки характерен параллелизм в композиции, тогда как в современной частушке возникает целый ряд новых принципов композиции; было высказано и противоположное мнение — что параллелизм не характерен даже для «старой» частушки.<sup>1</sup>

По каким же композиционным законам создается частушка? Этот вопрос важен не только для изучения специфики данного жанра, но и в практическом смысле. Широкое использование жанра частушки в наше время в общественно-воспитательной и агитационной работе пробуждает большую творческую инициативу участников художественной самодеятельности. Руководители домов народного творчества вынуждены сами решать вопрос о композиции частушки в своих разъяснительных статьях к рекомендуемым в качестве образцов сборникам.<sup>2</sup> В определении приемов композиции частушки, в самой их терминологии нет системы и единых требований. Каждый автор определяет по своему один и тот же прием. В. Боков пишет о существовании композиционного типа частушек-новелл.<sup>3</sup> Н. И. Рождественская и С. С. Жислина тот же вид частушечной структуры называют «приемом сквозного развития темы»,<sup>4</sup> и т. д. При этом обычно ограничиваются названием и примерами, не давая точной характеристики, что также приводит к путанице в понятиях.

Тот факт, что вопросы композиции частушки стали все чаще так или иначе затрагиваться, свидетельствует о назревшей необходимости разобраться в этом вопросе.

Интерес к художественной специфике частушки закономерен. Начиная со второй половины XIX века и до наших дней частушка является самым распространенным и любимым жанром фольклора, особенно в среде молодежи. Так как за это время не могло не произойти изменений в ее художественной системе, в формах отражения ею действительности, то давно принято устанавливать разницу между частушкой дореволюционной и со-

<sup>1</sup> См.: Л. Шептаев. Русская частушка. Л., 1950, стр. 12.

<sup>2</sup> См., например, Введение А. Мореевой к сб. «Частушки». Изд. «Советская Россия», М., 1958.

<sup>3</sup> В. Боков. О народной частушке, ее издателях и фальсификаторах. — «Литературный критик», 1939, № 8—9, стр. 243.

<sup>4</sup> См. Предисловие к сб. «Русская частушка», М., 1956, стр. 4.

ветской. При этом ограничивались обычно описанием и сравнением тематики. Но для того, чтобы установить происшедшие изменения в жанре частушки, надо знать не только тематику «старой» частушки. Надо изучить художественную специфику дореволюционной частушки, чтобы понять и объяснить новые черты в частушке современной. Между тем изучение вопросов поэтики частушки, а композиции в особенности, начато лишь в наше время. В дореволюционной фольклористике эти вопросы специально не решались, так как начало изучения частушки было связано с дискуссией о праве этого жанра на признание, связано с установлением границ жанра и выявлением его специфических черт. Изучение вопросов художественной специфики частушки целесообразно поэтому ограничить определенными историческими рамками. Поэтому в данной статье приемы композиции рассматриваются на материале дореволюционной частушки. Зная характерные черты в композиции дореволюционной частушки, мы более правильно подойдем к изучению современной частушки.

Решение вопросов композиции частушки связано с определением самого ее жанра. Что такое частушка? Какой критерий применим к изучению структуры ее словесного материала?

Первые попытки дать научное определение жанра частушки, выявить его специфические черты и отличие от других жанров фольклора относятся к 1900-м годам. Таковы статьи Д. К. Зеленина, Е. Н. Елеонской, А. Балова, А. И. Симакова, В. Князева и др. Большинство исследователей рассматривает частушку как разновидность песенного жанра. Правда, в ряде работ указываются черты, отличающие частушку от песни: четкая ритмическая организация, размер, наличие рифмы. Однако это не мешает рассматривать частушку в качестве одной из новых «наиболее распространенных форм русской народной песни».<sup>5</sup> Наряду с таким определением частушки существует и другая точка зрения на частушку, как на совершенно самостоятельный жанр, природа которого качественно отлична от песенной. Горячими сторонниками этой точки зрения были В. И. Симаков,<sup>6</sup> Д. К. Зеленин (последний считал частушку жанром, переходным между фольклором и литературой и в то же время — продуктом разрушения старинных песен),<sup>7</sup> несколько неуверенно присоединялся к этой точке зрения В. Ф. Чижев.<sup>8</sup>

Определяя эстетическую природу фольклорного жанра, важно учитывать не только характер его исполнения (поется или рассказывается), но и характер содержания и особенности его бытования и условий жизни в народной среде. Определяя жанр частушки, важно знать, когда, для чего и как она исполняется.

В. И. Симаков, в течение тридцати лет собиравший частушки и хорошо изучивший их значение в народном быту, утверждал, что «частушка в деревне играет роль не песни, а острого словца, сказанного экспром-

<sup>5</sup> «Живая старина», 1894, II, стр. 215. См. также: Н. П. Андреев. Русский фольклор. М.—Л., 1938, стр. 527; Ю. М. Соколов. Русский фольклор. М., 1941, стр. 400 и сл.; Русское народное поэтическое творчество. Под ред. проф. П. Г. Богатырева. М., 1956, стр. 404.

<sup>6</sup> В. И. Симаков. Несколько слов о деревенских припевках, частушках. СПб., 1913, стр. 16.

<sup>7</sup> Д. К. Зеленин. Сборник частушек Новгородской губернии. Этнографическое обозрение, 1905, № 2—3, стр. 166.

<sup>8</sup> В. Ф. Чижев. Психология деревенской частушки. Юрьев, 1915, стр. 3.

том».<sup>9</sup> Поэтому народ отличает ее от песни, придумывает для нее особое название, подчеркивающее другие по сравнению с песней ее особенности: «ихахошки», «прибаски», «прибаторы», «пригудки», «припевки» и т. д.

Е. Н. Елеонская, рассматривая эти названия, признает, что они отмечают как бы «некоторую двойственность в частушке: с одной стороны, это песня... с другой — это произведение, которое говорится».<sup>10</sup> «Относясь к внешности короткой песни, название ее указывает на то, что эта песня не настоящая, а лишь имеет песенный характер, она — „пригудка“».<sup>11</sup>

Частушка с ее формой рифмованного четверостишия (частушки в 6—8 строк редки), произносимого нараспев или выкрикиваемого и потому привлекающего больше внимания, чем просто сказанное громко, наиболее полно отвечает потребности в острой шутке, каламбуре, удачном экспромте, украшающем и оживляющем разговор во всех случаях жизни. Музыкальная сторона не имеет для частушки того же значения, что для песни. Характер соотношения текста и напева в частушке иной, нежели в песне.

За сравнительно долгий срок своего существования частушкой не создано такого разнообразия напевов и мелодий, какое характерно для песни. Исполнители и создатели частушки охотно поют ее на известный уже частушечный мотив, так как главное в частушке — ее содержание, ее злободневность. «Если же мы и называем частушку песней, то нужно заметить, что называем ее так по чистому недоразумению, ибо она никогда не была песней и никогда не собиралась заменить песню», — говорит В. И. Симаков.<sup>12</sup>

Чаще всего частушка используется для выражения определенного комплекса чувств, переживаний и настроений любовно-бытового характера, выражая их нередко в несколько иносказательной и фрагментарной форме. Фрагментарный характер частушек подчеркивал и В. И. Симаков: «...незаконченность, отрывчатость частушки и есть ее главная и характерная отличительная черта от длинной песни».<sup>13</sup>

Лаконизм, краткость, сжатая образность сближает частушку с афоризмом и пословицей: это отмечала еще Е. Елеонская. На афористический характер жанра частушки указывает в наше время Л. Шептаев, он решительно осуждает подход, приписывающий частушке «чисто песенную композицию и систему образов». Правда, исследователь дальше утверждает, что частушка «воздействует на нас по тем же законам искусства, что и песня», так как в ней есть образ лирического героя, преобладает лирическая тема. Однако при этом Л. Шептаев все-таки подчеркивает связь частушки с малыми эпическими жанрами фольклора.<sup>14</sup>

Наконец, по роли своей в народном быту, по своему жанровому типу частушка родственна поговорке, афоризму, пословице. В каждой подлинно народной и художественной частушке заключается обобщение жизненных наблюдений, отношений и обстоятельств, но в отличие от пословицы частушка выражает мысли и чувства — имеющие в конечном счете широкое типическое, обобщающее значение — в конкретной, иногда подчеркнuto

<sup>9</sup> В. И. Симаков. Сборник деревенских частушек. Ярославль, 1913, стр. XIII (Введение). В дальнейшем в тексте: Симаков.

<sup>10</sup> Е. Н. Елеонская. Сборник великорусских частушек. М., 1914, стр. VII—VIII (Введение). В дальнейшем в тексте: Елеон.

<sup>11</sup> Е. Н. Елеонская. Страдание, пригудки, припевки, частушки. — «Этнографическое обозрение», 1910, № 3—4, стр. 92—99.

<sup>12</sup> В. И. Симаков. Несколько слов о деревенских припевках, частушках, стр. 5.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Л. Шептаев, ук. соч., стр. 12.

индивидуализированной форме. Афористический характер большинства частушек сказывается в том, что основная мысль частушки выражается обычно в лаконичной, сжатой, четкой формулировке, заключенной в своеобразную оправу, которую образуют те или иные художественные средства и приемы композиции.

Композиционно большинство частушек делится на две части: одна представляет собой выражение основной мысли, смысловое зерно частушки; другая — своеобразную художественную его оболочку, имеющую самые разнообразные формы:

С повторительной любовью  
Милый набивается.

Я на это говорю:

Любовь не повторяется.

Что ты, мамка, делаешь,

Не за любого отдаешь?

Не любовью навяжется,

Долог век покажется.

(Елеон., 283, 5542).

В первой частушке оболочкой афоризма является небольшое сжатое повествование в форме высказывания от первого лица; во второй — афоризм входит составной частью в частушку-обращение, выражая ее основную мысль.

Разумеется, встречаются частушки, не содержащие никакого обобщения жизненного опыта, представляющие одно простое повествование, голую констатацию факта. Но такие частушки плохи, неудачны и, как правило, быстро исчезают. Содержание обобщения может быть различно: иногда в нем отражается опыт практической жизни, иногда (особенно в любовно-бытовых частушках) это обобщенное выражение того или иного индивидуального проявления чувства, имеющего общечеловеческий характер.

Чуждадельная сторонущка  
Без ветру высушит.  
Неродная матушка  
Не бьет, а лучше выучит.

Хорошо было влюбляться,  
Тошно, тошно расставаться.  
Легче рыбоньке с водой,  
Нежли, миленький, с тобой.

(Елеон., 5498, 190).

Иногда близость к поговорке выражается и в самой структуре частушки. Целый ряд частушек представляют собой лаконичные утверждения в форме афоризмов. Наиболее удачные частушечные афоризмы нередко бытуют как поговорки:

Как любовь-то не картошка,  
Не рассадишь по грядам.  
Любовь не пальмовая свечка,  
Не сожжешь по вечерам.

(Елеон., № 164).

Девушка не травушка,  
Не вырастет без славушки.  
Как молодчик подойдет,  
Худая славушка пройдет.

(Симаков, № 1102).

В связи со стремлением к обобщенному, лаконичному выражению мысли частушка охотно и часто обращается к уже сложившимся в быту пословицам и поговоркам. Поэтому основная мысль в целом ряде частушек выражается уже известными пословицами или поговорками:

Деньги — дело нажитое,  
По ним нечего тужить.  
А любовь — дело другое,  
Ею надо дорожить.

Во чужих людях житьё —  
Как вставай, так за вытье,  
За вытье, за плаканье,  
За ведро, за бряканье.

(Елеон., 1621, 5703).

Обобщение в частушке может иметь характер нравоучения или шутки, гарадокса; сама частушка иногда приближается к веселому каламбуру. Это, по словам В. Симакова, «приноровленный к случаю, удачно сказанный поэтический говорок».<sup>15</sup> Это народный экспромт, которому сам народ дает различные названия.

Частушкой разработано множество композиционных приемов для перехода к основной мысли, множество разнообразных форм для ее выражения. Это разнообразие приемов композиции и поэтических средств служит самым ярким доказательством афористической природы частушки. Чтобы установить, каковы эти приемы, необходимо рассмотреть, как они вырабатывались. Форма фольклорного произведения не только зависит от содержания, но определяется существующей традицией, возникающей в процессе бытования и в зависимости от тех функций, которые выполняет то или иное произведение фольклора в быту народа. Каковы же функции частушки и характер ее бытования в народной среде?

Частушка слагается и распространена главным образом и больше всего в среде молодежи.<sup>16</sup> Являясь любимым жанром молодежи, частушка отражает прежде всего ее интересы, взгляды, вкусы, взаимоотношения. Сама форма частушки позволяет выразить какую угодно мысль; пользуясь одной и той же формой, можно выразить прямо противоположные взгляды и противоречивые суждения.

Тематика дореволюционной частушки в основном любовно-интимного характера. Эта же тема преобладает и в рекрутских, и в семейно-бытовых частушках. Там, где прямой разговор был бы психологически труден, а иногда и невозможен, например, в объяснениях между соперницами и соперниками, в любовных объяснениях, форма частушки, с ее традиционными приемами, помогает найти нужные слова. Пользуясь уже известной формой, можно легко импровизировать в процессе исполнения перед своими сверстниками. Поэтому в частушках на первый план выступает момент импровизации, в отличие от песни, где роль импровизации сравнительно меньше.

Таким образом, сама функция частушки и момент импровизации в процессе исполнения определяют в известной степени художественные особенности частушечной структуры. Изображение различных оттенков зарождающегося чувства, сложных перипетий во взаимоотношениях парня и девушки с родителями, с товарищами, с подругами достигается определенными приемами композиции, подчиняющими себе всю систему художественных средств, выработавшимися в процессе бытования частушки и только для нее характерными.

Повторяясь в частушках, переходя из одной в другую, одни и те же приемы композиции становятся чем-то вроде общеизвестных формул, своеобразных схем, которые облегчают момент импровизации при исполнении частушки. Исполнителю уже хорошо известен ряд таких схем частушечной структуры, и он легко пользуется ими в момент исполнения, варьируя и разнообразя их в меру собственного вкуса и умения. В форме частушки девушка или молодая женщина, один парень или целая группа то обращаются за советом, то жалуются, то делятся радостью свидания и счастливой любви, то печалются, то негодуют, и т. д. Отсюда обилие разговорных ин-

<sup>15</sup> В. И. Симаков. Несколько слов о деревенских припевках, частушках, стр. 13.

<sup>16</sup> Е. Н. Елеонская. Страданье, пригудки, припевки, частушки, стр. 98—99; Д. К. Зеленин. Песни деревенской молодежи. Вятка, 1903, стр. 8; В. И. Симаков. Несколько слов о деревенских припевках, частушках, стр. 15—16.

тонаций, свойственных частушке, которые определяют нередко ее композиционную форму.

Для дореволюционной частушки характерны такие композиционные приемы, как монолог, обращение, вопрос (выступающие часто в форме параллелизма), диалог, вопросо-ответная форма, наконец, параллелизм сам по себе. Являясь лишь элементами композиции и средствами художественной изобразительности в таких жанрах фольклора, как былина, песня, сказка, заговор и других, эти средства в частушке, в силу ее краткости, становятся основой композиции, организующей все ее содержание, придающей ему ту или иную форму. В то же время, выступая как основные приемы частушечной композиции в одних частушках, они в других случаях играют роль поэтических средств изобразительности. В форме обращения, например, может быть построена целая частушка. Тогда оно играет роль основного приема композиции. Но обращение может служить в частушке и просто зачином или формой выражения основной мысли в частушке, построенной по другому принципу (ниже мы подробнее остановимся на функциях обращения в частушке).

В применении к частушке термины «монолог», «диалог», «обращение», «вопрос» и другие получают несколько условный характер, так как они выражены в частушке с предельной сжатостью и лаконизмом. Каждый из композиционных приемов очень тщательно разработан частушкой и дает большое разнообразие форм.

Частушка получила широкое распространение в народной среде в период, когда в быту народа огромную роль играла песня. Частушка не соперничала с песней, выполняя иные функции, имея свое собственное, самостоятельное место в устной поэзии народа. Заимствуя образную основу в живой речи, стремясь к краткости и выразительности, частушка в то же время органически усвоила многие художественные приемы, свойственные песне, в их числе и приемы композиции. Но в частушке эти последние играют иную, нежели в песне, роль, служат другим целям.

Так как частушка исполняется обязательно в компании молодежи, что подчеркивалось многими собирателями дореволюционной частушки, то сама ее форма служит тому, чтобы обратить внимание других на поющего. Отсюда обычные в частушке обращения к окружающим, вопросы или заявления о себе самом.

Большинство частушек представляет собой сжатое высказывание от первого лица, рассчитанное на слушателей, а иногда — обращение высказывающегося к самому себе. Такие частушки представляют по форме как бы коротенькие монологи.

Монолог является одним из основных композиционных приемов дореволюционной частушки. В сборниках Е. Н. Елеонской, В. И. Симакова, Д. К. Зеленина, В. В. Князева<sup>17</sup> частушки в форме монолога составляют приблизительно четверть всего содержания сборников.

Форма монолога в частушке имеет несколько видов. Наиболее распространены частушки в виде сжатого лирического высказывания от первого лица. Их можно назвать лирическим монологом. Лирический монолог в частушке выражает обычно какой-либо психологический момент в состоянии человека или оттенок чувства, переживания и отличается от обычного частушечного монолога эмоциональностью стиля.

<sup>17</sup> В. В. Князев. Частушки-коротушки. СПб., 1913. В дальнейшем в тексте: Князев.

Кто-то полюшком идет,  
Идет мое желаньице!  
Не к любви дело идет,  
Пошло на раставаньице!

(Елсон., 205).

Иногда лирический монолог выражается в форме вопроса, который с большей силой передает эмоциональность содержания, нежели простое повествование о том же факте:

Не вечер ли в хороводе  
Гулял миленький со мной?  
Не вчера ли при народе  
Называл меня душой?

(Елсон., 1835).

Когда монолог выражен в вопросительной форме, он нередко приобретает риторический характер. В частушках такого типа органически сочетаются два композиционных принципа и создают выразительную в своей лаконичности форму риторического вопроса:

Неужели это сбудется  
Во нынешнем году?  
Золотой венец наденут  
На головушку мою?

(Елсон., 39).

Иногда лирический монолог в частушке представляет собой своего рода риторическое обращение:

Погодите, не летите,  
Белье снежиночки.  
Дайте поле перейти  
Моёму ягодиночке.

(Князев, стр. 53).

Прощай, горы, прощай, лес.  
Прощай, звездочка с небес,  
Прощай, синие моря,  
Прощай, симпатия моя.

(Елсон., 3316).

Частушечный монолог может выражать действие, происшедшее в прошлом, желаемое в настоящем, и то, которое произойдет в будущем:

Прошла молодость моя,  
Прошла да прокатилась,  
Прошла да прокатилась,  
Назад не воротилась

(Князев, стр. 94).

Отворила бы окошечко,  
Петелечки скрипят.  
Поговорила бы с мальчишечкой —  
Родители не спят.

(Симаков, 2314).

Монолог в частушке может быть лишен лирической взволнованности и представлять простое повествование о каком-либо факте, поступке или событии.

Сегодня ветреный денек,  
В поле дергала ленок,  
Заиграл в тальянку он —  
Перестала дергать лен.

(Симаков, 1218).

В таком «повествовательном» монологе основная мысль выражается нередко посредством вопроса, краткого диалога, обращения, что оживляет характер повествования:

Отпущу я отголосочки  
По темному леску.  
Не услышит ли мой миленький,  
Не кинется ль в тоску.

По узору пояс ткала,  
По бумаге голубой.  
Опоясала, сказала:  
Ты носи, мой дорогой!

(Елеон., 469, 628).

Основная мысль в монологе может быть выражена через строчку:

Лежит камушек гранатый,  
Мой забава небогатый.

Колосится в поле рожь,  
Небогатый, да хорош.  
(Симаков, 16).

Характерно для повествовательного монолога использование прямой речи, заменяющей косвенную, которая редко употребляется в жанре частушки в виду краткости и лаконизма его формы.

Широкая распространенность частушек в форме монолога объясняется не только характером бытования, но, в первую очередь, их содержанием. Желание заявить о себе, сказать о своих собственных взглядах, чувствах, о своем собственном отношении к тем или иным жизненным фактам, стремление к индивидуализированному выражению, отмечаемое многими исследователями частушки как характерная и новая черта этого сравнительно «молодого» в фольклоре жанра, нашли соответствующую художественную форму — краткий монолог.

Разнообразие содержания частушки требует разнообразия и в форме. Как ни богато содержание частушечных монологов, включающее и самые лирические излияния, и добродушную насмешку над самим собой, но одна эта форма не может выразить всего многообразия содержания частушки. Поэтому не менее широко распространены частушки в форме обращения.

Развернутое обращение как один из основных приемов композиции охватывает все частушечное четверостишие. Являясь в частушке основой композиции, обращение подчиняет своей форме все содержание, организуя его определенным образом:

Черноглазая девчоночка,  
Не стой передо мной,  
Не разжигай мое сердечко,  
Не залить будет водой.

(Симаков, 767).

Форма обращения позволяет частушке более выразительно передать все богатство интонаций своеобразного частушечного разговора и эффективно воздействует на внимание окружающих. Не случайно круг лиц, к которым обращается частушка, чрезвычайно широк; это и родители, и товарищи, и подруги, и родственники, и бабы-сплетницы, и парни, и девушки из соседних деревень, и т. д. Частушки в форме обращения отличаются по своей структуре от тех, где обращение играет роль зачина или служит средством выражения одной только основной мысли, тогда как вся частушка строится по иному композиционному принципу, например:

Голубые-то цветы  
Цветут у самой воды,  
У воды холоденькой.  
Разлука с тобой, роденькой.

Ты играй, играй, тальяночка,  
Играть бы тебе век.  
Не тальянка завлекает,  
Завлекает человек.

(Князев, стр. 84).

(Симаков, 37)

В первой частушке обращение выражает основную мысль четверостишия, не подчиняя своей форме всего содержания частушки. Во второй частушке обращение является зачином. В отличие от двух этих примеров, частушки, в которых обращение является основой всей композиции и выражает в своей форме все содержание частушки, представляют собой развернутое обращение к какому-нибудь лицу. Чаще всего частушка адресуется к «милому», «милой». Обязательным элементом композиции в таких частушках выступают эпитет, а также сравнение, метонимия в роли эпитета: «Уж ты, миленький мой, каренские глазки...»; «Милый, листышек крапивный...»; «Милка, розовый цветочек...». Эти средства художественной выразительности способствуют наиболее эмоциональному и яркому выражению того характера отношения, с которым обращается частушка к тому или иному лицу.

В структуре частушки композиционный прием обращения сочетается с параллелизмом. Первый член параллели составляет обычно обращение к явлениям природы, птицам или животным. Он играет роль образного зачина в частушке, тогда как второй член параллели является обращением к живому лицу и выражением основной мысли.

Зарастай, моя тропинка,  
По которой я ходил.  
Забывай меня, желанная,  
Которую любил.

(Елсон., 3016).

Помимо частушек, построенных в виде обращения к лицу, которое названо, есть другой вид частушек этого типа без указания лица или группы лиц, к которым обращаются:

Потушите эту лампочку —  
Невесело горит.  
Разлучите эту парочку —  
Сердечушко болит.

(Елсон., 5486).

Али ты худо играешь,  
Али я худо пою;  
Али я худо пою  
Под худу игру твою.

(Князев, стр. 45).

Обращение — одна из наиболее распространенных форм частушечной структуры. Оно служит средством художественного воспроизведения живой разговорной речи в самой форме частушки.

К композиционной форме простого развернутого обращения близок прием риторического обращения к явлениям природы. Частушки, построенные по этому принципу, представляют в то же время своеобразный лирический монолог (см. выше). Риторическое обращение всегда служит в частушке средством для поэтического, художественного выражения чувств. Зачастую необходимым элементом его структуры является олицетворение. Сама форма риторического обращения к явлениям природы, особенно часто — к птицам придает необходимый для выражения чувства оттенок лиризма:

Не кукуй, кукушка, здесь —  
Без тебя досада есть;  
Без твоего без голоса  
Лежит в сердечушке тоска.

(Симаков, 616).

Ты, сорока белобока,  
Научи меня летать,  
Не высоко, не далеко —  
Чтобы милку увидеть.

(Елсон., 5119).

Иногда частушки в форме обращения к птице (обычно это утка, ку-кушка, лебедь, ворон) или деревьям (чаще всего это рябина, береза, осина, сосна, калина) имеют символический характер, связанный с образом-символом, являющимся образным центром частушки. В частушке символический характер образов птиц, животных, растений служит также одним из средств характерной для частушки иносказательности:

Ты не пой-ка, соловей,  
На завалинке моей,  
Не даешь ты, соловей,  
Покоя маменьке моей.

(Елеон., 3789).

Эта композиционная форма в частушках с социально-бытовой тематикой позволяет выделить и подчеркнуть приемом обращения явление, о котором идет речь:

Ой, вы, зимние работы,  
Истрадался я на вас,  
Понабил везде мозоли,  
Всю силёнку порастряс.

(Князев, стр. 8).

С. Г. Лазутин отмечает, что форма обращения — очень распространенный вид композиции и в современной частушке, но не останавливается на ее характеристике.<sup>18</sup>

Одним из основных приемов в композиции частушки служит также вопрос. Он придает частушке ярко выраженное эмоциональное звучание; в форме вопроса выражается обычно какое-нибудь чувство:

Неужели это правда?  
Неужели сбудется?  
Меня милый позабудет  
И в другую влюбится?

Где бы веточку подрезать?  
Где сосенку подрубить?  
Где бы милого увидеть,  
Постоять, поговорить?

(Елеон., 2502, 5561).

Вопрос и риторическое обращение являются в частушке разновидностями лирического монолога. Наиболее распространены частушки, в которых вопрос сочетается с обращением:

На что, милый, рассердился?  
Ты скажи, скажи, на что?  
Или люди наболтали,  
Или сам заметил что?

Миленький, усатенький,  
В рубашке полосатенькой,  
Рубашка сшита по канве,  
Зачем ты ходишь не ко мне?

(Елеон., 1698, 469).

Нередко композиционная форма вопроса выражается в частушке параллельным построением:

Неужели не сольется,  
С гор не скатится вода?  
Неужели не вспомнит  
Меня милый никогда?

Ловить, не ловить  
Серого утенка?  
Любить, не любить  
Моего милёнка?

(Елеон., 3319, 5660).

<sup>18</sup> С. Л. Лазутин. К вопросу о поэтике частушки. — «Труды Воронежского университета», том 25, 1954, стр. 63—71.

В некоторых частушках вопрос, риторическое обращение и параллелизм, органически сочетаясь в одной и той же частушке, создают совершенную в художественном отношении миниатюру, где эмоциональности содержания соответствует лирическая форма:

Что ты, уточка, не плаваешь?  
Али крылышки болят?  
Что, желанный, редко ходишь?  
Али дома не ведаешь?

(Елеон., 1577).

Что ж ты, белая береза,  
Ветру нет, а ты шумишь?  
Мое ретивое сердечко,  
Горя нет, а ты болишь?

(Елеон., 2401, то же — 4614).

Подобные частушки, отличающиеся законченностью и простотой, живут без изменений многие десятки лет, являясь образцом для создания новых частушек такого же типа. Об этом свидетельствует распространенность одной и той же частушки в разных губерниях (см., например, у Елеонской, 2401 и 4614).

Разговорно-интонационные оттенки, подчеркивающие словесный, а не песенный характер жанра, обуславливают и особую композицию частушки.

В ряде частушек в качестве основного композиционного средства выступает диалог. Он также предельно сжат в частушке и заключен в форму вопроса и ответа. Диалог содержит обычно обращение, выступающее здесь как средство поэтического синтаксиса:

Миленький, милеюшка,  
Велика ли семеюшка?  
— Не бойся, дорогаушка,  
Только я да мамушка.

Уж ты, милая моя,  
Чем ты набелналася?  
— Я коровушку доила,  
Молочком умылася.

(Елеон., 133, 3736).

Близка к диалогу «вопросо-ответная» форма частушек,<sup>19</sup> но в отличие от диалога вопрос и ответ в таких частушках исходят от одного лица. Вопросо-ответная форма имеет несколько видов: сообщение о чем-либо и вытекающий из этого сообщения вопрос; вопрос и ответ на него; вопрос и пояснение вопроса.

Два колечушка литые —  
Мне которое носить?  
Два милые нажитые —  
Мне которого любить?

Что это за реченька?  
Голуби купаются.  
Что это за милая?  
Все в нее влюбляются.

(Елеон., 2919, 4881).

Одним из приемов композиции является в дореволюционной частушке параллелизм. Он не только играет роль самостоятельной организующей композицию формы, но и служит одним из основных композиционных принципов в построении других частушечных форм: монолога, обращения, вопроса.

Впервые указал на существование частушек в виде отдельного параллелизма А. Н. Веселовский, отметивший, что «самостоятельные параллельные формулы существуют в виде отдельных песенок, чаще всего четверостиший». Последние представлялись исследователю «сочетанием пары двустиший, либо развитием одного».<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Формулировка Е. Гиппиуса. См. Большую Советскую Энциклопедию, том 47, М., 2-е изд., стр. 70.

<sup>20</sup> А. Н. Веселовский. Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля. — Сб. «Историческая поэтика», Л., 1940, стр. 157.

Современные исследователи частушки по-разному рассматривали роль параллелизма в ее поэтике. П. Калецкий (1939), позже Н. П. Колпакова (1943) считали психологический параллелизм основой композиции частушки. Н. И. Рождественская и С. С. Жислина (1956) утверждают, что он характерен лишь для «старой» частушки. В. Боков (1939) отмечает, что в частушке параллелизм «более сжат и подвижен», чем в песне; Л. Шептаев (1950) называет «порочным и чисто механистическим» утверждение того, что «параллелизм является основным признаком в структуре частушки» и в доказательство приводит ряд частушек, построенных по другому принципу.<sup>21</sup>

Из рассмотренного выше материала видно, что для частушек, составивших такие значительные собрания, как сборники Е. Елеонской и В. Симакова, а следовательно, вообще для «старой» частушки параллелизм не является единственной основой композиции или основным определяющим ее признаком. Вместе с тем он играет значительную роль в ее структуре. Характер параллелизма в частушке иной, нежели в песне.

Образы, составляющие композиционную основу параллелизма, в частушке сжаты, лаконичны. Обычно они лишь названы, а не развернуты, как в песне, где они нередко составляют целую картину. В рамках частушки параллелизм выступает иногда, как мы видели, в форме риторического вопроса, обращения, монолога. Но в целом ряде частушек параллелизм играет роль самостоятельного и основного приема композиции и имеет несколько видов: а) сопоставление, б) противопоставление:

Две кукушки куковали  
На одном на прутике,  
Две подружки тосковали  
Об одном рекрутике.

Все цветочки во букете,  
Только аленького нет.  
Все ребята во беседе,  
Только миленького нет.

(Елеон., 912, 3007).

Одним из видов параллелизма является в частушке отрицательный параллелизм. Он также имеет различные формы: иногда в первом двустипии дается образ, который отрицается во втором (см. Елеон., 3443). Иногда отрицательный параллелизм выражается в виде синтаксической параллели, каждый член которой представляет утверждение и его отрицание (720):

По дорожке столбовой  
Катится клубок с иглой.  
Не клубочек, не игла,  
Катится судьба моя.

Не сама платочек шила,  
Мои ручки белые.  
Не сама я завлекала,  
Мои глазки серые.

(Елеон., 3443, 720).

Если параллелизм как вид композиции характерен для значительной части частушек, то далеко не всегда образ, составляющий параллель к основному явлению, имеет характер символа. В отличие от песни образную основу параллелизма в частушке составляют не только явления природы, растительный и животный мир, окружающий человека, но и предметы быта, домашнего обихода и самые будничные явления человеческой жизни. Образную параллель к изображаемому частушкой явлению могут создавать в последней и «папиросочка с духами», и «конфетка», которая «в кармане таить», и шаль, «надетая дыроватым косяком», и т. д., например:

<sup>21</sup> Шептаев, ук. соч., стр. 27.

Хорошо лапти носить,  
Трудно обуваться,  
Хорошо ребят любить,  
Трудно расставаться.

(Елеон., 4831).

Наряду с частушками, в которых образы сохраняют свой символический смысл, возникают другие, где та же самая образная параллель выступает в роли зачина и не имеет никакого символического значения. Принято объяснять утрату символики в параллелизме частушки забвением смысла символов.<sup>22</sup> В действительности, в частушке имеет место не столько «забвение символов», сколько сознательное переосмысление образов в реалистическом плане. Поэтому и параллелизм в частушке утрачивает свой «психологический» характер. Кинутый в грязь батистовый платочек девушки встречается в частушке как символ затоптанного и отвергнутого чувства. В этом случае композиция параллелизма подчеркивает психологический характер сопоставления:

Мой батистовый платочек  
За трубой валяется,  
Мой-от миленький дружочек  
За другой гоняется.

(Елеон., 4840).

Рядом с этой тотчас возникают частушки, в которых образ затерянного батистового платочка играет роль зачина.

Мой батистовый платочек  
Во грязи, во тине.  
Доставайся мой платочек  
Хорошему Ени.

(Елеон., 4842).<sup>23</sup>

Распространенность того или иного зачина свидетельствует о давности бытования. Это явление объясняется развитием и формированием жанра частушки, усваивающей традиционные поэтические средства фольклора для создания своих собственных новых форм. Уже в конце XIX века развитие и формирование частушки шло не только по пути освоения традиционной фольклорной поэтики, но и по пути создания новой образной системы реалистически-бытового характера, этой системе подчинялись и задачи композиции частушки. Поэтому параллелизм в частушке создается часто на основе простого сопоставления образа и явления, которое лишено символического значения. В целом ряде случаев первый член параллели, заключающий в себе образ, аналогичный изображаемому явлению, имеет не столько значение параллели к этому явлению, сколько характеризует обстановку, обстоятельство, при которых данное явление происходит:

Через блюдце слезы льются,  
Не могу я чаю пить.  
С кем я летичко сидела,  
Не могу того забыть.

(Елеон., 3483).

<sup>22</sup> П. Калецкий. О поэтике частушки. — «Литературный критик», 1936, № 9, стр. 186—201; Н. П. Колпакова. Русская народная литературная частушка. — «Звезда», 1943, № 4, стр. 92—101.

<sup>23</sup> См.: 4843, 4844 и сл.

В связи с переосмыслением символических образов в реалистически-бытовом плане в целом для частушки становится более характерным не столько «психологический параллелизм», сколько прием простого параллелизма. Поэтому самый термин «психологический» в применении к параллелизму частушки уже не соответствует полностью ее сущности, тогда как термин «параллелизм» сохраняет свое значение для определения одного из приемов композиции частушки. С. Г. Лазутин заменяет его в своих статьях о современной частушке<sup>24</sup> терминами: «введение пейзажной картины», «сопоставление по принципу аналогии», однако термин «параллелизм» более прост и удобен и давно вошел в научный обиход, поэтому игнорировать его вряд ли имеет смысл.

Параллелизм используется частушкой не только как средство композиции, но и в качестве средства художественной изобразительности. В этом случае он достигает предельного лаконизма, например в роли зачина:

Сине море пенится —  
Мой миленок женится.  
Женится, венчается  
Моя любовь кончается.

(Елеон., 5396).

Прием параллелизма в частушке способствует краткости и выразительности в передаче содержания частушки, заключающей нередко одну законченную мысль.

Структура некоторых частушек представляет собой ступенчатое сужение образа — прием, заимствованный частушкой от песни. Но в частушке ступенчатое сужение образа ограничивается двумя-тремя переходами:

На горе березка бела,  
На нее кукушка села,  
Золотые перушки,  
Снеси поклон Егорушке!

(Елеон., 1662).

Не деревня меня сушит,  
Сушит кругленький домок,  
Где крашённые окошки,  
Тут хороший паренек.

(Симаков, 637).

Стремление частушки к иносказательности выражается в композиционном обращении к тропам (метонимии, метафоре, гиперболе). В частушке они органически сочетаются с приемами композиции, составляют их образную основу. В некоторых частушках метонимия играет роль основного композиционного средства:

Черны брови по природе  
Голубые глаза в моде,  
Еще черные глаза  
Режут сердце без ножа.

(Елеон., 4884).

Гипербола также может служить основой композиции частушки:

Я на гороньку ступила,  
Горонька рассыпалась.  
На другу переступила —  
С миленьким увиделась.

(Елеон., 5737).

Мы с девчоночкой стояли —  
Снег растаял до земли.  
Раза три поцеловались —  
Все цветочки расцвели.

(Елеон., 728).

<sup>24</sup> См. указанную выше его статью, а также вступительную статью к сб. «Частушки Воронежской области», Воронеж, 1953.

Но чаще гиперболы, метафоры, сравнения, олицетворения выступают в качестве средств художественной изобразительности и создают образный зачин в частушке, внутренне связанный с содержанием.

## Гипербола в зачине

Все крутые берега  
Шагами перемерила.  
Своей любви не имела,  
Никому не верила.

(Елеон., 1981).

## Метафора в зачине

Почернело мое сердце  
Черней черного чела,  
Не видала свою милова  
Ни ноньче, ни вчера.

(Елеон., 1226).

Использование одного и того же зачина в различных по содержанию частушек С. Лазутин считает одним из приемов частушечной композиции и называет его «единоначатием». Однако с этим трудно согласиться, так как частушки с одним и тем же зачином могут создаваться на разных композиционных основах, по разным принципам. Например, зачин «золото мое колечко» (см. у Елеонской, 3006, 3013, 4853) равным образом используется в частушке, построенной в форме обращения и в форме лирического монолога:

Золото мое колечко  
Укатилось на базар.  
Неужели тебе, миленький,  
Нисколь меня не жаль?

Золото мое колечко  
Только вечером горит.  
А по миленьком сердечко  
Только сплю, так не болит.

В тех случаях, когда зачин используется в одинаковых по своей структуре частушках, мы имеем дело с импровизационным использованием уже известной формы, широко распространенной художественной схемы, а не с возникновением нового композиционного приема:

Потеряла я колечко  
В огороде в лебеду,  
Полюбила я милёнка  
На семнадцатом году.

Потеряла я колечко  
Из кармана в воду;  
Полюбила я милого  
С нынешнего году.

(Елеон., 4832, 4833).

Помимо частушек, которые создаются по существующим в устной традиции художественным законам, есть целый ряд частушек, которые создаются сразу по следам фактов и событий; они, по замечанию В. Симанова, «как бы сами сорвались с языка», в них «нет ни образа, ни параллелизма, ни символов, а просто одна суть дела. Такие частушки совсем безыскусственны».<sup>25</sup> По всей структуре они представляют обычные повествовательные предложения, более или менее удачно зарифмованные, и исчезают так же быстро, как и появляются.

Приемы композиции, свойственные дореволюционной частушке, обусловлены характером ее исполнения, ее целевой спецификой. Частушка, как и другие жанры фольклора, призвана удовлетворять насущные эстетические потребности народа, она рождена в условиях самого быта и самими формами своего существования тесно с ним связана. Заимствуя песенные приемы композиции и создавая свои собственные, частушка выработала форму, близкую к живой разговорной речи, дающую возможность

<sup>25</sup> В. Симанов. Несколько слов о деревенских припевках частушках, стр. 12.

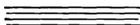
для выражения самого различного содержания в живой импровизационной форме.

Следовательно, частушечная композиция объясняется, с одной стороны, назначением частушки в быту, а с другой стороны — влиянием на нее многовековых народно-поэтических (в особенности песенных) традиций.

Особенности композиции частушки, отличающие ее от песни, объясняются двойственностью ее природы, как жанра в известной мере близкого к пословице, поговорке, загадке и в то же время жанра, родственного песне.

Ряд композиционных приемов, которые отдельные исследователи считают характерными лишь для современной частушки, был свойствен и дореволюционной частушке. Так называемая «старая» частушка стремилась преодолеть силу поэтической фольклорной традиции и, усвоив ее приемы, создать новую форму, более приспособленную к выражению жизненно-конкретного содержания.

При изучении современной частушки необходимо поэтому учитывать значение и место традиционных приемов композиции, выработанных дореволюционной частушкой. Пути дальнейшего развития частушки важно определять с учетом того, как осваивались и изменялись эти традиционные приемы в новых условиях существования и в связи с новой тематикой.



---

---

Л. И. ЕМЕЛЬЯНОВ

## ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ УСТНОГО РАССКАЗА

В сравнении с песенными жанрами фольклора изучение прозаических его видов всегда велось несколько односторонне. Если к былинам или, скажем, лирическим песням применялись критерии художественности, то все виды народной прозы, за исключением, пожалуй, лишь сказки, всегда изучались преимущественно со стороны заключенного в них реального содержания — по большей части исторического. Так изучались исторические легенды, всевозможные предания, связанные с историческими событиями и лицами, а нередко и совсем лишенные исторических черт и только отразившие полуфантастические представления народа о его историческом прошлом, например некоторые сказания, занесенные в ранние русские летописи. Художественность этих видов фольклора всегда отступала перед исследователями на второй план — в лучшем случае она служила материалом для доказательства предположений о существовании в известные периоды песенных произведений, не дошедших до наших дней. Особенное развитие эта методика получила в трудах представителей так называемой исторической школы.

По-видимому, это находилось в какой-то связи с взглядом на фольклор как на «народную мудрость» вообще, в результате чего упускалась из виду художественная специфика произведений фольклора. Такой подход к прозаическому фольклору особенно подкрепляется существующим взглядом и на историко-песенный фольклор только как на историческое свидетельство. Но если изучению песенных жанров эта методика наносила существенный ущерб, то в отношении прозаических повествовательных видов она имела, на наш взгляд, неоспоримые преимущества. Подтверждением этому может служить то состояние, к которому пришло изучение вопроса о народной прозе в современной фольклористике.

Дело в том, что признание в фольклоре его художественной природы и выделение его в область искусства без особых оговорок в смысле его творческого метода повлекло за собой и применение ко всем без исключения фольклорным произведениям художественных критериев. Это на первый взгляд естественное и закономерное обстоятельство имело очень важные последствия практического и особенно теоретического характера.

Первое, что необходимо отметить, это то, что история фольклора представляла как своего рода тень истории литературы. Причем те достижения литературы, которые являются результатом трудного многовекового развития, в фольклоре открывались фольклористами с завидной легкостью и простотой, при помощи обычной дедукции из априорного утверждения, что все самое передовое и ценное в истории культуры восходит

к народному творчеству. Так обстоит дело, например, со всеми видами реализма, который, согласно господствующему мнению, присущ фольклору всех эпох, начиная с первобытнообщинной.<sup>1</sup> Опираясь на литературоведческое понятие, которое и в самом-то литературоведении определено недостаточно четко, фольклористика существенно обедняет возможные результаты конкретного анализа своего материала и еще более запутывает самое это понятие.

Неправильное понимание художественной природы фольклора в значительной мере обусловлено неправильным пониманием предмета искусства вообще. Важно подчеркнуть, что с выделением фольклора в особую область искусства форму вопроса о предмете и специфике искусства приобретает оценка самих произведений фольклора, выяснение особого характера их художественной природы. Таким образом, вопрос о специфике искусства из области методологии переводится в область конкретного фактического рассмотрения. В отношении различных видов фольклора необходимость его постановки неодинакова, что находится в прямой связи с различным характером художественности отдельных фольклорных форм. Особую остроту он приобретает как раз при изучении прозаических видов фольклора и прежде всего так называемых устных рассказов. Не случайно первые публикации этих рассказов вызвали некоторую настороженность именно в отношении принадлежности их к фольклору и к искусству вообще. Так, на обсуждении сборника С. Мирера и В. Боровика «Революция»<sup>2</sup> Ю. М. Соколов обращался к составителям: «Если вы признаете, что родился новый стиль, новая художественная форма, я как литературовед не могу согласиться, что природа художественного произведения складывается из одних слов. А моменты композиции, архитектоники? Разве это не неотъемлемая часть того, что называют художественным произведением?»<sup>3</sup>

На сомнительные моменты устных рассказов, отличающие их от произведений классического фольклора, указывала А. М. Астахова: «Мы не можем, однако, согласиться с С. Мирером, что весь собранный и представленный в книге материал устного творчества рабочих должен быть занесен в категорию фольклорных явлений. Большинство из рассказов вызвано искусственно к жизни обращением и расспросами собирателя и является особым видом личного повествовательного словесного творчества».<sup>4</sup>

Эти замечания были заявкой на серьезное обсуждение теоретических проблем, связанных с устными рассказами. Однако такого обсуждения не последовало. Более того, уже в 1938 году сам Ю. М. Соколов говорит об устном рассказе как о вполне сложившемся и закономерном жанре искусства.<sup>5</sup> В своем учебнике он также берет под защиту устный рассказ,<sup>6</sup> ссылаясь при этом на доклад Н. Д. Комовской,<sup>7</sup> в котором вопрос о природе устного рассказа считается решенным, хотя и не делается ни малейшей попытки решить его — просто дается описание и перечисление изоб-

<sup>1</sup> Например: Русское народное поэтическое творчество, под ред. П. Г. Богатырева. Учпедгиз, М., 1956, стр. 14, 207.

<sup>2</sup> С. Мирер и В. Боровик. Революция. Устные рассказы уральских рабочих о гражданской войне. Под ред. М. В. Морозова. ГИХЛ, М.—Л., 1931.

<sup>3</sup> «Советское краеведение», 1934, № 7, стр. 44.

<sup>4</sup> «Советский фольклор», 1934, вып. 1, стр. 193.

<sup>5</sup> «Советский фольклор», 1941, вып. 7, стр. 46.

<sup>6</sup> Ю. М. Соколов. Русский фольклор. Учпедгиз, М., 1941, стр. 508.

<sup>7</sup> «Советский фольклор». 1941, вып. 7, стр. 54—71.

разительных приемов «нового жанра» в полном убеждении, что все остальные вопросы уже давно решены.

К 50-м годам споры 30-х годов были настолько забыты, что те черты устных рассказов, в отношении которых в 30-е годы высказывались наиболее сильные подозрения, породили в науке целую методику. Например, если А. М. Астахова указывала на относительную творческую несамостоятельность устных рассказов, имея в виду «обращение и расспросы собирателя», то Р. С. Липец склонна подчеркивать именно роль этих «обращений и расспросов»: «Своим отношением к рассказу, репликами собирателя может помочь рассказчику шире развернуть повествование, вспомнить некоторые эпизоды, отбросить несущественное».<sup>8</sup> Исследовательницу несколько не смущает то, что, таким образом, на долю рассказчика выпадает какая-то полутехническая роль. Его рассказ выглядит не как отражение самостоятельного художественного переживания, а как пересказ заданного, вынужденный ответ на какое-то побуждение извне. Впрочем, такое понимание художественности не должно вызывать удивления, поскольку о творческих истоках устного рассказа та же исследовательница говорит буквально следующее: «Представители младшего поколения, воспитанного в советское время, привыкли выступать публично с отчетом о проделанной работе, с воспоминаниями об истории колхоза, с изложением своей автобиографии. Эти выступления и помогли, по-видимому, развиться и оформиться современному стилю устного рассказа и вообще этому жанру».<sup>9</sup>

Как видим, здесь нет речи о характере художественности нового жанра, а есть стремление закрепить за ним только один самый общий и ничего не означающий признак — признак «рассказываемости». Характерно, что и критерий, выдвигаемый Р. С. Липец для отбора материала, также не затрагивает вопроса о художественности, а лишь включает отдельные чисто формальные признаки, позволяющие в лучшем случае говорить об устном рассказе как о явлении фольклора в широком смысле — например, устойчивость формы, приобретаемую в процессе повторения: «Далеко не все рассказы следует считать устно-поэтическими произведениями, а лишь те из них, которые при многократном повторении приобрели устойчивую форму новеллы».<sup>10</sup>

Если в отношении устного рассказа и заходит речь о художественности, то дело никогда не доходит до конкретного анализа этого понятия, и не возникает даже предположения о том, насколько сложна структура этого вопроса, насколько тесно переплетаются в нем проблемы теории искусства. В виде чистой декларации высказывается убеждение, что устный рассказ — это безусловно художественное произведение, что он «дает художественное обобщение действительности»,<sup>11</sup> и в соответствии с этими предпосылками открываются в устном рассказе категории искусства, вплоть до социалистического реализма.<sup>12</sup>

Следует, впрочем, отметить, что почти все исследователи устной прозы, относя народные рассказы к искусству, спешат оговориться, что

<sup>8</sup> Рыбацкие песни и сказы. Запись текстов, статьи, примечания, словарь и указатели Р. Липец. Изд. Гос. лит. музея, М., 1950, стр. 32.

<sup>9</sup> Там же, стр. 31—32.

<sup>10</sup> Там же, стр. 32.

<sup>11</sup> В. Ю. Крупянская и С. И. Минц. Народно-поэтическое творчество в годы революции и гражданской войны. — Сб. «Русское народное поэтическое творчество», под редакцией П. Г. Богатырева, 2-е изд., Учпедгиз, М., 1956, стр. 552.

<sup>12</sup> Там же, стр. 554.

не все рассказы можно считать явлениями художественного творчества, а лишь те, которые дают художественное обобщение действительности. Но оговорка эта в сущности излишня, потому что она имеет в виду только степень художественного воздействия отдельных рассказов, а вопрос о принципиальной возможности отнесения их к области искусства предполагает решенным в положительном смысле. Точно такую же оговорку можно сделать и в отношении литературы. Да и потом, если посмотреть на то, какие произведения отбирают исследователи в качестве «дающих художественное обобщение действительности», то картина обнаружится очень неприглядная. Огромное количество опубликованных рассказов не дает не только художественного обобщения, но и просто никакого обобщения. Сошлемся на ту же Н. Д. Комовскую. Признание ею того, что устными сказами можно считать только те, в основе которых лежит художественное обобщение, ни в какой мере не помешало ей опубликовать такие рассказы, как «Самое главное у нас — это испытание крана было» и «На перекрытии Волги и мы работали».

Кроме того, и это самое главное, чтобы выделить целый народно-поэтический жанр, совершенно недостаточно одной констатации известного художественного воздействия, оказываемого в большей или меньшей степени на слушателя отдельными устными рассказами. Подобно тому, как на основании своеобразного историзма былин или лирических песен нельзя утверждать, что произведения этих жанров являются непосредственно историческими документами, точно так же нельзя на основании художественного воздействия устных народных рассказов утверждать, что они представляют собой один из жанров искусства. По существу здесь мы сталкиваемся с коренным вопросом теории искусства — всё ли, что способно вызвать в нас эстетическое впечатление, можно считать явлением искусства? Исследователи устных рассказов отвечают на этот вопрос утвердительно, и отсюда идет вся ошибочная, на наш взгляд, методика их исследований. Она состоит в том, что за художественное обобщение принимается обычная абстрагирующая работа мышления, заложенная в самой природе человеческого познания, за социалистический реализм — атрибутивная сторона выраженного в рассказах сознания, а за художественную форму — изобразительная природа языка. Как видим, стоит только на миг упустить эстетический критерий, как рамки искусства расширяются до пределов почти бессмысленных, а наши заключения относительно степени художественности тех или иных рассказов становятся страшно субъективными.

В этих условиях единственным средством преодоления этих ошибок является попытка выяснить вопрос о характере художественности в произведениях так называемой народной прозы. Достигнуто это может быть, по-видимому, путем анализа исторических условий, в которых рождались эти виды фольклора, и тех причин, которые определили в них то или иное соотношение художественности и прямого, непосредственного отражения, образности и пересказа, эстетики и положительного знания.

Это мы и попытаемся сделать в настоящей статье.

Заметим сразу, что вопрос об устной народной прозе берется нами не во всем объеме, а лишь в той его части, которая объединяет виды прозы, принципиально однородные с точки зрения отражения в них действительности, с точки зрения участия в этом отражении художественной стихии народа. Это значит, что, во-первых, мы исключаем из рассмотрения все неповествовательные виды, какими являются, например, посло-

вицы, загадки, заговоры и т. п. Во-вторых, среди самих повествовательных видов мы не берем сказку, которая представляет собой собственно художественный жанр и нашей проблемы непосредственно не касается. Предметом нашей статьи послужат те виды народной прозы, которые могут быть выделены по признаку стихийного участия художественного элемента в отражении действительности при ярко выраженной независимости этого отражения от задач художественных, от импульсов, лежащих в сфере искусства.

Само собой разумеется, что в пределах столь небольшой статьи невозможно решить эти вопросы, тем более, что в связи с каждым из них встает масса других более мелких, но достаточно трудных вопросов. Поэтому всех вопросов мы будем касаться только в той мере, какая необходима для выяснения основной проблемы — в каком отношении к искусству находятся виды прозаического повествовательного фольклора.

В составе народной повествовательной прозы современная фольклористика различает следующие виды: легенды, предания, сказания и устные рассказы, именуемые иногда сказами.

Нельзя сказать, чтобы каждый из этих видов имел сколько-нибудь ясное научное определение. Напротив, терминологическая путаница здесь больше, чем в каком-либо из других отделов фольклора. Различие между легендами, преданиями и сказаниями определялось и в прошлом нередко чисто интуитивным образом. Да оно и не представляло существенного значения, поскольку ни один из этих видов никогда не рассматривался в качестве самостоятельной формы отражения действительности, но все они всегда изучались суммарно.

Большую четкость имеет различие между легендами, преданиями и сказаниями, с одной стороны, и устными рассказами, с другой. Первые три обычно рассматривают как повествование о более или менее давних временах и допускают в них большую степень вымысла и фантастики. В отношении же последних предполагается, что они, как правило, посвящены событиям текущей действительности или сравнительно недавнего прошлого. Практически устными рассказами считаются те произведения, в которых повествование ведется от очевидца изображаемых явлений. Однако и это различие остается в значительной степени внешним, так как совершенно очевидно, что легенды и сказания, дошедшие до нас, претерпели известную эволюцию, начальным звеном которой были иногда произведения, по-видимому, очень близкие к современным устным рассказам. Последние, как известно, записываются от самих слагателей и в подавляющем большинстве случаев в одной единственной редакции, так что у нас нет никаких оснований считать, что по прошествии нескольких десятков, а может быть и сотен лет они не приняли бы того же вида, что и предания, отраженные, скажем, «Повестью временных лет». Во всяком случае близость формы некоторых древних сказаний к форме современных устных рассказов (например, яркие диалогические построения в сказаниях о трех мщениях Ольги и о бое Кожемяки с печенгом в «Повести временных лет») дает право предположить, что многие из этих преданий складывались по тем же законам, что и современные устные рассказы.

Разумеется, это ни в коей мере не означает, что мы сближаем древние предания и современные рассказы по характеру отражения действительности, по уровню развития исторического сознания и по другим аналогичным признакам, зависящим от исторических условий. Эту разницу, конечно, необходимо иметь в виду. Мы хотим сказать только то, что обще-

ственная функция преданий и современных устных рассказов принципиально не изменилась, в связи с чем находится и характер художественности обоих этих видов, и характер отношения их к художественному отражению действительности.

Этот своеобразный характер художественности особенно хорошо виден на примере древних преданий. В этом отношении у нас имеются вполне надежные методологические предпосылки и вполне надежный материал.

Методологической основой здесь может послужить известное высказывание Маркса о мифологии. Говоря о мифологии как о форме отражения, Маркс высказал мысль о том, что она представляет собой «бессознательно-художественную переработку природы».<sup>13</sup> Не претендуя на абсолютность определения мифологии, это беглое замечание фиксирует, однако, очень существенную сторону мифологии, имеющую огромное значение для теории искусства. Мысль о бессознательности художественного элемента в мифологии означает то, что в эпоху относительной неразвитости положительного знания представления о природе («здесь под последнюю понимается все предметное, следовательно, включая общество»)<sup>14</sup> вырабатываются при помощи фантазии по законам, которые впоследствии, с возникновением эстетического чувства, будут ощущаться как законы художественного отражения действительности. Но в мифологии они еще бессознательны. Объективное художественное содержание, заложенное в мифах, выступает лишь как сопутствующее явление, как форма некоего другого содержания, ради которого и созданы эти мифы. Это главное содержание мифов — объяснение явлений природы, история родов, племен и т. д. Оно реализуется при помощи фантазии, оно художественно по форме, и это обуславливает наличие в мифах подчас очень глубокого художественного содержания.

Отсюда для нас следует очень важный вывод о том, что наличие определенного художественного содержания в отдельных произведениях еще не означает, что эти произведения должны рассматриваться как явления искусства. Иными словами, наличие бессознательно внесенных художественных элементов в той или иной форме отражения еще не дает права отождествить эти элементы с самой этой формой в целом и распространить наблюдения над элементами на всю форму. Пример мифологии говорит о том, что художественные элементы могут быть вплетены в такую деятельность человеческого сознания, которая не имеет целей художественного порядка.

От собственно художественной деятельности ее отделяет целая эпоха, в течение которой художественный принцип отражения, выступающий в мифологии лишь как форма выражения прямых практических потребностей, должен выделиться и определиться как форма выражения эстетической потребности.

Это был длительный и сложный процесс.

С развитием общественной практики, в первую очередь производственной, потенциальные возможности, слитые в мифологии (возможности науки, философии, религии, искусства и т. д.), выделились в самостоятельные институты, соответствующие различным сторонам все более и более дифференцирующейся практики и, следовательно, различным сторонам человека, его различным «сущностным силам» (Маркс). В числе этих

<sup>13</sup> К. Маркс. К критике политической экономии. Госполитиздат, 1950, стр. 225.

<sup>14</sup> Там же.

«сущностных сил» обрела свой предмет и по-особому оформилась и эстетическая потребность. Художественное отражение действительности, сохраняя связь с практическими потребностями, приобрело однако ту особенность, что связь эта имела опосредованный характер. Действительность реальных фактов и практических потребностей только тогда становилась действительностью художественных идей и образов, когда эти факты получали эстетическую оценку, вызывали, так сказать, определенный «эстетический резонанс». В фольклоре, который по самому своему существу теснее связан с практическими потребностями, первыми звеньями, принадлежащими собственно искусству, были героический эпос и лирическая песня.

С течением времени сфера этого «художественного производства в собственном смысле» все более расширялась. Глубже становилась и дифференциация форм, основанных на эстетическом восприятии действительности, с одной стороны, и форм отражения, теснейшим, непосредственным образом связанных с практическими потребностями, — форм бессознательно-художественных, — с другой. К последним, на наш взгляд, и относятся всевозможные предания, во множестве отраженные ранними русскими летописями. Общественная их функция состояла в том, что они служили устной историей народа, отражающей явления действительности в силу относительной неразвитости положительного знания в этой области все тем же бессознательно художественным образом. Ярким примером тому служат предания о родоначальниках (типа преданий о Кии, Щеке и Хориве, о Рогволоде и Туре), сказания о подвигах героев (например, сказания о победе юноши-Кожемяки над печенежским богатырем, о единоборстве Мстислава с Редедей, и т. п.). Весьма явственные черты мифологической, бессознательно-художественной обработки исторических впечатлений обнаруживает сказание о дулебах и обрах, стихия народной фантазии ярко проявляется также в сказании о трех мщениях Ольги.

Наиболее характерным в этом отношении является предание о Кожемяке, занесенное в «Повесть временных лет» под 992 годом. Черты бессознательно-художественной обработки настолько в нем отчетливы, что многие исследователи до сих пор видят за ним былинку на ту же тему. Мы не будем разбираться в том, насколько основательны их предположения на этот счет. Отметим лишь, что в данном случае представляется возможность не только убедиться в художественной обработке определенного исторического впечатления, но и установить, какие именно художественные средства использованы при этой обработке.

То, что в данном предании мы имеем не простую регистрацию отдельного исторического факта, не подлежит никакому сомнению. Об этом говорит хотя бы то, что на это предание распространяется в известной мере процесс циклизации, характерный для былинного эпоса и, по-видимому, в какой-то степени для всего исторического народного сознания того времени: основание города Переяславля приписывается преданием князю Владимиру, хотя в летописях Переяславль упоминается задолго до княжения Владимира. Это говорит о том, что образ Владимира вводится в предание не как реальный образ, но как уже знакомый по былинному эпосу, как уже освоенный им.

Исследователи не раз отмечали в предании характерные эпические моменты, такие, как, например, кручина князя Владимира при виде печенежского войска, как то, что бой происходит в форме поединка, что после боя Владимир награждает Кожемяку, и т. п.

Все это говорит о том, что предание подверглось значительному воздействию былинной эстетики.

Воздействие это вполне объяснимо, если исходить из признания бессознательно-художественной природы предания. Дело в том, что исторические сказания типа сказания о Кожемяке складывались в ту эпоху, когда уже существовал чрезвычайный богатый героический эпос, следовательно, для художественного сознания народа были характерны определенные черты, те, которые мы видим в эпосе. Отсюда следует тот вывод, что в той мере, в какой та или иная форма отражения действительности была художественной, а главное — в какой объект ее совпадал с объектом былинного эпоса, в той же самой мере на характере отражения ею действительности не могло не сказаться влияние этой сложившейся в рамках эпоса художественной системы. Сказания были бессознательно-художественной формой отражения и, кроме того, объект их был тот же, что и объект былинного эпоса (историческая борьба народа). Поэтому совершенно естественным образом они использовали отдельные приемы отражения из арсенала изобразительных средств, выработанных в процессе складывания эстетической системы былинного эпоса. Этим и объясняется то, что князь Владимир в сказании тужит так же, как в былине (это эпический прием, резко подчеркивающий безвыходность положения и значительность победы Кожемяки), что печенежский богатырь изображается, как «превеликий зело и страшный», а юноша-Кожемяка — как «средний телом», и т. д. Это и есть бессознательно-художественное отражение, бессознательное использование арсенала эпических изобразительных средств.

Бессознательность художественного творчества означает только то, что отражающее сознание, включая отдельные моменты художественного освоения действительности, тем не менее считается не с критериями и нормами какой-либо определенной художественной формы, а единственно с критериями, диктуемыми какой-либо прямой практической потребностью. Слагатель былины, сказки или лирической песни приступает к обработке избранного им материала, уже имея в своем распоряжении сложившиеся до него нормы отражения, строго определенные для каждого жанра. И каким бы новатором он ни выступал и как бы ни верил в достоверность того, о чем он рассказывает или поет, все равно практически он с этими нормами считается. Слагатель же предания не имеет других критериев и норм, кроме норм достоверности. Для того, чтобы сделать повествование интереснее (а иногда из-за отсутствия положительного знания), он использует отдельные изобразительные приемы (насколько допускает это природа повествования), на которые указывает ему его эстетическое чутье. Но этим и исчерпывается участие художественной стихии в создании предания. Оно эпизодично и неосознанно в том смысле, что рассказчик рассматривает изобразительные средства среди обычных средств документального повествования.

Несмотря на присутствие отдельных художественных элементов, предания нельзя рассматривать как жанр художественного отражения. Именно потому, что художественность их находится в безусловном подчинении у прямых практических потребностей и носит вследствие этого как бы прикладной характер, именно потому, что критериями при передаче и обработке их служат потребности не художественного порядка, а художественные критерии бессознательны и вторичны, именно поэтому отношение этих преданий к художественному творчеству следует признать весьма и весьма косвенным.

Можно указать еще на одно обстоятельство, свидетельствующее о том, что зависимость древних преданий от эстетической системы того времени не имела принципиального характера, что художественное творчество той эпохи и исторические предания представляют собой два чуть ли не противоположных ряда восприятия явлений.

Речь идет о том, что элементы былинной эстетики в преданиях исчерпываются отдельными изобразительными приемами. Дальше этих более или менее внешних черт общность преданий и эпоса не идет. Различия же выступают очень явственно. Первое и главное отличие состоит в том, что если былинная эстетика полностью основана на идеальном отражении действительности, на идеальном преломлении исторических конфликтов, то в основе преданий лежат конкретные представления о конкретных явлениях действительности. Изображая героические явления (как будто сходные с объектами былин), предания, однако, не берут изобразительных средств, принципиально связанных с былинной, а берут лишь те, которые допускаются конкретным отражением.

В самом деле, если кручина князя Владимира выглядит естественно и в конкретно-историческом повествовании, то в этом же повествовании было бы странным увидеть героя, размахивающего палицей «в девяносто пуд» или кидающего врага «чуть пониже облака ходячего». Историческое предание этого и не делает. Оно берет только те изобразительные средства, которые не приходят в противоречие с общим, в целом реалистическим, колоритом предания. Это лишний раз говорит о том, что движущие силы в создании преданий лежали в сфере во всяком случае не эстетической, поскольку влияние собственно эстетической системы (системы героического эпоса) проявилось лишь в таких внешних и незначительных формах. Это важно иметь в виду, хотя бы для того, чтобы правильно оценить различные предания более позднего времени, когда на смену эстетической системе былинного эпоса пришла новая система — эстетика форм конкретного отражения действительности — и различие между преданиями и художественными формами (скажем, исторической песней) стало менее отчетливым.

Конкретно-историческое отражение действительности не уничтожило эстетического восприятия явлений, а только видоизменило его. Так что то сближение, которое произошло, на первый взгляд, между преданиями и художественными формами, нельзя понимать ни как падение эстетического уровня художественных форм, ни как приближение форм нехудожественных к эстетическому восприятию. Предания остались теми же и по своей общественной функции, и по характеру отражения действительности. Произошло только то, что в той области, в какой отражение ими действительности является бессознательно-художественным, стали действовать нормы новой эстетики, свойственные новому, конкретно-историческому отражению. Установилось, таким образом, определенное единство между конкретно-фактическим отражением в преданиях и теми изобразительными средствами, которые предания эти бессознательно черпали из общего эстетического арсенала.

Это обстоятельство сыграло решающую роль в том, что связи и взаимоотношения между преданиями и собственно художественными формами стали гораздо теснее и естественнее.

Раньше, в эпоху господства эпической эстетики, взаимный переход былинных и сказовых сюжетов был невозможен, поскольку для этого требовался перевод из одной эстетической системы в другую, из одного плана отражения действительности в другой. С возникновением эстетик:

конкретно-исторического отражения это противоречие исчезло и возникли широкие возможности для использования преданиями песенных мотивов и сюжетов, и наоборот. Ярким фактом такого взаимоиспользования является, например, наличие в ермацком и разинском фольклоре мотива об «орлёных» и «неорлёных» кораблях.<sup>15</sup>

Однако и этот факт нельзя рассматривать как свидетельство того, что природа преданий — художественная. Несмотря на наличие сходных мотивов и сюжетов, несмотря даже и на полное тождество, в преданиях и песнях мы имеем принципиально отличные друг от друга формы отражения. Различие существует прежде всего в тех критериях, в соответствии с которыми совершается отражение явлений в песнях и преданиях, в тех внутренних законах, по которым формируются песни как художественный организм, а предания — как нечто достоверное о действительно существовавшем. Ощущая песню как форму художественную, отражающий субъект все время считается с какими-то определенными канонами и все образительные средства берет как естественное содержание этих канонов. И пусть он даже убежден в том, что все, о чем он поет — сущая правда, все равно независимо от этого убеждения непосредственной творческой целью, которая подчинит себе весь характер отражения, будет достижение определенной пластики образов, определенного композиционного слитка. Это именно эстетическая оценка явлений, которая предполагает не только передачу смысла явлений, но и показ этих явлений. Способы же показа как раз и являются теми эстетическими критериями, на которых вырастает определенная художественная форма и с которыми не может не считаться художественное отражающее сознание.

Что касается преданий, то единственными критериями при их возникновении являются критерии достоверности и подобия. Привлечение различных художественных средств в каждом отдельном случае регулируется, во-первых, тем, насколько достоверны и отчетливы в памяти слагателя изображаемые явления, а также тем, насколько эти явления допускают такую обработку (это зависит от многих причин, в том числе от степени типичности данных явлений).

Уловить это различие весьма трудно. Кроме того, что художественные черты обеих форм имеют один характер, существенно также и то, что в пределах каждой из этих форм скрещиваются влияния самых разнообразных жанров. Взаимопроникновение и взаимовлияние жанров в рамках художественной формы отражения (например, влияние лирической песни на историческую) соответственным образом сказывалось и на художественной стороне преданий.

С течением времени с возникновением новых жанров и со все возрастающим усложнением их художественной структуры диапазон использования в преданиях художественных средств, приемов художественного мышления, отдельных художественных навыков становится все более широким. Возникает даже такое положение, когда среди этих образительных средств появляются приемы литературные, а художественный способ обработки принимает осознанный характер. Но в этом случае произведение уже не может рассматриваться с точки зрения узкофольклорной. И тут встает масса дополнительных вопросов, среди которых основным является вопрос о том, что такое искусство и каков комплекс черт, по-

<sup>15</sup> Песню с этим мотивом см.: В. Ф. Миллер. Исторические песни русского народа XVI—XVII вв. Пгр., 1915, № 166. Сб. ОРЯС АН, т. 93; предания — см.: А. Н. Лозанова. Песни и предания о Разине и Пугачеве. Изд. «Academia», 1935.

зволяющих включить то или иное произведение в сферу художественного творчества.

Особенно остро ощущается необходимость постановки этого вопроса при изучении устных рассказов или сказов.

Мы уже отмечали, что вскоре же после появления в поле зрения фольклористики первых рассказов этого типа принадлежность их к фольклору была подвергнута известному сомнению. В словах Ю. М. Соколова, говорившего, что природа художественного произведения складывается не из одних только слов, но требует учета моментов композиции и архитектоники, содержалось и более серьезное подозрение: можно ли вообще относить эти рассказы к категории искусства. Требуя учета «моментов композиции и архитектоники», Ю. М. Соколов не только выдвигал критерии классических образцов фольклора, но объективно шел гораздо дальше — выдвигал критерии собственно художественного творчества, которым рассматриваемые рассказы явно не отвечали. Таков же объективный смысл и упреков А. М. Астаховой, которая указывала на относительную творческую несамостоятельность рассказов, создаваемых с помощью наводящих вопросов собирателя.

Теперь, когда практика собирания устных рассказов накопила значительный опыт, когда намечились основные пути в изучении и понимании этого жанра, мы можем судить о том, насколько оправданы были надежды одних ученых и насколько основательны сомнения других.

Прежде всего — о некоторых особенностях развития жанра устного рассказа в последние три десятилетия.

Около 30 лет назад С. И. Мирер утверждал, что на наших глазах создается новый эпос, из которого должны вырасти творения, подобные «Илиаде» и «Калевале». В необъятном море материала глаз исследователя различал отдельные пласты, которые он называл романами, повестями и другими известными в теории литературы терминами. Народной прозе предрекалось блестящее будущее.

Что же получилось в действительности? Попыты записи рассказов о революции предпринимались и после С. И. Мирера и В. Н. Боровика и даже в немалых количествах. Однако создать «Илиаду» или «Калевалу» на этом материале не решился никто. Более того, развитие устного рассказа приняло такой характер, что рассказы, подобные записанным С. И. Мирером и В. Н. Боровиком, все более и более обособлялись, превращались в своего рода классику. Их ценность возрастала в соответствии с тем, что сведения, сообщаемые ими, становились все более уникальными, так как сама действительность, отраженная ими, все в большей степени становилась историей. Значение их, таким образом, определяется тем, в какой мере они могут служить историческим свидетельством, безотносительно к тому, сохраняют они какие-либо черты стихийной художественной обработки исторических впечатлений или нет.

Если бы за этими рассказами, а также за рассказами о текущих событиях было признано это и только это значение, то тем самым мы обрели бы хороший критерий для отбора материала.

Однако этого не случилось. К историзму устных рассказов стали подходить как к историзму художественного произведения, а самое соприсношение сознания, отраженного в рассказах, с действительностью стали представлять как художественное обобщение. Такая постановка вопроса быстро смела все критерии для отбора и оценки материала. В науку хлынули как непосредственный предмет изучения целые потоки разношерстных, случайных материалов, которые, именно оттого, что их предлагалось счи-

тать проявлением художественного творчества, вмиг опрокинули самое понятие специфики искусства, понятие, и без того очень плохо определенное в науке.

Что, например, представляют собой с точки зрения теории искусства материалы недавно изданного сборника Н. Д. Комовской?<sup>16</sup> Или уже упоминавшегося нами сборника Р. С. Липец?

Рыбаки Волги и Поморья, рабочие, служащие и инженеры Горьковской ГЭС рассказывали о своих повседневных делах не только без специальной ориентации на какие-либо образцы художественного творчества, но даже и без стихийного воздействия каких бы то ни было народно-поэтических или литературных жанров. Взять хотя бы рассказ рабочего-креповщика «Самое главное у нас — это испытание крана было»<sup>17</sup> или рассказ «На перекрытии Волги и мы работали».<sup>18</sup> Обобщения, наблюдения, отдельные выразительные детали — все, чему предубежденный исследователь склонен придавать значение «творческой лаборатории», присутствует в этих рассказах не более чем в любых высказываниях, через которые осуществляется процесс общения людей между собой. Обобщение принципиально свойственно развитому человеческому мышлению, и от этой его (обобщения) формы — формы гносеологической до той особой формы, которая называется собственно художественной типизацией, в сущности так же далеко, как от логической формы мышления до художественной. Поэтому, усматривая обобщение в устных рассказах (скажем проще — высказываниях), мы еще не приводим никаких доказательств в пользу художественной природы этих рассказов — мы только констатируем, что данные рассказы вполне соответствуют нормам развитого мышления и речи.

То же следует сказать и в отношении сюжетики и языка этих рассказов. Рассказать о событии, в точности перечислив все его компоненты, еще не значит создать сюжет. Композиция факта только тогда становится композицией художественного сюжета, обретает пластику становления сюжета, когда факт проходит эстетическую фильтрацию, когда художественная идея обнажает его внутреннюю структуру, в известном смысле деформирует его. С этой точки зрения ни один из упомянутых рассказов не заключает сколько-нибудь цельного художественного сюжета. В лучшем случае они могут послужить исходным материалом для создания художественного сюжета.

Все это, разумеется, не означает, что все устные рассказы вообще лишены всякого художественного значения. Среди массы серого, бесцветного материала встречаются отдельные, чрезвычайно интересные и выразительные пласты. Таковы, например, рассказы рабочих и крестьян о Ленине, воспоминания чапаевцев о своем прославленном командире. Этот фольклор жила богатой и кипучей жизнью и не только дал массу ценнейших сведений о жизни великого гения революции и героя гражданской войны, но и в гораздо большей степени, чем другие рассказы современности, обнаружил тяготение к собственно художественным фольклорным жанрам. Так, отдельные рассказы о Чапаеве начинают отходить от принципов обычного документального повествования, характерных для устного рассказа как такового, и испытывают заметное влияние эстетики и формообразующих норм народного анекдота типа анекдотов о Ходже Насреддине.

<sup>16</sup> Сказки, рассказы и песни Горьковской области. Вступительная статья, запись и редакция текстов, комментарии Н. Д. Комовской. Горьковское книжное изд., 1956.

<sup>17</sup> Там же, стр. 215—216.

<sup>18</sup> Там же, стр. 221—223.

Таковы, например, рассказы-афоризмы «Меткие ответы»,<sup>19</sup> «Бог послал»,<sup>20</sup> «Как одному семерых не бояться».<sup>21</sup>

В стиле традиционной эстетики подвига решен замысел рассказа «Чапаев и генерал».<sup>22</sup>

Для лучшего уяснения разницы между художественным и нехудожественным осмыслением образа Чапаева полезно сравнить рассказы о гибели Чапаева и сказку на ту же тему.

Рассказы<sup>23</sup> представляют собой простой пересказ трагического события, произошедшего в Лбищенске 5 сентября 1919 года. Они ничего не выдумывают, не применяют по отношению к материалу никаких приемов, кроме тех, которые диктуются самой структурой факта. Они сюжетны в той мере, в какой сюжетен сам факт.

Другое дело сказка.<sup>24</sup> Она сразу же применяет к факту известную эстетическую схему (герой оказывается в ситуации, где волшебный предмет не действует), и это пронизывает все действие определенным драматизмом. То, что тетка Чапаева дает ему кольцо, которое охраняет от опасности только на суше, одновременно служит и завязкой сюжета. Действие, таким образом, обретает необходимую художественную условность, в плоскости которой развивается сюжет, основная форма «бытия действия», если можно так выразиться.

Таким образом, художественному восприятию образа Чапаева свойственны определенные приемы, эстетические оценки и соответствующие эстетические схемы.

Подавляющее большинство рассказов о Ленине и Чапаеве, несмотря на их исключительную, порой уникальную историческую ценность, к художественному творчеству все же не относится. Они замечательным образом обогащают наше знание о Ленине и Чапаеве, дают представление об отношении к ним народа. Но художественное творчество (и фольклорное, и литературное) имеет не только познавательную сторону, но и образительную. Эта сторона включает в себе определенные для каждой эпохи и каждого вида творчества эстетические нормы и приемы создания художественной формы. Она-то и отсутствует в устных рассказах. В виде отдельных, зачастую очень выразительных элементов художественное восприятие врывается в повествование, но участие его в повествовании носит чисто стихийный, прикладной характер. Оно не представляет никакой системы и не принимает сколько-нибудь четких очертаний определенной художественной формы.

Могут возразить, что нельзя к подобным рассказам применять критерии литературного индивидуального художественного творчества. На это следует заметить, что, хотя здесь и необходим строго дифференцированный подход, все же, когда речь заходит об отношении этих рассказов к искусству, у нас нет других критериев в их оценке, кроме современных литературных. Во-первых, времена, когда на характере отражения действительности прозаическими фольклорными жанрами сказывалось влияние эстетических принципов народной поэзии, давно минули. Теперешние устные рассказы свободны от влияния старой народной поэзии в той же мере, в какой современное народное творчество отошло от прежних форм отражения. Во-вторых, если начать утверждать, что современная народная проза испыты-

<sup>19</sup> Т. М. Акимова. Сказы о Чапаеве. Саратовское обл. изд., 1951, № 3.

<sup>20</sup> Там же, № 37.

<sup>21</sup> Там же, № 25.

<sup>22</sup> Там же, № 65.

<sup>23</sup> Там же, №№ 109—116.

<sup>24</sup> Творчество народов СССР. Изд. газеты «Правда», 1937, стр. 223—227.

вает влияние эстетических принципов современной *народной* поэзии, принципов, в какой-то мере отличных от литературных, то мы приходим к сложному и чрезвычайно запутанному вопросу о том, что представляют собой эти самые принципы нового фольклора и что такое вообще сам этот фольклор. Несмотря на обилие споров вокруг этого вопроса, никому еще не удалось серьезно пошатнуть того очевидного факта, что в формах отражения действительности современной народной поэзией резкое, если не абсолютное преобладание получила струя литературного художественного творчества. Следовательно, если даже начать искать следы влияния современной народной поэзии на устную прозу, то все равно трудно надеяться найти что-нибудь, кроме влияния «литературных» сторон народной поэзии.

В-третьих, сами устные рассказы, если их рассматривать независимо от влияния на них современной народной поэзии, не заключают в себе никакого метода, который отличал бы их от литературы и которому литературе следовало бы у них поучиться, как это было, например, в прошлом.<sup>25</sup> В тех моментах, в которых устный рассказ стремится сознательно или бессознательно использовать художественные средства, он опирается на тот же метод, что и литература. И причина здесь столько же в том, что грандиозный размах народного образования в нашей стране в значительной степени «олитературил» сознание рассказчиков, сколько и в том, что наша литература, подлинно народная литература, прониклась принципами народного взгляда на действительность, принципами народного сознания.

Идеальная схема отношений литературы и народа в нашем обществе такова, что литература, еще задолго до того, как она приобретает конкретные и специфические формы, формируется в народе, выступает, как продукт исторической деятельности народа (производственной, духовной и т. д.). В более или менее общем виде эта схема была характерна и для других эпох. Но для прошлого ее нельзя понимать иначе, как самую общую, подчас весьма трудно уловимую обусловленность литературы (совокупности индивидуальных проявлений художественного творчества) уровнем творческого (в широком историческом смысле) потенциала народа, как невозможность для литературы ставить и решать иные задачи, кроме тех, которые подготовлены и выдвинуты исторической жизнью народа. В несколько утрированном виде эта мысль была выражена А. М. Горьким: «Искусство во власти индивидуума, к творчеству способен только коллектив», «Зевса создал народ, Фидий воплотил его в мрамор». Народная же речь была и основой национального литературного языка. Однако это было сравнительно узкое русло, по которому художественные силы народа вливались в литературу. У народа была своя литература, свой художественный метод, обладающий теми преимуществами, которые вытекают из того факта, что это — метод самих творцов истории, и теми недостатками, которые обусловлены сравнительной изолированностью его от многих лучших достижений национальной культуры. Литература многому научилась у фольклора, обратное же влияние в сильнейшей степени затруднялось известными социальными условиями.

В системе культуры социалистического общества упомянутая общая схема взаимоотношений литературы и народа обретает множество новых аспектов, наполняется новым содержанием. Народное творчество, сохраняя то преимущество, что оно — творчество широких народных масс, овладевает формами отражения, выработанными многовековым развитием лите-

<sup>25</sup> Вопрос, послуживший предметом известной статьи Н. А. Добролюбова «О степени участия народности в развитии русской литературы».

ратуры, усилиями лучших представителей национальной культуры. Народное творчество становится как бы капиллярной сетью литературы. Там, в тончайших капиллярах, происходит первичное освоение действительности. Иногда оно имеет художественный характер, иногда, как это видно на примере устных рассказов, — практически-документальный. Но, независимо от того, в какой степени и в каком качестве проявляется художественный элемент этого освоения, характер его, как правило, будет обусловлен основными художественно-воспитательными силами данной эпохи. В нашу эпоху такими силами бесспорно являются силы литературные. Следовательно, природа художественных элементов (независимо от того, осознаны они или нет) современных устных рассказов — литературная, и при оценке этого вида отражения у нас нет других критериев, кроме литературных. Собственно это не должно никого удивлять, поскольку сами же фольклористы усматривают в устных рассказах и реализм и социалистический реализм, т. е. категории современных форм искусства.

Конечно, было бы неправильным рассматривать рассказы всех людей с точки зрения литературных образцов, как было бы неправильно считать, что в формировании сознания всех людей принимала участие только литература. Но влияние других факторов на «эстетику» устных рассказов в наше время носит скорее характер отклонения от правила, нежели правила. Кроме того, участие литературы в формировании сознания и культуры рассказа в условиях нашей действительности следует понимать не только и, пожалуй, не столько в прямом смысле, сколько в широком: человек подвергается воздействию литературных норм, усваивая повествовательный опыт своей среды. Следовательно, и с этой точки зрения мы имеем право руководствоваться при оценке устных рассказов литературными критериями.

Если все это так, если природа художественных элементов устных рассказов (независимо от того, осознаны они или нет) та же, что и в литературном художественном творчестве, то значение современных устных рассказов следует оценить несколько иначе, чем это принято в нашей фольклористике.

Прежде всего необходимо признать, что современные устные рассказы независимо от того, относить их к фольклору или нет, нельзя рассматривать в плоскости собственно художественного творчества, что характер их художественности — совершенно прикладной (в случае, когда нет сознательной установки на художественность изображения) и ничем в сущности не отличается от того, который свойствен мышлению вообще и языку вообще.

В случае же, когда мы имеем дело с сознательным стремлением к художественности изображения, к устному рассказу следует применить те же требования, что ко всякому произведению литературы без всяких скидок на «фольклорность».

Иначе следует подойти и к вопросам собирания и особенно издания этих рассказов. Сейчас они находятся в науке на каком-то особом положении: собирают и издают их как произведения классического фольклора в соответствии с издавна выработанными собирательскими и издательскими научными принципами, но применяют к ним, ищут в них категории собственно литературные. И никак не хотят понять, что раз в устных рассказах не заключено никакого иного метода, отличающего их от произведений современной литературы (а это так, и сами исследователи должны признать это, поскольку в анализе устных рассказов они пользуются чисто литературоведческой методикой и терминологией), то этим самым с них снимается «гриф» фольклора, и они становятся в один общий ряд с произведениями, характеризующимися тем же самым методом, т. е. с произведениями литератур-

ными. Нетрудно заметить, что в этом ряду они не могут претендовать на сколько-нибудь значительное место. Все слагаемые художественного произведения в них отсутствуют: место сюжета, который в художественном произведении складывается как проявление, как непосредственная действительность определенных характеров, фиксирующих опять-таки определенные, художественно осмысленные стороны действительности, в них занимает событие, явление как таковое, форма изложения в соответствии с этим носит характер называния компонентов этого события с минимальным количеством изобразительных элементов, во-первых, лежащих уже в самой природе языка, а во-вторых, диктуемых более или менее эмоциональным отношением рассказчика к предмету рассказа. Естественно, что все это регулируется, корректируется не потребностями рассказа как некоего художественного организма, не художественным замыслом, который в художественном произведении является непосредственным императивом в становлении художественной формы, а единственно самим событием, которое лишь постольку является предметом рассказа, поскольку перед рассказчиком стоит задача передать его с наибольшей степенью достоверности. Иначе говоря, действительность образов в устных рассказах подменяется (не может не подменяться) действительностью прототипов. Форма выражения в таких рассказах, кристаллизуясь под воздействием нехудожественных импульсов, не обладает поэтому художественной значимостью (от естественных, присущих самому языку элементов изобразительности мы в данном случае отвлекаемся) и с точки зрения эстетического восприятия не представляет самостоятельного интереса. Поэтому стремление собирателей применить к устным рассказам принципы записи, как к произведениям классического фольклора, нам представляется не совсем оправданным.

Современные устные рассказы — не художественные организмы, их содержание и форма выражения имеют значение далеко не одинаковое. Ценность содержания их не нуждается в «гарантиях» со стороны формы выражения (потому что оно не имеет в форме глубоких органических корней, как это обычно бывает в художественных произведениях, подчиняющихся закону единства формы и содержания), поэтому совершенно не обязательно быть особенно щепетильными в деле фиксирования этой формы. В прошлом форма устного рассказа представляла большой интерес, потому что знакомство с нею расширяло круг представлений о культуре рассказа в народе, о культуре, которая многому учила литературу, демонстрировала новые повествовательные возможности. Тогда принципиальное различие между устными рассказами и литературой отходило на задний план, затемнялось тем особым значением, которое имела форма устных рассказов для воспитания повествовательной культуры. Сейчас, когда повествовательная культура стала единой, если еще не в действительности, то в принципе, в потенциале, особое значение формы устных рассказов отпало, специальная демонстрация образцов народной речи «в натуре» стала излишней, потому что все, чему могла она научить литературу и читателя (и учила в прошлом), теперь с гораздо большей эффективностью усваивается и выражается самой литературой.

Значение современных устных рассказов — чисто документальное. Оно тем больше, чем значительнее событие, о котором рассказывается, и чем большее отношение имел к нему рассказчик. К этим рассказам полностью применимы требования мемуарного жанра и в первую очередь то, что в основу мемуаров никогда не кладутся события текущей действительности, иначе это будут уже не мемуары, а хроника, дневник. Мемуары только тогда становятся мемуарами, когда описываемое событие приобретает из-

вестную историческую перспективу, допускающую необходимую степень обобщения. Такая ретроспекция является тем «тройным расстоянием», которое в живописи необходимо для лучшего видения картины, — все детали в этом случае предстают не сами по себе, а в строгом соответствии с общим значением события и уж поэтому самому несут определенную долю обобщения, независимо от того, хочет этого рассказчик или нет. Но это будет не специфическое художественное обобщение, а стихийно, бессознательно художественное, каким проникнуто в этой или иной степени восприятие каждого человека.

Могут, пожалуй, заметить, что некоторые мемуары являются художественными произведениями — например, «Былое и думы» Герцена или «История моего современника» Короленко — и что неправомерно исключать из области искусства устные рассказы только на том основании, что они принадлежат к жанру мемуаров. На это следует ответить, что художественные произведения, написанные в форме мемуаров, еще не подтверждают той мысли, что жанр мемуаров в целом — жанр искусства. Самое большее, что можно сказать о принадлежности жанра мемуаров к искусству, это то, что этот жанр не содержит никаких препятствий для использования его в качестве формы художественного произведения. Но это и все, что можно сказать по данному вопросу. Всякая попытка предположить в произведении художественное содержание только потому, что оно создано в форме мемуаров, не имеет под собой никаких оснований. Вопрос о художественной или нехудожественной природе произведения должен решаться исключительно на основании самого произведения, а не жанра, в каком оно написано или рассказано. Герцен, создавая «Былое и думы», и Короленко, работая над «Историей моего современника», не просто описывали то, чему они были в жизни свидетелями. Их произведения пронизаны единой художественной концепцией, цельным и органичным художественным замыслом, которому подчинены все детали и который определил самый отбор фактов. Жанр мемуаров был для них только наиболее удобной формой реализации этого замысла и этой концепции. Примеров такого использования формы не художественных жанров в художественной литературе можно привести немало. Например, жанр письма или дневника. Никто не скажет, что письмо и дневник — жанры искусства, подобно, скажем, роману или поэме. Однако «Бедные люди» Достоевского, «Герой нашего времени» Лермонтова и «Страдания молодого Вертера» Гёте написаны именно в форме писем и дневников.

Все это говорит о том, что одна принадлежность устных рассказов к мемуарному жанру ни в какой степени не свидетельствует о художественной их природе. Во всяком случае документальность, историчность (основные, определяющие черты жанра мемуаров) представляют в отношении устных рассказов абсолютную очевидность, художественную же их природу еще надо доказать. Таким образом, у нас больше прав рассматривать устные рассказы в свете действительно характерных черт мемуарного жанра (документальность и т. д.), чем в свете лишь возможных, иногда сопутствующих (художественность).

С этой точки зрения большая часть современных сборников устных рассказов представляет очень ограниченный интерес. Такие издания, как упомянутые сборники Н. Д. Комовской и Р. С. Липец, как «Устные рассказы уральских рабочих», «Рассказы уральцев о старой и новой жизни», «Красный набат» и многие другие, заключают в себе массу сырого и какого-то безликого материала, не имеющего не только никакого художественного значения, но иногда и просто исторического. За большинством из них трудно

признать даже значение живых свидетельств истории, потому что все они поразительно однообразны и сухи. Особенно это касается рассказов о современности. Целесообразность издания таких материалов представляется весьма и весьма сомнительной. Формой их использования в науке вполне могло бы послужить архивное хранение.

Впрочем, следует оговориться, что в виде отдельных образцов, примеров народного отношения к определенным историческим процессам и явлениям издание таких материалов имеет известное значение. Необходимо лишь помнить, что здесь должны быть определенные критерии отбора (значительность, актуальность и т. д.). Работу в этом направлении необходимо приветствовать и поощрять.

Но когда устный рассказ провозглашается равноправным художественным жанром, когда, таким образом, в искусство открывается путь всем продуктам более или менее осмысленной работы языка, мы должны со всей строгостью отнестись к этой вульгаризации искусства.



---

---

П. С. ВЫХОДЦЕВ

## ЛИТЕРАТУРА ИЛИ ФОЛЬКЛОР?

(К ВОПРОСУ О СОВРЕМЕННОМ НАРОДНОМ ТВОРЧЕСТВЕ)

### 1

На протяжении всего существования советской фольклористики продолжались, то затихая, то вновь усиливаясь, споры о том, что считать современным народным творчеством. Особенно жаркая дискуссия по этому вопросу разгорелась несколько лет тому назад в связи с выходом в свет первого опыта обобщающей работы по советскому фольклору, подготовленной Институтом русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР.<sup>1</sup>

Почти сорокалетняя практика собирания и изучения современного народно-поэтического творчества постоянно ставила перед исследователями столько сложных и неожиданных вопросов, так запутывала привычные представления о фольклоре, что в конце концов мнения фольклористов серьезно разошлись не только в понимании путей изучения фольклора, принципов его анализа, классификации, периодизации, взаимоотношения современной литературы и современного народного творчества, но и в понимании самого предмета исследования. Стали раздаваться голоса о том, что и предмета, собственно, нет, он исчез или исчезает.

Ввиду того, что в процессе дискуссии 1953—1955 годов были высказаны самые резкие и даже прямо противоположные, взаимоисключающие мнения на этот счет, а также вследствие того, что почти все участники спора, при самых казалось бы противоположных позициях, встали, на наш взгляд, на принципиально неверный путь в толковании современного народно-поэтического творчества, в ряде случаев даже более неверный, чем у авторов «Очерков», — ввиду всего этого необходимо остановиться на упомянутой дискуссии несколько подробнее.

Все критиковавшие книгу пришли к единодушному выводу о том, что «Очерки» не дают ясного и правильного ответа на вопрос: что же такое современный фольклор. С этим выводом нельзя не согласиться. Но что предлагали критикующие? Можно прямо сказать: всяк — свое. Кажется единственно, в чем сошлись фольклористы на этот раз, — это в отрицании права принадлежности к современному народному творчеству различного вида стилизаций под старинный фольклор («новины», «современные сказы» и т. п.) советских сказителей типа М. С. Крюковой, М. К. Рябикина и др.

В остальном — полный разброд. И главным образом — в определении критериев, по которым следует или не следует относить произведение к со-

---

<sup>1</sup> Очерки русского народно-поэтического творчества советской эпохи. Изд. АН СССР, М.—Л., 1952, 542 стр. В дальнейшем: Очерки.

временному фольклору. Даже признанный большинством фольклористов принцип коллективности понимается каждым по-своему. Так, например, В. С. Бахтин, соглашаясь с авторами «Очерков» в том, что «процесс творческой шлифовки» есть «определяющая черта народного творчества», но упрекая их в непоследовательности, так формулирует свое понимание вопроса: «Действительное отличие советской литературы от советского фольклора состоит не в содержании и даже не в способе создания художественного произведения, а лишь в форме последующего бытования этого произведения. Одно дело — жизнь фольклорного произведения в народе», который шлифует его и доводит «до высшей ступени искусства», и совсем другое — «жизнь раз созданного и закрепленного в той или иной форме текста».<sup>2</sup> Итак, к современному фольклору следует относить коллективные произведения по бытованию, т. е. те, которые «шлифуются» в народных массах. Все, что записывается и «живет» в тексте, — это литература.

В. П. Анкин считает, напротив, что фольклор — это коллективное творчество по происхождению, так как оно в самом творческом процессе, в методе изображения принципиально отличается от литературного творчества.<sup>3</sup> Признание всякого «индивидуального» творчества как народно-поэтического — это вредные пережитки исторической школы.

В. И. Чичеров, подводя итоги дискуссии, занял «среднюю» позицию. Выдвигая в качестве определяющего принципа современного фольклора коллективность, а устность, массовость, традиционность и анонимность — лишь сопутствующими и как бы дополняющими, но не обязательно всякий раз проявляющимися одновременно, В. И. Чичеров считает, что эта коллективность творчества как главный признак фольклора проявляется и в процессе создания, и в процессе бытования. «Коллективное творчество современности создается и устным, и письменным путем. Сочетание этих путей — принципиально новая черта современного массового искусства слова».<sup>4</sup> Но, подчеркивает В. И. Чичеров в другой статье, «не все, что поется и рассказывается, — народное творчество...».<sup>5</sup> Принцип коллективизма, следовательно, контролируется критерием «высокого названия „народное искусство“».<sup>6</sup>

Другие фольклористы, сближаясь или расходясь с этими тремя точками зрения, тоже вносят свои дополнения, уточнения и изменения, которые иногда трудно даже понять в силу их противоречивости. Например, А. Нечаев и Н. Рыбакова, отвергая в качестве признака современного фольклора «фольклор по происхождению», вместе с тем утверждают, что он «продолжает жить и развиваться по своим законам как особый вид искусства, имеющий свою специфику, совершенно отличную от специфики литературы».<sup>7</sup> Уместно заметить, что если специфика современного народного творчества «совершенно отлична» от литературного, то и процесс создания, возникновения произведений того и другого вида должен резко

<sup>2</sup> В. С. Бахтин. О некоторых проблемах фольклористики (в связи с теоретическими положениями книги «Очерки русского народно-поэтического творчества советской эпохи»). — «Советская этнография», 1953, № 2, стр. 153.

<sup>3</sup> В. П. Анкин. О специфических особенностях народного творчества. — «Советская этнография», 1953, № 4, стр. 80—87.

<sup>4</sup> В. И. Чичеров. Вопросы изучения народного творчества (к итогам дискуссии). — «Советская этнография», 1955, № 3, стр. 118.

<sup>5</sup> В. И. Чичеров. [Рецензия на «Очерки»]. — «Советская книга», 1953, № 2, стр. 103.

<sup>6</sup> Там же, стр. 102.

<sup>7</sup> А. Нечаев, Н. Рыбакова. О некоторых проблемах фольклористики (по поводу статьи В. С. Бахтина). — «Советская этнография», 1953, № 3, стр. 141.

различаться, т. е. придется признать «фольклор по происхождению», а не отрицать его.

Л. Шведова наоборот, признавая коллективность и устность бытования главными признаками современного фольклора, в то же время допускает возможность «литературного» происхождения произведений. «Первоначально фольклорное произведение может быть записано его создателем. Но в отличие от литературного произведения, жизнь песни, сказки, частушки — не в книге и не в единичном исполнении, а в живом устном слове сотен людей».<sup>8</sup> В отличие от других сторонников «коллективности» как признака современного народного творчества Л. Шведова признает «активное влияние на устную словесность литературных форм поэзии».<sup>9</sup>

Таким образом, мы видим, что даже среди тех фольклористов, которые в основном сходятся в понимании предмета своего исследования, имеются весьма существенные разногласия.

Поэтому не оказалось у фольклористов и общего языка относительно других вопросов, связанных с определением предмета современного народного творчества: является ли художественная самодеятельность широких масс (как в узком смысле слова, так и в более расширительном) фольклором? Можно ли отнести к народному творчеству непрофессиональное письменное творчество масс? Каковы взаимоотношения современной литературы и современного фольклора?<sup>10</sup>

В конечном счете встал вопрос: а существует ли самый фольклор и может ли он развиваться в наших условиях?

Наиболее резко и непримиримую позицию заняли в этом отношении Н. Леонтьев и А. Бочаров, которые заявили, что в социалистических условиях нет почвы, нет никаких оснований для развития и существования фольклора, что современного фольклора нет и быть не может, — есть «одна народная литература»;<sup>11</sup> самодеятельное творчество, которое нельзя считать фольклором, является лишь ступенью к профессиональной литературе. Вопрос о массовом самодеятельном творчестве по существу сводится к вопросу о путях профессионализации начинающих писателей, исполнителей и т. п. Н. Леонтьев, справедливо критикуя многих фольклористов за то, что они стремятся всячески обособить, отделить современное народное творчество «как совершенно особый вид искусства»<sup>12</sup> и абсолютизируют всякое произведение, вышедшее из «народной среды», начисто отменяет вообще относительную самостоятельность существования народного творчества в наше время. Главный вывод его статьи — фольклора больше не существует. «Самый термин „советский фольклор“, — утверждает Н. Леонтьев, — совершенно не подходит для обозначения современного массового художественного творчества в области слова и потому должен быть выброшен из научного обихода».<sup>13</sup> С этой мыслью можно было бы и согласиться, если бы критик правильно смотрел на «массовое художественное творчество» и не трактовал его только как «путь в профессиональную литературу».

<sup>8</sup> Л. Шведова. О некоторых проблемах фольклоризма. — «Советская этнография», 1953, № 4, стр. 89.

<sup>9</sup> Там же, стр. 90.

<sup>10</sup> Справедливость требует сказать, что, несмотря на неясность, нечеткость многих положений «Очерков», коллектив авторов этого труда по всем этим вопросам стоит на более верных позициях, чем многие участники дискуссии.

<sup>11</sup> А. Бочаров. Теоретическая беспомощность и отсебятина. — «Дружба народов», 1953, № 3, стр. 276.

<sup>12</sup> Н. Леонтьев. Волхование и шаманство. — «Новый мир», 1953, № 8, стр. 232.

<sup>13</sup> Там же, стр. 243.

В чем же коренится ошибка большинства участников дискуссии в понимании современного фольклора? Думается, что в неисторическом, неконкретном подходе к нему, несмотря на постоянные оговорки о «новом качестве», «принципиально новых условиях» его существования, «высокой идейности» его и т. п. И это относится не только к тем, кто признает существование фольклора, но и к тем, кто его отрицает.

Почти во всех статьях (в том числе и в главах «Очерков») мы найдем немало интересных соображений, наблюдений, полемических и критических замечаний по вопросу об особенностях фольклора вообще и современного — в частности. Но как только дело доходит до рассмотрения конкретных форм развития современного народного творчества (с целью подтверждения общих положений, «выводов»), авторы в подавляющем большинстве случаев или ограничиваются указанием на отдельные примеры, или вовсе предпочитают говорить «вообще», без подтверждения своих взглядов живым жизненным материалом. Те, кто «отстаивают» фольклор, приводят полужитезные примеры, те, кто отрицают его, — неудачные. Поэтому и те и другие часто бывают правы в конкретном случае и неправы в целом. Признавая, что новые формы общежития, развитие грамотности, повышение культуры, невиданный размах печатного дела и другое оказало большое влияние на развитие народно-поэтического творчества, огромное большинство фольклористов продолжает, тем не менее, определять современное народное творчество теми же (или несколько «подновленными») признаками, которые присущи классическому фольклору, но в большинстве своем совершенно не характерными для современного массового художественного творчества или присущими только отдельным жанрам, да и то в сильно измененном виде. Порою кажется, что у фольклористов не хватает мужества признать, что фольклора в традиционном понимании этого термина нет, а есть нечто другое, что надлежит еще изучить.

Здесь следует особо сказать о статье К. В. Чистова,<sup>14</sup> которая была незаслуженно обойдена участниками дискуссии и, в частности, подводившим итоги дискуссии В. И. Чичеровым. Между тем именно К. В. Чистов, на наш взгляд, наиболее трезво и реалистически посмотрел на те процессы, которые происходят в современном народном творчестве, и наиболее правильно определил предмет современной фольклористики. Он пишет: «В связи с этим (т. е. в связи с преобразованиями в стране, — П. В.) следует сказать, что основным пороком методики собирания и изучения народного творчества, которой еще совсем недавно придерживалось большинство фольклористических организаций, было изолированное изучение их вне связи с другими явлениями, в своей совокупности составляющими художественную культуру советского народа. Толкование понятия „советский фольклор“ как исключительно устного творчества заставляло отворачиваться от всех других форм массового художественного творчества, будто бы „не подлежащих изучению“ фольклориста. Здесь несомненно сказывалось совершенно недопустимое механическое перенесение устаревших, выработанных на дореволюционном материале представлений о роли, значении и социальной природе устного творчества и его взаимоотношениях с „письменной“, „книжной“ литературой в условиях социалистического города и советского колхозного села».<sup>15</sup>

Если до Октябрьской революции, справедливо замечает К. В. Чистов, фольклор был почти единственной формой творчества широких масс трудо-

<sup>14</sup> К. В. Чистов. О некоторых проблемах фольклористики. — «Советская этнография», 1954, № 2.

<sup>15</sup> «Советская этнография», 1954, № 2, стр. 107.

вого русского народа, особенно крестьянина, то в наше время он является лишь одной из форм художественной культуры народа. Называя многие виды литературно-художественного (массового, самодеятельного и индивидуального, письменного и устного) творчества нашего народа, исследователь показывает, что все они теснейшим образом связаны между собой в своем постоянном развитии — «как бы ни называли ту или иную форму и группу явлений этой многообразной и вместе с тем единой поэтической культуры».<sup>16</sup> Поэтому неправы те исследователи, которые «якобы ради строгой научной классификации явлений» хотят во что бы то ни стало расчленить, разъединить и даже противопоставить «литературное» и «фольклорное», «устное» и «письменное», «индивидуальное» и «коллективное» творчество. Поэтому в глазах некоторых исследователей и «исчезает» «объект изучения»: «они не могут освободиться от изжитых самой жизнью терминов и понятий, от метафизического подхода к делу, требующего ответа по формуле, „да — да, нет — нет, а что сверх того, то от лукавого“».

Выводы, к которым приходит К. В. Чистов, представляются нам исключительно важными:

«Таким образом, советское народное поэтическое творчество — это поэтическое творчество народа в какой бы форме (похожей или непохожей на литературную) оно ни протекало, это творчество не профессионалов-писателей, а массы народа, советских людей, творящих параллельно с другими профессиональными занятиями, более того — осуществляющих в основном другие виды материального или духовного производства».<sup>17</sup>

Только на этом пути, по нашему убеждению, можно плодотворно заниматься собиранием современного народно-поэтического творчества и изучением своеобразия его развития и связей с литературным процессом.

## 2

Ни коллективность «по происхождению» (анонимность), ни коллективность «по бытованию» (устность, процесс так называемой «шлифовки») не могут быть определяющими признаками всего современного творчества народных масс.

Безусловно, эти признаки сохраняют свою силу в тех жанрах фольклора (песня, частушка, пословица, поговорка), которые не будучи новыми для советского времени по существу, но являясь новыми по содержанию и во многом по форме, продолжают жить в новую эпоху в ряде случаев по традиционным законам. Очень хорошо раскрыл этот процесс на современном материале С. Антонов в очерках «Поддубенские частушки». Но можно ли сводить все современное поэтическое творчество народных масс только к этим жанрам! Это было бы принципиально неправильно. В наше время многие традиционные жанры фольклора (былина, сказка, легенда, историческая песня и др.) или вовсе не живут, или живут лишь как «элементы прошлого». Зато появляются новые формы художественного творчества народа, обусловленные новыми социальными условиями жизни и новым мировоззрением масс. И одним из новых факторов, непосредственно повлиявших на изменение возникновения и бытования произведений народного творчества, является грамотность, средства распространения культуры (печать, радио и т. п.).

<sup>16</sup> Там же, стр. 108.

<sup>17</sup> Там же, стр. 108—109.

Даже среди наиболее «массовых» и «коллективных» жанров, бытующих сейчас в народе (песня, частушка), подавляющее большинство произведений создается не «коллективно», а отдельными авторами (как профессиональными поэтами, так и непрофессиональными).

Во-вторых, ни современная песня, ни частушка не проходят той «шлифовки», о которой говорят фольклористы и которая якобы доводит произведение до «высшего совершенства». Нельзя же всерьез считать изменение одного слова или даже строки в песне М. Исаковского или А. Суркова процессом шлифовки и доведения «до высшего совершенства». Раньше, действительно, была необходимость такой шлифовки, потому что народ шлифовал песни, первоначально создававшиеся как импровизации. И шлифовка эта проходила в течение столетий, а не в два-три года после появления текста. Создание же вариантов известных советских песен в современном народном творчестве — это совсем иное дело, свидетельствующее не о «шлифовке», а об активном участии широких масс в художественном процессе, о принципиально новых взаимоотношениях творчества народных масс и профессионального искусства.

В связи с этим необходимо сказать следующее. Некоторые фольклористы, как мы видели, утверждают, что в отличие от литературы фольклор продолжает сохранять свои особые специфические, совсем не похожие на литературные, признаки стиля, метода, принципов обобщения и т. п. Но вместе с тем все критиковавшие упрекали авторов «Очерков» в том, что они неправоммерно относят к современному фольклору такие произведения, как «новины» М. С. Крюковой, М. К. Рябинина и др. А ведь других произведений, созданных «по всем правилам» старого фольклора, мы и не найдем, кроме этой стилизации. Даже современная массовая песня развивается более по литературным, нежели по фольклорно-традиционным принципам.

Словом, если конкретно начать применять старые критерии, действительно определявшие особенности классического фольклора и многовековой путь его развития, к современному народному творчеству, мы должны неминуемо либо прийти к выводу о том, что собственно народное, массовое творчество исчезло, либо стараться не замечать фактов и все разговоры вести совершенно абстрактно.

Художественное творчество народных масс не может прекратиться. Но в каждую эпоху оно развивается по-своему, в разных видах и формах. В наше время пути его развития существенно отличаются от предшествующих — и не только по содержанию и по форме, но и по принципу создания, и по формам бытования.

Потенциально, по справедливому замечанию М. Горького, каждый человек — художник (не только в смысле способности воспринимать произведения искусства, но и создавать их). Эта «потенциальность» не является чем-то только «внутренним», скрытым, но постоянно проявляется, «реализуется». Она обнаруживается в разных формах: в читательских отзывах и письмах на произведения профессиональных писателей, в стремлении рядовых читателей вмешаться в творческий процесс художника (особенно, когда речь идет о длительной публикации больших произведений наших писателей),<sup>18</sup> в попытках создавать новые варианты и так называемые «ответы» на отдельные, особенно полюбившиеся произведения художника (например, песни), и уж, конечно, в художественной самодеятельности.

<sup>18</sup> Вопрос о взаимоотношениях читателя и писателя в наше время заслуживает самостоятельного разговора.

Вряд ли все это вместе взятое мы можем назвать фольклором в традиционном смысле, в каком мы привыкли употреблять это слово. Точнее было бы говорить о советском фольклоре как о массовом народном художественном творчестве.

Разумеется также, что далеко не каждый «потенциальный» художник становится в силу разных причин художником. Да и невозможно, чтобы миллионы стали профессиональными писателями, музыкантами и артистами. Но потребность к художественному творчеству побуждает миллионы «простых людей» создавать свои произведения или принять участие в качестве «соавторов» мастеров-профессионалов. Не все, что создается в наши дни в массах, может быть отнесено к высокому искусству. Но ведь даже классический фольклор имеет немало произведений довольно слабых в художественном отношении (если учесть всю массу публикаций бесчисленных вариантов). И мы не выносим их за скобки народного творчества, а с другой стороны — по ним не судим о художественности всего фольклора. Только те сюжеты и образы, которые прошли длительную разработку в народных массах и записаны от подлинных мастеров фольклора, предстают перед нами в качестве прекрасных художественных образцов.

Вопрос усложняется в наше время еще и тем, что по большей части произведения народного творчества создаются людьми грамотными, обладающими определенным уровнем книжной культуры, и потому они могут создаваться не только (а может быть, и не столько) устно, но и письменно.

В каких-то особых условиях, под воздействием каких-то определенных обстоятельств (книга, стихотворение, услышанный и взволновавший рассказ, а то и просто реальный факт, событие) у человека появляется страстное желание высказаться в стихах, песне, поговорке и т. п. Он не думает ни о судьбе своей как поэта, ни о том, чтобы его «произведение» было где-то опубликовано. Он просто «изливает» то, что на сердце легло, он «откликается» поэтической душой своей на эти факты. И он действительно чаще всего не становится ни поэтом, ни композитором, ни писателем. Ему просто необходимо было выразить свое душевное состояние, свое восприятие этого факта — и это естественно вылилось в песню или стихотворение. Непосредственность и искренность чувств и переживаний — вот что единственно двигало им.

Что все это? Современный фольклор? Думается, что да.

И тут мы неминуемо сталкиваемся с таким явлением, как самодеятельность. Большинство фольклористов отказывает художественной самодеятельности в праве быть причисленной к современному народно-поэтическому творчеству. И совершенно несправедливо! На наш взгляд, художественная самодеятельность народных масс (в широком смысле слова, включая все формы и виды) и является как раз основной формой проявления современного народного творчества. При этом нужно иметь в виду не только самодеятельность на сцене, но и разного рода самодеятельное письменное и устное творчество.

Строго говоря, классический фольклор — это тоже художественная самодеятельность широких народных масс. Только эта самодеятельность проявлялась в таких формах и видах, которые диктовались жизнью самих масс, условиями их быта, особенностями мировоззрения и духовной жизни.

В наше время творческая художественная самодеятельность народных масс получила в большинстве случаев новые формы, существенно изменились формы бытования народного творчества (эстрада, стенгазета, рукописные сборники, солдатские тетради — «альбомы» и др.). Самодеятельное народно-поэтическое творчество может создаваться и отдельными лицами,

и коллективно, может передаваться и устно, и письменно, может быть массовым по бытованию и не быть таковым. Причем форма и пути его проявления постоянно расширяются. Так, например, в последнее время центральное радиовещание ввело новый раздел в своих передачах — «страничку творчества наших радиослушателей», в которой принимают участие самые различные сочинители и исполнители: рабочие, колхозники, инженеры, служащие и т. п. Остроты, шутки, сатирические стихи и сценки в этих «страничках», идущие прямо от жизни, зачастую отличаются изысканством и оригинальностью. Это — «устная» форма жизни произведения, но совсем иная, чем раньше.

Часто же массовое художественное творчество развивается в совершенно других, тоже небывалых формах. Например, в годы Великой Отечественной войны во всех фронтовых газетах публиковались стихи солдат, сержантов и офицеров. Это было подлинно массовым явлением. Настолько массовым, что, например, некоторые фронтовые газеты («За честь родины», «Вперед за родину») вынуждены были заводить специальную «литературную страницу».

М. Бугова в статье «Поэзия, рожденная в окопах Сталинграда» рассматривает интересный поэтический материал фронтовиков-сталинградцев. Она справедливо пишет об этих, в большинстве своем нигде не публиковавшихся и вовсе не ставших достоянием миллионов, произведениях: «...сквозь неискусные строчки прорывается огонь народной души. Это бесценные строки».<sup>19</sup>

В «Очерках» приводится (и совершенно правильно рассматривается именно как народное творчество) богатейший и интереснейший материал массового поэтического творчества (солдатские стихи и песни, песни и стихотворения партизан Великой Отечественной войны, фронтовая поэзия гражданской войны, массовое непрофессиональное творчество рабочих и крестьян 20—30-х годов, и т. п.). Среди них есть, безусловно, слабые произведения, но есть и большое количество подлинно поэтических, не уступающих многим произведениям профессиональных писателей.<sup>20</sup> Причем огромное их большинство создано в явно литературных традициях. Такие произведения не проходят «шлифовки» в народе. Могут быть лишь отдельные случаи (как это было и в прошлом) популярности таких стихов-песен, и они существуют в обиходе, но могут и не распространяться очень широко. Как правило, можно установить их автора, часто они написаны, и все-таки это скорей «фольклор» (массовое народное творчество), чем литература.

Относить их к собственно литературе, как предлагают А. Бочаров и Н. Леонтьев, и судить о них «по всем правилам» литературной теории или видеть в них нечто «среднее» между литературой и народным творчеством, но тоже якобы далекое от подлинного фольклора, как делает В. И. Чичеров, — было бы неверным. Во-первых, написаны они не профессиональными поэтами и даже не стремящимися, как правило, быть таковыми. Во-вторых, они интересны и значительны прежде всего именно как массо-

<sup>19</sup> «Нева», 1958, № 2, стр. 207.

<sup>20</sup> Например, 2-я Гвардейская стрелковая дивизия, в которой служил автор этих строк в годы войны, распевала и в походах, и в землянках «Марш второй Гвардейской», удовлетворявший эстетическим потребностям большого воинского коллектива, но не ставший достоянием других воинских частей. Такие любимые песни существовали в каждой воинской части. Это приобрело массовый характер (В. Ю. Крупянская и С. И. Минц. Материалы по фольклору Великой Отечественной войны. Изд. АН СССР, 1953).

вое явление, а не как индивидуальное творчество Иванова или Петрова. Каждое такое произведение, взятое в отдельности, созданное, скажем, в условиях гражданской или Отечественной войны, не имеет, так сказать, самостоятельного значения, но приобретает ценность именно как отражение массовости этого явления. Поэтому и не столь существенно, узнаём мы имена Иванова или Петрова как авторов той или иной песни, того или иного стихотворения или не узнаём. Их жизнь, их дела, их чувства и переживания (в целом) совершенно не отделимы от общенародных, они непосредственно представляют трудящиеся массы, и их творчество имеет все права быть причисленным к народному. Никто на практике потому и не рассматривает произведения массового творчества с точки зрения профессионального искусства.

Многие фольклористы не решаются отнести подобные произведения к народно-поэтическому творчеству потому, что они, дескать, являются индивидуальными. Исходя из этого, они даже творчество сказителей считают «не фольклором». Но этот критерий (как всеобъемлющий) не применим не только к современному народному творчеству, но и ко многим явлениям старого фольклора. Куда в таком случае отнести богатейшее и ярко индивидуальное творчество великой русской «плакальщицы» Ирины Федосовой и других народных сказителей? Конечно не к литературе.<sup>21</sup> В современном творчестве народных масс роль отдельной личности в создании произведений несравненно возрастает, что также связано с новыми формами жизни, распространения народно-поэтических произведений.

Довольно странным кажется аргумент В. И. Чичерова, В. С. Бахтина и других фольклористов, протестующих против отнесения «индивидуальных произведений» к фольклору, состоящий в том, что это якобы «дает оправдание для зачисления в народное творчество любого антихудожественного произведения».<sup>22</sup> Но с таким же правом можно сказать, что и не все написанное профессиональными писателями представляет собой подлинное искусство. Здесь смешиваются два вопроса, связанные между собой, но не прямо вытекающие один из другого, — это вопрос о происхождении и бытовании произведения и вопрос о собственно эстетической значимости его. Не всякое «коллективное» произведение является воплощением художественного совершенства, как и вовсе не обязательным признаком «индивидуального» творчества является антихудожественность. И это относится как к народно-поэтическому, так и к профессиональному творчеству.

В искусстве критерий художественности всегда был и остается определяющим, но само содержание его будет различным в отношении к литературе и в отношении к фольклору. Проще всего, конечно, объяснить дело таким образом, что талантливый автор современного фольклорного произведения — это будущий (возможный) или «несостоявшийся» поэт. Однако на практике так бывает редко. Вопрос качества — это в каждом случае конкретный вопрос. Факты появления произведений (в устной и письменной форме) невысокого художественного уровня не дают права объяснить все массовое поэтическое творчество «ухудшенным» вариантом профессиональной литературы. Между тем среди некоторой части литераторов до сих пор существует такое превратное мнение.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Мы не рассматриваем этот вопрос, так как он выходит за пределы поставленных нами задач.

<sup>22</sup> «Советская этнография», 1953, № 2, стр. 154.

<sup>23</sup> Например: И. Сельвинский. Народность и поэзия. — «Литературная газета», 1956, № 124, 18 октября.

Таким образом, к современному народно-поэтическому творчеству надлежит относить как массовое устное творчество (пословицы, частушки, песни, анекдоты, каламбуры и пр.), так и самодеятельное творчество широких народных масс — устное и письменное (эстрада, хоровые коллективы, художественный материал стенгазеты, непрофессиональное массовое поэтическое творчество — песни, стихотворения рабочих и крестьян, солдатские песни и стихи и т. п.). И если многое из этого обширного и повседневно развивающегося массового художественного материала «не подчиняется» привычным «правилам», определяющим «фольклор», — беда не самого материала, а изучающих его. Нужно, наконец, понять, что если раньше художественный гений народных масс проявлялся в устном поэтическом творчестве и развитие фольклора, несмотря на постоянное взаимодействие с литературой, протекало своим особым, очень отличным от литературы путем, то теперь в силу новых условий жизни народных масс народное творчество развивается под сильным воздействием литературы. Тем не менее в силу своей массовости и непрофессионализма оно сохраняет относительную самостоятельность, значительно отличается от литературного профессионального творчества. Это, прежде всего, самодеятельное творчество широких слоев населения страны.

Так именно понимают его и некоторые наши крупные художники. М. Исаковский, например, касаясь советской песни, считает необходимым говорить о «профессиональном» и «самодеятельном» искусстве и тут же подчеркивает, что это «лишь две стороны одного и того же песенного искусства, одного и того же общего процесса... они взаимно дополняют и обогащают друг друга, они связаны между собой наитеснейшим образом».<sup>24</sup> А. Твардовский еще более решительно определяет сущность современного народно-поэтического творчества. Он относит к «полуфольклорной современной „стихий“» газетный и стенгазетный фельетон, репертуар эстрады, частушки, шуточную песню, раёк и т. п.<sup>25</sup>

Одной из насущных задач фольклористов и литературоведов как раз и является изучение процессов взаимодействия современного профессионального искусства (литературы, музыки) и современного массового непрофессионального народно-поэтического творчества.

На одном из замечательных фактов такого взаимодействия, исключительно оригинальном и вместе с тем характерном именно для нашей современности, свидетельствующем о народном современном творчестве как прежде всего непрофессиональном и массовом (но не обязательно коллективном, в смысле процесса создания и бытования), развивающемся под сильнейшим воздействием советской литературы, мы и остановимся подробно в следующем разделе этой статьи.

### 3

Со времени появления первых глав поэмы А. Твардовского «Василий Теркин» до наших дней создавались и продолжают создаваться среди широких масс читателей различного рода варианты, подражания, «окончания», «продолжения» «Книги про бойца». В письмах к поэту и в редакции издательств, в стенгазетах, а то и просто в устных рассказах (о чем

<sup>24</sup> М. Исаковский. Заметки об одной статье. — «Новый мир», 1951, № 10, стр. 268.

<sup>25</sup> А. Твардовский. Ответ читателям «Василия Теркина». — «Новый мир», 1951, № 11, стр. 228.

сообщают многочисленные корреспонденты поэта) или в рукописных листочках эти варианты и продолжения, а иногда просто стихотворные послания, «наказы» и «требования», обращенные к автору, выглядят чаще всего как цельные художественные произведения.

В подавляющем большинстве этих произведений (как и в читательских письмах) выражается настойчивое желание продлить жизнь любимшегося героя, видеть его «спутником» в самых различных родах и видах трудовой и общественной деятельности современников. Прошло уже более пятнадцати лет после окончания Твардовским поэмы, а эти пожелания и требования не только не ослабевают, но и усиливаются. Не дожидаясь (и «не дождавшись») авторского продолжения поэмы, читатели сами становятся авторами, «разрабатывают» и развивают ее в разных направлениях. Нам известны сотни таких стихотворных произведений читателей самых различных возрастов, специальностей, уровней грамотности и т. п. Многие из этих стихотворений представляют собой по размеру довольно обширные произведения, похожие на поэмы. Даже отобранный (по качеству и значительности) материал составил бы довольно обширную книгу (в 20—30 печатных листов).

Чем же объяснить такое как будто необычное явление?

Прежде всего качествами самой поэмы, глубиной и правдивостью жизненного содержания, силой реалистической типизации и подлинно народной простотой и поэтичностью формы. Но это утверждение было бы слишком общим. «Василий Теркин» — явление необычное, смелое и оригинальное, в том числе и по методу создания. Твардовский в процессе работы над поэмой нашел такие пути и средства художественного воспроизведения реальной жизни и народного национального характера, которые уходят глубокими корнями в русское национальное искусство, в частности в устное народное творчество. В глубоких народных национальных традициях разработаны сюжет, жанр поэмы, особенности стиха и стиля.<sup>26</sup> Поэтому широко читательские массы сразу же восприняли поэму по-особому близко и принимали такое ревностное участие во всей дальнейшей ее судьбе.

Сам Твардовский очень хорошо и обстоятельно объяснил роль читателей в создании поэмы в «Ответе читателям „Василия Теркина“». Подчеркнув жизненную основу образа Теркина, он писал: «Но дело в том, что задуман и вымышлен он не одним только мною, а многими людьми, в том числе литераторами, а больше всего нелитераторами, и, в значительной степени, самими моими корреспондентами. Они активнейшим образом участвовали в создании „Теркина“, начиная с первой его главы и до завершения книги, и поныне продолжают развиваться в различных видах и направлениях этот образ».<sup>27</sup> И в заключение поэт еще более определенно заявил: «„Василий Теркин“ вышел из той полуфольклорной современной „стихии“, которую составляют газетный и стенгазетный фельетон, репертуар эстрады, частушка, шуточная песня, раёк и т. п. Сейчас он сам породил много подобного материала в практике газет, специальных изданий, эстрады, устного обихода».<sup>28</sup>

Развитие «Теркина» проходило и проходит действительно в разных направлениях. Это прежде всего «продолжения», вызванные желанием читателей не расставаться с героем: «Трофеи Теркина. Часть третья»

<sup>26</sup> Обо всем этом более подробно см. в моей книге: Александр Твардовский. Изд. «Советский писатель», М., 1958, стр. 136—297.

<sup>27</sup> «Новый мир», 1951, № 11, стр. 205.

<sup>28</sup> Там же, стр. 228.

(1943),<sup>29</sup> «О начале и конце поэмы Твардовского» и «Конец моей поэмы» (1947),<sup>30</sup> «Теркин болен» (1955),<sup>31</sup> «Теркин едет на восток» (на строительство Братской ГЭС) (1956),<sup>32</sup> «Теркин гость» (1957)<sup>33</sup> и многие другие.

Это — «дополнения» к поэме, стремление рассказать о тех сторонах действительности и жизни Теркина, точнее многих «Теркиных», которые «упустил» автор: «Снова Теркина Твардовский...» (1944),<sup>34</sup> «Письмо Василию Теркину» (1944),<sup>35</sup> «Василию Теркину. Копия Александру Твардовскому» (1945)<sup>36</sup> и др.

Иногда — это «подражания»: «Письмо воинов А. Твардовскому (в подражание ему же)» (1955),<sup>37</sup> «Теркин на целине (по Твардовскому)».<sup>38</sup> Таких стихотворений немного.

Наибольшее количество стихотворений читателей — это «письма», послания, приветствия, пожелания и т. п., вызванные радостью художественного открытия, которую принесло читателю знакомство с поэмой, стремлением, как выразился один из читателей, «откликнуться душой» на взволновавшее произведение. Очень многие из этих произведений имеют скрытое или явное намерение «заманить» поэта, воздействовать на его совесть, авторское самолюбие, чтобы он продолжил работу над поэмой.

Большое количество стихов читателей в годы войны связано с «изменой» Теркина переднему краю, особенно когда автор пытался закончить работу над поэмой, в то время как война продолжалась. Это проявилось уже в 1942 году, когда Твардовский хотел было закончить поэму первой частью. Но особенно активно читатель протестовал, писал стихотворные «просьбы» и «призывы», обращенные к поэту и в редакции фронтовых газет и журналов, где печаталась поэма, посылал предложения автору поэмы — когда Твардовский в 1943 году закончил поэму второй частью и попрощался с читателем. «Где Теркин?», «К Василию Теркину», «Письмо Василию Теркину», «Письмо Твардовскому», «Поэту Твардовскому», «К автору. Теркин нужен флоту», «А. Твардовскому от Теркина и меня» — под такими заголовками (и многими другими) одно за другим направлялись поэту в письмах фронтовиков стихотворные послания, полные любви и восхищения поэмой и героем или негодования, в связи с тем, что встречи с ними прекратились.

Однако в большинстве своем это не просто выражение требований продолжить поэму. Многие из этих стихотворений представляют собой своеобразные законченные лирические произведения, которые порой при несовершенстве художественной формы обладают поэтической силой, глубиной и искренностью чувств.

Нередко читатель, закончив писать поэту обычное письмо, начинает писать «продолжение» в стихах, иногда в общем повторяя мысли, сказанные в «прозаическом» письме, а иногда — на совершенно новую тему. И это очень характерно. Читатель как бы ощущает «недостаточность» обычной речи, обычного письма для выражения эстетического чувства, возбужден-

<sup>29</sup> Гвардии старший сержант Кондратьев. Обозначение «часть третья» вызвана тем, что в это время Твардовский считал поэму после второй части законченной.

<sup>30</sup> Ю. Морятов.

<sup>31</sup> Пантюхов Вадим Александрович.

<sup>32</sup> Майор Капусткин Алексей Васильевич.

<sup>33</sup> Офицер А. Сметанин.

<sup>34</sup> Ковалева Тамара Васильевна (фронтвик).

<sup>35</sup> Н. Серебров (фронтвик).

<sup>36</sup> Евгений Леднев.

<sup>37</sup> Гвардии капитан Махов, Баста.

<sup>38</sup> Сташкевич Георгий.

ного пришедшимся по сердцу художественным произведением. У него появляется неотложная потребность выразить эти чувства именно в стихах, средствами искусства. Таковы, например, стихотворения прораба А. Вересовой, лесоруба Д. Ротая, «Продолжение письма Твардовскому» П. М. Траксина и др.

О том, что эти стихи вызваны единственно потребностью души поэтически откликнуться на произведение, затронувшее самые тайники человеческих чувств, причем в форме, органически близкой народной эстетике, говорит и то, что многие произведения читателей и начинаются в форме искреннего письма:

Здравствуй, автор, друг мой чуткий,  
Александр Твардовский мой.  
Удели-ка мне минутку:  
Я — герой твой, Теркин твой.<sup>39</sup>

Часто сами эти произведения и озаглавлены так: «Открытое письмо Василия Теркина бывшим однополчанам», «Письмо к автору (Твардовскому) „Василия Теркина“», «Товарищу Твардовскому по поводу Теркина и от Теркина», «К Твардовскому», «Письмо к поэту», «Письмо поэту Твардовскому» и т. д. Это именно форма письма, душевного объяснения, а не специально написанное художественное произведение, предназначенное для публикации или созданное как сознательное подражание и т. п.

Но именно такая форма дает возможность авторам этих «писем» говорить обо всем, что дорого, что «затронуло за живое», что «наболело» у читателя не только в связи с самим произведением, но и вообще по отношению к реальной жизни. Читатели используют как бы подходящий случай для того, чтобы в образной поэтической форме поговорить о жизни, об искусстве, о задачах художника, о радостях и горестях своих. И нередко эти «письма», действительно, представляют собой интересные поэтические произведения. В целом в них с большой достоверностью, силой и эмоциональностью раскрываются понимание широкими народными массами жизни, отношение к родине, людям, высказываются порой глубокие мысли социально-исторического и жизненно-философского значения. То есть мы, в сущности, встречаемся здесь принципиально с тем же явлением, которое составляет основное содержание поэтического народного творчества вообще.

В иных стихах и речи нет о «Теркине». Произведение поэта служит читателю лишь толчком для поэтического выражения своего мировосприятия и понимания жизни. Например, рассказывая о своем, послевоенном Теркине, «душа в душу» живущем с молодой женой, о его жене («Вот характер золотой — Всем бы быть такими!»), читатель Мих. Борисенко тут же, в виде лирического отступления, высказывает свое понимание любви, дружбы, семейной жизни, ценности человека вообще. Оно в то же время отражает наиболее характерные представления широких слоев народа.

Часто эти размышления над жизнью, пожелания и требования к ней приобретают еще более конкретный и практический характер. Так, например, в своеобразной поэме читателя Георгия Сташкевича «Теркин на целине» (1955) не только интересно рассказывается об организаторских талантах директора целинного совхоза Теркина, представляющего собой как бы идеал руководителя вообще, но и высказываются в поэтической форме соображения об устройстве жизни на новых местах:

<sup>39</sup> Без подписи.

И еще нам миллионы  
Здесь одерживать побед —  
Чтобы радио тут было,  
Чтобы музыка для всех,  
Чтоб играло, веселило,  
Чтоб стоял задорный смех,  
Чтоб девчатам-новоселам,  
Если надо, то в момент  
Парикмахер поселковый  
Сделал кудри-перманент.

Во многих других «теркинских» произведениях читателей высказываются глубокие мысли о святости подлинной дружбы, о духовной красоте простого человека и т. п. Для многих читателей поэма служит поводом выразить одну из наиболее характерных черт советского народа — его гуманистические, интернациональные чувства, органическую потребность в мире и вместе с тем чувство национальной гордости. Охарактеризовав в нескольких строфах образ Теркина как воплощение качеств нашего народа, читатель П. М. Траксин затем все, довольно большое, стихотворение «Продолжение письма Твардовскому» (1957) посвящает насущным вопросам времени — борьбе за мир. Напомнив, что русские и в прошлом не раз бивали захватчиков на их же земле, автор обращается уже к простому человеку за границы:

Много ль толку нам с тобою  
Принесла эта война?  
Перебитых миллионы:  
Мать, отец, жена, сестра.

С болью и в то же время с гордостью рассказав, какие немощные трудности и лишения перенес рядовой солдат на войне, автор гневно обрушивается на буржуазных заправил и «деспотов», думающих о новых войнах, призывает всех труженников сообща бороться с ними и заключает:

Верю я: настанет время,  
Что не будем враждовать...

Особенно сильное воздействие оказывала поэма на патриотические чувства фронтовиков, на их моральное состояние, она вызвала бурный поток радостных и гордых стихов.

Когда после восьмимесячного молчания Твардовский опубликовал третью часть поэмы, читательница-фронтовичка Ковалева написала большое восторженное стихотворение (июнь 1944 г.), в котором выразила не только свою любовь к герою поэмы, но главным образом — сильные патриотические чувства, оптимистическую веру в силу народа, в его победу. Эти чувства естественно возникают в связи с поэмой потому, что и сама поэма вся проникнута ими. Почему так дорог всем фронтовикам Теркин? Потому что, отвечает автор от имени солдатской массы,

В нем, на вид таком несложном,  
Мы сумели разгадать  
Душу русского солдата,  
Ту, что никому не взять.  
Что б ни думал фюрер-Гитлер,  
Что б ни думал Гебельс-враг —  
Вот такой, как Вася Теркин,  
Не отдаст родной свой край.

И далее — о советском народе, о родине, о долге солдата, о непобедимости и выносливости русского человека, который всю войну нес в своем сердце любовь к родной земле и потому отстоял ее. И уж, конечно, тут же автор, как и многие другие, обращается с интимной просьбой, чтобы в поэме появилась девушка — та,

Что с Теркиным в бою идет,  
Как меткий снайпер немца бьет,  
Под грохот боя перевяжет,  
В траншеи раненых снесет,  
А если ранена? Так что ж,  
До свадьбы, видно, заживет!

Санструктор-фронтовичка Миля Шаманина вдохновилась на создание целой лирической поэмы «Василию Теркину», в которой обращается к герою с рассказом о своих сверстниках, фронтовых товарищах, прошедших тот же трудный и славный путь, что и Теркин:

И не зря о них, товарищ,  
Песни пишут и поют...

Объединив героя поэмы и многих безымянных героев войны, автор создает обобщенный образ солдата; он, советский воин, служит

В той дивизии, с которой  
Путь нелегкий прошагал,  
Стороны родной просторы  
По-солдатски измерял.  
По-солдатски — шел ногами,  
Мерил версты, грязь месил  
И военными ночами  
О былом слегка грустил...

Так для многих читателей поэма Твардовского послужила толчком к самостоятельному художественному творчеству. Правда, эта самостоятельность не обычная, не та, с которой мы имеем дело применительно к профессиональной литературе.

Как правило, поэтическая форма всех этих стихотворений определена поэтической формой поэмы. Стил, ритмика, фразеология, лексика — все это часто берется у поэта, иногда развивается по-своему, но при этом всегда проявляется как совершенно естественная, непринужденная речь самого говорящего, а не как нарочитая стилизация «под Твардовского». Многие фразеологические выражения поэмы вошли в быт, превратились в пословицу, поговорку.<sup>40</sup> И потому авторы этих стихотворений могли воспользоваться выражениями, бытующими в повседневной речи фронтовиков. Но многие читатели-авторы, по-видимому, испытывали и сильное непосредственное влияние языка и стиля поэмы в целом. Часто отдельные стихи, а иногда и строфы поэмы прямо, без изменений, включаются в стихотворения читателей, но на правах не цитаты, а «собственной» авторской речи:

Просыпаются солдаты,  
А гармонь манит, зовет, —  
Ах, какой же вы, ребята,  
Удивительный народ!

<sup>40</sup> Известны случаи записей большого количества речений, вошедших в поговорки и пословицы из «Василия Теркина» (см.: «Красноармейская правда» от 18 июля 1945 года; «Литературная газета» от 9 мая 1946 года, и др.).

При этом весьма любопытно, что нередко читатель, который сделал вывод, что Василий Теркин ему не просто «друг фронтовой», но является как бы «копией» его самого, пишет о себе примерно так же, как написано о Теркине. Такие письма имеют целью дополнить биографию героя поэмы, подтвердить его жизненную реальность. Так, например, фронтовик В. Кодин решил в стихах, текстуально очень близких к стихам поэмы, рассказать о себе:

Кодин — кто же я такой?  
Скажу откровенно:  
Просто парень сам собой  
Я обыкновенный,  
Впрочем, парень, как и все —  
Вышел из народа,  
Фрицев бил я на войне,  
Командуя взводом.

Но чаще воздействие стиля, ритмики и всей образной системы поэмы сказывается более широко. Читатели, как бы продолжая после прочтения поэмы какое-то время жить в сфере созданных поэтом образов и стихийно подчиняясь их силе, начинают говорить в своих поэтических откликах тем же языком, образами, но текстуально не повторяя автора поэмы:

Поезд мчит. Мелькают хаты.  
Вьется дым из под-колес.  
Собрались в кружок солдаты,  
Кто-то их смешит до слез:  
— Говоришь, что предсказала  
Сто годов цыганка жить?  
Сто солдату слишком мало...  
Не умеет ворожить!  
Век для русского солдата, —  
Тот же голос речь повел, —  
Будет в триста лет, ребята,  
Потому — солдат орел!  
Потому, что по Берлину  
Он прошел и вдоль и вкось...  
— Ну, а если вполовину  
Будет век?  
— Ты, парень, брось!  
Я сказал без оговорок:  
Триста лет солдату жить!  
Хуже, что ли, будет Теркин  
Той цыганки ворожить?  
— Теркин?  
— Теркин!  
И солдаты —  
Потесней. Затих вагон.  
— А не врешь? — Да нет, ребята...  
— Да ей-богу ж, это он!

В других случаях авторы-читатели, используя лишь отдельные приемы раскрытия Твардовским образа Теркина, пишут произведения, имеющие самостоятельное значение. Так, например, используя форму беседы Теркина с бойцами (в частности главы «Теркин пишет»), читатель Дмитрий Морозов пишет «Открытое письмо Василия Теркина бывшим однополчанам». Приведем отдельные выдержки.

Хоть давно конец войне  
И военной службе,  
Заглянуть придется мне  
К вам по старой дружбе.

В арсенал мой автомат  
 Сдан под смазкой жирной.  
 Я по форме — не солдат,  
 Перешел, как говорят,  
 К жизни новой, мирной.

Край наш древний —  
 Глушь да лес —  
 Весь преобразился,  
 Так сказать, большой прогресс  
 В жизни проявился.

Укрупнились мы весной,  
 Зажили богато.  
 Как в атаку, словно в бой,  
 Шли на труд солдаты.

Демобилизован я  
 В первый срок указа,  
 Дом отстроил, и своя  
 Завелась теперь семья  
 Или, скажем, база.

Словом, человек настроен на мирную жизнь и от имени всех советских людей подчеркивает эту «установку». Но

В свете много есть еще  
 Разной Э-т-ти, моли,  
 Только рушат их расчет  
 Люди доброй воли.

Мы полмира обошли  
 Под огнем сражений,  
 Ради жизни всей земли,  
 Счастья поколений.

Слава мирному труду!  
 Нынче будьте зорки!  
 Пусть имеют все в виду:  
 Если что — так я приду!  
 Шлю привет!

В. Теркин.<sup>41</sup>

Мы рассмотрели разные типы «подражаний» поэме. Однако было бы ошибкой обвинять каждого из авторов таких стихотворений в подражательности или плагиате, как это мы, вероятно, поступили бы в аналогичных случаях, имея дело с творчеством профессионального поэта. Здесь чужое выступает как свое. Об этом говорит множество писем к поэту.

Об этом же свидетельствует и тот факт, что в ряде других стихотворений читателей «Теркина», явившихся простым откликом на поэму Твардовского, можно обнаружить интонации и стиль, близкие стихам других поэтов, но тоже ставшие «личными» для этих авторов. Например:

Рожденное для пламенного зова,  
 В пылу войны, в землянке и в бою,  
 Простое и волнующее слово  
 Идет в неумирающем строю.

Идет и славу боевую множит,  
 Кидая песни из конца в конец.

<sup>41</sup> Дмитрий Морозов, 6 апреля 1951 года.

Без песен жить почти нигде не может  
Благословленный Родиной боец.

Где жизнь и смерть пути свои смежили,  
Стихи приходят мужество ковать.  
Мы с песнями работали и жили  
И с песнями учились умирать.

Через огонь и через трупный запах,  
Через пески и преющие мхи  
Прошли они, зовущие на запад  
Походные солдатские стихи.<sup>42</sup>

Эти стихи ближе к А. Суркову или даже к Н. Тихонову военных лет, чем к Твардовскому.

Вместе с тем неправы будут те, которые решат, что, следовательно, эти стихи сплошь зависимы от профессиональной поэзии и несамостоятельны. Эпигонство чуждо всей этой поэзии. В каждом случае мы слышим прежде всего живой человеческий голос, видим часто смелое, открытое и непосредственное выражение глубоких мыслей и чувств. «Форма» же выражения, хотя нередко наивна и внешне близка в ряде случаев тем или иным образцам профессиональной поэзии и прежде всего «Василию Теркину», все же по-своему оригинальна и самостоятельна. Да и сама эта близость говорит не о подражательности, а о силе эстетического воздействия произведения на читателя, его органической близости художественным вкусам широких масс.

Прочитируем хотя бы одно такое стихотворение полностью, чтобы стало более ясным, что ни о каком эпигонстве здесь и речи быть не может, чтобы понять, насколько своеобразны и глубоки мысли и чувства массового читателя, выражаемые в этих душевных, непосредственных поэтических откликах рядовых воинов-читателей «Книги про бойца».

По-простому, по-солдатски  
Разреши тебе, поэт,  
Передать горячий, братский  
Свой признательный привет.

Ничего, что ты в столице  
И известен на земле.  
Пусть, что нечем похвалиться  
Мне, живущему в селе.

Тем я рад, что первым другом  
И моим певцом со мной  
Шел за трактором и плугом  
Ты, певец страны родной.

Был я... Просто был рабочим.  
А пришла война — и в бой  
Я пошел и, между прочим,  
Не один — опять с тобой.

В русской выправке и силе  
Шел я в даль неутомим,  
Потому что твой «Василий»  
Был спутником моим.

Даже, если бы спросили,  
Смех и шутку не тая:

<sup>42</sup> Александр Загоскин, г. Каунас, 1945 год.

— Кто, мол, Теркин тот Василий?  
Я б ответил: — Это я.

Может, так и в самом деле:  
Мы сыны одной земли,  
У одних костров сидели,  
По одним дорогам шли.

Где б ни шли: по прусским или  
По родным своим полям —  
Шли мы вместе и делили  
Смех и горе пополам.

Ветер, мрак... И вот тогда-то,  
Может, ты и вел как раз  
Про меня, меня — солдата,  
Свой эпический рассказ.

Там, идя с солдатом в ногу  
По дорогам бурь и бед,  
Много раз ты, много-много  
Выручал меня, поэт.

Что мне книги те, в которых  
Больше сказочных прикрас,  
Мне один, быть может, дорог  
Твой про Теркина рассказ.<sup>43</sup>

Можно ли в данном случае говорить о том, что автор «повторяет» Твардовского? Думается, что нет. Он просто как бы находится в «настрое» поэмы, рассказывает то, о чем «поет» его сердце, поет свободно, естественно. Непринужденный, часто разговорный или песенный строй языка поэмы хорошо помогает читателю так же свободно и естественно выражать свои мысли и чувства в поэтической форме. Потому-то мы не ощущаем разлада между готовой формой и содержанием чувств и мыслей стихотворений, в искренности которых нет ни малейших оснований сомневаться.

Так написано подавляющее большинство стихотворений читателей «Теркина». Каждое из них отражает индивидуальные черты создателя, но настолько, однако, что за этим индивидуальным мы постоянно видим общее. И это общее роднит стихи читателей с поэмой А. Твардовского.

Один из авторов-читателей, старшина Вас. Шеховец, рассказывая о Теркине, по-своему истолковывает этот образ:

Когда шел к Берлину драться,  
Он сказал: — Вперед, друзья!  
Быть тому, чему сбываться,  
Мне б до Гитлера добраться —  
Вот о чем мечтаю я.

Вот из этого в народе  
Начал слух такой идти:  
Дескать, этот Теркин, вроде  
Гитлера решил найти.

На земле иль под землею,  
На воде иль под водой,  
Все равно. Сказал: — Накрою!  
Паразиту не уйти.

<sup>43</sup> Младший сержант Александр Демидов, 1945 год.

Здесь мы слышим речь вполне конкретного солдата, желающего лично расправиться с тем, кто наслал столько горя его народу.

Ясно, что автор не «оглядывался» на образец-поэму, а будучи эстетически возбужденным художественной силой и правдивостью поэмы, вдохновенно и по-настоящему поэтически раскрывал свое понимание жизни. Поэт только как бы помог ему поэтически выразить то, что жило в его сердце.

Нередко и сам читатель подчеркивает эту особенность своего творчества, не претендующего ни на что иное, как только на правдивое и искреннее выражение своих чувств и мыслей как отклик души:

«Далеко мне до поэта...»,  
 «Сроду не был я поэтом...»,  
 «Я пишу не для печати...»,  
 «Я читатель рядовой»,  
 «А я прораб, а не поэт...», и т. п.

Трогательно-наивные по форме, но в сущности глубокие чувства и мысли выражает, например, в несколько корявых, близких к стиху райка, строчках читатель Н. П. Сазонов. В конце своего стихотворного послания он объясняется с поэтом по этому поводу. Автор откровенно признается, что он не только не поэт, но даже с грамматикой «не в ладу», потому что жизнь его сложилась трудно и ему не пришлось даже «досидеть» в четвертом классе...

Как видим, подобные стихи существенно отличаются от профессиональной литературы. И хотя одни стихотворения отмечены некоторыми признаками профессиональной поэзии, а другие лишены этих качеств, в принципе они представляют собой выражение единого, общего процесса художественного творчества широких народных масс.

Было бы совершенно излишним и даже невозможным различить в этих стихах «индивидуальное» и «коллективное». В силу того, что само восприятие поэмы и характер реагирования на нее были близкими для миллионов людей (как это имеет место и в восприятии других явлений искусства и жизни), возможны были самые различные пути создания произведений, навеянных «Теркиным». В одном случае — это интимное письмо благодарного воина, не сумевшего сдержать наплыв поэтических чувств; в другом случае — это тоже своеобразная импровизация, но как бы коллективная: в повествование автора вдруг врываются строки, свидетельствующие о «вмешательстве» в его работу друзей, находящихся тут же, где-нибудь (на привале или в землянке), примостившихся рядом —

Вот подсказывает Лойко:  
 «Будем бить их не щадя!».<sup>44</sup>

А иногда такое письмо-стихотворение пишется непосредственно «по поручению» группы товарищей и, по-видимому, проходит соответствующую «шлифовку» при его обсуждении перед посылкой. Например, в самом начале послания «Товарищу Твардовскому по поводу Теркина и от Теркина» курсант Ж. Ягунов говорит о том, что написاته его попросили товарищи:

Так и быть — от целой роты,  
 Разрешите, подпишусь.<sup>45</sup>

<sup>44</sup> «Письмо Василию Теркину», Н. Серебряков, «энский рядовой», 11 июня 1944 года.

<sup>45</sup> Курсант Ж. Ягунов, 25 октября 1950 года.

Другое стихотворение — «Дружеское послание» подписывает «по поручению солдат» Фролов.

Такой же коллективный характер носят обращения и к Теркину:

Дай нам весточку, Василий  
Свет Иваныч, дай ответ,  
Тут солдаты попросили  
Передать тебе привет.  
Поклониться низко-низко,  
По-русски, от души,  
Далеко ты или близко,  
Вася Теркин, напиши...<sup>46</sup>

В некоторых стихотворениях все повествование ведется от имени коллектива. Так пишет, например, группа бойцов:

Мы, бойцы гвардейской части,  
Вот присели на привал,  
Разговор вели о счастье,  
О походах, о несчастье,  
Кто и где, как воевал.

Вспоминали боевые  
Наши славные дела...<sup>47</sup>

Такие стихи, по-видимому, действительно являются коллективными.

Или другой характерный пример. Коллектив рабочих большой государственной стройки, «возмущенный» тем, что поэт «забыл» про Теркина и больше не пишет о нем, не только обращается с «наказом» к автору поэмы, но и дает твердое обещание помочь устранить преграды, трудности на пути к новому «Теркину». И тут же авторы стихотворения передают рассказы «очевидцев», встречавших Теркина то на стройке канала, то в соседнем колхозе, то во время награждения трудовым «Знаком Почета» и даже в шахтах и за станком. Среди этих стихов мы встречаем и вовсе без подписи, присланные или поэту, или в различные редакции и издательства, или просто найденные в рукописях.

Независимо от того, написаны такие стихотворения одним человеком или коллективно, подписаны именем автора или анонимны, неверно было бы относить их в область литературного творчества. В массе своей рассмотренные нами произведения представляют собой подлинное современное народно-поэтическое творчество. Не исключена возможность, что среди авторов этих произведений есть и начинающие поэты или стремящиеся быть поэтами. Но, как правило, — это люди, давно определившие свое место в жизни и не помышляющие быть литераторами.

Одним из признаков этих многочисленных произведений народного творчества является творческая разработка в них образа героя.

Выше уже отмечалось, что особую и, пожалуй, наибольшую группу стихотворений читателей здесь составляют стихи и даже многостраничные поэмы или главы, начала и окончания поэм, в которых разрабатываются самостоятельные новые сюжеты, связанные с образом Теркина. Создаваться такие произведения стали уже после появления в печати первой части поэмы, в начале 1943 года, и продолжались на протяжении всей войны. Особенно много самых различных сюжетов появилось после войны, когда поэт закончил поэму, а читателям хотелось непременно видеть ее продолжение.

<sup>46</sup> Иван Ганабин, 19 мая 1946 года.

<sup>47</sup> Старшина Вас. Меховец.

Вот Теркин совершает новый героический подвиг в бою, захватив трофеи (автомашину с шофером).<sup>48</sup>

Вот Теркин возвращается с фронта домой. Детально описываются мысли и переживания воина, провоевавшего всю войну, а теперь приближающегося к «родной хате», его волнение при встрече с матерью.

Каждый был из вас солдатом,  
Каждый шел из вас с войны,  
Каждый думал, чтоб с закатом  
К милой хате подойти.

Подождал Василий Теркин.  
Солнце село за горой.  
Уж туман поднялся тонкий.  
Что же, трогаем домой.

Все как было: дом, береза,  
Сбоку стойка для коров,  
Под окном степная роза,  
Огород, заросший ров.

Возле роз моркови грядки...  
Что волнуешься, герой?  
Закури-ка для порядка,  
Как на фронте, после схватки.  
Крепкий русский броней...<sup>49</sup>

Вот неожиданная встреча читателя с Теркиным на лесах восстанавливаемого города.

Как-то раз я был в Смоленке,  
Вспоминал боев места.  
Так дошел я до угла,  
А за домом, глядь леса:  
Новостройка,  
Перестройка,  
Подошел поближе я,  
Глянул выше:  
Что я вижу?  
Не подумать вам, друзья!

Посмотрел я на подпорки,  
Что я вижу? Боже мой,  
Сам Василий с кистью, Теркин.  
Наш любимец и герой.<sup>50</sup>

А вот, наконец, и подвиги Теркина на разных участках мирного труда: Теркин-колхозник, Теркин-строитель, Теркин — председатель колхоза или директор МТС, Теркин-курсант, Теркин-рабочий, и т. п. А иногда: «друг Теркина» — экскаваторщик, «брат Теркина — рыбак», и т. п. Надо сказать, что эта тема Теркина в мирном труде оказалась наиболее широко разработанной в произведениях читателей. И это объясняется, как мы уже отмечали, тем, что у читателей была большая потребность в «продолжении» поэмы. Читателю-солдату, сжившемуся на фронте с образом Теркина и ставшему теперь рядовым тружеником (колхозником, рабочим, агрономом, прорабом), хотелось, чтобы любимый герой и здесь был с ним, при-

<sup>48</sup> «Трофеи Теркина. Часть третья», гвардии младший сержант Кондратьев.

<sup>49</sup> В. Угрюмов, 1 июня 1948 года.

<sup>50</sup> «Начало моей поэмы. Встреча», Ю. Н. Морятов, март 1947 года.

нимал активное участие в его делах. Сам по себе этот факт свидетельствует о глубоком понимании широкими народными массами роли подлинного искусства в реальной жизни, силу воздействия его на человека. Особенно часто подчеркивается сила положительного примера (героя) в повседневной трудовой деятельности, личной и общественной жизни людей. Не следует также забывать, что все эти многочисленные вариации поэмы и образа Теркина возникали независимо друг от друга, так сказать, стихийно. Этот подлинно массовый характер творческой разработки образа Теркина также является важным признаком рассматриваемых произведений как факта народного творчества. Это и приводит к появлению многих и разных вариантов образа. Ведь не случайно, что как в годы войны бойцы разных подразделений и разных родов войск «присваивали» Теркина каждый себе, так и в мирное время каждому специалисту той или иной профессии хочется, чтобы герой-любимец был непременно с ним, в его коллективе.

Словом, профессия Теркина в стихах читателей, а в связи с этим и особенности поэтических сюжетов в большинстве случаев определялись характером общественно-трудовой деятельности самих читателей.

Существенно отметить, что каждое «продолжение» «Василия Теркина», каждый новый сюжет и новые черты, которые придаются образу главного героя, — не просто плод досужей фантазии, но отражают жизненный опыт автора в его каких-то главных чертах. В целом же все эти стихотворения читателей не просто подтверждают типичность образа Теркина в поэме и правдивость всего изображенного поэтом, но как бы расширяют рамки самой поэмы, развивают типический образ героя. Однако как бы ни варьировался этот образ, как бы многообразны ни были сюжеты, связанные с ним, он везде, как и в произведениях традиционного фольклора о солдате, об Иванушке и других, продолжает сохранять основные устойчивые качества — те, которые придал этому образу автор поэмы: сметливость, трудолюбие, веселый нрав и др. В этом случае перенимать, использовать и варьировать авторский текст вполне естественно, и само искусство этой вариации (часто импровизационно) почитается как самостоятельное творчество и в то же время не только личное. В сущности, эта особенность творческого процесса свойственна и классическому фольклору. И хотя там варианты создавались устно и тут же передавались из уст в уста далее, а здесь они пишутся и, как правило, не распространяются, не подвергаются никакой шлифовке, нельзя не признать принципиальной близости процессов творчества. И так же, как и в фольклоре, мы можем среди рассматриваемых произведений встретить более талантливые и менее талантливые, более зависящие от образа и более оригинальные.

Но иногда, создавая такое продолжение или вариант, автор тут же объясняется: дескать,

Неудобно, даже стыдно  
Продолжать чужой рассказ.  
А придется все же, видно,  
Коли начал. В добрый час.<sup>51</sup>

В других случаях читатель с некоторым озорством отшучивается от возможных упреков в «присвоении» чужого труда:

Ох, задаст Твардовский жару,  
Как узнает про меня.  
Ничего, мы с ним на пару

<sup>51</sup> В. Угрюмов.

Разберемся, чья вина.  
 Может быть, вины и нету,  
 Может, Теркин, да не тот:  
 Много их сейчас по свету  
 Кто их знает — тот, не тот.

В конце концов — «твой хорош, и мой хорош». В этой шутке содержится очень важная мысль: автор, представляющий массу, отстаивает свое право на участие в коллективной творческой разработке «чужого» образа.

Здесь нужно сказать, что вообще для многих читательских стихотворений характерно понимание Теркина как образа нарицательного, как бы уже отделившегося от своего первоначального создателя — поэта. И может быть, в значительной мере потому, что читатели «Василия Теркина» постоянно сталкивались в живой действительности с различными прообразами, вариантами созданного поэтом образа, Теркин стал подобно любимым сказочным и былинным образам, одним из популярнейших народных героев, о жизни которого можно что-нибудь рассказать новое, добавить к тому, что уже известно всем по поэме, из своего жизненного опыта и тем самым выполнить свой «долг». Разница только в том, что Теркин в отличие от сказочных и былинных богатырей — наш, живой, реальный человек, современник. Он среди нас, везде и всегда есть. Иногда он и воспринимается как вполне конкретная личность, один из многих живущих в определенном подразделении фронтовиков:

И хочу я, Теркин, верить:  
 Ты в дивизии, ты — здесь.  
 Снова будем вместе мерить  
 Версты, обгоняя смерть.<sup>52</sup>

Где ты, Вася, где?!  
 Может быть, ушел в разведку —  
 Потому молчишь,  
 И с присущей тебе сметкой  
 Немчуру громишь?<sup>53</sup>

Но чаще образ Теркина истолковывается как образ обобщенный, настолько распространенный, что его может представлять любой храбрый, честный, смекалистый и самоотверженный солдат, веселый и не унывающий в любых трудностях. Он даже нередко становится образом-символом. Этот образ потому и бессмертен.

Сержант Мих. Редько в большом стихотворении, похожем на балладу, — «Теркин с нами (рассказ сержанта)» (1954) — чистосердечно признается, что его зовут все Теркиным и что если действительно «присмотреться», — в нем что-то «теркинское есть». Имя Теркина может получить даже человек, никогда не бывавший в бою. Например, А. Огурцов (боец) в стихотворении «Вася Теркин — наш солдат» (1952) приводит пример: в их взводе Семен Петров получил право называться Теркиным, хотя и не был на войне по молодости. Затем дается подробная характеристика черт характера и поведения Петрова, благодаря которым он и заслужил право называться Теркиным.

Собственно, образ Теркина, каким он вырисовывается в массовом творчестве читателей, — это олицетворение тех людей в жизни, о которых можно сказать: это «парень бравый и в веселье и в труде», который «никогда...

<sup>52</sup> М. Шаманина, 18 мая 1944 года.

<sup>53</sup> Ефрейтор М. Зуев, 30 августа 1944 года.

не сробеет», не испугается трудностей, и главное — если «на совесть парень чист». Поэтому не имеют существенного значения ни возраст, ни специальность, ни тем более внешность:

И тот, кто хочет, — станет им,  
Стоит только постараться...

В некоторых читательских стихотворениях обобщается характер восприятия образа Теркина широкими народными массами как образа «всеобщего», собирательного.

В большом стихотворении А. Г. Зырянова повествуется о том, как в мирные дни один из бойцов рассказывал о Теркине. И вдруг:

— Быть таким бы, — кто-то молвил.  
— В чем же дело? Будь таким! —  
Подойдя промолвил ротный —  
Наш отец и командир:  
— У нас Теркиных немало.

Тот, кто бдительно границы  
Охраняет от врагов,  
Тот, кто в шторм ведет эсминцы, —  
Гордость наших моряков,  
Кто отлично водит танки,  
На ученьях ходит в бой,  
Кто отлично связь наводит —  
Вот, кто в эти дни герой!

Укажем еще на одну особенность изображения Теркина в стихотворениях читателей. Немало стихотворений и «поэм», в которых мысль о типичности, нарицательности Теркина раскрывается в форме своеобразного спора солдат, рабочих, «целинников», а то и просто пассажиров. Причем о нем спорят как о живом человеке, которого каждый из спорящих либо «лично» знает, либо случайно встречал где-нибудь, либо просто слышал о нем. И каждый из участников спора говорит как будто совсем не то, что другой, а по существу они утверждают общую мысль. Вот, скажем, зашел спор на отдыхе во время полевых учений в боевом артиллерийском расчете — где же сейчас Теркин? Наводчик заверяет:

Васю Теркина я знаю,  
Даже лично с ним знаком!  
Он в колхозе «Комсомолец»  
Участковый агроном.

Но может ли в это поверить бывший шофер?

— Откровенно говоря, —  
Перебил его замковый,  
— Без вранья, так без вранья.  
А скажите мне, давно ли  
С Васей Теркиным знакомы?  
Кто знаком — так это я!  
«Агроном он!»... Тоже скажет.  
Никудышный разговор...  
Как-то с ним курил я даже,  
Он прославленный шофер!  
На своем автомобиле  
Весь Алтай исколесил.

И оказывается — оба ошиблись: в спор вступает сверхсрочник:

— Это Теркин-то? Василий? —  
Заряжающий спросил,  
— Значит, вы ошиблись оба,  
Хоть и спорите как раз.  
Не могло случиться, чтобы  
Теркин вдруг ушел в запас.  
Я докладываю точно:  
Патриот своей страны,  
Ныне Теркин на сверхсрочной  
Служит в званье старшины.  
И не может быть иначе,  
Вот и весь тут разговор.

Сам автор — товарищ спорящих, один из номеров расчета, но, по-видимому, более грамотный и начитанный, в скобках замечает от себя:

(И конечно же, не к стати  
Объяснения для них,  
Что не видел и писатель  
Васю Теркина в живых,  
Что такого не бывало,  
Что типичный он герой...  
До того им дела мало —  
Он не книжный, а живой!)<sup>54</sup>

Такое восприятие Теркина наиболее характерно для читательских отзывов и оценок поэмы. Правда, сам Твардовский «положил начало» этому приему (глава «Теркин-Теркин»). Однако в стихотворениях читателей этот художественный прием получил весьма интересную и самостоятельную разработку, так как идет прямо из жизни. Как правило, стихотворения такого рода написаны живо, увлекательно, непринужденно, хотя часто и совсем «в духе» поэмы — «На привале» А. Г. Зырянова (13 сентября 1952 года), «Письмо к Твардовскому» Г. Нечаева (апрель 1952 года), «Теркин едет» Федора Кузнецова (1949 года) и др.

Во многих стихах как итог наблюдений в жизни и глубоко прочувствованного осознания сущности образа Теркина делаются выводы:

Твой солдат Василий Теркин  
Будет славиться в веках.<sup>55</sup>

Или:

Теркин вечен, как Россия!  
Ну, прощай! И помни: Теркин  
Не исчезнет, не умрет.<sup>56</sup>

Теркин — это народ. Так, может быть, в несколько наивной форме, но очень верно по существу и страстно-убежденно определено в народе главное содержание созданного поэтом глубоко национального, подлинно народного художественного образа. И когда читатель сочинял своего Теркина, он «оправдывался» именно тем, что его Теркин — из жизни, а не повторение того, о котором написал поэт.

Здесь мы находим также объяснение и другой характерной особенности многих поэтических сочинений читателей. Как легко заметить, ряд «писем»,

<sup>54</sup> «Солдаты „Теркина“ читают», В. Запашный, 5 июня 1955 года.

<sup>55</sup> «Вступление к поэме», старый большевик П. Рыжов.

<sup>56</sup> Без подписи.

«продолжений» написан от имени самого Теркина. Может показаться, что авторы этих произведений просто манерничают, оригинальничают и т. п. Но такое понимание будет глубоко ошибочным. Во-первых, потому что образ Теркина оказался настолько близким, дорогим и понятным многим людям подобного типа, что читатели часто чистосердечно восклицают: да ведь это обо мне написано! Или: это — о таком-то бойце, и т. п. Об этом свидетельствует огромное количество писем. В них называются даже фамилии реальных героев, похожих на Теркина, приводятся аналогичные случаи из жизни.

Во-вторых, образ Теркина представляет собой настолько художественно убедительное выражение наиболее типических качеств простого советского человека и настолько широко обобщение наиболее устойчивых черт нашего народа, что читателю без особых филологических объяснений сразу становилось ясным, что Теркин несет в себе черты миллионов людей. Потому-то он стал сразу же образом нарицательным. И читатель сходной судьбы или характера вполне серьезно (и имея на это право) заменял Теркина собой. То, что он пишет поэтическое произведение, а значит — имеющее право на условность, вселяет в автора-читателя еще большую уверенность в законности такой замены. И что еще не менее важно — здесь стихийно проявляется глубокое понимание нашим читателем силы художественного обобщения. Использование такого приема в стихах читателей (говорить от имени Теркина) чуждо надуманности, искусственности, оно диктуется самим характером восприятия образа главного героя «Книги про бойца» и всегда органично и естественно.

Таким образом, во-первых, мы видим, что несмотря на многие несовпадающие с «фольклорными» признаками особенности рассмотренного материала, он не может быть отнесен к области литературного творчества. В то же время этот материал в силу многих причин, о которых говорилось выше, и прежде всего вследствие широчайшей распространенности самого явления нельзя считать лишь «ступенью», «этапом» к профессиональной литературе. Это — самодеятельное художественное творчество народа, т. е. фольклор в новых исторических условиях, что не отрицает наличия других форм и видов создания и жизни произведений народно-поэтического творчества в наше время.

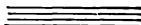
Во-вторых: стихотворения читателей «Василия Теркина» свидетельствуют не только о том, при каких условиях художник может создать подлинно народное произведение, но и об огромном воздействии истинного профессионального искусства на развитие современного массового художественного творчества. Процесс влияния народного творчества на литературу и обратно — литературы на народное творчество — это процесс, взаимно обусловленный. Художник, кровно связанный с эстетикой широких народных масс, и главное — с их жизнью, опираясь на их художественный опыт, делает выдающееся открытие в литературе, которое в свою очередь дает толчок для развертывания творческой активности масс. Литературный герой становится объектом народно-поэтического творчества. «Откуда пришел — туда и уходит», — метко и справедливо заметил Твардовский о «Теркине». <sup>57</sup> Завидная судьба!

Этот, казалось бы, небольшой историко-литературный эпизод отражает и другие особенности развития нашей литературы и современного народно-

<sup>57</sup> А. Твардовский. Ответ читателям «Василия Теркина». — «Новый мир», 1951, № 11, стр. 228.

поэтического творчества. Когда читатель, по словам А. Толстого, стал «составной частью искусства»,<sup>58</sup> критерий массовости, доступности искусства становится одним из основных критериев его народности. Это определяет и другое ценнейшее качество нашей литературы, ее лучших достижений — активнейшую роль в современной жизни народных масс, практическую полезность в их борьбе. Когда герой книги писателя сходит с ее страниц, начинает победоносно шагать по жизни и вместе с многомиллионными массами на равных с ними правах, пользуясь у них особой любовью, как живой, становится активнейшим бойцом, писатель может с чистой совестью сказать: да, я выполнил свой долг!

Опыт создания таких произведений нашими писателями, а также непрофессиональное массовое художественное творчество в разных его видах и формах должны стать объектом тщательного изучения литературоведов и фольклористов.



---

<sup>58</sup> Алексей Толстой, Полное собрание сочинений, т. 13, Гослитиздат, М., 1949, стр. 276.

## IV МЕЖДУНАРОДНЫЙ СЪЕЗД СЛАВИСТОВ

(ВЫСТУПЛЕНИЯ ПО ПРОБЛЕМАМ ТЕОРИИ ФОЛЬКЛОРА)

1—10 октября 1958 г. в Москве проходил IV Международный съезд славистов, на котором зачитывались доклады по фольклорной тематике и проходили заседания подсекции славянского народного творчества.<sup>1</sup> Ниже печатаются краткое изложение доклада д-ра А. Мелихерчика (Чехословакия) и представляющие теоретический интерес выступления фольклористов по некоторым докладам, прочитанным на съезде.

А. МЕЛИХЕРЧИК

### К ПРОБЛЕМЕ СПЕЦИФИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ФОЛЬКЛОРЕ<sup>2</sup>

Проблема специфики художественного образа представляется одной из самых важных и актуальных в современной фольклористике. Доклад следует воспринимать как попытку содействовать разрешению этой проблемы; он не претендует на исчерпывающий или обобщающий характер. В нем на нескольких примерах из разных областей фольклора развивается взгляд,

<sup>1</sup> В. Гусев. Питання народної поезії на IV Міжнародному з'їзді славистів. — «Народна творчість та етнографія», Київ, 1958, кн. 4, стр. 153—157; Х. Поленак-Ковік. Четвртиот меіународен славистички конгрес. — «Разгледи», [Скопје, 1958], година 1, Серіја трега, број 3, стр. 299—300; М. Р[о]р. Folclorul la Congresul internațional de slavistică de la Moscova. — «Revista de folclor», Bucuresti, 1958, № 4, стр. 165—167; Ц. Романска. Въпросите на славенското народно творчество на IV Міжнароден конгрес на славистите в Москва. — «Език и литература», [София], 1958, № 6, стр. 446—450; В. Гусев. IV Міжнародний съезд славистов. Подсекция славянского народного творчества. — «Советская этнография», 1959, № 1, стр. 107—112; F. V. Mareš, S. Wollman. IV Mezinárodní sjezd slavistů v Moskvě. — «Slavia», Praha, 1959, № 1, 109—122; F. Wollman. Metodika srovnávací literární vědy slovanské na IV Mezinárodním sjezdu slavistů. — «Slavia», Praha, 1959, № 2, стр. 161—182; A. Rychnová-Klimová. Folkloristika na světovém kongresu slavistů v Moskvě 1958. — «Český lid», 1959, № 4, стр. 181—183; То же в журн.: «Slovenski etnograf», Ljubljana, Letnik XII, 1959, стр. 233—238; Samuel Fiszman. Z problematyki historiczno-literackiej na IV Międzynarodowym Kongresie Slawistów w Moskwie. — «Slavia orientalis», Warszawa, 1959, Rocznik VIII, № 1, стр. 143—150; Haralampiје Poleнаковік. Folkloristika na svetovom zborovanju slavistov v Moskvi 1958. — «Slovenski etnograf», Ljubljana, 1959, Letnik XII, стр. 239—240; E. Permanova, O. Leška, V. Oktábec. — «Československá rusistika», 1959, Ročník IV, č. i, стр. 56—61; Alois Schmaus. Probleme und Methoden der sowjetischen Folkloristik. Ein Bericht. München, 1959, стр. 21—23 (Wissenschaftliche Informationen zur Volkskunde, Altertumskunde und Kulturgeographie aus dem östlichen Europa).

<sup>2</sup> Полный текст опубликован в сборнике «Československé přednášky pro IV. Mezinárodní sjezd slavistů v Moskvě», Praha, 1958, стр. 389—402.

как следовало бы приступить к разработке и решению поставленной проблемы.

Говоря о художественном образе как об особом способе отражения жизни, который свойствен народной словесности, мы исходим прежде всего из двух вопросов: 1) что является предметом художественного изображения в фольклоре, 2) каковы методы художественного изображения этого предмета и в чем заключается их своеобразие.

Предметом художественного изображения в фольклоре является жизнь людей.

К изображению человека и его быта в фольклоре привлекается ряд предметов и явлений живой и неживой природы. Например, в сказках о животных или во многих народных песнях часто изображаются только звери. Многие лирические или лиро-эпические песни используют очень часто описания природных явлений, и чаще всего это стоит в прямой связи с изображением человека и различных жизненных ситуаций, его чувств и мыслей. Об этом свидетельствует весьма частое использование в них метода психологического параллелизма. В животных сказках выступают волк, медведь, лиса и другие животные, но в них мы видим обобщенный тип человека с определенными особенностями характера — дурака, добряка или лжеца, фарисея. Чаще всего мы имеем дело с аллегорией, которую, например, сказки о животных так охотно используют в художественном изображении человека, его быта, в особенности отдельных человеческих черт. Явления живой и неживой природы привлекаются к изображению жизни людей потому, что помогают представить среду и обстановку, способствуют углублению и совершенствованию художественного образа человека.

В связи с вышесказанным особое внимания заслуживает идейное наполнение изображаемого предмета. В фантастической сказке, например, необходимо принимать во внимание историческую обусловленность изображения. Большая часть предметов, которые привлекаются к созданию образа героя волшебной сказки, составляющих элементы живой и неживой природы, являются свидетельством постепенно возрастающего торжества человека над окружающей природой, выражением его мечтаний, устремлений и идеалов и в то же время художественным отражением его образа жизни в целом. Для успешного изучения основных вопросов построения художественного образа в фольклоре особенно важно принимать во внимание общую историческую обусловленность изображения связей человека с окружающей средой и природой. Связи эти изменялись на протяжении истории, и в соответствии с этим изменялось общее построение художественного образа в фольклоре.

В фольклоре сравнительно часто встречается сосуществование образов, которые обуславливают друг друга так, что один без другого теряет смысл, но в то же время они не отражают действительности в адекватной степени. Выявление предмета художественного изображения в фольклоре дает нам надежный критерий того, чтобы уяснить, что в сосуществовании образов является непосредственным отражением действительности, а что, перестав быть характерным для жизни людей и их мышления, стало лишь традиционным образом, имеющим только композиционное значение.

Вопрос о предмете художественного изображения в фольклоре решается относительно просто, проблема же метода его художественного изображения несравненно сложнее. Встает вопрос о разнообразии форм художественного изображения жизни в фольклоре. Чем оно обусловлено? Прежде всего — условиями исторического развития фольклора. Кроме того, это многообразие художественного изображения зависит от того, в каком аспекте изобра-

жены человек и его жизнь. Имеются в виду жанровые особенности художественного изображения жизни в фольклоре. Например, можно говорить об эпическом образе в том случае, когда имеем дело с изображением человека в связи с его поступками и действиями, его поведением, с определенными событиями; об образе лирическом — если речь идет об изображении человека в его определенных, непосредственных переживаниях; об образе лиро-эпическом — тогда, когда изображен человек на фоне определенной окружающей его среды и обстановки, в которой он совершает определенные действия и поступки, в сочетании с его переживаниями, вызывающими те или иные поступки и действия с его стороны или определяющие события.

В силу того, что в основе эпического образа всегда лежат определенные события, определенные действия, образ героя возникает в постепенной последовательности. В соответствии с этим нас интересуют средства, с помощью которых рисуется образ. Этими средствами являются прежде всего язык и композиция. Средствами языка создаются отдельные элементы, составляющие ту или иную сказку. Расположение и оформление их в целый сказочный сюжет является функцией композиции. И язык, и композиция неразрывно связаны с идейно-тематическим наполнением произведения, то и другое обуславливает друг друга.

При изучении художественного образа в фольклоре особое внимание следует уделять разносторонним связям стилистических и композиционных особенностей, прежде всего принимая во внимание их зависимость от жанрового своеобразия в изображении жизни.

Лирический образ в фольклоре создается в основном двумя путями. Этому соответствуют два типа лирических песен. В одних случаях чувства, переживания, мысли изображаются в связи с определенными жизненными событиями; этот способ создания лирического образа встречается в подавляющем большинстве народных лирических песен. В других случаях имеет место непосредственное и прямое выражение внутреннего состояния (прежде всего в коротких песенках, состоящих из 2 или 4 стихов, в концентрированно-краткой форме выражающих одну мысль или одно переживание). Выявление композиционных принципов при изучении лирического образа имеет второстепенное значение. При создании лирического образа на первый план выступают стилистические средства изображения. Построение лирического образа обусловлено стремлением выразить определенное переживание, чувство или мысль в его конкретности, истинности, а следовательно, и типичности. Следует выделить тенденцию к конкретизации лирического образа в фольклоре.

Обращает на себя внимание сходство стилистических средств, которые создают основу лирического изображения жизни, и композиционных приемов, являющихся необходимым средством построения сюжета в народной эпике. По существу мы имеем дело с одним и тем же методом, но использование его дифференцировано в зависимости от жанровых особенностей изображения жизни.

В заключение автор считает необходимым выразить свое твердое убеждение в том, что проблема художественного образа в фольклоре является прежде всего проблемой жанра и его исторического развития.

(Изложила Н. Н. Велуцкая).

## ВЫСТУПЛЕНИЯ ПО ДОКЛАДУ А. МЕЛИХЕРЧИКА

Э. В. ПОМЕРАНЦЕВА

(Москва)

Д-р Мелихерчик чрезвычайно своевременно поднял вопрос о специфике фольклорного образа, т. е. о специфике фольклора как коллективного народного искусства устного слова.

Это тем более своевременно, что осознание специфики изучаемого материала влечет за собой и выработку специфических приемов его изучения, — фольклор же до сих пор большей частью изучается либо методами этнографии, либо чисто литературоведческими. Давно назрело время создания теории фольклора, подобно тому, как существует самостоятельная дисциплина теории литературы.

Очень плодотворной представляется мне мысль д-ра Мелихерчика о жанровых отличиях фольклорного образа. Действительно, эпические и лирические образы фольклора, различные генетически, строятся далеко не одинаково. Правда, это жанровое различие образов эпоса и лирики наблюдается и в литературе.

Очень важно положение докладчика о том, что образ исторически обусловлен и зависит от изменений исторически развивающегося жанра.

Д-р Мелихерчик не только прокламирует единство формы и содержания, но и пытается именно так, в связи с идейно-тематическим содержанием фольклора, рассмотреть его формальные особенности, приемы создания образа.

Однако, подняв вопрос о специфике фольклорного образа, д-р Мелихерчик практически, как мне представляется, недостаточно разграничивает его с литературным образом: не случайно он неоднократно опирается на теорию литературы Л. И. Тимофеева, как известно, совершенно не учитывающего в своей книге явлений и особенностей фольклора. Мне кажется, что при анализе фольклорного образа следует неукоснительно принимать во внимание особенности генезиса и бытования фольклора как коллективного творчества народа, как искусства устного слова, т. е. то, что каждое произведение фольклора — одновременно результат индивидуального и коллективного творчества. Сказка, рассказанная советской сказочницей А. Н. Корольковой, несет в себе черты далеких исторических эпох, она — результат творческой работы многих поколений русских сказочников, и вместе с тем в ней видны особенности сознания ее исполнителя, советского человека, воронежской колхозницы А. Н. Корольковой.

То, что фольклорное произведение одновременно несет в себе черты коллективного и индивидуального творчества, определяет специфику фольклорного образа. Д-р Мелихерчик указывает на жанровую разницу в образах волшебной сказки и предания, указывает на то, что, скажем, образ разбойника мозаичен, так как возникает из нескольких преданий, связанных общностью имени героя. Образ же героя волшебной сказки в отличие от образа героя предания монолитен, дан во всей своей сложности в одном произведении.

Однако докладчик не учитывает, что конкретно единый образ сказочного героя (Ивана-дурака, угнетенной падчерицы, удачливого батрака, хитрого солдата и т. д.) существует как множественный образ, постоянно варьирующийся в исполнении разных сказочников. На характере раскрытия того или другого образа в конкретном тексте сказываются черты исторической эпохи, социальной группы, к которой принадлежит сказочник,

сказываются национальные особенности фольклора разных народов — в результате чего один и тот же образ, единый по своему существу, вместе с тем глубоко различен в текстах разных народов, разных эпох, в исполнении разных сказочников, пусть даже современников и единоплеменников.

Эта особенность фольклорного образа по-разному проявляется в пределах разных фольклорных жанров и вместе с тем остается специфической особенностью именно фольклора в отличие от литературного образа. Тот факт, что вариативность образа существует в различных проявлениях и в литературе (Дэн-Жуан, Фауст, образ лишнего человека, образ купца-самодура и т. д.) не меняет дела, так как характер вариативности в фольклоре совершенно иной и, кроме того, количественное проявление ее в фольклоре настолько велико, что придает фольклорному образу и фольклорному сюжету совершенно иное, отличное от литературы качество.

Отсюда вытекает необходимость изучения специфики фольклорного образа во всем разнообразии его вариантов, в широком сравнительном плане, с учетом его бытования у разных народов, разных социальных групп, в репертуаре разных сказителей.

Недостаточно, как мне представляется, учитывает д-р Мелихерчик и роль устности фольклора в создании образа. Нередко увлекательно, талантливо рассказанная сказка, герон которой прямо живут перед слушателями, в записи теряет всю свою яркость и убедительность, всю выпуклость своих образов (пример — творчество воронежской сказочницы А. К. Барышиной). Это определяется тем, что сказочник создает образ не только словами, но и жестами, мимикой, интонацией, тем, что он в какой-то степени «играет» сказку, изображает героев. Чем артистичнее сказочник, чем талантливее он как исполнитель, тем больше проигрывают его сказки и записи. Отсюда вытекает необходимость более тщательной записи сказки. Обязательно использование при этом, как и при записи музыкальных произведений, магнитофона. Отсюда вытекает и необходимость выработки каких-то новых, более сложных и тонких приемов изучения сказочного образа во всем его многообразии. Эти новые методы, очевидно, могут быть найдены и выработаны только в результате совместных усилий многих собирателей и исследователей сказки.

Д-р Мелихерчик в заключение указал, что его доклад не претендует на то, чтобы исчерпать всю глубину проблемы специфики образа в фольклоре, тем более не может на это претендовать мое коротенькое выступление. Я привела лишь несколько примеров, доказывающих всю сложность проблемы и вместе с тем настоятельную необходимость продолжения работы в направлении, указанном д-ром Мелихерчиком.

Изучение вопроса о специфике фольклорного образа представляется мне исключительно продуктивным, обещающим продвинуть нашу фольклорную науку и содействовать созданию самостоятельной теории фольклора. Следите поблагодарить д-ра Мелихерчика, так интересно, глубоко и своевременно поднявшего этот вопрос.

---

С. Г. ЛАЗУТИН

(Воронеж)

Я с большим интересом прослушал доклад д-ра Мелихерчика «К проблеме специфики художественного образа в фольклоре». Доклад построен на материале словацкого фольклора, но выдвигаемые в нем проблемы имеют

первостепенное значение для изучения фольклора всех славянских народов.

Мы полностью солидаризируемся с докладчиком в том, что изучение специфики, особенностей художественного отображения жизни в фольклоре — одна из актуальнейших проблем современной фольклористики. Справедливо также и то, что эта проблема нами будет решена только тогда, когда фольклорные произведения мы будем рассматривать в неразрывном единстве их формы и содержания.

Однако нам представляется, что эта проблема — проблема специфики художественного образа в фольклоре — поставлена уважаемым докладчиком хотя и верно, но в слишком общей форме и нуждается в детализации и уточнениях.

Прежде всего нуждаются в уточнении рассуждения докладчика о содержании фольклорных произведений. Касаясь этого вопроса, докладчик, на наш взгляд, неправомерно суживает само понятие содержания художественного произведения, отождествляя его с предметом отображения. С этим мы не можем согласиться. В понятие содержания, на наш взгляд, входит как предмет отображения, так и определенная его идейно-эстетическая оценка. Хорошо известно, что одни и те же жизненные факты, художественно отображенные с различных идейно-эстетических позиций, лежат в основе произведений различного идейно-эстетического содержания.

Представляется, что характерной определяющей чертой содержания подлинно народных фольклорных произведений является то, что жизнь в них отображается с народных позиций, дается в восприятии народного мироощущения. Мы при этом учитываем, что само народное мировоззрение — явление исторически развивающееся, а потому сложное, а подчас и очень противоречивое. Задача заключается в том, чтобы в каждом отдельном случае как можно точнее и объективнее определять характер этого мировоззрения.

И далее. Говоря о предмете отображения в фольклоре, докладчик совершенно справедливо утверждает, что главным предметом отображения в фольклоре является человек, его жизнь. Это бесспорно, но слишком общее и никак не определяет специфики предмета отображения именно в фольклоре. Ведь человек является главным предметом отображения не только в фольклоре, но и в литературе и вообще во всех видах искусства.

Задача заключается в том, чтобы конкретизировать это верное общее положение применительно к фольклору, постараться определить специфику предмета отображения именно в фольклоре.

На наш взгляд, основная специфика предмета отображения в фольклоре выражается в том, что фольклор главным образом отображает жизнь народа, многосторонне рисует образ народа во всех сферах общественной и бытовой жизни. В различные исторические периоды в связи с различными жизненными обстоятельствами, в фольклоре различных национальностей образ народа имеет своеобразную специфику выражения — и это необходимо учитывать в конкретных исследованиях по фольклору.

Касаясь вопросов художественного воплощения содержания в фольклорных произведениях, принципов эстетического преломления жизненного материала в определенных художественных образах, докладчик справедливо отмечает, что это художественное воплощение всегда исторически обусловлено и специфицируется в связи с конкретными фольклорными жанрами. В этой связи докладчик, характеризуя эпический и лирический образы фольклора, высказывает ряд интересных и тонких наблюдений. Все это верно. Конкретный характер фольклорного образа действительно во многом обусловлен особенностями жанра. Но при этом необходимо учиты-

вать, что сами жанры исторически развиваются, их возникновение, развитие и умирание связано с определенными художественными методами. Фольклорные образы одного и того же жанра, созданные в плане различных художественных методов, — очень различны. Отсюда возникает задача глубокого изучения и теоретического обоснования различных художественных методов в фольклоре.

Есть у нас и отдельные замечания по вопросу трактовки отдельных фольклорных жанров.

Прежде всего нам представляется не совсем точным само определение лирического рола и лирического образа, которое докладчик делает, опираясь на проф. Л. И. Тимофеева. Это определение не дает четкого отличия характера содержания эпического произведения от лирического. А далее докладчик прямо заявляет, что отличие лирики от эпоса не столько в содержании, сколько в способах отражения этого содержания.

Мы не можем с этим согласиться. Нам представляется, что эпос и лирика отличаются друг от друга прежде всего своим эстетическим содержанием. Беспорно то, что и у эпоса и у лирики в общем один объект отображения — человек, его жизнь. Но несомненно и то, что у них различные цели, своеобразные предметы познания, а следовательно, различно и их конкретное эстетическое содержание.

Если главное содержание эпических произведений составляет отраженные в них с определенных идейно-эстетических позиций явления и факты объективной действительности, то в лирике основное значение имеет выражение определенного отношения к этим явлениям и фактам, их оценка, вызванные ими определенные мысли, чувства, переживания и настроения.

«Одни поэты, — писал Добролюбов, — преимущественно умеют хорошо рассказать происшествя, случающиеся в жизни. Это называется *эпической*, или повествовательной, поэзией... Другие особенно хорошо могут изображать предметы и передавать то чувство, то впечатление, которое эти предметы возбуждают в душе. Это — поэзия *лирическая*» (А. Н. Добролюбов, Полное собрание сочинений в шести томах, т. I, 1934, стр. 122).

Итак, главное назначение лирики — выражение определенных мыслей, чувств и переживаний, вызванных теми или иными фактами жизни.

Все эти мысли и чувства, переживания и настроения в лирических произведениях выражаются не отвлеченно, а художественно конкретизированно, даются как переживания конкретной человеческой личности, в образе лирического героя.

Уже сейчас можно сказать, что лирический герой народной лирики имеет яркие специфические черты. Ему присущи глубокая народность, необыкновенно широкая типичность и большая эмоциональная содержательность, однако в отличие от литературного лирический герой фольклора менее индивидуализирован. Об этом уже говорилось в фольклористической литературе. Вместе с тем следует признать, что проблема лирического героя фольклора совершенно не изучена. Исследование этого вопроса — одна из важных задач современной фольклористики.

Касаясь вопросов поэтики народной лирики, уважаемый докладчик справедливо отмечает, что язык и стиль в народной лирике играют очень большую роль как средства художественного воплощения. Хотелось бы лишь подчеркнуть, что язык и стиль в народной лирике обладают необычайно яркой жанровой спецификой, которая в конечном счете обусловлена спецификой ее содержания.

Проф. П. Г. Богатырев в своем интересном докладе справедливо заметил, что различные стилистические средства в различных родах и жанрах

фольклора, во-первых, не одинаковы по количеству и частоте употребления, и, во-вторых, очень специфичны по своим идейно-художественным функциям. Это положение особенно убедительно подтверждается сопоставлением стиля русских лирических песен и былин. Приведу такой пример.

Широкое употребление гипербол в былинах хорошо известно. В лирических же песнях гиперболы встречаются очень редко. Но дело не только в этом. В лирических песнях и былинах гиперболы выполняют совершенно различную функцию. Если в былинах гиперболы главным образом выполняют функцию изобразительную, употребляются для создания монументальных картин, обрисовки внешнего портрета богатыря, то в лирических песнях они в основном выполняют функцию выразительную, служат средствами усиления их эмоционального содержания, психологизируют образ, усиливают и заостряют переживания героя.

И еще один пример. Если в былинах поэтические символы встречаются довольно редко, то, наоборот, в лирических песнях они употребляются очень часто. Многие объекты растительного и животного мира, различные явления природы, как известно, в лирических песнях часто имеют не прямое, а переносное, поэтическое значение.

Чем объясняется такое необычайно широкое употребление символов в народной лирике? На наш взгляд, это объясняется ее жанровыми особенностями.

Дело в том, что главное назначение лирической песни не в отражении внешних явлений и фактов действительности, а в выражении определенных мыслей, чувств и настроений. И лирическая песня, всегда стремясь к реальности выражаемых мыслей и чувств, очень часто допускает условность в использовании различных явлений жизни для этого выражения.

Характеризуя особенности лирического жанра, Белинский писал: «Предмет здесь не имеет цель сам по себе, но все зависит от того веяния, того духа, которыми пропитывается предмет, фантазией и ощущением. Что, например, за предмет — засохший цветок, найденный поэтом в книге? Но он внушает Пушкину одно из лучших, одно из благоуханнейших музыкальных его лирических произведений».

«Чисто лирическое произведение, — писал далее Белинский, — представляет собою как бы картину, между тем, как в нем главное это не сама картина, а чувство, которое она возбуждает» (из статьи «Разделение поэзии на роды и виды»).

Не обогащая сколько-нибудь заметно тематику лирических песен, поэтические символы в них передают сложную гамму чувств, мыслей и настроений.

Сравнительное изучение языка и стиля различных жанров фольклора — один из путей дальнейшего исследования поэтики фольклора.

И, наконец, еще одно замечание. Мы не можем согласиться с докладчиком, что будто бы композиция в народных лирических песнях имеет второстепенное значение. Исследование материала показывает другое, а именно то, что композиция в лирических песнях выполняет исключительно большую идейно-выразительную роль. Приемы композиции народной лирической песни очень разнообразны и отличаются яркой жанровой спецификой.

Центральным компонентом композиции народной лирической песни, на наш взгляд, являются монолог и диалоги. Некоторые лирические песни в композиционном отношении представляют собой «чистый монолог лирического героя».

Однако чаще всего монологу лирического героя в песне предшествует описательно-повествовательная часть, которая имеет в песне второстепенное

значение. Главное содержание песни всегда выражается в монологе ее лирического героя.

Особенно часто в лирических песнях встречаются диалоги, которые, как и монологи, концентрируют в себе основное содержание песни, являются ее эмоциональной кульминацией.

Монологи и диалоги являются самой простейшей и естественной формой прямого, непосредственного выражения мыслей и чувств лирических героев. Они всецело обусловлены жанровой природой лирики и в развернутом или неразвернутом виде встречаются почти во всех русских народных лирических песнях.

В заключении своего выступления д-р Мелихерчик заявляет, что «проблема художественного образа в фольклоре является прежде всего проблемой жанра и его исторического развития» и призывает к разработке теории фольклорных жанров. Полностью солидаризируясь с докладчиком, добавим, что глубокая разработка теории фольклорных жанров дает возможность продвинуть вперед не только решение проблемы художественного образа, но и многих других проблем, связанных с изучением содержания и формы фольклорных произведений, уяснением национальной специфики фольклора, установлением путей и закономерностей его развития.

---

П. Г. БОГАТЫРЕВ

(Москва)

Прежде всего хотелось бы горячо приветствовать самую постановку проблемы о специфичности художественного образа в фольклоре. Фольклор как явление устного и коллективного творчества имеет свои специфические черты в изображении действительности. Проблема специфичности художественного образа в фольклоре настолько актуальна, что почти ни одной из задач фольклористики мы не сможем решить, не имея точного представления об особенностях фольклорной образности и вообще о специфике фольклора в отличие от литературы. Так, решая вопрос, насколько данная запись является точной передачей творчества народных сказителей или насколько она подправлена редакцией собирателей и издателей фольклора, т. е. ставя перед собой задачу критики текста, мы не можем решить ее, не учитывая художественной специфики фольклорного произведения. Точно так же, ставя вопрос о фольклорном произведении как о материале, отображающем исторические события и исторические лица, мы должны учитывать, что произведения фольклора являются произведениями искусства слова со специфической, отличной от литературы поэтикой в широком смысле этого значения. Далее, ставя вопрос о взаимосвязи литературы и устного творчества, мы опять не будем в состоянии решить, в какой мере данное литературное произведение использовало фольклор и в какой мере данное фольклорное произведение впитало в себя элементы литературы до тех пор, пока не будем иметь четкого представления о специфике фольклора того или другого народа, оплодотворяющего литературное произведение своего или чужого народа.

В докладе поставлен ряд интересных вопросов для решения проблематики специфичности художественного образа в фольклоре. Правда, А. Мелихерчиком далеко не окончательно выявлена эта специфичность, и коллеге понадобится еще известное усилие, чтобы четко и определенно ее выявить.

Укажу здесь на удачу доклада. Удачным я считаю указание на композиционные различия волшебной сказки — с одной стороны и рассказов о «збойнике» Яношике — с другой. Характерной особенностью народных повестей о «збойниках» является их эпизодичность. Полный образ «збойника» создается на основе отдельных рассказов, как по определению д-ра Мелихерчика, мозаика создается из отдельных кусочков стекла. Я допущу, что полнота образа Яношика создается не только из отдельных рассказов, но также и из песен об Яношике; мало того, из отдельных произведений изобразительного искусства (имею в виду картинку на стекле). Наоборот, образы животных в волшебной сказке, по мнению докладчика, создаются на основе одной сказки. На протяжении одной сказки развивается характер героя: Ивана-Царевича, отдельных животных из животной сказки, и т. п.

Нам кажется, это различие в основном подмечено верно: противопоставление волшебной сказки небольшим рассказам об Яношике должно быть принято во внимание, но это противопоставление должно быть уточнено. Ведь образ героя волшебной сказки, как и образы отдельных животных в сказке о животных тоже создаются на основе не только одной, а нескольких сказок. Эта черта, бросающаяся резко в глаза при изучении рассказов типа рассказов о Яношике, является одной из специфических черт фольклорных произведений вообще. Несомненно образ хитрой и лживой лисы создается не только на основе одной сказки. Когда сказочник рассказывает о подвигах словацкого «попелвара», невольно вспоминаются другие сказки о нем, и образ, обрисованный в одной сказке о попелваре, дополняется чертами этого героя из других сказок.

Относительно других замечаний д-ра А. Мелихерчика укажу, что пример

Neplač milá, nenariekaj, ved' ty buděš má,  
ked' kukučka na vianoce tri krát' zakuká,  
Ach bože moj, prebože môj, nebudem ja tvá,  
ved' kukučka na vianoce nikda nekuká

не является типичным только для народной лирики. Ведь подобное раскрытие, разъяснение первых двух строчек мы встречаем и в лиро-эпической балладе, и в чешской и словацкой народной драме.

Характерный пример такого раскрытия невозможного, какое мы видим в словацкой лирической и словацкой лиро-эпической песне, встречается в шуточной песне нижних лужичан. Девушка говорит своему поклоннику «рейтару», что она только тогда станет его женой, когда зимой расцветут розы. Настоящий поклонник отправляется к художнику и зимой приносит нарисованные розы. Девушка проиграла.<sup>1</sup>

Подобное же раскрытие невозможного ярко выявлено в чешской народной драме о св. Дороте. Герой драмы Теофил выражает сомнение, что св. Дорота сможет в феврале послать фрукты и розы. Казненная Дорота посылает с неба ангела, который приносит зимой фрукты (день празднования св. Дороты 2 февраля). Теофил после этого становится христианином.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Volkslieder der Sorben in der Ober- und Nieder-Lausitz, herausgegeben von Leopold Haupt und Johann Ernst Schmalzer, II. Anastatischer Neudruck, Akademie-Verlag, Berlin, 1953, перевод песни VI, стр. 18—19. Русский поэтический перевод Н. Вольпина см.: «Эпос славянских народов». М. 1959, стр. 482—483. («Написанные розы»).

<sup>2</sup> P. Bogatyrčev. Lidové divadlo české a slovenské. Praha, 1940, стр. 233. Сравни словацкую пьесу о св. Дороте. Там же, стр. 241—242.

Что касается создания словацкой баллады «Išli hudci horou horou javogovou», нам кажется, что докладчик вполне прав, считая, что эта баллада может быть позднего происхождения и что возникла она из двух мотивов, а именно: мотива превращения девицы в дерево и мотива осуждения жестокой матери. Нам кажется, что в этой балладе, как это правильно отметил акад. Ю. Горак, существенную роль играет и мотив веры в силу слова. Мы все же думаем, что в момент создания баллады в ее настоящей форме мотив превращения человека в дерево играл не только функцию художественного средства, а был также отражением верований в подобные явления. Вера в превращение человека в неживой предмет, скажем в XVII и даже XVIII веках, могла еще существовать.

Выдвижение д-ром А. Мелихерчиком на один из первых планов песни мотива осуждения жестокой матери в патриархальном обществе является спецификой не всех вариантов и видов данной баллады. Ведь вариант той же баллады у поляков не подчеркивает осуждения матери за ее жестокость,<sup>3</sup> следовательно, баллада может существовать и без этого элемента. С другой стороны, мы знаем, что в одной из моравских баллад на мотив «Короля Лира» одна из дочерей превращается в камень за непочтительное отношение к отцу: данная баллада осуждает неблагодарных и жестоких детей.<sup>4</sup>

Если докладчику не всегда удастся четко выявить специфику фольклорных произведений в их отличии от произведений литературных, то несомненно в своих поисках он идет по правильному пути, и дальнейшее изучение этого вопроса приведет его к более определенному выявлению специфичности фольклорных произведений.

А. М. КИНЬКО

(Киев)

Вершиной психологического анализа в художественной литературе является, безусловно, раскрытие «диалектики души» великими мастерами прошлого (Шекспир, Бальзак, Шевченко, Толстой) и современности (Горький, Шолохов). Однако прочным основанием, которое так высоко поднимает эту вершину, являются все предшествовавшие исторические формы психологического анализа, в их числе — и разработанные народом в фольклоре.

Одной из ранних форм был художественный или психологический параллелизм, являвшийся одним из важнейших средств при построении лирического и частично эпического и даже сатирического образа.

А. Мелихерчик в своем докладе, говоря о художественном образе, как об особой форме отражения жизни, которая свойственна народной словесности, исходит из двух определений: 1) предмет художественного изображения в фольклоре и 2) особенности способов художественного изображения предмета. При этом автор справедливо отмечает: «Вопрос предмета художественного изображения в фольклоре решается относительно

<sup>3</sup> Песня «Wędrowali Turcy»: Julian Przyboś. Jabłoneczka. Antologia polskiej pieśni ludowej. Państwowy instytut wydawniczy Warszawa, 1940, стр. 134—135. В антологию песни включена из сборника «Pieśni ludowe z polskiego Śląska», t. I, wyd. J. St. Bystróż. 1934, № 29 В.

<sup>4</sup> Песня «Tři dcery»: Sušil. Moravské národní písně. IV. vydání, № 119 (258).

просто, вопрос же способа его художественного изображения несравненно сложнее».

Значительная сложность образа наблюдается при отражении в фольклоре чувств, мыслей, переживаний с богатым внутренним содержанием и бедным чувственно-конкретным их проявлением. Обратимся к примеру. Девушка совершила подвиг, эпическая песня отразила его в единстве реальных и романтизированных черт. Но эта же девушка потом влюбилась или вышла замуж и очень страдает от несчастной любви. В этом случае эпические средства не помогут певцу полностью вскрыть внутренний мир героини. В силу необходимости певец или сама девушка, выступая в роли певца своей печали, вынуждена искать внешне-чувственные средства выражения своего внутреннего психологического состояния в образах объективного мира: в растительном, животном и даже в неорганическом царстве. Так возник и развился, думается нам, первый по времени способ изображения психологического человека — художественный параллелизм.

Одним из первых, кто дал верную оценку этому способу психологического анализа, был основоположник критического реализма в России, сын украинского народа Н. В. Гоголь в статье «О малороссийских песнях»: «Природа в них (украинских песнях, — А. К.) еле заметна в куплете; но зато черты ее такие новые, тонкие, четкие, что передают весь предмет; а впрочем к ним обращаются для того только, чтобы сильнее высказать чувства души, и потому явления природы покорно плетутся у них за явлениями чувств. То же самое у них передается одновременно и во внешнем, и во внутреннем мире».

Аналогичную мысль позже развил и философски обосновал Н. Г. Чернышевский, указывая на два источника красоты в жизни: красоту человека и красоту проявления жизни в природе. Эти-то проявления и помогают зримо раскрыть человеческую психологию.

В этом году значительный вклад в разработку проблемы внес ленинградский ученый А. Попов в труде о дорелигиозных воззрениях народа («Советская этнография», № 2, 1958). Более детальный учет указанных трудов был бы, нам кажется, полезным при дальнейшем исследовании.

Учитывая итоги разработки этого вопроса, мы приходим к выводу, что параллелизм как способ создания художественного образа, особенно лирического, в далеком прошлом имел преимущественно утилитарный, практический характер. Таким он чаще всего выступает в песнях, связанных тесно с народными трудовыми обычаями и обрядами (в колядках, зажнивных, частично в веснянках на трудовые темы). В песнях, связанных с бытовыми явлениями (свадьба, любовные веснянки, купальские и др.), параллелизм имеет и утилитарный, и явно эстетический характер. Значительная часть — это переходные формы. Все параллелизмы этого периода развития поэзии отличаются особой развернутостью, множеством частичных сопоставлений, иначе говоря «малых» образов. Как правило, сначала приводятся сходные между собой образы, составляющие и по объему половину (первую) песни:

Летять галочки у три рядочки,  
Зозуля попереду.  
Усі галочки на дубах сілі,  
Зозуля — на калині.  
Усі галочки защебетали,  
Зозуля закувала.  
— Ой, чого куєш, чого жалуєш,

Сивая зозуленко?  
Ой, чи жаль собі теї калини,  
Що стоїть при долині?  
— Ой, не жаль мені теї калини.  
Що стоїть при долині,  
Тільки жаль мені та куванячка,  
Раннього вставаннячка».

Во второй части развернутой параллели в строгом соответствии с аналогами раскрывается внутреннее состояние девушки:

Идуть дружечки у три рядочки,  
Ярина попереду.  
Усі дружечки по лавах сіли,  
Ярина на посаді.  
Усі дружечки заспівали,  
Ярина заплакала.  
— Ой, чого плачеш, чого жалуєшь,

Молодая Ярино?  
Ой, чи жаль тобі татонька свого  
Чи подвір'ячка його?  
— Ой, не жаль мені татонька свого  
Ні подвір'ячка його,  
Тільки жаль мені русої коси —  
Дівочької краси.<sup>5</sup>

В украинских необрядовых песнях (в белорусских «абыкалішніх») психологический параллелизм потерял многоступенчатость и стал, как правило, одноступенчатым; одна картина (реже две) природы, как камертон, задает психологический «тон» песне. Остальные стороны посвящены полностью (есть исключения) психологическому анализу. В них картина природы теснее связана с чувствами, переживаниями, желаниями и мечтами не только психологического порядка, но уже и классового и национального.

Примером тонкой, четкой, свежей, национально выразительной картины украинской природы, передающей всю завидную целомудренность любви казака к подружке, может быть песня:

Ой, у полі вітер віє  
А жито половіє,  
А козак дівчину то й віренько любить,  
А занять не посміє...<sup>6</sup>

И веющий ветер, и созревающая рожь — идеальная по красоте параллель к состоянию влюбленных, желающих остаться целомудренными до свадьбы. Лучшей внешне-конкретной формы к этому чувству еще никто из лирических поэтов не подыскал. Особенно большую идейно-художественную нагрузку приходится нести первой части параллели в исторических и общественно-бытовых песнях. В них связь между обеими частями опосредствована сложным переплетением психологического и социального, в том числе классового и национального. Обратимся к такому примеру: грозовая туча с дождем предвещает повествование о народном гневе и мщении зазнавшемся богатею:

Ой наступала та чорна хмара,  
Став дощ накрапать,  
Ой там зібралась бідна голота  
До корчми гулять...

Подобные параллели-зачины в размере одного стиха и в объеме одной картины дают полный простор психологическому анализу, правда, в границах типизированных, обобщенных (но нередко всесторонних) чувств коллектива или отдельного его члена. Такими именно мы знаем песни критического реализма у всех славянских народов. Такой была и ранняя поэзия Шевченка.

Развитие общественных отношений и на этой основе — внутреннего мира личности и этот способ параллельного психологического анализа постепенно начал утрачивать ведущее значение. Многие более новые

<sup>5</sup> Українські народні ліричні пісні. Київ, 1958, стр. 104.

<sup>6</sup> Там же, стр. 174.

песни начинают не от звезд, туч, цветов, деревьев, воды и других явлений внешнего мира, а непосредственно с человека. Такие песни наполнены внутренней речью и сложным одностержневым психологическим анализом. И это создавалось тогда, когда на Украине, да и в России новая профессиональная литература еще и не зарождалась! Приведем пример и такого стиля:

Болить моя головонька  
від самого чола,  
Не бачила миленького  
ні тепер, ні вчора.  
Ой, бачиться, не журюся,  
в тугу не вдаюся,

А як виїду за ворота, —  
від вітру хлюся.  
Ой, бачиться, що не плачу,  
самі сльози ллються:  
Од милого нема людей,  
от нелюба шлються.<sup>7</sup>

Итак, докладчик верно ставит вопрос о подходе к выявлению специфики художественного образа, придавая важное значение своеобразию способов отражения, в частности параллелизму в его историческом развитии. Такая постановка вопроса прокладывает путь к историческому пониманию развития творческого метода и стилей в фольклоре. Она направлена против тех, кто отрицает наличие в фольклоре психологического анализа, а также логику внутреннего развития фольклорных образов. Можно утверждать, что фольклор подготовил почву для появления классических образцов раскрытия «диалектики души».

ВЫСТУПЛЕНИЯ ПО ДОКЛАДУ В. М. ЖИРМУНСКОГО «ЭПИЧЕСКОЕ  
ТВОРЧЕСТВО СЛАВЯНСКИХ НАРОДОВ И ПРОБЛЕМЫ  
СРАВНИТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ ЭПОСА»<sup>8</sup>

А. Н. РОБИНСОН

(Москва)

Доклад члена-корреспондента АН СССР В. М. Жирмунского «Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса» представляет большой научный интерес прежде всего потому, что в нем делается теоретически важная попытка вывести фольклорную компаративистику из того методологического тупика, в который она давно уже зашла. Исходя из положений исторического материализма и по-новому развивая некоторые исторические взгляды «антропологической школы» (Тэйлор, Лэнг, Фрезер) и школы А. Н. Веселовского, автор выдвигает историко-типологический принцип объяснения сходства эпических произведений разных народов. Докладу В. М. Жирмунского, как и другим его исследованиям, присуща исключительная широта охвата материала и редкая полнота историографических сведений.

Известно, что сравнительно-исторические концепции фольклористов часто страдают избытком сравнений и недостатком историзма. Перенос центра тяжести в область социально-исторического истолкования типологических близких явлений эпоса разных народов составляет научную заслугу В. М. Жирмунского. Общность сюжетов основывается на сходстве исторического развития народов, причем в ряде случаев — и это вполне

<sup>7</sup> Там же, стр. 316.

<sup>8</sup> См. отд. издание (М., 1958), а также журнал «Вопросы литературы», 1958, № 6.

правомерно — проблемы обще-исторические (типология) остаются связанными с проблемами конкретно-историческими (генезис и общение).

Первоначальной задачей в этой области было выявление и новое общение эпического материала по принципу типологического сходства. Эта задача удачно разрешена В. М. Жирмунским. В докладе дается очень многое для объяснения общего сходства эпических сюжетов в тех случаях, когда они являются более или менее адекватным отражением однотипных явлений в идеологии и быте дофеодальной и феодальной действительности.

Одной из главных теоретических проблем дальнейших разысканий в этом направлении является, как мне кажется, проблема выяснения и определения самих признаков типологического сходства, исторической классификации этих признаков в отличие от явлений сходства генетического или сходства, возникающего в результате общения народов.

Это тем более важно, что при существующем состоянии фольклористики мы не располагаем достаточно ясными критериями различия типологических, генетических и заимствованных совпадений. Классификация этих явлений на практике приобретает скорее количественно-эмпирический, чем принципиально-качественный характер. Она может зависеть не столько от нашего понимания того или иного эпического схождения, сколько от степени его изученности и от полноты тех сведений о нём, какие сохранились в источниках. В этих случаях к типологической общности могут быть отнесены те сюжеты, близкие в некоторых своих общих чертах, относительно которых мы не можем указать конкретно-исторических или генетических связей. Результатом влияния мы склонны считать те случаи, когда в сюжетах обнаруживается более близкое сходство и когда историческое общение может быть намечено. Наконец, обнаружение яркого сходства в целом сюжете при условии широкой его распространенности у группы соседних народов объясняется древней генетической общностью этого сюжета. Приблизительно такой вывод можно сделать, например, из приведенного в докладе рассмотрения немецкого сюжета о Зигфриде-свате и аналогичных сюжетов в русских сказках и былинах, в сказках украинских, прибалтийских, финских, норвежских, датских, шведских, ирландских, английских и даже мингрельских. Первоначально шел многолетний спор только о приоритете влияния русской или немецкой версии (с одной стороны — Ф. Панцер, с другой — А. Гойслер, Б. М. Соколов и др.). Но затем скандинавские ученые (С. Сидов, С. Лилеблад) значительно расширили ареал сюжета, что позволило теперь В. М. Жирмунскому перенести вопрос с позиций «заимствований» на позиции генетико-типологические, возводящие данный сюжет к древней международной сказке.

Качественное своеобразие типологического сходства в отличие от сходства генетического или от заимствования можно будет выявить только тогда, когда фольклористика выйдет из замкнутого круга анализа тех сюжетов и мотивов, которые накоплены традиционной компаративистикой, и сможет опереться на конкретные исследования в области истории общества, а также и истории развития мировоззрения и мышления, культуры и эстетики разных народов и разных классов. Такие историко-социологические сопоставления уже намечены в докладе, но должны быть продолжены.

Вторая теоретическая проблема, возникающая перед нами, состоит в необходимости выяснения природы, характера и признаков самого типологического сходства в эпосе на разных периодах его исторического

развития. Материал доклада уже позволяет сделать предположение, что это типологическое сходство в разные периоды имело качественно разный характер. Элементы типологического сходства, основанные на общности древнейших мифологических и магических представлений разных народов, существенно отличаются от элементов типологического родства феодального периода, объясняющихся близостью социально-исторических ситуаций и идей. В первом случае типологический анализ имеет тот недостаток, что по мере углубления в далекое прошлое дофеодальной эпохи элементы типологии все более сливаются с элементами генезиса, подчас невольно растворяясь в них. Так, например, происходит в тех случаях, когда В. М. Жирмунский вполне правомерно возводит эпические сказания и песни о Зигфриде, об Алпамыше и другие (эпическая биография героя, чудесное происхождение, добыча меча и коня, магическая неуязвимость, бой со змеем и т. п.) к древнейшей богатырской сказке, уходящей в глубину патриархально-родового общества.

Во втором случае при обзоре фольклора феодального времени типологический анализ, удачно объяснив сходство общей эпической ситуации, оказывается пока еще недостаточным при объяснении сходства конкретно-поэтических эпизодов. Таким образом, в первом случае мы наблюдаем скорее типологию мифа в его поэтическом изложении, а во втором — опэтизированную типологию факта феодального быта. Например, в докладе с большой убедительностью анализируется феодальная ситуация убийства на охоте. Принцип типологии позволяет обобщить два разных сюжета. Нам хотелось бы сейчас обратить внимание не на общность, а на различие этих сюжетов. Первая тема раскрывается в немецком и французском эпосе (Зигфрид, «Дорель и Бетон»), в сербском эпосе (Урош и Вукашин), причем подчеркивается, что само убийство героя происходит в тот момент, когда он наклоняется к источнику, чтобы испить воды. Здесь мы наблюдаем различные мотивировки необходимости убийства героя, но поэтически единообразную сцену самого убийства (таким образом разная завязка приводит к однотипной развязке). Вторая тема рассказывает об убийстве на охоте, которое было построено женой-изменницей. Таковы сербский сюжет (Момчило и Вукашин), французо-итальянский (Гвидон и Додон), немецкий (Фридрих и Людвиг). Здесь, напротив, единообразие мотивировки убийства и завязки сюжета не завершается таким же сюжетным единообразием его развязки.

Но переход от констатации данного факта к типологическому истолкованию его конкретно-поэтического воплощения очень сложен. Так, с позиций типологии нам еще трудно разъяснить совпадение таких конкретно-поэтических ситуаций, как убийство на охоте в тот самый момент, когда герой наклонился испить воды, и т. п. В подобных случаях типология может только засвидетельствовать совпадение единичных фактов действительности в их адекватно-поэтическом отражении. Иначе говоря, подобные схождения выступают как единообразно опэтизированная случайность. Таким образом, исходя из наиболее широких закономерностей исторического развития, типологический принцип в его последовательном применении к поэтическому материалу едва ли сможет избежать апелляции к совпадению случайностей. Поэтому в этих и подобных случаях, как нам кажется, было бы еще рано оставлять в стороне попытки разыскания генетических и исторических связей.

Столкновение на охоте само по себе было, разумеется, обычным явлением феодальной жизни. Это порождало рассказы и легенды. По этому

поводу можно было бы припомнить и эпизод из «Повести временных лет», помещенный под 975 годом: «Лов деюще Свенадличю, именем Лют; ишед бо ис Киева гна по звери в лесе. И узре ѿ Олег, и рече: „Кто се есть?“. И реша ему: „Свеналдичь“. И захав, уби ѿ, бе бо ловы дея Олег. И о том бысть межю ими ненависть, Ярополку на Олега, и моляще всегда Ярополку Свеналд: „Поиди на брат свои и прими волость его“, — хотя отмьстити сыну своему».<sup>9</sup>

Мне кажется, что для создания представления об эпосе как о поэтическом искусстве народа, важно не только и не столько констатировать наличие в нем отражения таких обычных фактов убийства на охоте, сколько объяснить поэтические средства образной типизации подобных фактов.

Было бы очень желательным развить дальнейшие поиски конкретных историко-поэтических путей перехода от типологии факта и идеи к типологии художественной формы.

В некоторых случаях критерием для определения такой типологии образных систем в эпосе может служить сопоставление их с близкими поэтическими системами в средневековой литературе. Сошлюсь на свою скромную попытку типологического сопоставления образных средств описания военных столкновений в древнерусских воинских повестях и русском народном эпосе.<sup>10</sup> Распространяя наблюдения А. С. Орлова над стилем воинских повестей на русский героический эпос, можно установить, что оба эти вида словесного творчества отражают, параллельно разрабатывают и закрепляют многовековой традицией типологические близкие системы образных представлений о военных столкновениях.

Сюда относятся, например, постоянные сравнения битвы с грозой небесной, сходящихся войск или богатырей с черными тучами, треска копий и палиц (а позже — стрельбы) с громом, сверкания мечей и сабель (а позже — выстрелов) с молнией и солнцем, сияния доспехов и щитов с утренней зарей, звездами, пламенем. Вражеские войска рисуются столь огромными, что ни сосчитать, не переписать, ни обозреть их с горы или кургана невозможно. Надвигаются они, как темный лес или бор, разливаются они по земле, как веющая вода, земля же трясется и стонет от множества войск и даже прогибается, а вода из рек и озер выливается. Во время битвы меркнут солнце и луна, стрелы летят как дождь, кровь растекается повсюду, как реки и ручьи. Свиристые воины бросаются в бой, как звери дикие, они и рыкают по-звериному, и свистят по-змеиному. Оружие их притупляется в сече, они косят врагов, как траву, трупы же вражеские падают, как снопы, и устилают в поле, как сжатую ниву; через реки кровавые и рвы крепостные мосты мостят трупами и головами врагов, богатырские кони бродят в крови по колени и по брюхо, не могут они перескочить через горы трупов. Голоса военачальников звучат как ратные трубы, подобно трубным звукам разносится и плач по погибшим героям.

Таким образом, в пределах указанной тематики выясняется близость художественных систем воинских повестей и героического эпоса, обладавших сходными по своему типу живописными спасательно-эпическими

<sup>9</sup> Повесть временных лет. Подготовка текста Д. С. Лихачева, ч. 1. М.—Л., 1950, стр. 53, перевод на стр. 250—251.

<sup>10</sup> А. Н. Робинсон. Фольклор. История культуры древней Руси, т. 2. Изд. АН СССР, М.—Л., 1951, стр. 139—162; К вопросу о народно-поэтических истоках стиля «воинских» повестей древней Руси. — «Основные проблемы эпоса восточных славян». Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 131—157.

средствами изобразительности. Основным методом этих систем было гиперболизированное сопоставление действий войск с грозными явлениями природы, с одной стороны, и с процессами крестьянского труда — с другой.

Мне думается, что дальнейшее распространение этой темы на изучение образных особенностей воинской тематики славянских и неславянских средневековых литератур и народной поэзии могло бы дать интересные наблюдения.

Итак, при историко-типологическом анализе эпических произведений феодальной формации можно выделить три круга проблем:

1. Общее сходство исторического и идейного содержания этих произведений, как отражение близких у разных народов явлений общественной жизни. Эти вопросы наиболее успешно поддаются историко-типологическому истолкованию, однако выяснение их, само по себе очень важное, еще не создает характеристики эпоса как исторически определенного типа словесного искусства.

2. Сходство тех специфических эпических ситуаций, которые лишь в общих чертах могут быть объяснены однотипностью исторической обстановки и быта разных народов, но в своем конкретном выражении являются в значительной мере результатом традиционного поэтического изображения этой обстановки. В этих вопросах историко-типологический принцип сталкивается со значительными трудностями и нуждается в опоре на разыскания в области генезиса и заимствования.

3. Сходство в области поэтических форм, стилей, образных представлений и символов. В этих наименее изученных вопросах, по-видимому, также может найтись немало ценного для типологических обобщений, но скорее уже в области исторической поэтики.

При изучении этих трех проблем наиболее трудным, как мне кажется, будет переход от первой из них к третьей через вторую, т. е. от типологии исторического содержания эпоса к типологии его поэтической формы через конкретно-исторические и традиционно-поэтические компоненты эпического произведения. Однако поиски путей для этого перехода необходимо продолжить, так как на этих путях следует искать убедительные объяснения отличия эпоса от документа, поэзии от истории. Начало таким поискам положено превосходным докладом В. М. Жирмунского.

К. В. ЧИСТОВ

(Петровзаводск)

Чрезвычайно отрадно, что на настоящем конгрессе в центре внимания фольклористов оказались проблемы сравнительного изучения фольклора славянских народов.

Проблемы эти сами по себе не новы. Едва ли можно назвать хоть одно направление фольклористики прошлого или современности, которое в той или иной мере не прибегало бы к сопоставлениям, сближениям или сравнениям фольклорных фактов, различных по времени, причинам либо по этническому происхождению.

Однако целый ряд неудач и пороков, который был связан в прошлом со сравнительным методом, привел к тому, что в советской фольклористике сравнительный метод на некоторое время (особенно в первое по-

слевоенное десятилетие) утратил свою популярность. В качестве основной задачи все яснее выдвигалась на первый план задача исторического изучения фольклора, изучение процесса развития фольклора отдельных народов — русского, украинского, белорусского и других в связи с историей крестьянства и рабочего класса, развитием их общественной мысли, идеалов и чаяний, их психологии, быта, общественных и семейных отношений, и т. д. Возникло очень ясно выраженное стремление теснее связать историю фольклора с его родной почвой, причем не ставились целью представить его как смену разнохарактерных культурных влияний, а пытались найти внутренний импульс, внутренний стержень этого развития.

И вот в стремлении расширить методы и способы исторического исследования мы вновь столкнулись с необходимостью обсудить вопросы сравнительного изучения. Чрезвычайно характерно (и это очень ясно подчеркивалось в статье проф. В. М. Жирмунского, опубликованной в журнале «Вопросы литературы»), что сравнительное изучение осмысливается на современном этапе «не как цель и даже не как метод науки, а всего лишь как методика», т. е. один из инструментов исторического анализа. Эта мысль очень важна, потому что едва ли не самым устойчивым заблуждением фольклористики было стремление к монистическому объяснению историко-фольклорного процесса — либо только смена влияний, либо только заимствования, либо только так называемое «самозарождение» сходных сюжетов, либо только развитие от простейшего к сложному, либо только распадение сложного, и т. д.

Между тем известно, что всякий исторический процесс сложен и противоречив по своей природе, многообразен по характеру сил, образующих его движение и его основную логику. Основная же причина исторического развития фольклора (то очень бурного, то протекающего замедленно и мало заметно, подобно большим геологическим процессам) заключается в развитии общественной мысли и коллективной эстетики народа, его образа жизни и образа мысли. Эстетический материал при этом может черпаться из настоящего и прошлого народа, из устной и письменной традиции, из сокровищницы фольклора родственного или соседнего народа, из быта, верований, обычаев, и т. д.

Доклад проф. В. М. Жирмунского с большой убедительностью показал, что сравнительные изучения не могут развиваться в тесных рамках сопоставления явлений фольклора двух народов или даже семьи родственных народностей без знания общих законов развития, без учета сходного материала и других более далеких народностей. Строгий критический просмотр огромного числа сопоставлений, уже предлагавшихся в науке и часто сделанных очень неосмотрительно и поспешно, представляется чрезвычайно актуальным, ибо новый этап развития сравнительных изучений с большой силой ставит перед нами вопрос о том, что и как мы вправе сопоставлять.

Ответив на этот коренной вопрос, мы освободимся от непосильного балласта беспринципных сопоставлений, до сих пор тяготящих фольклористику, и от сопоставлений отдельных фактов и явлений, сюжетов, мотивов, циклов, жанров сможем перейти к широкому сопоставлению сходных и отличных по своему характеру национальных исторических процессов развития фольклора, к сравнениям, широким по своему масштабу.

Так, например, сопоставление эпического творчества трех восточнославянских народностей неизбежно снова выдвинет вопрос о зависимости

процесса развития эпоса от процесса национального и государственного самосознания этих народов, процесса сложения их национальных государств в борьбе с внешними силами.

Бесспорно, что киевские земли были важнейшей областью формирования и бытования восточнославянского эпоса домонгольского периода, и тем не менее его традиции получили свое прямое продолжение не в украинском, а в русском эпосе «основного» слоя, сложившегося в пору борьбы с татаро-монгольским нашествием, избравшего киевское время в качестве основного объекта эпической идеализации и унаследовавшего от эпоса киевской и докиевской Руси многие ранние и просто архаические сюжеты, мотивы, изобразительные средства, и т. д. Украинские же думы и исторические песни возникли значительно позже, в период борьбы украинского народа за свою самостоятельность. Домонгольские эпические традиции на украинских землях оказались к этому времени значительно более слабыми. Характерно, что белорусы, очень поздно обретшие свою государственность, так и не создали героического эпоса, подобного былинам, думам или историческим песням. Очень интересно было бы сопоставление темпа, специфики и направления развития югославского и болгарского эпоса с эпосом восточных славян. Членение эпоса этих народов на юнацкие и гайдуцкие песни, специфические пути их циклизации, своеобразное соотношение эпического и лирического начала, особенно специфическое отношение старших и более поздних видов эпического творчества к исторической действительности в их сопоставлении со сходными и отличными явлениями восточнославянского эпоса, — все это смогло бы многое прояснить в истории эпоса.

В борьбе со случайностью сопоставлений и сравнений большую пользу могли бы принести сравнительные изучения фольклора народов, различных этнически, но переживавших сходные исторические судьбы и на протяжении многих веков общавшихся самым тесным образом. С этой точки зрения особенно интересны так называемые двуязычные зоны, например славяно-угро-финские, славяно-германские, славяно-монгольские и др. Эти вопросы затрагивались уже однажды на прошлогоднем совещании фольклористов северных областей и республик европейской части Советского Союза. Многовековое общение русских с емью, карелой, весью и другими финно-угорскими народами, а позже с карелами, финнами, вепсами, коми, удмуртами и другими дает великолепный материал для такого рода изучений, и более узких и более широких.

Карелы и русские много веков жили рядом и в составе одного государства, активно общались, даже роднились, карелы издавна знали русский язык, и т. д.; известны карелы, певшие русские былины и пересказывавшие их прозой по-карельски. И тем не менее нельзя говорить о сколько-нибудь значительном воздействии русского эпоса на карельский или наоборот. Так, например, карельский эпос чрезвычайно архаичен по своему основному составу и, вообще говоря, имеет значительно меньше точек соприкосновений с русскими былинами, чем можно было бы ожидать. Среди большого количества сюжетов можно найти довольно мало сходных; различна и жанровая природа карельских и русских эпических песен, изобразительные средства, ритмика и др. Даже примыкающие к рунам поздние карельские эпические песни — об Иване Грозном, о Петре, об осаде Выборга и прочие, очень близкие по темам и изображаемым событиям к русским историческим песням, почти не дают сходных с русскими песнями сюжетов, мотивов, изобразительных средств. И тем не менее общее есть — общее в самом существовании эпоса, его

активной жизни в самое позднее время — в XIX—XX веках, в направлении его развития, в сходном воздействии эпоса на другие жанры, и т. д.

Следовательно, здесь иная картина, чем при сравнительном изучении славянского эпоса, — различие исходных традиций, которые до конца не преодолеваются ни общностью исторической судьбы, быта, экономики, ни общностью окружающей природы, ни совместным участием в исторических событиях, и т. д. И тем не менее сопоставление очень интересно: выявляются общие закономерности развития при кажущейся трудности сопоставления сюжетов, мотивов, жанров, изобразительных средств.

Между прочим, в области сказок, преданий, пословиц и поговорок совершенно иная картина — здесь активнейший двусторонний обмен сюжетами, поэтическими приемами и др.

Кстати, и в области сказок можно отметить чрезвычайную близость, почти общность бытовых сказок и серьезные различия в области сказок волшебных. При изучении сходного материала здесь иной раз представляется возможность проследить вполне реальные и исторически объяснимые, а не воображаемые факты заимствования в условиях двуязычия, в процессе этногенеза, этнической ассимиляции и пр. Опыт подобного исследования был произведен мной в статье «Былина „Рахта Рагнозерский“ и предания о Рахкое из Рагнозера», опубликованной в III сборнике, изданном к настоящему конгрессу, в которой я пытался сочетать и задачи исторического изучения, и задачи сравнительного изучения в условиях своеобразного переплетения этногенетических процессов, процессов этнической ассимиляции и исторического общения саамов, веси, карел и русских в районе Прионежья и Приладожья.

При всем моем увлечении исторической проблематикой я не мог согласиться с В. Ф. Миллером, считавшим летописного Рогдая прототипом Рахты Рагнозерского. Выяснилось, что в основе былины лежит местное топонимическое предание о герое пращуре, первоначальнике и зачинателе рода, усвоенное русскими от карело-весского населения в процессе ассимиляции, и вслед затем появилась возможность реконструировать основные этапы истории сюжеты с IX—X по XX век.

В процессе исследования передо мной возникал соблазн погони за сходными сюжетами или даже мотивами в русском и мировом фольклоре (первый сюжет типа Самсона и Далилы, второй — единоборство с чужеземным богатырем). Эта задача тоже, разумеется, может быть поставлена, но особенно актуальным казалось мне исследовать реальный факт перехода не только сюжета, но и самого текста предания из одной этнической среды в другую.

Наконец, последняя мысль в этой связи. И задачи сравнительного изучения, и задачи исторического изучения в равной степени делают особенно важным изучение фольклора поздних слоев. Известно, что подавляющее большинство записей фольклора славянских народов относится к XIX—XX векам. Изучая фольклор более ранних периодов, мы неизбежно встаем на путь реконструкции, не зная в точности, что относится к более поздним слоям. Между тем при изучении процессов развития фольклора поздних слоев в нашем распоряжении оказывается множество текстов, реальных наблюдений над процессом творчества и исполнения, много работ историков, этнографов, искусствоведов, специалистов по обычному праву и т. д. Яснее представив себе, что следует относить за счет поздних слоев, мы сможем менее гадательно решать и проблемы генезиса народного творчества.

ВЫСТУПЛЕНИЯ ПО ДОКЛАДУ В. Я. ПРОППА «ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ  
РАЗВИТИЯ РУССКОГО ГЕРОИЧЕСКОГО ЭПОСА»<sup>11</sup>

А. М. АСТАХОВА

(Ленинград)

Доклад В. Я. Проппа является первым опытом периодизации русского героического эпоса на всем протяжении его устной жизни в народе, при этом периодизация, которую намечает В. Я. Пропп, исходит из идейно-художественного содержания эпоса, связанного с историческим развитием народа, развитием его сознания. В этом исключительный интерес и ценность доклада.

Произведенное выделение этапов для всего периода активной жизни эпоса (примерно до середины или конца XVII века), а также определение ведущих тем эпоса по этим этапам представляется мне в целом убедительным, хотя с распределением конкретных сюжетов по этапам не всегда можно согласиться, например с утверждением о возникновении былины о Василии Буслаеве не ранее XVI века, с отнесением «Садко» к былинам о сватовстве и с др. Мотивы и образы мифологического и сказочного характера не обязательно свидетельствуют о том, что сюжет унаследован из прошлого: они могли быть использованы в более позднее время.

Также мне представляется правильным в основном выделение для позднейшей жизни эпоса таких этапов, как этап приостановки продуктивной жизни эпоса, этап усиливающегося угасания эпоса и последний этап, когда эпос прекращает свое существование и становится фактором социалистической культуры. Однако границы этих этапов обозначены не вполне правильно и их следует во времени несколько отодвинуть.

В самом деле, если еще в середине XIX века, как отмечает проф. Пропп, эпос жил богатой жизнью, то то же мы видим и в конце XIX и начале XX века, и не только в том смысле, что еще были великолепные мастера-сказители, которые помнили былины, но в ряде мест наблюдалась вполне творческая жизнь былин: возникали многообразные композиции, былинам учились, они имели аудиторию. В 20-е и 30-е годы круг лиц, интересующихся былинной, действительно сузился, процесс угасания в ряде мест принял более интенсивный характер. Но о прекращении живого существования эпоса говорить еще нельзя. Октябрь не явился рубежом. Затухание былинной традиции происходило очень медленно.

В каком же состоянии находится былинная традиция в настоящее время? 40—50-е годы ознаменованы новыми собирательскими работами в области эпоса. Обследованием были охвачены все основные очаги былинного сказительства — Заонежье, Пудожье, Карельский и Терский берега Белого моря, средняя и нижняя Печора, Зимняя Золотица и в этом году — Мезень и Кенозеро. Полученные материалы чрезвычайно ценны и интересны. Они не только характеризуют состояние богатырского эпоса на Севере в последние два десятилетия, но многое уточняют в наших представлениях о последнем этапе жизни русского былинного творчества, расширяют наши знания о географическом распространении былинных сюжетов, о характере местных традиций.

<sup>11</sup> См. отд. издание (М., 1958). Основные положения доклада воссоздают концепцию, развитую в книге: В. Я. Пропп. Русский героический эпос. 2-е изд., Л., 1958.

В Заонежье летом 1956 и 1957 годов и Пудожье летом 1957 года работали экспедиции кафедры фольклора МГУ. О результатах работы нам известно по напечатанным в «Вестнике» МГУ отчётам. Поэтому я лишь кратко укажу итоги. В Заонежье и не только на Шуньгском полуострове, где эпическая традиция и во времена Гильфердинга не была сильна, но и в Кижях и Сенной Губе, т. е. в особенно прославленных в конце XIX века былинных очагах, следует констатировать резкое затухание эпоса. Большинство записей представляет дефектные и сильно опрозвизанные тексты или отдельные фрагменты, чаще всего в несколько строк. Традиция уже не передается следующим поколениям.

Несколько иная картина в Пудожье. Здесь оказалось и большое количество былинных сюжетов, и есть еще, правда немногие, места живого бытования эпоса. Однако в целом былинная традиция и здесь по сравнению с 30-ми годами пошла на убыль.

Очень тщательно в 40—50-е годы обследована печорская былинная традиция. Летом 1942 года Карело-Финский государственный университет провел экспедицию на среднюю Печору, в 1955 и 1956 годах поиски были на Печоре произвели сотрудники экспедиций Пушкинского Дома. В 1942 и 1955 годах обследованы были Усть-Цильма и близлежащие деревни по реке Печоре и ее притокам — Пижме и Цильме; в 1956 году экспедиция работала в низовьях Печоры.

1942 год — второй год Великой Отечественной войны. В обстановке патриотического подъема и всепоглощающего интереса к военным событиям запись былин находила самый живой отклик и сочувствие. Однако сфера бытования былин по сравнению с 1929 г. заметно сузилась. Все же исполнителей былин хорошо знали, а многим было известно и самое содержание былин. Жива была еще память о мастерах былинного сказительства в недалеком прошлом. Записано было 34 былины от 12 сказителей, среди которых оказались еще хорошие знатоки героического эпоса. Большинство былин записано при песенном исполнении. Кое-где можно было отметить и бытовую жизнь былины. Примерно та же картина состояния эпоса вырисовывается по данным 1955 года. Записано немного — всего 15 полных текстов и 12 фрагментов, но некоторые тексты превосходны. Руководитель экспедиции Н. П. Колпакова отметила большой интерес местного населения к былинам и случаи живого бытования их — исполнение былин во время работы, в длительных поездках по реке, и т. п. Многие жители, как мужчины, так и женщины, могли напеть отдельные отрывки, знали героев былин. Все былины записаны с напевами.

В 1956 году в Нарьян-Маре и селениях нижней Печоры записано было 29 полных текстов, 6 фрагментов и 3 богатырские сказки — значительно больше, чем в средней Печоре в 1955 году. Но там былина известна большому числу жителей, интерес к ней шире. Вместе с тем в низовьях Печоры встретилося несколько мастеров с большим и исключительно ценным репертуаром, такого средняя Печора уже не знает. Но эти мастера-сказители стоят одиноко, никто из них пока не передал другим своих знаний.

В отличие от других очагов былинной традиции на Севере, подвергнувшихся довольно обстоятельному обследованию в 20-е годы и в начале 30-х годов, в Зимнюю Золотицу после А. В. Маркова до середины 30-х годов никто из исследователей эпоса не ездил. В 1934 году произошла встреча аспиранта ЛГУ Чужимова с дочерью Аграфены Крюковой — М. С. Крюковой. После первых же сведений о ней в печати началась большая работа по изучению эпического творчества этой своеобразной сказительницы. На окружение Марфы Крюковой вначале не было обращено должного внима-

ния. Лишь попутно было сделано несколько записей самим Чужимовым, а в 1937 году — участницами фольклорной экспедиции Института этнографии. Главная же работа по выявлению остатков эпической традиции в Зимней Золотице проведена Э. Г. Бородиной-Морозовой, которая в 40-е годы в течение ряда лет подолгу жила в Зимней Золотице. Ей удалось сделать ряд записей от младших сестер Марфы Крюковой, Павлы и Серафимы, от дочери Павлы — Пелагеи Негадовой, а также от других сказителей. Всего за период с 1934 по 1948 год записано от 15 сказителей около 50 текстов былин традиционного эпоса, несколько прозаических пересказов былинных сюжетов, несколько переложенных былинным складом сказок и исторических песен. Своим огромным репертуаром выделилась Павла Пахолова, от которой записано 34 текста, в том числе 19 былин классического репертуара.

Однако при таком количественно значительном материале из двух больших деревень Золотицы, по моим наблюдениям в 1937 году и длительным наблюдениям в 40-е годы Э. Г. Бородиной-Морозовой, бытовое значение былина на Зимнем берегу в эти годы уже потеряла. Она хранится лишь в памяти отдельных сказителей в различной степени сохранности и художественного качества и преимущественно среди лиц, принадлежащих к роду Крюковых или связанных родством и дружескими узами с видным сказителем времени Маркова — Пономаревым. Лишь изредка былина напеваются «для себя» отдельными любителями. На многих былинах сказало непосредственное и значительное влияние М. С. Крюковой.

На Мезени по итогам экспедиции этого года былинная традиция резко пошла на убыль по сравнению с 20-ми годами. На Кенозере, по-видимому, — картина, близкая к тому, что наблюдается в Пудожье.

В результате произведенных обследований былинной традиции на Севере и изучения самого материала выясняется следующее:

1. Несомненно резкое угасание былинной традиции в два последних десятилетия. Мы присутствуем при последнем этапе жизни эпоса.

2. Процесс этот происходил и происходит неравномерно, в зависимости от местных условий и крепости традиций в прошлом. В некоторых местах имеются еще, правда значительно более слабые, чем прежде, проявления живого бытования, в других наблюдается почти полное прекращение какой-либо жизни эпоса.

3. В памяти отдельных лиц, однако, еще сохраняются былины, иногда в превосходном художественном оформлении, с богатым идейным содержанием. Это особенно делает желательным продолжение работы по сбору остатков былинной традиции.

4. Новыми записями подтверждаются те процессы внутри эпоса, которые намечались мной для позднейших этапов жизни эпоса, а именно: а) стремление к объединению былинных сюжетов, раскрывающих образ одного героя; б) усиление бытовых реалий, психологических мотивировок, а также авторских пояснений и оценок; в) особое акцентирование социальных мотивов; г) усиление воздействия на былину других жанров, главным образом, сказки, иногда песни и причитания; д) сильная струя индивидуального творчества на основе традиции, выражающаяся в новых сюжетных образованиях, в оригинальной разработке традиционных эпизодов и т. п.; е) значительная роль книги, т. е. возвращение в устную традицию напечатанных текстов. Это особенно заметно в современном былинном творчестве на Печоре и в Зимней Золотице. Сказители при воссоздании былин объединяют усвоенное ими из устной традиции с чертами, воспринятыми из разных печатных и лубочных изданий. Так, мной прослежено

воздействие текстов из сборников Кирши Данилова, Киреевского, Рыбникова, Гильфердинга, Ончукова. При этом у хороших былинщиков это не затверженные тексты, а свободное творческое переложение.

Таково в общих чертах состояние былинной традиции на Севере на сегодняшний день. Процесс угасания былинного эпоса еще окончательно не завершен, но действительно близится к своему завершению.

К. Г. ГУСЛИСТЫИ

(К и с е)

Я хочу высказать несколько замечаний по содержательному докладу В. Я. Проппа «Основные этапы развития русского героического эпоса», который посвящен актуальному вопросу, имеющему важное значение для изучения истории героического эпоса не только русского, но и украинского народа.

В опубликованном тексте доклада правильно отмечено, что изучение фольклора, в частности эпоса, в его исторической обусловленности встречает значительные трудности и что до настоящего времени по этому вопросу полной ясности нет.

Я не буду касаться первого и второго разделов доклада, в которых дается перечень попыток изучить русский эпос в его отношении к истории в дореволюционное время, а также в советский период. Нас, естественно, интересует прежде всего периодизация, предлагаемая докладчиком. Напомню эту периодизацию:

I. Восточнославянский эпос эпохи первобытно-общинного строя.

II. Эпос от образования Киевского государства до татаро-монгольского нашествия (от X до середины XIII века).

III. Цикл былин об отражении татарского ига (от середины XIII до середины XVI века).

IV. Эпос эпохи образования и развития централизованного Русского государства (от середины XVI примерно до середины XVII века).

V. Последующий этап стабилизации эпоса, приостановки в его развитии (от середины XVII до середины XIX века).

VI. Этап усиливающегося отмирания эпоса в эпоху капитализма, от реформы 1861 года до Великой Октябрьской социалистической революции.

VII. Эпос в советскую эпоху как фактор социалистической культуры. Эта периодизация правильно намечает хронологические рамки ряда периодов в развитии эпоса.

Однако мне представляется, что существенным недостатком периодизации, выдвинутой В. Я. Проппом, является то, что она не связана с этапами этнической истории русского народа, с этапами формирования русской народности, а затем нации (буржуазной и социалистической). Правда, докладчик пишет, что с X века «можно говорить о русской народности, тогда как для предшествующего периода пришлось бы говорить не о народе, а о совокупности восточнославянских племен, живущих родовым строем» (стр. 24). Но ведь эта народность не была великорусской народностью. В советской исторической науке давно укрепился взгляд на то, что в период Киевской Руси существовала единая древнерусская народность, от которой ведут свое начало три восточнославянские братские народности — русская (великорусская), украинская и белорусская. Культурное наследие

Киевской Руси — общее достояние сформировавшихся позднее великорусского, украинского и белорусского народов.

Поэтому концепция докладчика об эпосе Киевской Руси как об эпосе русского народа нуждается в уточнении. Для правильного освещения этого вопроса необходимо использовать достижения советской исторической, литературоведческой и языковедческой наук, в частности труды Б. Грекова, Н. Гудзия, В. Виноградова.

Третий этап в развитии русского героического эпоса (по периодизации В. Я. Проппа) — цикл былин об отражении татарского ига — следовало бы связать с формированием великорусской народности. В советской исторической науке распространено мнение о том, что примерно с XIV—XV веков великорусская, украинская и белорусская народности выступают как отдельные этнические общности. К XVI веку формирование этих народностей завершилось.

Попутно отметим, что в украинском героическом эпосе XV—XVI веков основной темой также является борьба с татарами, точнее — с турецко-татарским нашествием.

О четвертом этапе в развитии русского героического эпоса докладчик пишет следующее: «Примерно с XVI в. в развитии эпоса начинается новый период, как новый период начинается и в истории России» (стр. 30). Здесь надо отметить, что «новый период» в истории России, как указывает Ленин, начинается примерно с XVII века (Сочинения, т. 1, стр. 137). Причем Ленин связывает начало этого нового периода с определенными социально-экономическими процессами и с определенным этапом в этническом развитии русского народа, — с ростом товарного обращения, расширением и укреплением торговых связей между отдельными областями, концентрированием небольших местных рынков в единый всероссийский рынок, сплочением давно определившейся территории русского народа в единое экономическое целое. Ленин пишет, что примерно с XVII века в России происходило создание национальных связей, которое «было не чем иным, как созданием связей буржуазных» (Сочинения, т. 1, стр. 138).

Советские историки на большом фактическом материале показали эти новые явления в истории России XVII века.

Таким образом, XVII век был началом складывания русской буржуазной нации.

На мой взгляд, украинский народ в XVII веке, несмотря на захват украинских земель иноземными феодалами, переживал в основном тот же этап своего этнического развития, что и русский народ. В связи с зарождением буржуазных связей в этот период украинская народность начала превращаться в нацию, хотя этот процесс сильно тормозился политическим расчленением украинских земель.

Начало превращения украинской народности в нацию нашло свое яркое отражение, в частности, в развитии дум и исторических песен. XVII век — новый этап в развитии украинских дум и исторических песен. Это хорошо показано в докладе М. Ф. Рыльского, который подчеркивает, что «особенным подъемом патриотического чувства и национального самосознания обозначены думы и песни периода освободительной войны 1648—1654 гг., думы и песни, посвященные Б. Хмельницкому и его соратникам».

Указанный подъем национального самосознания был связан с начавшимся процессом превращения украинской народности в нацию.

К сожалению, за недостатком времени я не имею возможности более подробно изложить свою точку зрения о начале превращения украинской

народности в нацию. Интересующихся этим вопросом отсылаю к моим статьям, опубликованным в сборниках «Историчний епос східних слов'ян» и «Українська етнографія» (Наукові записки УМФЕ АН ССРСР, т. IV).

Далее, нельзя согласиться с тем, что докладчик относит начало развития капиталистических отношений в России к 1860-м годам (стр. 32). Этот процесс начался гораздо раньше. Уже во второй половине XVIII—первой половине XIX века феодально-крепостническая система в России и на Украине переживала кризис. Феодально-крепостнический строй задерживал рост капиталистических отношений, но не мог приостановить их развития.

Рост капиталистических отношений и был определяющим фактором в формировании и развитии русской, украинской и белорусской буржуазных наций. Конечно, формирование русской народности, а затем нации, имевшей свое сильное централизованное государство, происходило более интенсивно, чем формирование украинской и белорусской народностей, а затем наций, однако в основном этапы этнической истории трех братских восточнославянских народов, также как и периоды их социально-экономического развития, совпадали.

Мне представляется, что без учета этнической истории, этапов формирования и развития того или иного восточнославянского народа нельзя построить отвечающую всем требованиям современной науки периодизацию героического эпоса. А без этого, конечно, будет затруднено дальнейшее глубокое изучение истории восточнославянского героического эпоса.

---

М. М. ПЛИСЕЦКИЙ

(Ужгород)

Доклад проф. В. Я. Проппа «Основные этапы развития русского героического эпоса» представляет значительный интерес, в нем немало ценных наблюдений и, что особенно важно, заметно стремление автора найти и раскрыть различные проявления народных стремлений. Этому докладчик уделил немало внимания.

Вместе с тем в этом докладе, как мне кажется, имеются и такие положения, которые не могут не вызвать принципиальных возражений.

Нельзя сказать, что В. Я. Пропп отрицает историзм былевого эпоса. Об отражении определенных сторон действительности, в частности — быта, часто идет речь в его работах. Но я сказал бы, что проф. Пропп пошел по пути признания историзма былевого эпоса, но остановился на полдороге. Докладчик категорически не признает отражения в былинах черт конкретных исторических событий эпохи Киевской Руси (стр. 13). Еще более категорично пишет об этом В. Я. Пропп в недавно вышедшем капитальном труде «Русский героический эпос» (Л., 1955, стр. 26 и др.).

В своем скептическом отношении к возможности для былин явиться отражением конкретных событий и лиц В. Я. Пропп доходит до того, что даже отрицает историзм образов былинных героев. В отдельных случаях он, однако, неожиданно признает их историчность; так, в докладе: «Тугарин несомненно связан с половецкими войнами» (стр. 29). Так же неожиданно в упомянутом большом труде он признает даже, что в основе летописного рассказа о нашествии Тохтамыша на Москву в 1382 году и былины о Василии Игнатьевиче «лежит имевший место действительный

факт» (стр. 337—338). В связи с этим отметим, между прочим, что если можно доказать, что в одном случае имеется соответствие былины историческим фактам, то на каком основании можно утверждать, что подобного соответствия не может быть в других случаях.

Одной из основных причин, требовавших от В. Я. Проппа такого противопоставления былин истории, является абсолютное противопоставление героического эпоса исторической поэзии, их категорическое размежевание. Однако же между эпосом, создававшимся в условиях относительно развитой государственности, которые способствовали усилению отражения конкретных событий, и более ранним слоем эпоса нет каменной стены. Вообще, уже в период возникновения государственности общество начинает нуждаться в эпосе и притом не только как в средстве воспитания народа, но и как в средстве фиксации важных для общества событий военного, дипломатического и правового характера. Обществу необходимо было фиксировать исторические факты, и оно делало это как в летописях, так и в своей поэзии.

Эпос — это ни в коем случае не историческая поэзия, ее историчность иллюзорна и условна — таково мнение В. Я. Проппа. А историческая поэзия — это только поздняя историческая песня, и только она призвана отражать конкретные исторические факты («Русский героический эпос», 1955, стр. 9). Кстати говоря, в своем основном труде В. Я. Пропп совершенно непоследовательно относит к эпосу песни советского периода. Создается довольно странное положение: совершенно определенно автор отмежевывает эпос от исторической песни XVI—XX веков, которую он не считает эпосом, а песни советского периода признает эпосом (Русский героический эпос, стр. 519). Былины — по концепции В. Я. Проппа — это опять-таки псевдоистория. На каждом шагу автор противопоставляет задачи изображения действительности задачам идейно-воспитательным. Выходит, что эпос не изображает действительность правдиво потому, что его цели — воспитательные. «В эпосе народ не изображает события, какими они были, а выражает свои исторические стремления», — читаем в тексте доклада (стр. 30). Именно в таком смысле говорит автор о роли вымысла в эпосе. «Былины отражают не единичные события истории, они выражают вековые идеалы народа» (Русский героический эпос, стр. 24—25). Возражая акад. Б. Грекову, писавшему, что «былины — это история, рассказанная самим народом», В. Я. Пропп подчеркивает: «былины относятся не к области историографии, а к области народного искусства». Такое абсолютное противопоставление исторической действительности художественному вымыслу весьма устарело. Это еще Ф. Буслаев, говоря о древнейшем эпосе, отмечал, что в нем отражены «не факты действительности, а способ воззрения на жизнь и историю» (Сравнительно-критические наблюдения. Журнал Министерства народного просвещения, 1871, IV, стр. 217). Так можно было судить в XIX веке, но не теперь. Ведь художественный вымысел, или точнее — домысел, встречается во всех жанрах литературы, в том числе в современной реалистической литературе. Нужно помнить, что народная идейность искусства никогда не мешала верному отражению фактов действительности.

Итак, по В. Я. Проппу, былины не отражают конкретных фактов, их отражают лишь песни с XV—XVI веков. Но была или не была историческая поэзия в Киевской Руси? По мнению докладчика, такой поэзии не было; поэзии, отражавшей события Киевской Руси, не было; былины изначально не изображали их. Между тем в «Слове» говорится о Бояне как авторе конкретного произведения, спевшего песню о красном Мстиславе, зарезав-

шем Редедю на глазах черкесского (касожского) войска. Кирилл Туровский призывает песнотворцев делать примерно то же дело, которое делают летописцы. Само «Слово» прекрасно свидетельствует о том, что по крайней мере в XII веке древнерусское общество имело уже историческую поэзию; наконец, множество аналогий из истории эпоса Востока и Запада говорит о том, что народная поэзия с исторической тематикой существует уже в период военной демократии.

В. Я. Пропп свою мысль, что героический эпос это не эпос исторический, аргументирует тем, что героический эпос «создается не в эпоху становления государства, а в эпоху первобытнообщинного строя» (стр. 25). Такое противопоставление неправильно. Возникновение и становление государства происходит именно на позднем этапе первобытнообщинного строя. Не в один прекрасный день в феодальном обществе начинает функционировать государство.

Героический эпос Киевской Руси был по преимуществу историческим. Мало выявлено конкретных фактов, лежащих в основе конкретных былин, но ведь нужно учесть время, протекшее со времени их создания: 8—10 веков. На Украине, работая над эпосом гораздо более поздним, эпосом определено историческим, мы далеко не всегда обнаруживаем исторические факты, лежащие в их основе. А в былинах речь идет о несравненно большей промежуток времени.

Какие события воспеваются в эпосе? Совершенно не обязательно, чтобы это были особо значительные события, повернувшие весь ход истории страны или широко известные.

Приведу такой пример. В украинском эпосе имеется дума об Ивасе Коновченко. Это очень популярная дума. Недавно мне удалось установить исторический факт, лежащий в ее основе, (статья, посвященная данному вопросу, сдана в печать, настоящее же выступление я рассматриваю как предварительное сообщение). Дума посвящена событию 1828 года и повествует о походе охочих казаков под командованием курсунского полковника Филоненко на Бендеры (старое наименование — Тягинь) для захвата турецкой крепости. Имена и географические наименования думы тесно связаны с этим событием. Выходит, дума рассказывает о событии, которое отразилось лишь в единственном документе — сообщении польского наместника своему начальству.

Все сказанное доказывает, что можно и следует продолжать работу над выяснением исторических фактов, отраженных в былинах. Отказываться от мнения, что былины отражают конкретные исторические факты, нет никаких оснований.

---

В. Е. ГУСЕВ

(Ленинград)

В докладах В. М. Жирмунского и В. Я. Проппа, а отчасти и в докладе П. Г. Богатырева поставлен ряд проблем, имеющих прямое отношение к теории эпоса. Я коснусь лишь некоторых из них.

Существуют разные мнения о времени возникновения эпоса, недостаточно выяснены объективные — социальные и историко-культурные — условия возникновения эпоса, совсем мало мы знаем о первичных формах его. В. М. Жирмунский выдвигает интересно аргументированную гипотезу о том, что наиболее древней формой эпоса, характерной для патриархально-

родового общества, является богатырская сказка, которая в условиях феодализма трансформируется в героический эпос (стр. 68). Правда, сам В. М. Жирмунский в других случаях делает существенные оговорки и допускает возможность возникновения эпоса и независимо от богатырских сказок — или в условиях феодального общества (стр. 70), или даже в условиях родового строя (стр. 114). Эти оговорки мне представляются существенными, и именно этот последний процесс мне кажется более типичным для первой стадии развития эпоса, нежели трансформация богатырской сказки.

В. Я. Пропп стремится ограничить понятие эпоса лишь песнями и относит их появление к «поздним ступеням развития первобытнообщинного строя» (стр. 25). Это несколько общее определение раскрывается в известной книге докладчика «Русский героический эпос», где В. Я. Пропп отрицает возможность появления эпоса в развитом родовом обществе и считает, что он появился лишь на стадии разложения родового строя (Л., 1958, стр. 32).

Прав В. Я. Пропп, когда он призывает исследователей для решения вопроса о времени возникновения эпоса у славян обратиться к фольклору народов, которых наука застала на разных ступенях родового строя. Но именно эти материалы и позволяют нам спорить с В. Я. Проппом. Я не имею сейчас возможности подробно аргументировать свою точку зрения ссылками на источники, но позволю себе высказать предположение, что героический эпос возникает в эпоху перехода от матриархата к патриархату. Косвенно это возникновение связано с установлением культа героя-предка, культа, пришедшего на смену тотемистическому культу и культу женщины-прародительницы. На такие эпические песни о герое-предке ссылаются, в частности, Тацит в своих записках о древних германцах. Эпические славословия в честь героев рода-племени часто упоминаются в этнографической литературе. Характерно также, что понятие «рода» присутствует в песнях многих народов. В частности, очень последовательно оно применяется в карело-финских рунах; сама руна здесь называется «родовым напевом». К выводу о возникновении эпоса в эпоху родового строя пришел ряд русских и советских исследователей (А. Н. Веселовский, Б. Я. Владимирцев, В. М. Жирмунский, Л. Г. Зарифов, Е. М. Мелетинский и др.). Исходя из этого, думается, следует говорить о двух первичных стадиях в эпосе славян: а) эпос эпохи родового строя и б) эпос эпохи разложения первобытнообщинного строя («военной демократии») и образования народностей (государств). О наличии эпоса у восточных славян на первой стадии свидетельствуют не только сравнительно-исторические данные и теоретические соображения, но и археологические материалы, относящиеся к VI—VIII векам н. э., о которых говорил акад. Б. А. Рыбаков на совещании по вопросам эпоса в Киеве в 1955 году.

Эпос эпохи родового строя ознаменовал первые заметные и осознанные человеком успехи в его борьбе со стихийными силами природы. В этом принципиальное отличие эпоса от мифа, где внимание человека было сосредоточено на борьбе разных сил и стихий в самой природе и считалось, что от исхода этой борьбы зависела и судьба самого человека. Это, конечно, не значит, что между мифом и эпосом не было определенного взаимодействия, но это уже особая тема. Прав В. Я. Пропп, когда утверждает, что эпос противостоит мифу, но докладчик напрасно безоговорочно упрекает Веселовского в мифологическом толковании эпоса (стр. 29). Не кто иной, как именно Веселовский едва ли не первый пришел к выводу о независимом по отношению к мифу развитии эпоса. Вот

что писал Веселовский: «Героический эпос не есть непосредственное истечение из мифа, героический эпос есть новая форма... Не миф перешел в эпос, а эпос повлиял на образы мифа» (Теория поэтических родов в их историческом развитии. Курс лекций, ч. 1. 1881—1882). И в другом месте: «Отношения эпоса к мифу могут, скорее, быть поняты обратно обычному пониманию: миф... мог отразить образность эпоса» (Архив Веселовского, ф. 45, оп. 1, № 149, л. 122).

В. Я. Пропп прав в своей критике существующих схем истории эпоса. Признание исторической обусловленности развития эпоса вовсе не означает механического перенесения периодизации истории общества на историю эпоса. Против вульгаризаторского понимания истории фольклора и направлен доклад.

Но, говоря о проблеме истории эпоса, и В. М. Жирмунский и особенно В. Я. Пропп, к сожалению, ограничиваются лишь изучением сюжетов, что, по-моему, также может привести к упрощению и огрублению действительного процесса развития эпоса. Не отрицая значения изучения сюжетов, в которых отложилось известное историческое содержание, я полагаю в то же время, что историю эпоса можно плодотворно изучать, прослеживая развитие эпической формы в целом, во всей совокупности ее идейно-художественных признаков. Следует помнить, что один и тот же сюжет может присутствовать в различных художественных видах и наполняться от эпохи к эпохе самым различным содержанием (например, змеборческий сюжет — и в мифах, и в эпических песнях, и в сказках, и в духовных стихах, и т. д.). С другой стороны, прав В. М. Жирмунский, когда он обращает внимание на то, что так называемые «архаические» сюжеты и мотивы могли привноситься в эпос значительно позднее (стр. 26, 38).

Говоря, что историю эпоса нельзя понять без изучения развития эпической формы в целом, я хотел бы напомнить, что такая попытка была в свое время осуществлена Веселовским. Справедливо критикуя в ряде случаев Веселовского, В. Я. Пропп не прав, когда утверждает, что вопрос истории эпоса Веселовским не решается (стр. 16). Обращение не только к литографированному изданию курса лекций, на который ссылается В. Я. Пропп, но и к другим работам и особенно к рукописным текстам тех же лекций, которые хранятся в Архиве Пушкинского Дома, не оставляет сомнений в том, что Веселовский стремился создать теоретически обоснованную историю эпоса — как историю специфической формы отражения исторического содержания, причём Веселовский стремился объяснить смену одной эпической формы другой объективными причинами: «Отличия поэтических родов глубоко основаны в жизни народа, в правильной смене ее явлений. Каждый период народной жизни приносит с собой новое отличие в поэтическом творчестве» (Архив Веселовского, ф. 45, оп. 1, № 329, л. 2 об.).

Другое дело, что схема смены эпических форм, установленная Веселовским, нуждается в критической проверке и не во всем может нас удовлетворить. Но отказаться от решения проблемы и пройти мимо того, что сделал Веселовский, мы не можем.

К сожалению, намечая периодизацию истории русского эпоса, с которой в основном можно согласиться, В. Я. Пропп не охарактеризовал периоды как стадии в развитии эпической формы отражения исторической действительности.

Не претендуя на окончательное решение проблемы и не имея возможности подробно излагать вопрос, я позволю себе лишь предложить схему исторического развития эпоса как рода народной поэзии.

а) Эпос родового строя — исполняемый хором, простейший эпический речитатив или песня-сказ (замечу кстати, что в Ведах эпические произведения называются то «гатха» — «песня», то «итихас» — «сказание», то «акхьяна» — «рассказ»):

б) одноэпизодная эпическая песня эпохи «военной демократии», исполняемая преимущественно хором;

в) эпическая многоэпизодная песня эпохи раннего классового общества, исполняемая преимущественно одним лицом;

г) образующийся в условиях развитого классового общества спев развернутых эпических песен (циклы), исполняемый отдельными певцами-скаждителями;

д) народная эпопея, создаваемая при соответствующих исторических условиях, при наличии развитой индивидуальной импровизаторской сказительской традиции, опирающейся на коллективное творчество, или:

е) эпопея, создаваемая на основе эпических песен или спевов при участии литературно образованных представителей классового общества (типа Нибелунгов или Калевалы).

Для изучения развития эпической формы исключительно важное значение имеют украинские думы, которые, к сожалению, не учтены ни одним из докладчиков.

Другой очень важный аспект изучения истории эпоса — определение его этнической природы. Отдельные этапы в истории эпоса восточных славян в этом отношении существенно отличаются друг от друга. Так, эпос родового строя был племенным и мог отражать враждебные отношения между отдельными, даже этнически близкими племенами. Эпос классового общества не просто является продолжением эпоса родового строя, а в значительной мере противостоит ему, так как отражает уже не межплеменную рознь, а, напротив, процесс сложения народности, и герой этого эпоса воплощает уже черты всего народа и является носителем идеи единства и независимости своей родины. Исходя из этого и учитывая основные стадии этнического процесса в истории восточных славян, можно схематически наметить такие этапы в истории героического эпоса:

а) племенной эпос доклассового общества;

б) эпос древней русской народности эпохи раннего феодализма (или общерусский эпос);

в) эпос русской народности и параллельно развивающийся эпос украинской народности эпохи феодализма (вопрос о судьбах эпоса у белорусского народа заслуживает специального рассмотрения);

г) национальный русский и украинский эпос эпохи капитализма.

Думается, что лишь учет этих двух намеченных мною аспектов (развитие эпической формы и эволюция этнической природы эпоса) в сочетании с учетом развития идейно-тематического содержания эпоса и поможет построить историю эпоса как специфической художественной формы отражения исторической действительности.

М. БРАУН

(Геттинген)

Я бы хотел выступить не по какому-либо определенному докладу, а скорее по группе докладов, точнее — по вопросу, затронутому в нескольких докладах и выступлениях, а именно по вопросу связи между эпосом и

летописью. Этот вопрос несомненно сводится к тому, как оценивать эту связь, по каким признакам определять в летописях наличие эпических элементов.

Я вполне согласен с тем, что такого рода анализ представляет большие трудности. Совпадения в стиле действительно нельзя считать убедительным доказательством. Стиль может меняться, и, как уже указывалось в некоторых выступлениях, нельзя относить характерные особенности стиля былин XVI—XVII веков к текстам X—XI веков. Кроме того, стилевые особенности могут быть и общими, применяемыми не только в эпосе, но и в других жанрах. Точно так же и сюжеты могут быть общими, присутствующими не только эпосу. Они могут быть отражением реальной действительности, а кроме того, эпос ведь тоже перенимает сюжеты из других жанров, например из преданий. Но все же при совпадении значительного числа различных особенностей, и стиливых, и сюжетных, значительно повышается вероятность заимствований.

Есть, наконец, и еще один признак, который может быть использован в целях анализа: композиция — распорядок тех детальных мотивов, из которых складывается рассказ. Причем под «мотивом» я в данном случае понимаю не описанные внешние происшествия, а их идейный замысел, так, рассказ о каком-либо опасном предприятии начинается тем, что героя предостерегают перед грозящей опасностью, причем форма этого предостережения может быть разной (совет хороших друзей, зловещий сон, плохая примета и т. д.). В эпической традиции несомненно имеются такие композиционные схемы, характерные именно для эпоса. Их можно считать довольно устойчивыми, потому что рассказчик или пересказчик не осознает их характерности. Поэтому он может совершенно изменить стиль и технику рассказа, перевести его на прозу или даже на другой язык — композиционная схема обычно остается неизменной, так как писатель — например, составитель летописи — просто не замечает ее как особый элемент, который можно было бы изменить.

Не решаюсь сказать, в какой мере такие композиционные схемы, типичные для эпоса, имеются именно в русских летописях, так как я специально этим вопросом не занимался. Но я имел возможность основательно заняться этой проблемой в другой области: изучая возникновение Косовской легенды у южных славян. И тут оказалось, что, по-видимому, можно в самом деле довольно точно установить проникновение в исторические источники, таких, осторожно выражаясь, «изображений эпического типа» — композиционных схем, явно совпадающих с эпической традицией. Они уже довольно скоро, примерно 100 лет после события, оказываются, например в итальянских хрониках, причем в данном случае их наличие подчеркивается еще многими типичными выражениями и оборотами, характерными для эпической поэзии; в некоторых случаях дословный перевод итальянского текста на сербско-хорватский язык почти автоматически дает подлинные эпические десетерцы.

А кроме того, необходимо иметь в виду, что с точки зрения людей, которые составляли летописи, не было существенной разницы между летописью и эпической песнью. Верили и тому и другому, и то и другое считалось подлинным «источником», и нет основания, что составители летописи использовали эпические песни, если у них не было других источников. Бросается в глаза, что в русской летописи такие «подозрительные» с этой точки зрения отрывки, которые могли бы быть перенятыми из эпоса, встречаются главным образом в начале, при описании таких отдаленных времен (Рюрика, Игоря, Олега), о которых в распоряжении летописца

не было, вероятно, иных источников. Во всяком случае в летописи имеются такого рода изображения эпического типа: смерть Олега, смерть Игоря и другие, в особенности рассказы о Святославе (которые я считаю наиболее характерными в этом отношении: в них очень много эпических элементов, благодаря которым Святослав предстает как типичный эпический герой).

Исходя из всего вышеизложенного, прихожу к следующему заключению. Вероятность использования эпоса в летописи так велика и косвенных указаний так много, что не следует прямо отрицать возможность установления таких связей. Это, конечно, не значит, что нужно во что бы то ни стало стремиться найти их. Но если объединить все показательные особенности — и стиль, и сюжеты, и композиционные схемы — то есть возможность установить те места, которые могли бы быть перенятыми из эпоса, — именно «изображения эпического типа» — и оценить степень вероятности заимствования в каждом отдельном случае. В процессе дальнейшего изучения представится, может быть, даже возможность установить особенности эпоса этого времени, отличного от известного нам эпического фольклора.



*МАТЕРИАЛЫ*  
*И*  
*ПУБЛИКАЦИИ*





Э. Е. ЗАЙДЕНШУР

## РАБОТА Л. Н. ТОЛСТОГО НАД РУССКИМИ БЫЛИНАМИ

(К 50-ЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ Л. Н. ТОЛСТОГО)

Былины Толстой относил к тем лучшим художественным произведениям, которые наравне с народными песнями и сказками «будут читать, пока будет русский язык».<sup>1</sup> Интерес к былинам и высокая оценка их были у Толстого не эпизодическими, а сохранились неизменными от детства до последних лет его жизни.

В 1891 году Толстой составил список книг, произведших на него наибольшее впечатление в разные периоды жизни. Из этого списка известно, что в возрасте до 14 лет русские былины: «Добрыня Никитич, Илья Муромец, Алеша Попович» наравне с русскими народными сказками и арабскими сказками из «Тысячи и одной ночи» произвели на него «огромное» впечатление, а в возрасте «с 35 до 50 лет» былины произвели на Толстого «очень большое» впечатление, причем они названы в одном ряду с «Одиссеей» и «Илиадой», «Анабасис» Ксенофонта, «Отверженными» Гюго и др.<sup>2</sup>

Жизнь Толстого с самого рождения в деревне, непосредственная связь с народом и знакомство с его бытом, нравами, обычаями и обрядами и его искусством обусловили повышенный интерес Толстого к русскому народу и его творчеству, которое он с юных лет высоко ценил: «У народа есть своя литература — прекрасная, неподражаемая; но она не подделка, она выпевается из среды самого народа», — записал в дневнике 22-летний Толстой.<sup>3</sup> Это убеждение он сохранил до конца жизни и много раз высказывал его.

Повышенный интерес к собиранию и изучению русской народной поэзии, имевший место в 60-х и 70-х годах, был отмечен Толстым как радостное явление в области искусства, он видел в этом залог «возрождения в народности» и писал по этому поводу Н. Н. Страхову: «Заметили ли вы в наше время в мире русской поэзии связь между двумя явлениями, находящимися между собой в обратном отношении: упадок поэтического творчества всякого рода — музыки, живописи, поэзии и стремление к изучению русской народной поэзии всякого рода — музыки, живописи <и украшения> и поэзии. Мне кажется, что это даже не упадок, а смерть с залогом возрождения в народ-

<sup>1</sup> Письмо к Н. Н. Страхову от 22—25 марта 1872 г. — Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, Юбилейное издание, т. 61, Гослитиздат, М.—Л., 1953, стр. 278. В дальнейшем цитируется это издание (тт. 1—90, 1928—1958), обозначаемое сокращенно — юб. изд.

<sup>2</sup> См. письмо к М. М. Ледерле от 25 октября 1891 г. — Юб. изд., т. 66, стр. 67, 68.

<sup>3</sup> Л. Н. Толстой, Дневник, апрель—май 1851 г. — Юб. изд., т. 46, стр. 71.

ности. Последняя волна поэтическая — парабола была при Пушкине на высшей точке, потом Лермонтов, Гоголь, мы грешные, и ушла под землю. Другая линия пошла в изучение народа и выплывет, бог даст... Счастливы те, кто будет участвовать в выплывании. Я надеюсь».<sup>4</sup>

Толстой не отвлеченно радовался общественному интересу к народному искусству, но непосредственно участвовал в нем. Деятельность Толстого как собирателя фольклора, еще мало известная, занимает существенное место в многообразной деятельности писателя.<sup>5</sup> Толстой собирал фольклор в течение более чем пятидесяти лет. Превосходное знание крестьянской жизни и быта, непосредственные наблюдения над бытованием фольклора были огромным подспорьем для Толстого — собирателя фольклора. Внимание писателя привлекали самые разнообразные жанры: поверья, приметы, заговоры, причитания, народные обычаи, предания, загадки, пословицы и поговорки, песни, былины, сказки, легенды — все услышанное в народе не пропадало для Толстого бесследно и запечатлевалось либо в его записях, либо в его памяти. «Я собираю все это в свой умственный ящик и выбираю из него, что мне бывает нужно для писания»,<sup>6</sup> — так охарактеризовал сам Толстой направление и цель своей собирательской работы.

Немалое место среди всех интересовавших Толстого жанров фольклора принадлежит русской былине. В записях Толстого сохранились две былины. Первая записана в станице Старогладковской осенью 1853 г. от старорогребенского казака Елифана Сехина, которому в то время было свыше восьмидесяти лет. Толстой любил слушать рассказы и песни Епишки (так называли этого казака), прообраза Ерочки из повести «Казак», и то, что особенно поразило и заинтересовало его, записывал.<sup>7</sup> Записанной оказалась былина: «Во славном во городе во Киеве, У славного была у князя Владимира, Жила была девица, душа красная, Согрешила та девица Богу тяжкий грех, Породила девица млада юношу, Того была Александра Македонского. Со того стыда красна девица С граду вон ушла; Она шла прошла не стёжкой, не дорожкой, А шла прошла тропиною звериною. Навстречу красной девице доброй молодец, Доброй молодец, Илья Муромец. Как и стал он красну девицу крепко спрашивать, Чьего ты, красна девица, роду племени. Да я роду то девица не простаго, красна девица богатырского».<sup>8</sup>

«Хороша тоже песня, которую он сказал мне», — отметил Толстой перед текстом былины. Запись Толстого долго оставалась неизвестной. Лишь спустя шестьдесят лет она была обнаружена при разборе и изучении рукописей Толстого, и В. Ф. Миллер опубликовал былину по записи Толстого в статье «Казачьи эпические песни XVI и XVII вв.», отметив научный интерес толстовского варианта.<sup>9</sup>

<sup>4</sup> Письмо к Н. Н. Страхову от 3 марта 1872 г. — Юб. изд., т. 61, стр. 274—275.

<sup>5</sup> Краткий обзор деятельности Толстого как собирателя фольклора см.: Э. Е. Зайденинур. Народная песня и пословица в творчестве Л. Н. Толстого. В кн. «Лев Николаевич Толстой. Сборник статей и материалов», Изд. АН СССР, М., 1951, стр. 515—528.

<sup>6</sup> С. А. Толстая. Моя жизнь, ч. 2. Рукопись, хранится в музее Л. Н. Толстого, М.

<sup>7</sup> Некоторые записи открываются словами Толстого: «В разговорах с Епишкой меня поразили следующие вещи» или «Два выражения в Еп[ишкином] рассказе понравились мне», и др. (см., например, Дневник Л. Н. Толстого, 15 ноября, 1 и 22 декабря 1853 г. — Юб. изд., т. 46, стр. 199, 206, 215).

<sup>8</sup> Дневник Л. Н. Толстого, 18 ноября 1853 г., Юб. изд., т. 46, стр. 201.

<sup>9</sup> Журнал Министерства народного просвещения, 1914, № 5. Статья вошла в книгу: В. Ф. Миллер. Очерки русской народной словесности, т. III. М., 1924; записанная Толстым былина опубликована на стр. 261—262.

Эта довольно распространенная в гребенских станицах эпическая песня бытует до наших дней и в 1945 г. в станице Старый Цедрин вновь записана.<sup>10</sup> Вариант Епифана Сехина содержит значительные расхождения как с известными старыми записями, так и с позднейшей. Таким образом, Толстому принадлежит честь не только открытия на Тереке русской былины, но и введения в научный обиход нового варианта ее.

В архиве Толстого сохранилась еще былина о Кострюке. Заглавия нет. Первые 25 стихов записаны самим Толстым, средняя часть былины отсутствует (возможно, запись не сохранилась), а окончание былины, 15 стихов, записаны рукой племянницы Толстого — В. В. Нагорновой [?].

Еще было при первом царю,  
 При царю было царевичу,  
 При блаженной толстой памяти его,  
 Захотелся жениться ину,  
 Захотелся посвататися.  
 Он посватался за буйную  
 За Марью Зимзюльевну.  
 Все гости съехались,  
 Одного гостя нетути,  
 Гостя милого,  
 Ее братца родимого,  
 Кострюка Земзюльевича.  
 Приезжал он по после всех,  
 Засадился повышее всех  
 За столы за дубовые,  
 За скатерти шелковые.  
 Хлеба соли он не кушает,  
 Белой лебеди не рушает,  
 На царя лихо думает.  
 Как царь то осердился,  
 Государь то прогневился,  
 Выходил на новое крыльцо,  
 Закричал громким голосом:  
 Подайте борцов молодцов,  
 Что ни славных добрых молодцов.  
 . . . . .

Далее текста нет; имеется окончание, записанное рукой В. В. Нагорновой:

С перевуловков шапошников,  
 Ее дети калашники,  
 Они по торгу похаживали,  
 Еще вязаночки натягивали,  
 Еще полы заворачивали.  
 Не нарочно был Кострюк-бастрюк,  
 Не нарочно ногой зацепил,  
 Полтораста скамей повалил,  
 Девяносто брехунов задавил.  
 Как Данилушка низенький,  
 А Митюшка коротенький,  
 Он взял его повыше себя,  
 Поднял его пониже себя,  
 Об сырую землю хлопнул,  
 На Данилке брюховец лопнул.<sup>11</sup>

Ее же рукой после текста былины помечено: «Дер. Манчина, Спас-Коникской вол., Алексинского уезда». Очевидно, былина услышана от кре-

<sup>10</sup> Песни гребенских казаков. Публикация текстов, вступительная статья и комментарии Б. Н. Путилова. Грозный, 1946

<sup>11</sup> Публикуется впервые.

стьянина из указанной деревни, быть может, какого-нибудь сказителя. Даты записи нет; ни в дневниках, ни в письмах Толстого факт записи этой былины не отмечен. Предположительно ее можно отнести к самому началу 1870-х годов, когда Толстой работал над «Азбукой», что подтверждается нахождением листа с былинной среди рукописей «Азбуки». О том, что запись сделана со слов, а не является обработкой Толстого, свидетельствует то, что в автографе нет никаких исправлений, а это совершенно необычно для работы Толстого.

Былина о Кострюке в записи Л. Н. Толстого отличается от опубликованных к тому времени вариантов.

В середине марта 1879 г. в Москве Толстой познакомился с известным сказителем былин В. П. Щеголенком и слушал в его исполнении былины. Вернувшись в Ясную Поляну, Толстой отметил в записной книжке эту встречу. «Олонецкий губернии былинщик. Пел былинку Ивана Грозного. Рассказывал про царя и царицу. Царю! звательный. Рассказ про помещика, провалившегося на льду и молившегося последнему Миколу. А *огрухнут, огрухнут*. Молится сам часа по 2. „3 листовки“. Записана его молитва». Очевидно, Щеголенок пел при Толстом былинку об Иване Грозном и его сыне, записанную Гильфердингом.<sup>12</sup>

Текста былины этой за Щеголенком Толстой не записал, так же как и упомянутых в записной книжке рассказов о царе и царице и о помещике. Записанная Толстым молитва не обнаружена в архиве Толстого. Этот «олонецкий мужик, певец былин, очень умный и хороший старик»<sup>13</sup> по приглашению Толстого приехал в июне в Ясную Поляну, где прогостил до августа. Толстой «с интересом» слушал былины и легенды Щеголенка.<sup>14</sup> Сын Толстого Илья Львович, тогда еще мальчик, позже записал: «...его [Щеголенка] манера пересказывать былины была похожа на пение слепых, но в его голосе не было той противной гнусавости, которая в них действовала на меня всегда отталкивающе. Почему-то я помню его сидящим на каменных ступенях, на балконе, против кабинета отца. Когда он рассказывал, я любил разглядывать его длинную, жгутами свившуюся седую бороду, и его бесконечные повести мне нравились. В них чувствовалась глубокая старина и веками нарожденная здравая мудрость народа. Папà слушал его с особенным интересом, каждый день заставлял рассказывать его что-нибудь новое, и у Петровича всегда что-нибудь находилось. Он был неистощим».<sup>15</sup>

Толстого захватили религиозно-нравственные легенды В. П. Щеголенка, из которых 26 он записал.<sup>16</sup> Следы же былин Щеголенка сохранились в записях Толстого в виде отдельных фраз и выражений.<sup>17</sup> 1860-е

<sup>12</sup> А. Ф. Гильфердинг. Онежские былины, т. 2. 2-е изд., СПб., 1896, стр. 356—363. Эта былина в исполнении Щеголенка произвела большое впечатление на В. В. Стасова (см. его письмо к Л. Н. Толстому от 12 августа 1879 г. в кн.: Лев Толстой и В. В. Стасов. Переписка 1878—1906. Изд. «Прибой», Л., 1929, стр. 43. Там же см. о Щеголенке стр. 42—48.

<sup>13</sup> Письмо Л. Н. Толстого к В. В. Стасову от 2—3 августа 1879 г. — Юб. изд., т. 62, стр. 494.

<sup>14</sup> См. Воспоминания В. И. Алексеева в «Летописях Литературного музея», кн. 12, М., 1948, стр. 274.

<sup>15</sup> И. Л. Толстой. Мои воспоминания. 2-е изд., М., 1933, стр. 147.

<sup>16</sup> См. Юб. изд., т. 48, стр. 198—213. См. также: В. И. Срезневский. Язык и легенда в записях Л. Н. Толстого. — В сб. «Сергею Федоровичу Ольденбургу», Л., 1934, стр. 471—476; Ю. М. Соколов. Лев Толстой и сказитель Щеголенок. — «Летописи Государственного литературного музея», кн. 12, М., 1948, стр. 200—207.

<sup>17</sup> См. Юб. изд., т. 48, стр. 243 и сл., а также комментарий на стр. 410—411 и 520—521.

годы — период страстного увлечения Толстого школой для крестьянских детей; 1870-е годы — годы создания его замечательных учебных книг: «Азбуки» и «Новой азбуки». И в педагогической практике, и в своих учебных книгах Толстой широко пользовался произведениями народного искусства. Именно в этот период он впервые смело поставил в своих педагогических статьях вопрос об «истинном» и «ложном» искусстве и признал искусство «образованного сословия» ложным (позднее он назовет его также «господским»), а искусство народа и искусство, удовлетворяющее требованиям народа, — истинным (позднее он назовет его «всемирным»). Естественно, что так исключительно высоко оценивая народное искусство, Толстой не мог не ввести его в народную школу.<sup>18</sup> Загадки и пословицы облегчали процесс обучения чтению, сказки оказались лучшим материалом для первоначального самостоятельного чтения, следующей после сказок ступенью в чтении послужили исторические песни и былины.

Толстой подробно рассказал о том, как долго и с каким трудом он искал переходную от сказок литературу. Все, что ни пробовали читать, было несообразно требованиям учеников, было им непонятно и скучно. Он «бился годами и ничего не мог достигнуть; стоило случайно открыть сборник Рыбникова, и поэтическое требование учеников нашло полное удовлетворение».<sup>19</sup>

Опыт введения народных произведений в начальную школу удался. «Нельзя поверить, не испытав этого, с какою постоянной новой охотой читаются все без исключения подобного рода книги, — писал Толстой, — даже „Сказания русского народа“, былины и песенники, пословицы Снегирева, летописи и все без исключения памятники древней литературы. Я заметил, что дети имеют более охоты, чем взрослые к чтению такого рода книг; они перечитывают их по несколько раз, заучивают наизусть, с наслаждением уносят на дом и в играх и в разговорах дают друг другу прозвища из древних былин и песен».<sup>20</sup>

Такие же наблюдения были сделаны и учителями организованных Толстым в 1861—1862 годах школ Крапивенского уезда, где преподавание шло под наблюдением и по методу Толстого. «Как бы было хорошо, — писал один из них, — если бы было издано побольше сборников произведений старинной устной народной литературы, разумеется, недорого, тогда бы учитель сельской школы не стал втупик, не зная, что дать читать ребятам. Я видел, с каким восторгом читали сборники Рыбникова и Миллера. Иногда я читал им сам, и слушали с особенным удовольствием только то, что подходило под тон народной литературы. Так особенно понравились „Песни западных славян“ Пушкина, их я должен был перечитывать несколько раз».<sup>21</sup>

Былинные обороты употребил Щеголенок в письме к Толстому от 1 сентября 1879 г. Поблагодарив Толстого за «радушный отеческий прием» и за все «доброе», Щеголенок писал: «Супруге Вашей, ее сиятельству Софье Андреевне, свидетельствую свое искреннее старческое почтение и вместе с благопожеланием свой поклон. Также и дедушкам Вашим, не всем понимаяно, а всем равно, как поется в былине, посылаю свое глубокое почтение и низкий поклон». Заканчивал письмо поклоном «от старца-сказителя» ключнице и другим служащим.

<sup>18</sup> Об использовании Толстым фольклора в педагогической деятельности см. нашу статью: Произведения народного творчества в педагогике Л. Н. Толстого. — «Яснополянский сборник. Год 1955», Тула, 1955, стр. 137—153.

<sup>19</sup> Л. Н. Толстой. Яснополянская школа за ноябрь и декабрь месяцы. — Юб. изд., т. 8, стр. 115.

<sup>20</sup> Там же, стр. 60—61.

<sup>21</sup> Г[удим]. Богучаровская школа за февраль и март. — «Ясная Поляна», 1862, июнь, стр. 27. В многочисленных работах о педагогической деятельности Толстого

О чтении былин рассказывает и А. А. Эрленвейн: «Ни одна книжка „Ясной Поляны“ не может сравниться с тем интересом, даже жадностью, с которою ребята читали про Илью Муромца, Святогора, про Микулу Селяниновича, Добрыню Никитича... Когда я прочел им оба выпуска Рыбникова, долго еще после этого шли споры из-за книги „про богатырей“, кому достанется в этот день ее читать... Некоторые места прочитывались раза по четыре, в особенности те места об Илье Муромце, где описываются опасные минуты его побойща с „идолищем поганым“, с сыном Бориском и с Сокольников. Тут-то трепетали ребята за участь любимого героя; но когда минута опасности проходила и когда Илья врагов своих „метал выше дерева стоячего, ниже облака ходячего“, то восклицали: „Так же его, так ему и надо, тоже лезет бороться“. „Погоди, он ему еще за-даст“, — говорили ребята, когда приходилось Илье еще с кем-нибудь бороться».<sup>22</sup>

Программу начальной школы Толстой не ограничивал обучением грамоте.<sup>23</sup> Так же, как и для обучения чтению, и для преподавания других предметов Толстой искал такой метод, чтобы сделать занятия интересными, и просил педагогов присылать в журнал «Ясная Поляна» «описание опытов новых приемов преподавания».<sup>24</sup>

На основе собственного опыта Толстой пришел к выводу, что для возбуждения интереса к истории необходимо два элемента: художественное чувство поэзии и патриотизм.<sup>25</sup> Но книг, обладавших такими данными, Толстой не находил. Подготовление таких книжек и составляло главную задачу журнала «Ясная Поляна».<sup>26</sup>

В книжки «Ясная Поляна», выходившие как приложение к журналу, наравне с русскими и иностранными художественными произведениями, переработанными для детского и народного чтения, вошло и несколько сочинений, дающих сведения по истории. Наблюдение и опыт убедили Толстого, что как для географии первым шагом к изучению науки служат путешествия, так для истории этим первым шагом является «чтение газет и преимущественно биографий».<sup>27</sup> Биографии Петра I, Ермака, Никона и составили в книжках «Ясная Поляна» чтение по истории. Все биографии даны в форме художественных рассказов, с привлечением исторических преданий и мифов. Толстой понимал, что историческое предание — это не история, но допускал пользование им «для развития и удовлетворения всегда присущего детям художественного интереса».<sup>28</sup>

Этим не ограничилось использование фольклора для знакомства с русской историей. В июньскую книжку «Ясная Поляна», полностью посвященную Петру Первому, вошли, кроме его подробной биографии, «Песни о Петре» и «Истории про Петра».<sup>29</sup>

авторы ограничивались только изучением статей Толстого об Яснополянской школе, не привлекая большой и интересный материал о других основанных Толстым школах, где преподавание велось под его непосредственным наблюдением.

<sup>22</sup> Бабуринская школа за последние месяцы. — «Ясная Поляна», 1862, октябрь, стр. 15—16.

<sup>23</sup> Л. Н. Толстой. Проект устава учебных заведений. — Юб. изд., т. 8, стр. 389.

<sup>24</sup> Журнал «Ясная Поляна», 1862, апрель. (См. также Юб. изд., т. 8, стр. 359).

<sup>25</sup> Юб. изд., т. 8, стр. 109.

<sup>26</sup> А. А. Эрленвейн. Еще о Бабуринской школе. — «Ясная Поляна», апрель, стр. 36—37.

<sup>27</sup> Юб. изд., т. 8, стр. 108.

<sup>28</sup> Там же, стр. 96.

<sup>29</sup> Вопроса об «Историях про Петра» мы в настоящей работе не касаемся. Отметим только, что все они — их семнадцать — являются обработкой анекдотов, заимствованных из книги: Подлинные анекдоты о Петре Великом, собранные Яковом Штелиным, I и II,

Песни — это пять народных лирических песен; 1) «Рождение Петра», 2) «Азов», 3) «Из кремля ли, кремля, крепкого города», 4) «Правеж», 5) «Смерть Петра». А в сентябрьскую книжку, содержащую рассказы об Ермаке и его походах, вошли две народные песни о походе Ермака Тимофеевича: 1) «Как на славных на степях было Саратовских» и 2) «Как на Волге, да на Камышенке». Эти семь народных песен — единственные произведения, которые вошли в книжки «Ясная Поляна» совершенно без изменений.

Текст трех песен о Петре I: «Рождение Петра», «Азов» и «Смерть Петра» в тех же именно вариантах опубликован А. Н. Мордовцевой и Н. И. Костомаровым в четвертом томе «Летописей русской литературы и древности».<sup>30</sup> Этот том «Летописи» вышел, так же, как и книжка шестая «Ясной Поляны», в 1862 году, но дата цензурного разрешения (23 мая 1862 года) — на четыре месяца раньше, так что книга вполне могла попасть в Ясную Поляну ко времени подготовки к печати шестой книжки. Две другие песни также имелись уже к тому времени в печати и в более ранних публикациях, но текст не вполне совпадает, имеются некоторые различия.

Первая песня об Ермаке в том же точно варианте опубликована была уже в сборнике Сахарова<sup>31</sup> и напечатана в хрестоматии Перевлесского,<sup>32</sup> а вторая — в книге Басистова.<sup>33</sup> Вполне возможно, что исторические песни были перепечатаны в книжку «Ясная Поляна» из этих именно книг, которые были известны Толстому. Но само собой напрашивается еще одно предположение, не лишенное оснований. Одним из учителей в Ясной Поляне в 1862 году был страстный собиратель русской народной песни Павел Васильевич Шейн. Очень возможно, что он, либо по просьбе Толстого, либо по собственной инициативе, подобрал для книжек «Ясной Поляны» текст этих народных исторических песен.

Исторические песни о Петре и Ермаке, так же как и былины, которыми пользовались в толстовских школах на уроках истории, и содержали в себе те два элемента — художественное чувство поэзии и патриотизм, которые, по убеждению Толстого, необходимы для возбуждения исторического интереса у детей.<sup>34</sup>

Обзор содержания книжек «Ясная Поляна» только в части, относящейся к истории, уже указывает, какое большое место занимали произведения народного творчества в яснополянской школе. Они удовлетворяли требованиям Толстого-педагога и при обучении детей грамоте, и при первом шаге перехода от грамотности к образованию.

М., 1820. Обработаны они в стиле народных анекдотов и по форме, и языку очень близки к переделанной Толстым былинке «Петр I и мужик» (Азбука, кн. II, стр. 36—38). Можно предположить, что автором этих «Историй про Петра» и был сам Толстой. Но документальных данных нет, и эта догадка требует специального исследования.

<sup>30</sup> Русские народные песни, собранные в Саратовской губернии А. Н. Мордовцевой и Н. И. Костомаровым. — «Летописи русской литературы и древности», т. IV, М., 1862, стр. 28—29 и 43—44.

<sup>31</sup> И. П. Сахаров. Сказания русского народа, т. I, кн. III, СПб., 1841, стр. 240—241.

<sup>32</sup> Практическая русская грамматика со сборником статей в прозе и стихах П. Перевлесского, ч. I. СПб., 1854.

<sup>33</sup> Книга для чтения и рассказа Басистова. М., 1862, стр. 127—128.

<sup>34</sup> Конечно, Толстой не считал, что ознакомление с былинами может заменить преподавание истории. И много лет спустя в пространном письме о преподавании детям «так называемого закона божия» он сказал об этом: «Ведь это все равно, как если бы кто-нибудь составил из цикла русских былин с Добрыней, Дюком и др. с прибавлением к ним Еруслана Лазаревича цельное учение и преподавал бы его детям как разумную историю» (Письмо к А. И. Дворянскому 13 декабря 1899 г. — Юб. изд., т. 72, стр. 265).

Опыт школ 1862 года указал Толстому план и содержание учебной книги, к работе над которой он приступил спустя почти десять лет. Произведения народного творчества, которые в состоянии «понимать и читать с интересом человек или ребенок, стоящий на первой ступени образования»<sup>35</sup> и которые не противны «началам изящного вкуса и строгой нравственности»,<sup>36</sup> — вот эти-то произведения Толстой широко использовал при составлении своих азбук.<sup>37</sup> Загадке, пословице, сказке уделено в них самое почетное место.

Особое место в работе Толстого над «Азбукой» заняла былина.

Успешный опыт Толстого-педагога по включению былин в школьное чтение, огромный интерес, проявленный яснополянскими учениками к этим произведениям, и побудили, конечно, Толстого включить былины в «Азбуку», которой он придавал огромное значение и в которую он, по собственному выражению, вложил всю душу.

Жена Толстого вспоминала, что после окончания «Войны и мира» Толстой много читал, занимался философией, «много думал и мучительно думал, говорил часто, что у него мозг болит, что в нем происходит страшная работа, что для него все кончено, умирать пора и проч. Потом эта мрачность прошла. Он стал читать русские сказки и былины. Навел его на это чтение замысел писать и составлять книги для детского чтения для четырех возрастов, начиная с азбуки. Сказки и былины приводили его в восторг».<sup>38</sup> Рассказывая о работе Толстого над «Азбукой», С. А. Толстая отмечает, что переработка так «горячо и долго интересовавшихся» его былин стоила ему «большого труда, как и все, над чем работал Лев Николаевич».<sup>39</sup>

Из поэтических произведений в «Азбуке» Толстого мы находим только произведения народной поэзии — четыре былины, тогда как ни одного стихотворения даже классических поэтов там нет. Правда, это не те былины, которые напечатаны в известных сборниках былин и которые помещены во многих школьных хрестоматиях и учебниках. Это былины в обработке самого Толстого. В примечании (которое Толстой просил Н. Н. Страхова сделать к оглавлению «Книг для чтения») он отметил: «Былины, взятые из различных разночтений, соединены в одну и изложены правильным русским стихом, — как его понимает автор». Но под этим скромным примечанием скрывается напряженнейшая творческая работа. Толстой не ограничился работой над формой, над стихом, над его размером, он много и упорно трудился и над самим текстом былин, создав свои варианты их.

Среди рукописей, относящихся к работе над былинами, имеется один лист-автограф с девятью отрывками (от 2 до 4 стихов), взятыми из различных былин, из различных сборников. Хотя Толстой не указывает названий былин, однако первоисточник их нетрудно установить. Этот лист представляет большой интерес, так как его следует рассматривать как пер-

<sup>35</sup> Юб. изд., т. 8, стр. 368.

<sup>36</sup> Там же, стр. 371.

<sup>37</sup> В 1872 году вышла «Азбука графа Л. Н. Толстого» в одном томе, она состояла из собственно азбуки, четырех русских и славянских книг для чтения, арифметики и руководства для учителя. В 1875 г. Толстой переработал азбуку и издал отдельными книжками первую часть под заглавием «Новая азбука», затем по отдельности четыре русские книги для чтения, и в 1877 году — по отдельности четыре славянские книги для чтения. См. Юб. изд., тт. 21 и 22.

<sup>38</sup> Дневники Софьи Андреевны Толстой, 1860—1861. Изд. М. и С. Сабашниковых, М., 1928, стр. 30.

<sup>39</sup> С. А. Толстая. Моя жизнь, ч. 2, стр. 272—273.

вые попытки обработки Толстым текстов былины. Толстой изучает размер, ритм стиха; выписав подлинный текст, он над строкой графически отмечает размер его и затем на полях — количество слогов (так, в шести из десяти выписанных отрывков отмечено количество слогов, в четырех — над строками графически изображен размер).

На другом примере видим, как Толстой пробует делить на стихи текст былины, опубликованной в источнике без такого деления. Разделив его, Толстой опять проверяет правильность размера и отмечает сбоку количество слогов, что показывает, какое важное значение придает он правильной форме стиха.

А и конь ли под ним, кабы лютый зверь,  
А и сам на коне, как ясен сокол.

Этот стих взят из песни «О станишниках или разбойниках», напечатанной в сборнике Кириши Данилова. Из этой же песни Толстой выписал еще один отрывок, который он не только разделил на стихи (2 стиха), но и переработал, используя прием повторения; в подлиннике читаем: «А и ездит в поле стар матер человек старой ли казак Илья Муромец». Толстой переделывает:

То ли старый казак, стар матер человек,  
Стар матер человек Илья Муромец.

Точно так же в обработанной Толстым форме записаны еще два наброска. Первый — начало былины о Сухмантии (два первых стиха). В этой редакции и вошли они в толстовскую былину «Сухман-богатырь» и второй — начало былины о Вольге (четыре стиха), которые Толстой позднее в процессе специальной работы над былиной «Вольга», в поисках начала былины, повторил в одном из шестнадцати вариантов начала.<sup>40</sup>

После этих первоначальных попыток Толстой приступил к обработке былин, намеченных к включению в «Книги для чтения». Он много раз переделывал текст, отбирал эпизоды, вводил отдельные детали, пользуясь несколькими вариантами одной и той же былины. Выбирая из каждого варианта наиболее интересные эпизоды, он объединял их в своей новой редакции.

Очень много работал Толстой над формой, добиваясь правильного стиха, строго сохраняя терминологию былин, язык, образы. Благодаря этому былина от обработки Толстого не теряла стиля, не приобретала формы подражания, а вполне могла восприниматься как новый вариант народного произведения.

Интересно проследить самый процесс работы Толстого над былинами. Каждая «Книга для чтения» заканчивается былиной. Первая книга — былиной «Святогор». Источником для нее послужила опубликованная П. Н. Рыбниковым побывальщина «Про Святогора богатыря», записанная им от Дмитриевой, крестьянки деревни Пряток Святозерской волости Петрозаводского уезда.<sup>41</sup>

Сохранилось четыре толстовские редакции былины «Святогор» и один неоконченный набросок начала (13 строк). Все четыре даны стихом, но размер в каждой из них разный. В первой редакции Толстой сохранил пол-

<sup>40</sup> См. ниже, стр. 345.

<sup>41</sup> Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, ч. 1. М., 1861, стр. 32—33.

ностью содержание побывальщины, но значительно переработал стилистически и разделил на стихи размером четырехстопного хорее, строго сохраняя на протяжении всего текста этот размер. Неприкосновенными остались как отдельные выражения и обороты, так и образы подлинника.

## В подлиннике

А сила-то по жилочкам так живчиком  
и переливается. Грузно от силушки, как  
от тяжелого бремени.

## У Толстого

А сам чует, как по жилам  
Сила живчиком гуляет.  
Как тяжелое как бремя  
Грузно силу ту носить.

Строго следуя тексту подлинника, Толстой сохранил и порядок действий Святогора, нашедшего «сумочку переметную».

## В подлиннике

Берет погонялкой, пощупает сумочку —  
она не скрянется, двинет перстом ее —  
не сворохнется, хватит с коня рукою —  
не подымется.

## У Толстого

Святогор с коня потрогал  
Погонялкой эту сумку. —  
Не сворохнется та сумка.  
Святогор перстом подынул,

И не скрянется та сумка.  
Зацепил ее рукою —  
Не поднимется, не дрогнет.

Далее Толстой пропускает имеющуюся в подлиннике прямую речь Святогора и заканчивает былинку текстом, по содержанию вполне совпадающим с подлинником.

Видимо, не удовлетворенный первой редакцией, Толстой начинает вторую, пользуясь, кроме подлинника, сложившимся уже текстом первого наброска. Размер стиха во второй редакции — десять слогов.<sup>42</sup> Теперь текст былинки и по полноте содержания, и стилистически ближе к подлиннику, чем первая редакция.

Приводим примеры:

## В подлиннике

Снарядился Святогор вов чисто поле гуляти,  
заседлает своего добра коня и едет по чисту полю.

А сила-то по жилочкам так живчиком и  
переливается. Грузно от силушки, как от  
тяжелого от бремени...

## Первая редакция

Захотелось Святогору  
По чисту полю гуляти,  
Заседлал коня, поехал  
Во раздолье чисто поле.

А сам чует, как по жилам  
Сила живчиком гуляет.  
Как тяжелое как бремя  
Грузно силу ту носить.

## Вторая редакция

Снаряжался свет Святогор гулять,  
Заседлал коня сваго доброго  
И выезживал во чисто поле.

А по жилочкам сила живчиком  
Перливается, грузно с силы той  
От тяжелого как от бремени.

<sup>42</sup> Нарушен этот размер только в двух стихах (которые состоят из одиннадцати слогов) — 22-м и 38-м:

Чуда этакого не наезживал...  
Землю выворотить. От земли нашел...



Во второй редакции Толстой несколько расширил описание сумочки:

Лежит сумочка переметенька,  
Переметенька, немудрененька —

и включил из подлинника не использованные в первой редакции слова Святогора, удивленного находкой сумки. Прямая речь очень близка к подлиннику, но Святогор в своей речи повторяет сочиненное Толстым описание сумочки:

В подлиннике

Много годов я по свету езживал,  
а эдакова чуда не наезживал, такова дива  
не видывал: маленькая сумочка перемет-  
ная не скрянется, не сварохнется, не поды-  
нется!

У Толстого (вторая редакция)

Сколько по свету я ни езживал,  
Чуда эдакого не наезживал,  
Дива дивного я не видывал:  
Лежит сумочка переметенька,  
Переметенька, немудрененька,  
Не шелохнется, не сворохнется,  
И не скрянется, не поднимется!

Выпущенное в первой редакции окончание фразы о гибели Святогора: «а по белу лицу не слезы, а кровь течет» — Толстой также включил в новую редакцию, но, конечно, как и всё, — в переработанном виде:

По белу лицу  
Не слеза пошла, а черная кровь.<sup>43</sup>

После записи побывальщины о Святогоре П. Н. Рыбников приводит замечание рассказчицы, которое она прибавила от себя, закончив текст былины: «Туги-то земли он нашел, а бог его и попугал за похвальбу». Эта реплика сказительницы дала Толстому мысль дополнить свою былинку и ввести в нее морализующий конец, которого в подлиннике нет. По первому замыслу, сентенцию высказывает «мать — сыра земля»; речь ее долго не удавалась Толстому. В законченном тексте данной редакции слова эти переданы «сумке маленькой».

Испровещится сумка маленька,  
Она голосом человеческим:  
«Что ж хвалился ты, богатырь могуч,  
Землю выворотить. От земли нашел  
Тягу в сумочке переметенькой.  
Не поднял ее, только сам угрыз». —  
Святогору тут и конец пришел.

Ни в одном из вариантов былины о Святогоре такого заключения нет; оно целиком принадлежит Толстому.

И на этой редакции Толстой не остановился. Появилась третья,<sup>44</sup> в которой заново переработан оригинал и присоединен новый эпизод о встрече Святогора с Микулой Селяниновичем, заимствованный Толстым из другого источника — из рассказа о свадьбе Святогора, изложенного в подлиннике не стихами, а прозой.<sup>45</sup>

Таким образом, при составлении третьей редакции Толстой имел в своем распоряжении уже не один, а два первоисточника и два своих варианта. Из первого источника Толстой сохранил содержание начальных эпизодов и попытку Святогора сдвинуть сумочку: сначала он делает это

<sup>43</sup> Первоначально было: «Не слеза пошла, руда выступила».

<sup>44</sup> Первоначальный набросок начала третьей редакции (первые 13 строк) зачеркнут.

<sup>45</sup> Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, ч. 1, стр. 39—40.

«плеточкой», затем «перстом», потом он «схватил с коня рукой» и, наконец, слезает с коня и двумя руками берет сумочку. В остальном же текст редакции является переработкой второго источника — рассказа о свадьбе Святогора, — к которому в этой третьей редакции Толстой подошел впервые.

Толстой продолжает напряженно работать. Ряд выражений из рассказа о свадьбе Святогора вошел в толстовскую былинку без изменений, писатель сумел уложить их в выбранный им для данной былины размер.<sup>46</sup> Вот наиболее выразительный пример. Текст подлинника Толстой претворил в четыре стиха, сохранив полностью текст во всех деталях.

## В подлиннике

Ай же ты, прохожий человек, приостановись не сомножечко, не могу тебя догнать на добром коне. Приостановился прохожий, снимал с плеч сумочку и клал сумочку на сыру землю.

## У Толстого

Гой, прохожий, подожди ты не сомножечко,  
Не могу догнать тебя я на добром коне.  
Постоял прохожий, скидывал с плеч сумочку,  
Клал ту сумочку прохожий на сыру землю.

В таком же направлении шла обработка дальнейшего текста. Следует отметить лишь один случай, когда Толстой значительно упрощает текст подлинника. Вместо сложной речи Святогора: «Силы мне не занимать, а я и здынуть сумочку не могу» — Толстой дает один легкий понятный стих: «Силы много во мне, а не мог ту суму поднять».

Интересно отметить, что Толстой выбрал для своей обработки тот вариант былины о Святогоре, где сумочку с тягой земной, которую не мог поднять Святогор, скинул со своих плеч Микула Селянинович. Толстому, конечно, близок был этот богатырь-пахарь, в образе которого воспет могучий русский крестьянский народ.

На этом можно закончить разбор третьей редакции былины. Больше толстовских автографов не сохранилось. Четвертая редакция известна по корректурной гранке. Текст ее близок к только что рассмотренной третьей редакции, и она написана тем же размером в 13 слогов.

Самое существенное изменение, внесенное в последнюю, четвертую редакцию — это опять новое окончание ее. Несомненно, приступая к переделке былины о Святогоре, Толстой знакомился с различными былинами об этом богатыре и, конечно, читал былинку «Святогор с Ильей Муромцем», опубликованную в том же сборнике Рыбникова.<sup>47</sup> В этой былинке приведен разговор Ильи Муромца с каликами перехожими, которые предупреждают Илью Муромца, с кем из богатырей он не должен вступать в борьбу. Они упоминают и Микулу: «Не бейся с родом Микуловым: его любит мать — сыра земля». Эти стихи, выражающие мысль о непреодолимой силе крестьянства, вероятно, остановили внимание Толстого, и можно думать, что именно эти стихи подсказали Толстому окончание его былины. В четвертой редакции и в окончательном тексте толстовской былины на вопрос Святогора к прохожему об его имени прохожий отвечает:

Я Микула есмь, мужик я Селянинович,  
Я Миклула, — меня любит мать сыра земля.

Последние строки дали четкую направленность всей былинке Толстого; теперь рельефно подчеркнута в ней основная мысль о силе крестьянской.

<sup>46</sup> Размер стиха третьей редакции — в основном семистопный хорей.

<sup>47</sup> Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, ч. 1, стр. 35.

В рассмотренной былине Толстой пользуется двумя подлинными текстами, беря из каждого лишь отдельные части, соединив которые, образует самостоятельный текст с сохранением образов и выражений подлинников. Для окончания использована отдельная существенная деталь из третьего подлинника.

«Вторая книга для чтения» заканчивается былинной «Сухман», которая является переработкой былины «О Сухмантии Дихмантьевиче»,<sup>48</sup> записанной П. Н. Рыбниковым в 1860 году от лодочника на реке Шалы.

Автографа Толстого нет; имеется текст былины, написанный рукой С. А. Толстой, с многочисленными правками автора.<sup>49</sup> Эта первая сохранившаяся редакция написана стихами — трехстопным хореем.

Текст первой редакции Толстой значительно исправил и каждые два стиха объединил. После незначительных стилистических исправлений этой второй редакции создан окончательный текст. В подлиннике 198 стихов размером от восьми до двенадцати слогов; у Толстого в окончательном тексте 159 стихов, написанных шестистопным хореем.

Из приводимых ниже текста подлинника и его трех редакций видно, что Толстой полностью взял содержание былины, отбросив лишь некоторые подробности, причем в первом варианте он их сохранил, а при дальнейшей отделке текста исключил.

#### В подлиннике

Красное солнышко на вечере,  
Почетный пир идет на веселе;  
Все на пиру пьяны-веселье,  
Все на пиру порасхвастались...

Тогда Сухмантий Одихмантьевич  
Скоро встает на резвы ноги,  
Приходит из гридни из столовая  
Во тую конюшенку стоялую,  
Седлает он своего добра коня,  
Взимает палицу воинскую,  
Взимает для пути для дороженьки  
Одно свое ножище-кинжалище.

#### Вторая редакция

Красно солнышко стало к вечеру,  
А почетный пир стал на веселе.  
В пиру молодцы порасхвастались...

И вставал Сухман на резвы ноги  
И седлал коня свою доброго,  
С собой брал Сухман еще палицу,  
Еще брал Сухман нож-кинжалище.

#### Первая редакция

Уж как солнышко  
Стало к вечеру,  
Как почетный пир  
Идет в веселе.  
На пиру-то все  
Порасхвастались...

И вставал Сухман  
На резвы ноги  
И седлал Сухман  
Коня доброго.  
Брал с собой Сухман  
Свою палицу,  
Еще брал Сухман  
Нож-кинжалище.

#### Окончательный текст

На пиру-то все порасхвастались...

И вставал Сухман на резвы ноги,  
Он седлал коня своего доброго.

Опущены и другие подробности (их нет уже и в первом варианте): в подлиннике князь Владимир перечисляет предполагаемые им причины, отчего Сухман-богатырь ничем не хвастает; эти три стиха исключены Толстым и из речи князя Владимира и из ответа Сухмана.

<sup>48</sup> Там же, стр. 26—32.

<sup>49</sup> С. А. Толстая помогала Толстому в работе над «Азбукой» и позднее над «Новой азбукой», ею были переработаны несколько сказок, главным образом немецких, а также сказка «Дурья» из сборника Кирши Данилова. Толстой затем исправлял созданный С. А. Толстой текст. Так, возможно, было и с былинной «Сухман». Является ли эта рукопись копией с несохранившегося автографа или С. А. Толстая сама по указаниям Толстого первоначально переработала подлинник, установить не удастся.

Стилистически текст Толстого очень близок к подлиннику; четыре стиха перенесены совершенно без изменений.

Сильный хвастает своей силой...  
 Глупый хвастает молодой женой...  
 А вода с песком помутилась...  
 Приказал слугам своим верным...<sup>50</sup>

Много стихов изменены лишь слегка — исключительно с целью дать шестистопный хорей, каким написана вся былина.

Примеры:

В подлиннике	У Толстого
Все на пиру порасхвастались...	На пиру-то все порасхвастались...
А умный хвастает старой матерью...	Умный хвастает старой матерью...
Ко сыру дубу крякновисту...	Ко сыру дубу крякновисту...

Некоторые слова подлинника заменены более простыми.

В подлиннике	У Толстого
Солнышко Владимир стольнокиевский По гридне столовые похаживает, Желтыма кудеркамы потряхивает...	Тут Владимир князь, красно солнышко Сам по горенке он похаживает, Желтыми кудрями он потряхивает...
На лозиночки дубиночка облочкана.	И дубиночка Одихмантьича На лучиночки вся исщепана.

На примере этой былины мы познакомились с другим приемом Толстого: имеется один источник, содержание которого сохраняется Толстым полностью. В обработке писатель стремится лишь дать правильный стих и заменить местные слова и обороты, трудно доступные пониманию маленького ученика (того читателя, которого он постоянно имел в виду при создании «Азбуки»), более употребительными. Содержания былины обработка Толстого не коснулась.

Большую работу провел Толстой над былиной «Вольга-богатырь», которой заканчивается «Третья русская книга для чтения». Сохранилось девять отдельных набросков начал и, кроме того, четыре незаконченных редакций всей былины. Большая часть материалов — автографы (лишь две редакции написаны рукой переписчиков).

Источниками послужили на этот раз четыре былины из «Песен, собранных П. Н. Рыбниковым»: в Белоозерском крае «О Вольге Буслаевиче» (№ 1), записанная П. Н. Рыбниковым от слепого с детства Кузьмы Ивановича Романова, крестьянина деревни Лонгасы Сенногубской волости; «О Вольге Всеславъиче» (№ 2), записанная П. Н. Рыбниковым от лодочника на реке Шалы; «О Вольге Святославъиче» (№ 3), записанная от Трофима Григорьевича Рябинина, крестьянина деревни Середки, Кижской волости, и «Волх Всеславъевич» (№ 4), перепечатанная П. Н. Рыбниковым из «Древних российских стихотворений Кириши Данилова».<sup>51</sup>

Начало первого варианта почти текстуально совпадает с первым из указанных источников (№ 1).<sup>52</sup>

<sup>50</sup> В подлиннике: «Приказал своим слугам верным».

<sup>51</sup> Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, ч. 1, стр. 1—22.

<sup>52</sup> В дальнейшем при ссылаках на эти былины будем указывать их номер, проставленный нами в скобках.



## № 2

*Когда воссияло солнце красное  
На нашу на землю святорусскую,  
Тогда родился младый богатырь,  
Младый богатырь Вольга Всеславьевич.*

## № 3

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

## № 4

*А и на небе просветя светел месяц,  
А и в Киеве родился могуч богатырь,  
Как бы молодой Волх Всеславьевич.*

## 16 ВАРИАНТОВ НАЧАЛА БЫЛИНЫ ТОЛСТОГО «ВОЛЬГА-БОГАТЫРЬ»

**Закатилось красно солнушко  
За высокие за горушки,  
Рассажились часты да звездочки  
По небу по светлому,  
Народился на святой Руси  
Сударь Вольга богатырь.**

**Закатилось красно солнышко  
За высокие за горушки,  
Рассажились часты звездочки  
Да по небу да по светлому,  
Народился в мать святой Руси  
Сударь Вольга да Буслаевич.**

**Как на небе на высоком  
Рассажились часты звезды,  
Засветился светел месяц,  
Воссияло красно солнце,  
Народился Волх Всеславич  
На святой Руси во Киеве.**

**Воссияло красно солнце  
На небе высоком,  
Рассажились часты звезды  
По поднебесью,  
Народился Волх Всеславич  
На святой Руси <на матушке>.**

**Воссияло красно солнце  
На небе высоком,  
Рассажились <светлые> часты звезды  
Часто по поднебесью,  
Засветился светлый месяц**

**Что не солнце воссияло,  
Что не ясный месяц светил,  
Народился во России  
Сильный славный. . .**



.....  
 Что не ярки **часты** звезды **рассажились** в поднебесьи  
 Засияло .....

Что не ясен **светел** **месяц**  
**Просветил** в высоком небе,  
 Что ни ярки, ни **часты** **звезды**  
**Рассажились** под небесью,  
**Воссияло** **красно** солнушко  
**Над** **землею** **Святорусскою**,  
**Нарождался** **Вольга** **Буслаевич**  
**На** **святой** **Руси** **на** **матушке**.

Что не мелки **часты** звездочки  
**Рассажились** под небесью,  
 Что не ясен **светел** **месяц**  
**Просветил** в небе высоком,  
 Осветило **красно** **солнышко**  
**Нашу** **землю** **Святорусскую**,  
**Народился** **удал** **молодец**  
 Свет **Вольга** **сударь** **Буслаевич**.

Композиционно былина определилась с первого варианта — она полностью совпадает с первоисточником. Работа Толстого сосредоточилась не на композиции, а на обработке отдельных эпизодов. Большое внимание уделено отрывку, посвященному обучению Вольги. В первой и во второй подлинных былинах отмечен лишь факт, что Вольга обучился «хитростям, мудростям», без указания, какие именно были эти хитрости, и только из дальнейшего текста, повествующего о богатырских делах Вольги, выясняется, в чем они состояли. В третьей былине, начало которой Толстой также использовал, читаем:

Похотелоя Вольге много мудрости:  
 Щукой-рыбою ходить ему во глубокних морях,  
 Птицей-соколом летать под оболока,  
 Серым волком рыскать во чистых полях.

Еще более подробно описано обучение Вольги в четвертой былине. В отличие от подлинников, вероятно для того, чтобы облегчить юным читателям восприятие содержания, Толстой сразу подробно описывает все «хитрые мудрости-премудрости», которым обучился Вольга; в этой части он пользуется главным образом былиной № 4. Сравниваем их тексты:

В подлиннике, № 4

Втапоры поучился Волх ко премудростям,  
 А и первой мудрости учился  
 Обертываться ясным соколом;  
 Ко другой-то мудрости учился он Волх  
 Обертываться серым волком;

У Толстого

Стал учиться Вольга мудростям,  
 Хитрым мудростям премудростям.  
 Научился первой мудрости  
 Всякой птицей оборачиваться,<sup>54</sup>  
 Научился другой мудрости

<sup>54</sup> Толстой три раза переделывал эту фразу:

- а) Он оборачиваться ясным соколом
- б) Он оборачиваться науном-птицею
- в) Науном-птицею оборачиваться

В былине № 1 в дальнейшем тексте о Вольге сказано, что он «повернулся Науиптицею». Образ Науиптицы Толстой из дальнейшего текста подлинника перенес в начало.

Ко третьей-то мудрости учился Волх  
Обертываться гнедым туром — золотые  
рога,

Оборачиваться зверем всяким,  
Научился третьей мудрости  
Щукой рыбой оборачиваться.  
Научился еще мудрости  
Гнедым туром оборачиваться,  
Гнедым туром златорогим.<sup>55</sup>

В следующем законченном варианте Толстой расширяет этот отрывок, вводя в него и другие «мудрости» Вольги, которые встречаются в дальнейшем тексте подлинной былины при описании хитрых действий Вольги.

Обучался Вольга мудростям  
Оборачиваться птицей  
Всякой мелкой полетучей,  
Еще науном, птицей страшной,<sup>56</sup>  
Оборачиваться рыбой,  
Рыбой щукою зубастой,  
Оборачиваться зверем  
Всяким мелким поскакучим,  
Еще Левом лютым зверем.

При дальнейшей обработке текста Толстой пытался использовать другие образы: Вольга научился оборачиваться «соколом», «лютым зверем серым волком», «зверем горностаем», но затем постепенно сокращал отрывок и в окончательном тексте оставил кратко:

Обучился первой мудрости —  
Оборачиваться птицею;  
Обучился другой мудрости —  
Оборачиваться рыбою;  
Обучился третьей мудрости —  
Серым волком ся обертывать.

В творчестве Толстого довольно часто встречаются случаи, когда первоначально Толстой подробно, в деталях описывает событие или портрет героя, как бы для того, чтобы до мелочей ясно представить себе то, о чем он пишет, а затем, отбирая из найденных в процессе работы черт наиболее впечатляющие, создает тот же образ уже немногими чертами. Примерно такой же путь прошли отдельные отрывки из былины о Вольге.

При описании следующего эпизода — охоты Вольги с дружиной — Толстой сначала приближается к тексту первой былины (№ 1): мудрость Вольги противопоставлена слабости его дружины. Они ловят по «три дня, три ночи» и не могут ничего поймать, а Вольга оборачивается поочередно рыбой, птицей, зверем, и благодаря этому им удается выловить всех птиц, рыб и зверей. Этот прием использован в первых двух законченных редакциях Толстого.

<sup>55</sup> Первоначально было:

- а) Оборачиваться в тур гнедой,  
Тур гнедой золотые рога.
- б) Он туром гнедым оборачиваться,  
Он туром гнедым золоты рога.

<sup>56</sup> Первоначально было: «Птицей Науном страховитой». В примечании к былине «О Вольге Буслаевиче» (№ 1) у П. П. Рыбникова имеется подстрочное примечание: Науи птица «великая страховитая». Далее указано, в каких народных произведениях появляется этот образ. Определение «страховитая», видимо, Толстой взял из этого примечания.



## В подлиннике, № 2

Тут его братцы, дружина хоробрая,  
 Большой туляется за среднего,  
 Средний туляется за меньшого,  
 А от меньшого и ответу нет.

## У Толстого

Никто Вольге не ответил,  
 Хоронился стар за среднего,  
 Средний за меньшого.  
 Нет ответа и от меньшого.

И этот новый вариант откинут; он заменен в следующей, четвертой редакции четырьмя стихами:

Из дружины его храброй  
 Не взискался тот охотник,  
 Чтоб слетать к Царю Салтану,  
 Обернуть назад с ответом.

Работа на этом не остановилась. Продолжались искания. В следующих редакциях Толстой то пытается дать новый текст, то возвращается к уже однажды использованному в одной из предыдущих редакций тексту второй былины (см. выше).

На слова те Вольги больший за среднего тулился,  
 А середний за меньшого, от меньшого нет ответа.

Здесь Толстой оставил слово «тулился», которое в предыдущем варианте было заменено более употребительным «хоронился». При работе над последующими — восьмой и девятой — редакциями Толстой опять трудится над этим отрывком. Несколько раз начинает его, зачеркивает, не дописывая строк:

⟨Тут его дружина⟩  
 ⟨На слова те⟩  
 ⟨Не нашлось доброго молодца ко Царю⟩  
 На слова те ⟨Вольги сударя вся дружина его храбра⟩  
 На слова те вся дружина ⟨не промолвила⟩  
 ⟨хорониться⟩ отговариваться стала  
 ⟨Старый тулится⟩

Остался в восьмом варианте только один стих:

На слова те вся дружина отговариваться стала.

В девятом варианте вновь напряженные искания:

⟨Большой тул[ится]⟩  
 ⟨На ту⟩  
 ⟨Тут тулиться стал⟩  
 ⟨Тут туляется вся дружинушка⟩  
 ⟨Стал туляться⟩  
 ⟨Тут на⟩  
 ⟨И молодчики приза[думались]⟩  
 ⟨Молодцы стали прятаться⟩—

и, наконец, оставшиеся незачеркнутыми строки:

Все молодчики попрятались  
 Что больший то за среднего  
 А середний за меньшого,  
 А от меньшого ответа нет.

Незаконченные фразы, оборванные слова, неудавшийся стих — лишь на десятом приступе Толстого удовлетворила найденная им, наконец, форма. Осталось стилистически отделать ее — и окончательный текст найден:

Молодцы тут стали прятаться,  
Что больший да за среднего,  
А середний что за меньшего, —  
А ответа нет от меньшого.

Так же упорно работает Толстой над дальнейшим текстом своей быliny. Разговор царя Салтана с женой, который Вольга слушает, сидя в виде птицы на окошке, дан у Толстого по былине № 2 с сохранением и имен подлинника, и места действия.

В былине № 1: царь Турец Сантал, царица Панталовна, в № 2 и у Толстого: царь Салтан Бекетович, царица Давыдьевна. Но один раз только Толстой меняет место действия: в пятой редакции царство Турецкое заменяется Индейским (как в былине № 4), а уже в следующей восстанавливается Турецкое, и в седьмой редакции (списке рукою С. А. Толстой) опять появляется Индейское, но при обработке ее вновь заменено Турецким.

Разговор царя с царицей имеется в четвертом, пятом, седьмом, восьмом и девятом вариантах быliny; в остальных, незаконченных, текст обрывается до этого эпизода. В четвертом дано только начало разговора. Содержание речи царя, впервые появившееся в четвертом варианте быliny, определено с самого начала. Исправления были главным образом стилистические, и только в двух случаях изменения коснулись содержания: в одной из редакций этого отрывка Толстой задумал дать речь царя в иной форме — царь сообщает жене не «выдумку» свою идти войной на Русь, как в источнике, а рассказывает ей «чуден сон». Очевидно, на эту форму натолкнул автора текст первого подлинника, где приведен сон царицы Давыдьевны, пророчащий гибель царя Салтана от Вольги. Толстой использовал художественный прием пророческого сна, но приписал его другому действующему лицу, не царице, а царю. Форма эта откинута впоследствии.

Второе изменение, коснувшееся содержания, сделано уже в окончательном тексте: в речь царя Толстой включает (из быliny № 1) желание его, кроме завоевания городов, привести себе «шубоньку».

#### В подлиннике

Привезу себе шубоньку дорогую

#### У Толстого

Да привезть хочу я шубоньку  
Дорогую, соболиную.

Главное же внимание Толстого в этом эпизоде уделено речи царицы. В пятом варианте быliny, где впервые появляется ее речь, царица, предостерегая мужа от похода на Русь, подробно рассказывает ему о могучем богатыре Вольге, и так же, как в оригинале (былина № 2), ее речь полностью повторяет характеристику Вольги, имеющуюся в начале быliny. И конец речи такой же, как в подлиннике: царица предупреждает, что Вольга сидит «на оконце птицей пташкой полетучей» и слушает их речи. Но текст несколько расширен — у Толстого читаем заключительные строки, которых нет в оригинале:

«И теперь Вольга с дружиною  
Снаряжается войною  
На тебя Салтан Бекетвич...».

Заканчивается эта редакция сцены, как и в оригинале, раздражением царя.

В следующей редакции значительно сокращена речь царицы — нет подробного изложения премудростей, которым обучался Вольга, — и отброшен заключительный текст о раздражении царя. При дальнейшей работе Толстой вновь пытается внести в речь царицы некоторые подробности о Вольге и восстанавливает текст о раздражении царя в несколько ином виде:

Тем словам Салтан не веровал,  
На царицу свою гневался,  
По лицу ударил белому,  
Прогонял он с глаз Давыдьевну.

Впоследствии текст этот и остался в окончательной редакции, с изменением лишь второй строки: «На царицу царь прогневался». Речь же царицы вошла в окончательный текст былины с еще большими сокращениями в части описания Вольги и в совершенно иной форме. Толстой построил ее речь, используя речь царя из былины № 1 и речь Вольги из былины № 2.

Приводимое ниже сопоставление текстов показывает, из каких элементов создан комбинированный текст и как в этом небольшом отрывке применены три основных толстовских приема: 1) стихи переносятся из подлинника почти без изменения формы (дано полужирным шрифтом); 2) внесена небольшая стилистическая правка (дано курсивом); 3) использована мысль, которая изложена собственным толстовским стихом (дано в разрядку):

#### Былина № 1

Ай же ты, царица Панталовна!  
Я знаю, про то, ведаю:  
На Руси то трава растет не по-старому,  
Цветы цветут не по-прежнему,  
А видно Вольги-то живого нет.

Далее речь царицы:

А не взять тебе девяти городов,  
И не подарить тебе девяти сыновей,  
И не привезти тебе шубоньку дорогую.

#### Былина № 2

(После того, как царь ударил царицу «по белу лицу»)

Воспроговорит Вольга Всеславьевич:  
«Ай же ты, царь Салтан Бекетович!  
Не бывать тебе на святой Руси  
Не владеть тебе градом-Кисвом!  
Скоро собирайся во свою землю!»

#### У Толстого

«Гой ты, Царь Салтан Бекетович!  
Ты напрасно снаряжаешься  
Воевать на землю русскую  
Али ты того не ведасишь —  
На Руси все не по-старому,  
Осветило красно солнышко  
Славну землю Святорусскую:  
Народился удал-молодец,  
Богатырь Вольга Буславевич,

Он теперь Вольга Буслаевич  
 На окне сидит и слушает  
 Наши речи с тобой тайные.  
*Не возьмешь ты славный Киев-град,  
 Не подарить ты по городу  
 Девяти сынам по русскому,  
 А пропасть твоей головушке  
 От того Вольги Буслаевича.*

Рассказ о появлении Вольги, так же как и в подлиннике, так же как и во всех предыдущих вариантах, передан повторением описания, данного в начале былины.

Этим эпизодом заканчивается былина № 2: Вольга улетел к своей дружине, а царь Салтан по повелению Вольги «сбирался скоро во свою землю». Но не прервалась толстовская былина. Для продолжения остались еще два подлинника — былины № 1 и № 4, где действие продолжается. Сохранилось четыре черновых варианта этой последней части толстовской былины и окончательный текст ее.

Описание действий Вольги после того, как он услышал о намерении царя Салтана идти на Русь войной, Толстой дает довольно близким к обоим подлинникам, внося при обработке текста лишь стилистические изменения, стараясь сохранить дух подлинника. В последнюю черновую редакцию Толстой вставляет из оригинала постоянные эпитеты, сохраняя тем самым традиционные приемы былинного стиля:

На луках тугих надкусывал  
 Он тетивочки шелковые,  
 С каленных стрел он повывинал  
 Те железцы ли булатные.

В сохранившемся в Яснополянской библиотеке экземпляре «Песен, собранных П. Н. Рыбниковым» имеется ряд пометок Толстого, главным образом в тексте былин о Вольге, и среди них подчеркнуты на стр. 15 эпитеты: «тугих», «каленных». Однако при окончательной отделке эпитет «булатные» пропал, возможно потому, что в размер стиха не уложилось это слово.

Таким образом, в обработке Толстого весь текст принял следующую форму:

Догадался Вольг Буслаевич,  
 Горностаем ся обертывал,  
 В погреба бежал глубокие —  
 Он тетивочки шелковые  
 На луках тугих накусывал,  
 С каленных — от стрел железочки  
 Он повывинал — закапывал,<sup>68</sup>  
 Оборачивался птицею,  
 Прилетал назад ко Киеву.

Былина № 1 дальше в 15 стихах кратко повествует о победе Вольги над турецким царем и о дележе богатства царского между Вольгой и дружиной. Еще один подлинник отпал. Для окончания остался последний источник — былина № 4. Много работает Толстой над обращением Вольги к дружине и сборами дружины, внося ряд подробностей, отсутствующих

<sup>68</sup> В былинке № 4: «А все он в землю закапывал».

в подлиннике: речь Вольги в толстовском тексте пространнее, сборы дружины даны более образно. Первый вариант этого отрывка принимает следующую форму:

Братцы, сбрую собирайте,  
Мы пойдем в царство Индийско  
Воевать царя Салтана.  
И его дружина храбра  
Собирала сбрую ратну,  
Поднималась, снаряжалась,  
Приходила к синю морю,  
Ко тому ли царству славну,  
К городам царя Салтана.

Тут же в процессе работы над данным вариантом былины Толстой исправляет его, зачеркивает ряд стихов, вводит другие и создает новый текст:

Братцы, вы дружина храбра,  
Надевайте сбрую ратну,  
Выходите в чисто поле.  
И его дружина храбра  
Поднималась, снаряжалась,  
Выходила в чисто поле  
К тому городу Индийску.

Текст этот был переписан, и при дальнейшей обработке его Толстой внес несколько изменений, вставил новую строку и заменил царство Индийское — Турецким:

Взговорит своей дружине: братцы, вы дружина храбра,  
Убирайтесь в сбрую ратну, выходите в чисто поле,  
Во раздолье, во широко, к славну городу Турецку.  
И его дружина храбра снаряжалась, поднималась,  
Выходила в чисто поле, к славну городу Турецку.

В следующем варианте окончания былины Толстой заново пишет весь отрывок, пробуя вводить новые детали: то Вольга объясняет, для чего им идти к царю Салтану: «Мы пойдем к царству Турецку <собрать с них дани выходы> <завоюем> Разорим Царя Салтана»; то он сообщает дружине, что «похваляется Салтан взять разорить наш славный Киев град».

И этот текст не удовлетворяет взыскательного автора. В следующем (последнем) сохранившемся черновом варианте опять заново пишется весь отрывок:

«Вы дружина моя храбрая,  
Брата большого вы слушать,  
Повеленное дело делать.<sup>59</sup>  
Надевайте сбрую ратную,  
Мы пойдем к царству Турецкому».  
И дружина Вольгу слушалась,<sup>60</sup>  
Убиралась в сбрую ратную,  
Шли ко царству Турецкому.

Дальше произошло то, что нередко бывало в художественной практике Толстого: целый эпизод, для которого он так тщательно подбирал краски, в последнюю минуту совсем отброшен и заменен двумя стихами, и живая картина сведена до уровня краткой констатации факта:

<sup>59</sup> Далее зачеркнуто: «Уж не время спать».

<sup>60</sup> Далее зачеркнуто: «Выходила во чисто поле, Приходила <да к> ко городу».

Сбирал свою дружинишку,  
Подходил к царству Турецкому.

В дальнейшем текст Толстого очень близок к источнику. Сохранены все детали, описание ограды вокруг царства дано теми же образными выражениями, теми же определениями. Только обращение дружины к Вольге пытался было Толстой дать по-иному:

В подлиннике, № 4

И все молодцы закручинились  
Закручинились и запечалились  
Говорят таково слово:  
«Потерять будет головки напрасные,  
А и как нам будет стена пройти?»

У Толстого

Взговорит Вольге дружина:  
Не пройти нам стены крепки,  
Пропадать нам будет дурно.<sup>61</sup>

При обработке варианта Толстой начинает расширять речь дружины:

Взговорит ли атаману: нет проезду, ни проходу,  
Стены крепки бела камня, силы много за стенами,  
Пропадать нам будет дурно, в славном городе индейском.

Не удовлетворенный этим текстом, Толстой зачеркивает его и делает большую вставку, используя здесь характерный для былин стилистический прием повторения. В речи дружины буквально повторяется только что данное автором описание ограды Турецкого царства:

Закручинилась дружина, взговорит большому брату:  
«Атаман наш больший братец, ин завел ты без рассудку  
Нас ко городу Турецку, во раздолье чисто поле.  
Стоит город огорожен белокаменной стеною.  
Ворота в стене железны, по булату серебряны,  
В воротах крюки-засовы крепкой меди золочены.  
Подворотня рыбьей кости, по ней вырезы мудрены,  
Мелки вырезы мудрены, мурашу пролезть ли в пору,  
Караулы денны, ношны, нет проезду, ни проходу.  
Погубить будет дружине нам головушки напрасны».

Вся эта вставка отброшена, и в следующем варианте опять появляется текст краткий, близкий к оригиналу:

Закручинилась дружинишка,  
Взговорит Вольге Буслаевичу:  
«Как пройти ту стену каменну,  
Погубить будет дружинишке  
Нам головушки напрасные».

В такой форме с несколькими стилистическими изменениями и с исключением второго стиха вошла в окончательный текст речь дружины:

Тут дружина закручинилась:  
«Как пройти нам стены каменны,  
Погубить ли добрым молодцам  
Нам головушки напрасные?».

Содержание следующих эпизодов (распоряжение Вольги дружине вырубать старого и малого, затем его расправа с царем) не подвергалось такой

<sup>61</sup> Первоначально было:

«Пропадем все понапрасну, Силы много за стенами».

многократной переработке и с первой же редакции оставалось близким к подлиннику. Работа коснулась лишь шлифовки текста и ритма стиха. Исключен только имеющийся в подлиннике эпизод женитьбы Вольги на царице и о том, что сам Вольга «царем насел». Следы большой работы сохранили рукописи окончания былины — дележ добычи. Толстовское окончание имеется в трех редакциях. В первой из них автор не находил удовлетворявшей его формы. Несколько попыток написать этот конец не удавались. Вот эти три отрывка:

В подлиннике, № 4

Он злата серебра выкатил,  
А и коней, коров табуном делал,  
А на всякого брата по сту тысячей.

У Толстого

1

Оделял Вольга дружину  
Златом, серебром, камнями.

2

Разделял Вольга дружине  
Отобранных красных девок  
Злато серебро и жемчуг  
Не по малу, а кадушками,  
Лошадей, коров, все сотнями  
Все богатство Индейско,  
Серебро, злато и жемчуг.

3

Стал делить Вольга добычу,  
Оделил свою дружину  
Красна золота по кадке.  
Оделил еще стадами  
Овец и коров, лошадей,  
Оделил еще мешками  
Серебра, злата, жемчуга.  
По девиче дал на брата,  
Лошадей, коров по стаду,  
Табунов коней по тысяче  
(далее не поддается прочтению).

Откинута из перечисленных богатств и «серебро», и «каменья», и «жемчуг», и «овцы», и «волы». В следующий вариант (список рукой С. А. Толстой) перешли оставшиеся незачеркнутыми строки, и после мелких изменений конец прозвучал так:

Стал делить Вольга добычу, оделял он всех по ровну,  
По девиче дал на брата, а коров делил по стаду,  
Табунами делил коней, красно золото по кадке.

Совсем иную форму выбирает Толстой для конца былины при работе над последующим вариантом: вводит прямую речь, сохраняя перечисления разделенной добычи.

Вговорит Вольга Всеславич:  
 «Вы делите ли, дружинишка,  
 Вы на брата да по девушке,  
 Табунов коней по тысячи,  
 Красна золота по <бочечке> кадочке».

Элементы все найдены, найдена, наконец, и форма. Окончательный текст:

Тут дружину свою храбрую  
 Вольга поровну оделивал:  
 Табунов коней по тысяче  
 По боченку красна золота,  
 Да по девушке на молодца.

«Вольга-богатырь» Толстого — пример наиболее сложной и трудоемкой работы писателя над текстом былины.

Четвертая былина, которую выбрал Толстой для последней части «Азбуки», для «Четвертой книги для чтения» — это один эпизод из былины о Вольге — встреча Вольги с Микулой. Свою обработку Толстой назвал «Микулушка Селянинович». В ней главным образом использован текст былины «О Вольге Святославиче», записанной П. Н. Рыбниковым от Трофима Григорьевича Рябина, крестьянина дер. Середки, Кижской волости.<sup>62</sup>

Толстой отбросил начало былины (22 стиха), повествующее о рождении богатыря Вольги и об учении его мудростям (текст этот использован в былинке Толстого «Вольга-богатырь»), а начал сразу с описания поездки Вольги в города за получкой. Сохранились восемь незаконченных и три законченных варианта толстовской былины «Микулушка Селянинович». И по содержанию, и композиционно текст определился с первых же вариантов. Работа Толстого, тщательная и напряженная, шла главным образом в направлении стилистическом, попутно вводились некоторые новые детали.

В первом незаконченном варианте сюжет доведен только до того момента, когда Вольга на третий день, наконец, увидел пахаря. В этом варианте с самого начала указано, что Вольга с дружиной поехал «в города да за получкой», что соответствует подлиннику. Долго не удавалось Толстому описание услышанного Вольгой пахаря:

#### В подлиннике

Он услышал в чистом поле ратая:  
 Орет в поле ратай, понукивает,  
 Сошка у ратая поскрипывает,  
 Омешки по камешкам почеркивают.

Первоначальный текст Толстого очень близок к подлиннику. Толстой попробовал было заменить слово ратай, не бытовавшее в Тульской губернии, знакомым его будущему первому читателю словом пахарь, но тут же отказался от такой замены. Приводим первую запись этого места:

Услыхал он в поле <пахаря> ратая  
 Пашет <пахарь> ратай и понукивает,  
 Сошка у <пахаря> ратая поскрипывает,  
 Омешки у ратая повизгивают,  
 На лошадь понукивает.

<sup>62</sup> Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, ч. 1, стр. 17—22.

Четыре последние строки заменяются новыми:

Пашет пашню, погоняет,  
Его сошка скрип пушает,  
В сошке омехи черкают,  
Ратай пашет, погоняет.

Все четыре строки рифмованы. Возможно, что рифмой Толстой хотел передать рельефнее имитацию звуков. Но и этот вариант тут же зачеркнут. Далее следует ряд новых попыток:

Скрипит сошка <да издалече>  
<По камушкам черкают> <сошнички в камне>  
сошнички в хряще черкают  
<Визжат камни под сохою>  
<Слышь омешками черкает>

Все эти наброски зачеркиваются, и в дальнейшем в процессе работы над рассматриваемым первым вариантом этот эпизод дан тремя стихами:

Слышно пашет, погоняет,  
Скрипит сошка под рукою,  
Сошнички в хряще черкают.

Первый вариант былины отброшен. Толстой заново принимается писать ее. Сохранилось шесть незаконченных вариантов-автографов, записанных на одном листе. Толстой пытается дать каждый раз другой размер стиха. Периодически у отдельных строк имеется графическое изображение размера: видимо, Толстой проверял его. В новом наброске нет больше указаний, что Вольга поехал «в города да за получкою», а сказано, что поехал «во раздольице гулять в чисто поле». В следующем эскизе отброшено слово «гулять» и опять не указана цель поездки. Только в окончательном тексте вновь возвратился Толстой к подлиннику, дав более развернутый текст:

Выезжал ли Вольга-свет с дружиною  
По селам-городам за получкою,  
С мужиков выбирать дани-выходы.

На полях рукописи, содержащей третий незаконченный вариант, заметка Толстого: «Описание сохи и лошадь». В подлиннике есть это описание:

Кобыла у ратая соловая,  
Сошка у ратая кленовая,  
Гужики у ратая шелковые.

Толстой включил его в свою былину в следующей форме:

Запряжона в сошке пахаря  
Соловая ли кобылочка,  
Вдеты гужики шелковеньки,  
Сама сошка та кленовенька.

В дальнейших вариантах описание сохи и лошади исчезает и затем вновь появляется с сохранением тех же эпитетов, но выраженное другим стихом в соответствии с размером новой редакции былины.

## Четвертый, законченный вариант

В сохе да той у пахаря запряжена  
 Небольша что кобылочка соловенька,  
 Сошка собрата кленовенька,  
 А гужи продеты да шелковеньки.

## Наконец, в окончательной версии:

А у пахаря сошка кленовенька  
 Сошники во той сошке булатные  
 Захлеснуты гужочки шелковеньки,  
 А кобылка во сошке соловенька.

Вторая строка взята из другой былины, записанной Рыбниковым в Пудожском уезде за крестьянином Никифором Прохоровым, — «О Вольге Всеславьиче»,<sup>63</sup> из которой Толстой заимствовал ряд деталей. Для отдельных эпизодов Толстой использует одновременно обе былины. Так сделано описание приемов, какими Микула Селянинович сам убирает свою соху. Толстой расширил картину, добавив в конце свой стих:

## В 1-м подлиннике

Брал-то он сошку одной рукой,  
 Сошку с земельки повыдернул,  
 Из омешиков земельку повытряхнул,  
 Бросил сошку за ракивов куст.

## Во 2-м подлиннике

К этой ко сошке подхаживал,  
 Эту сошку *попихивал*

## У Толстого

Брался ручкой одной да *попехивал*,  
 Из земельки он сошку выдергивал,  
 С сошничков он земельку вытрехивал,  
 Он палицей камлыжки соскребывал.

Описание дальнейшей совместной поездки Вольги и Микулы также сделано по двум былинам:

## В 1-м подлиннике

Сели на добрых коней, поехали.  
 Оратая кобылка-то рысью идет,  
 А Вольгин-от конь и поскакивает;  
 У оратая кобылка-то грудью пошла,  
 А Вольгин-от конь остается.

## Во 2-м подлиннике

Поехали назад в свою сторону.  
 Так едет Вольга Святославович  
 Едет Вольга сударь передом,  
 А Микула едет в след сугоною.<sup>64</sup>

## У Толстого

На добрых коней сели, — поехали.  
 Выезжают они на дороженьку —  
 Мужикова кобылка ходой идет,  
 А Вольгин-от конь уж поскакивает;  
 Мужикова кобылка рысцою пошла,  
 А Вольгин-от уж конь оставаться стал.  
 Передом мужик едет, не тряхнется —  
 Во всю прыть Вольга едет сугоною.

<sup>63</sup> Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, ч. 1, стр. 22—25.

<sup>64</sup> В этой былине сказитель перепутал имена действующих лиц, приписав действия Микулы Вольге.

Следует особо остановиться на толстовской обработке последнего эпизода: лошадь Вольги отстает, Вольга не может догнать Микулу и делает знаки, чтобы тот подождал его.

В первом подлиннике из использованных Толстым Вольга стал «покрикивати», колаком стал «помахивати» и тут же говорит:

«Постой-ка ты ратай-ратаюшко!  
Этая кобылка коньком бы была,—  
За эту кобылку пятьсот бы дали».

Во второй былине заметна бóльшая последовательность в описании:

Начал махать колаком за ним.  
Увидал Вольга Святославгович  
Одержал свою кобылу соловую;  
Приехал Микула Селянинович,  
Говорит-промолвит таковы слова...

и только после этого идет разговор о цене кобылы.

Сравнение этих двух оригиналов могло подсказать Толстому желание достигнуть еще большей реалистичности, и он создает текст, в котором события развиваются с пунктуальной постепенностью. У Толстого сначала Вольга делает знаки и кричит, чтобы Микула подождал его. Микула услышал, оглянулся, подождал. Вольга догнал его, поехали вместе.

Мужику тут Вольга стал покрикивать,  
Мужику колаком стал помахивать:  
«Ты мужик-пахарек, ты постой, пожди...».  
За тобою, мужик, не угонишься».  
На Вольгу тут мужик приоглянулся,  
Стал кобылку свою окорачивать,  
И поехали шагом дорожкой.

Толстой прибавил к тексту оригинала просьбу Вольги подождать («Ты мужик-пахарек, ты постой, пожди»), ввел еще стих о том, что, соединившись, они «поехали шагом дорожкой», и, естественно, теперь только ведется разговор о достоинствах лошади, которую так трудно было догнать. Картина четкая, реалистическая, легко понятная маленькому читателю.

Как в других, так и в этой былине Толстой в основном сохранял лексику, характерную для данного жанра народного произведения, заменяя лишь отдельные названия и определения более понятными тому читателю, на которого он в первую очередь рассчитывал, работая над «Азбукой», — школьнику. Включение новых местных слов излишне затруднило бы ученику чтение текста. Вместе с тем, подбирая слова более знакомые, Толстой старался выбирать все же такие, которые встречаются в былинах. Так, определение «мужик-деревеньщина», которым Толстой заменил «оратай-оратаюшко», встречается и в былине «о Вольге Святославиче».<sup>65</sup>

Приведем несколько примеров подобной работы Толстого над заменой отдельных слов:

В подлиннике

Он услышал в чистом поле ратая,  
Орет в поле ратай, понукивает,  
Омешики по камешкам почеркивают,  
С края в край бороздки пометывает.  
«Божья ти помочь, оратаюшко!».  
Подъехал оратай-оратаюшко:  
«Постой-ка ты, ратай-ратаюшко...».

У Толстого

Услыхал во чистом поле пахаря,  
Слышно пашет мужик да посовистывает,<sup>66</sup>  
Сошнички по камням, слышно, черкают,  
С края в край он бороздку отваливает).  
«Гой мужик-пахарек! Божья помощь тел!».  
Подъезжал тут мужик-деревеньщина:  
«ты мужик-пахарек, ты постой, пожди...».

<sup>65</sup> Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, ч. 1, стр. 20.

<sup>66</sup> При третьем повторении этого стиха осталось слово подлинника «понукивает».

И так по всему тексту: вместо «ратай» — «пахарь» или «мужик», вместо «орет» — «пашет», вместо «омешики» — «сошнички».

В этой последней былине Толстого взятый из подлинника один эпизод превращен в самостоятельное произведение. Толстой неслучайно выбрал именно этот эпизод, в нем четко проведена та же мысль, что и в былине «Святогор»: не превзойти силу народа, представителем которого в былинах является крестьянин Микула Селянинович.

На основе рассмотренных четырех былин Толстого можно говорить о четырех видах использования Толстым подлинных текстов. Первый прием: взята одна былина, полностью сохранен весь текст, сохранена композиция. Толстой вносит ряд стилистических изменений, строго следит за правильным стихом, стараясь нигде не нарушить размер его. Такая работа выполнена для былины «Сухман».

Другой прием: взяв отдельные эпизоды из различных вариантов подлинных былин, Толстой объединяет их и создает таким образом самостоятельное произведение. Такова былина «Святогор».

Третий прием: выбранный из былины отдельный эпизод обрабатывается и отделяется как самостоятельное произведение. Толстой дает заглавие по имени главного в данном эпизоде действующего лица. Так была создана былина «Микулушка Селянинович».

И, наконец, четвертый самый сложный: Толстой имеет четыре подлинных былины; все они повествуют об одном, но заканчиваются на разных моментах; используются сначала все четыре, затем, по мере поочередного отпадения подлинников, обрабатываются оставшиеся, и Толстой не прекращает своей работы, пока не использует до конца уже самой пространной из подлинных былин. Откидываются некоторые эпизоды, выбраны основные, и создается комбинированный текст на основе четырех различных вариантов. Этот прием потребовал более сложной и напряженной работы, чем все предыдущие. В результате такой кропотливой работы возникла былина «Вольга».

В процессе работы над каждой из своих былин Толстой тщательно следил за правильностью стиха, стараясь выдержать на протяжении всего текста установленный для данной былины размер, проверял ударения.

В приложенных ко второй книге «Азбуки» (1872 год) указаниях «Для учителя» Толстой писал относительно былин: «В шестом отделе (VI, 75) более всего обращайтесь внимание на ударения, и если ученик не может сам усвоить правильного ударения, то прочтите сами несколько стихов. Общее правило для стиха былин состоит в том, что ударение находится на 3-м слоге и с конца и с начала, например: „Илья Муромец, сын Ивãнович“».

Толстой отчеканивает каждый стих, в основном сохраняет лексику и образность выражений, характерные для былинного языка, сохраняет традиционные приемы былинного стиля: так называемые постоянные эпитеты, трехкратное повторение отдельных эпизодов (в былинах «Вольга богатырь» и «Микулушка Селянинович»), повторения отдельных выражений и почти буквальное повторение целых отрывков. Особенно часто появляется это повторение целых эпизодов в былине «Вольга богатырь»; в черновых редакциях Толстой даже не выписывал их каждый раз, а обозначал каждое слово лишь первыми буквами. Но помня постоянного читателя, для которого он пишет, в данном случае маленького школьника, Толстой заменяет некоторые сложные выражения более легкими, более четко выражающими мысль и тем самым легче воспринимаемыми маленьким читателем. По тем же причинам отдельные местные выражения он заменяет более распространенными. Но вся работа Толстого выполняется с такой осто-

рожностью, тщательностью и таким неизменным стремлением сохранить стиль народного эпоса, с таким мастерством, что былина Толстого легко воспринимается как новый вариант подлинно народного произведения. Так работал над былиной Толстой, к тому времени уже автор «Войны и мира».

Издав в 1872 году свою «Азбуку» и перейдя уже совсем к иной работе, к роману «Анна Каренина», Толстой продолжал интересоваться былинами и, зная о работе П. Д. Голохвастова, писал ему 11 апреля 1874 года: «Пожалуйста, когда поедете ко мне, захватите с собой ваши бумаги, — все то, что вы сделали или пытались сделать по переделке былин. Уже по тому, что вы мне пишете, я вижу, что вы многое сделали и расчистили много в этом лесу. Я и прежде признавал, что никто больше вас не имеет чутья к этому делу, и как я ни далек по теперешним своим занятиям от этого мира, я ни на минуту не забываю его значительности». И в следующих письмах к нему Толстой не раз касался этой интересующей его темы. «Напрасно вы не работаете над переделкой былин. Я этого жду и требую от вас» (июль 1874 года). «Пишите былины; я этим, вместо покорного слуги, заключаю и буду заключать мои к вам письма, пока вы не напишете» (сентябрь 1874 года).<sup>67</sup>

Приступив в 1874 году к переработке «Азбуки», Толстой опять обратился к былинам. В сохранившемся среди рукописей Толстого наброске тем для «Новой азбуки» и «Русских книг для чтения» намечены темы:

16. Илья Муромец.
17. Добрыня.
18. Васька Буслаев.
19. Песня кн. Романа.
20. Авдотья жена Рязаночка.

Под Песней кн. Романа имелась, вероятно, в виду былина о кн. Романе Дмитриевиче, опубликованная в «Песнях, собранных П. Н. Рыбниковым»,<sup>68</sup> или песня о нем в «Сборнике Кириши Данилова».<sup>69</sup> Можно также предположить, что под последней темой подразумевалась былина «Авдотья Рязаночка», опубликованная в «Онежских былинах», записанных А. Ф. Гильфердингем.<sup>70</sup> В ноябре 1874 года он просил П. Д. Голохвастова: «Составьте мне к новому изданию „Азбуки“ сколько можете и сколько хотите былин. Хоть бы кратко или главную часть Ильи, которая бы составляла отдельное».<sup>71</sup> Неизвестно, выполнил ли Голохвастов поручение Толстого, но в новое издание «Книг для чтения» ни одна из намеченных Толстым былин, ни былина об Илье Муромце не вошли.

При чтении былин в период подготовки «Азбуки» у Толстого возникли художественные замыслы. «Былина о Даниле Ловчанине навела его на мысль написать на эту тему драму, — сообщает С. А. Толстая. Сказки и типы, как например Илья Муромец, Алеша Попович и многие другие, наводили его на мысль написать роман и взять характеры русских богатырей для этого романа».<sup>72</sup> Сохранились заметки, относящиеся к замыслу ро-

<sup>67</sup> Юб. изд., т. 62, стр. 79—80, 98, 114. В предисловии к своей работе (Законы стиха русского народного и нашего литературного. Опыт изучения П. Д. Голохвастова. СПб., 1883). Голохвастов отметил: «Исследование это вызвано графом Львом Николаевичем Толстым, когда он переделывал народные былины для Азбуки своей, и задумано в форме писем ко Льву Николаевичу».

<sup>68</sup> Ч. 1, стр. 422—443.

<sup>69</sup> СПб., 1901, стр. 138—142.

<sup>70</sup> СПб., 1873, стлб. 1187—1190.

<sup>71</sup> Письмо к П. Д. Голохвастову от 1—2 ноября 1874 г. — Юб. изд., т. 62, стр. 120.

<sup>72</sup> Дневники Софьи Андреевны Толстой, т. 1, стр. 30 (запись 14 февраля 1870 г.).

мана.<sup>73</sup> Действующими лицами намечены Илья Муромец, Добрыня Никитич, Василий Буслаев, Алеша Попович, Михайло Потык, Иван Гоудинович, Данила Ловчанин, Чурила Пленкович, Дюк Степанович и Микулушка-мужик. Для каждого из богатырей, — этих своеобразных прототипов героев задуманного романа — отобраны из былин основные черты характеров и главные эпизоды их жизни. В заметках даны как бы два параллельных ряда: в первом — былинные эпизоды из жизни богатырей, во втором — преобразование этих эпизодов в жизни персонажей романа.

Первое место занимает старейший богатырь Илья, наиболее интересовавший Толстого. «Особенно ему нравился Илья Муромец, — пишет С. А. Толстая. Он хотел в своем романе описать его образованным и очень умным человеком, происхождением мужик и учившийся в университете. Я не сумею передать тип, о котором он говорил мне, но знаю, что он был превосходен». Конспективный набросок к характеру Ильи подтверждает записанные С. А. Толстой слова Толстого о замысле этого образа. Ему, видимо, предназначалась роль центрального персонажа. Как в былинах, поэтическая биография Ильи Муромца начинается с момента его исцеления, когда он почувал «великую силу в себе», так и в конспекте Толстого: «1) Приобретение силы — отдают в университет. Он слабеет от оторванности, а то бы мир перевернул».

Во второй части «Песен, собранных П. Н. Рыбниковым» следуют одна за другой две былины об Илье Муромце: «Об Илье Муромце. Воспитание» (стр. 2—5, № 2) и «Он же и Чернигов. Соловей разбойник. Приезд в Киев» (стр. 5—10, № 3). Согласно этому же порядку Толстой так сформулировал второй пункт конспекта: «2) Подвиги на пути в Киев. Снятие осады Чернигова. — Освобождение рабочих от иностранного ига. Соловей — это либералы. Победил — убил. Стать[и?]

Далее включен средний эпизод из былины «О трех поездках Ильи Муромца» — его встреча с «премладой Прекрасной Королевичной»: «3) Илья и пр[емлада или прекрасна?] кор[олевишна]. Этот эпизод Толстой преобразил применительно к жизни своего героя: «Богачка двоюмужница, заманивает его, он убивает ее нрав[ственности?]

Былины «Об Илье Муромце и Соколыничке-охотнике» и «О младом Соловникове» (Рыбников, ч. I, стр. 75—85) подсказали четвертый пункт конспекта: «4) Битва с Бог[атырем], который оказ[ался] его сыном. — Это неурядица жизни. Добрыня и Алеша не могут. Аскетизм и удаление». Этот эпизод Толстой первоначально намеревался дать по былинке «Об Илье Муромце и паленице удалой», согласно которой Илья борется с паленицей, оказавшейся его дочерью. Тогда запись имела следующую форму: «Битва с Бог[атыршей?]. Философия. Жалко убивать, она его дочь». Именно в этой былинке Илья Муромец сначала посылает на бой с паленицей Алешу Поповича, который не смел «к паленицы и подъехать», затем послал Добрыню, который подъехал, но не смел «у ней силушки отведати». К этим моментам относится запись: «Добрыня и Алеша не могут».

Былина «Об Илье Муромце и поганом Идолище» (Рыбников, ч. I, стр. 85—94) дала материалы для следующей записи: «5) Илья и Идолище. — Философия. Из удаления узнает, что Философия одолевает, он смеется и убивает его. Известие получает от Митиньки, т. е. от того, что дал ему образование».

Два варианта былины о ссоре Ильи Муромца с князем Владимиром (Рыбников, ч. I, стр. 95—97; ч. II, стр. 333—345) подсказали последнюю

<sup>73</sup> Юб. изд., т. 90, стр. 109—110.

запись об Илье. По первой былине, после ссоры с богатырем князь Владимир посылает за ним Добрыню и Илья прощает князя. По второй — Илья не только ссорится с князем, но и побивает многих богатырей, затем подробно рассказано о примирении и о требованиях Ильи. У Толстого эти эпизоды преобразились так: «6) После уничтожения Философии ссорится с обществом. Неурядица мысли; опять вызывает его, и он дает свои основы жизни и исчезает». Так цикл былин об Илье Муромце подсказал канву жизни главного героя задуманного романа.

Не так подробно, но достаточно четко отобраны эпизоды для других персонажей.

Отраженная в различных вариантах былин о Добрыне его встреча с злой чаровницей Маришкой, которую Толстой превратил в цыганку Машу, послужила началом конспекта о Добрыне: «1) Добрыня и М[аришка?]. — Цыганка Маша. Мать спасает его». Запись подсказана, видимо, былиной «Добрыня и Маришка» (Рыбников, ч. II, стр. 10—12), в которой подробно дана роль матери Добрыни. Воспетая в былинах борьба Добрыни с Змеем Горынычем составила второй пункт биографии персонажа Толстого: «2) Борьба с З[меем]. — Борьба с вольнодумством за границей». Слова парубка при появлении Змея: «Из-под западния сторонушки шум велик!» (Рыбников, ч. I, стр. 121) натолкнули Толстого на раскрытие этого эпизода. Еще три эпизода из жизни Добрыни отобрал Толстой: женитьбу, упоминаемую в нескольких былинах, поездку его на службу или за данью и популярный сюжет о сватовстве Алеши Поповича к жене Добрыни: «3) Добрыня женат. Едет на службу. Роман Алеши Поповича».

К образу Василия Буслаева есть только одна запись: «Пьяница. А[мелфа] Т[имофеевна]. Литература». Вернее всего, Толстой использовал былину о нем из сборника Кирши Данилова (№ 10), в которой мать Буслаева названа Амелфой Тимофеевной, тогда как в вариантах Рыбникова она именуется Авдотья Васильевна, Емельфа или Мамелфа Тимофеевна. Кроме того, в варианте Кирши Данилова сказано, что мать отдавала Василия «учить его во грамоте», «присадила его пером писать» и что грамота и письмо «Василью в наук посылать». Естественным поводом было связать этого богатыря с литературой.

Для Алеши Поповича Толстой наметил: «1) Бой с Тугарином. Алеша берет платье калик, т. е. одевается чиновником, но его чуть не уничтожили чиновники». Эти эпизоды заимствованы из былины «Алеша Попович» (сборник Кирши Данилова, № 20). Следующая запись: «Алеша с сестрой братьев, невестой Добрыни» — отражает известный эпизод о сватовстве Алеши к невесте Добрыни.

Следующим действующим лицом назван Михайло Потык. «1) Гуляка, соблазнен Лебедю Белою. 2) Лебедь Белая изменяет для короля. Михайло окаменел, но Королевична оживляет его. 3) Михайло с ней уединяется и исцеляет ее». Ближе всего эти заметки связываются с былинами о Михайле Потыке из сборника Рыбникова.

Повторяющиеся во всех былинах об Иване Годиновиче мотивы об его женитьбе на Настасье Дмитриевне, изменившей ему, Толстой использовал для своего конспекта, заменив только выведенных в былинах Кащей или царского сына «старым богачом»: «Иван Годинович. 1) Охотник конный. 2) Женитьба на Н[астасье] и измена ее для старого богача и убийство».

Данила Ловчанин выведен как положительный герой. Былина из сборника Киреевского «Данила Ловчанин с женою» дали материал для записи

о Даниле: «Жена его, свояченица Добрыни, верна мужу; и он и она гибнут от похоти князя».

В образе Чурилы Пленковича Толстой также сохранил отраженные в былинах основные черты его: «Богатство. Щегольство», и ввел основной эпизод: соблазнение Чурилой жены старого Бермяты. «Соблазн. Старый Бермятин убивает жену». Здесь Толстой изменил былинный эпизод, согласно которому Бермята убивает Чурилу, жена же его сама себя убивает; в одном из вариантов сказано глухо: «Не два яблочка свалилось; Две головушки скатилось». Известный по всем былинам эпизод борьбы Чурилы с Дюком Толстой наметил так: «Борьба с Дюком и Дюк насмерть убивает его нравственно». По былинам, Дюк не убивает побежденного Чурилу, так как «бабы киевские» взмолились, прося оставить его. Такое унижительное для Чурилы спасение Толстой и определил, видимо, как убийство «нравственное».

Для Дюка отмечено лишь, что он «лорд». Введен еще образ «калики — Митеньки». Последний из персонажей — «Микулушка-мужик». Никаких замечаний к его образу нет, но можно не сомневаться, что ему предназначалась положительная роль.

Кроме отдельных эпизодов из жизни персонажей, намечена отчасти связь между ними, также подсказанная былинами: Добрыня и Алеша Попович участвуют в борьбе Ильи Муромца с богатырем; Алеша Попович вмешивается в личную жизнь Добрыни; жена Добрыни является свояченицей Данилы Ловчанина.

К этим замечаниям тематически примыкает еще один маленький набросок (оставшийся неопубликованным). Содержание его еще более схематично. Первое место в нем отведено тому же главному герою, Илье: «Илья горд... [1 нрзб.]. Илья ускокоивается и решается на брак в природе. Заезжает к Даниле, он только охотник». Упомянут еще Михайло: «горд, эгоист, легкомыслен».

С приведенными замечаниями связаны еще две записи Толстого: «К Илье: С полатей смотрит, и отец его ненавидит. — Спрячет лицо. Всё думает. — Виденье во сне — иди». И вторая: «Три брата. Иван-поэт. Кутила... Илья с первыми товарищами: Добрыней, Данилой Ловчаниным и с другими тремя братьями. — Илья в суде за детоубийство».<sup>74</sup> Обе записи сделаны 30 декабря 1870 года, т. е. через десять месяцев после записанного С. А. Толстой рассказа Толстого о замысле романа. Замысел, довольно продолжительное время занимавший Толстого, остался неосуществленным. Наброски не дают ясного представления о сюжете задуманного произведения, но позволяют уяснить, какие характеры героев романа были вызваны богатырями в воображении Толстого.

Для того чтобы исчерпать тему о былинах и богатырях в творчестве Толстого, небезынтересно упомянуть о некоторых образах, быть может, навеянных былинами.

Доезжий ловчий в сцене охоты в «Войне и мире» изображен в стиле богатыря. Для описания его внешности и его действий Толстой прибегает к характерной для описания богатырей гиперболичности. Данила ловчий так велик, что в комнате ему тесно, и он стремится поскорее «выйти на простор, из-под потолка на небо». Во время большой охоты, когда «выехало в поле около 130-ти собак и 20-ти конных охотников» и потом к ним присоединились еще пять всадников с собаками, голос Данилы, «то басистый, то пронзительно-тонкий», выступал из всех голосов. «Голос

<sup>74</sup> Записная книжка, 30 декабря 1870 г. — Юб. изд., т. 48, стр. 90.

Данилы, казалось, наполнял весь лес, выходил из-за леса и звучал далеко в поле». «В глазах его сверкнула молния», когда он увидал графа Ростова, не сумевшего задержать волка. А когда охотники заметили, что настигший волка Данила «уже лежит в середине собак на заду волка, стараясь поймать его за уши», то и для собак, и для охотников, и для волка стало очевидно, что «теперь все кончено».

Образ богатыря использован в одном эпизоде «Анны Карениной». Николай Левин, приехав к брату в деревню, сказал, что он приехал получить деньги «и главное — побывать в своем гнезде, дотронуться до земли, чтобы набраться, как богатыри, силы для предстоящей деятельности».

В произведениях Толстого последующих лет былины не отражены, однако повышенный интерес писателя к былинам и их высокая оценка остались неизменными. Спустя много лет в беседе с В. Ф. Лазурским о преподавании литературы Толстой рассказал, как бы он провел курс литературы в гимназии: «Начал бы он с былин, которые очень любит и на которых надолго остановился бы, потом сказки, пословицы народные. Скучными вопросами о вариантах Киреевского, Рыбникова или о том, что богатыри, как говорит Бессонов, олицетворяли собой солнце и т. д., он не занимался бы, а выбрал бы самое лучшее и познакомил бы с ним».<sup>75</sup> А в своих теоретических работах об искусстве Толстой назвал былины в числе тех произведений истинного искусства, которые заключают в себе «величайшие сокровища» и имеют целью «сделать людей лучше».<sup>76</sup>



<sup>75</sup> Дневник В. Ф. Лазурского — «Литературное наследство», № 37—38, стр. 488 (запись 29 декабря 1895 г.).

<sup>76</sup> Юб. изд., т. 30, стр. 397; т. 25, стр. 357—358.

А. Д. СОЙМОНОВ

## ЗАПИСИ БЫЛИН ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА В СОБРАНИИ П. В. КИРЕЕВСКОГО

(К ИСТОРИИ СОБРАНИЯ И ИЗДАНИЯ)

Среди классических сборников произведений народного поэтического творчества, имеющих в своем составе былины, видное место принадлежит собранию П. В. Киреевского. Записи былин первой половины XIX века, вошедших в коллекцию П. В. Киреевского, знаменуют собой по существу начало собирательской деятельности в области русского народного эпоса, осуществляемой с научными целями. До этого времени в науке были известны лишь уникальный сборник Кириши Данилова<sup>1</sup> и отдельные, случайные публикации былин в периодических изданиях и песенниках.<sup>2</sup> И только собрание П. В. Киреевского, явившееся, по справедливому замечанию П. Н. Сакулина, «плодом коллективного труда»,<sup>3</sup> в котором приняли участие выдающиеся деятели русской культуры и литературы, послужило началом развертывания собирательской работы в области русского фольклора и русского народного эпоса. Сам П. В. Киреевский по этому поводу писал:

«Богатые материалы, положившие основы моему собранию, получил я из Симбирской и Оренбургской губерний от П. М. Языкова, П. М. Языкова,<sup>4</sup> А. М. Языкова, Н. А. Языковой, Е. П. Языковой, П. М. Бестужевой, Ек. М. Хомяковой и Д. А. Валуева.<sup>5</sup>

«А. С. Пушкин еще в самом почти начале моего предприятия доставил мне замечательную тетрадь песен, собранных им в Псковской губернии,<sup>6</sup> А. Х. Востоков сообщил мне список с любопытного рукописного

<sup>1</sup> Древняя российская стихотворения. М., 1804; изд. 2-е дополненное, под ред. Калайдовича, М., 1818.

<sup>2</sup> Обзор основных публикаций былин, предшествующих собранию П. В. Киреевского, см.: А. М. Лобода. Русский богатырский эпос. Киев, 1896, стр. 31—59; 147—164; 220—222.

<sup>3</sup> Песни, собранные П. В. Киреевским. Под ред. М. Н. Сперанского, вып. II, ч. 2. (Песни необрядовые). М., 1929, стр. V.

<sup>4</sup> Здесь очевидная опечатка: среди участников собрания П. В. Киреевского были Н. М. Языков и П. М. Языков.

<sup>5</sup> В архиве П. В. Киреевского сохранились списки, в которых перечислены все основные записи, полученные из Симбирской и Оренбургской губерний, среди которых указаны и тексты былин (Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина, рукописный отдел, ф. 125, оп. 76 и 43. В дальнейшем Г. Б. Л., рукоп. отдел.). Проверка показала, что эти материалы опубликованы были не полностью.

<sup>6</sup> Записи А. С. Пушкина см.: Рукою Пушкина. Сост. М. А. Цявловский, Т. Г. Зингер, Л. Б. Модзалевский. Изд. «Academia», М., 1935, стр. 321—386.

собрания народных стихов, хранящихся в Румянцевском музее,<sup>7</sup> Н. В. Гоголь сообщил мне тетрадь песен, собранных в различных местах России.<sup>8</sup> М. Н. Погодин, кроме многих песен, собранных им из различных сторон России, доставил мне значительное собрание гг. Тихомирова и Перевлесского, составленное в губерниях Рязанской и Тверской;<sup>9</sup> И. М. Снегирев прекрасное собрание песен Тверской и Костромской губерний; С. П. Шевырев собрание песен, записанных им в Саратовской губернии; В. М. Рожалин значительное собрание песен Орловской губернии; А. Н. Попов собрание песен Рязанской губернии; К. Д. Кавелин собрание песен Тульских и Нижегородских; В. А. Трубников прекрасное собрание песен Тамбовских; Д. П. Ознобишин собрание свадебных песен Псковской губернии; А. Ф. Вельтман весьма замечательное собрание песен из Калужской губернии;<sup>10</sup> В. И. Даль собрание песен уральских;<sup>11</sup> И. Н. Клементьев собрание песен Владимирской губернии; А. Н. Кольцов собрание песен Воронежской губернии; Ю. П. Гудвелович весьма замечательное собрание песен Минской губернии;<sup>12</sup> С. А. Соболевский, неоднократно содействовавший моему предприятию, доставил мне любопытное собрание Сопикова, который было приготовил к изданию большое собрание песен и романсов, где, между прочим, соединены все почти песни народные, разбросанные по старинным песенникам;<sup>13</sup> и, наконец, П. И. Якушкин, который с неутомимой благородной ревностью к этому делу исходил пешком многие и многие губернии, единственно с целью собирать песни, и в своей любви к русской народности находя силы бороться со всеми трудами и препятствиями, весьма значительно обогатил мое собрание песнями костромскими, тверскими, рязанскими, тульскими, калужскими и орловскими.<sup>14</sup>

«Кроме названных мною здесь почетных участников и участниц моего собрания, содействовавших мне значительными выводами, очень многие доставили мне народные песни, хотя в небольшом количестве, записанные ими с голоса в различных концах России; и эти песни, в своей сложности, много увеличили мое собрание. С благодарностью должен упомянуть имена П. А. Улыбышевой, Н. П. Киреевской, М. А. Воейковой, Е. И. Поповой,

<sup>7</sup> Имеются в виду духовные стихи.

<sup>8</sup> Записи Н. В. Гоголя были опубликованы Б. П. Георгиевским: Памяти В. А. Жуковского и Н. В. Гоголя, вып. II. СПб., 1908. В настоящее время готовится их научное переиздание с дополнением ранее не публиковавшихся материалов.

<sup>9</sup> Собрание М. Н. Погодина было шире, чем указывает здесь П. В. Киреевский. В частности, через него были получены записи С. А. Саватова, где встречаются редкие тексты былин. Материалы этой коллекции опубликованы не полностью.

<sup>10</sup> Среди коллекций указанных выше лиц встречаются и записи былин. Некоторые материалы, как например коллекция Д. Н. Ознобишина, остались неопубликованными.

<sup>11</sup> В. И. Даль являлся одним из основных корреспондентов П. В. Киреевского, доставивших ему былины. Кроме отмеченных здесь уральских записей, В. И. Даль впоследствии доставил П. В. Киреевскому большую коллекцию былин из Архангельской губернии (Записи П. Ф. Кузьмищева и А. Харитонова).

<sup>12</sup> Часть из названных выше коллекций осталась неопубликованной, в том числе найденные нами записи А. В. Кольцова (у Киреевского ошибочно А. Н.). См.: П. Д. Ухов. Неизвестные материалы из собрания П. В. Киреевского. М., 1958, стр. 20—23 (IV Международный съезд славистов. Сообщения).

<sup>13</sup> Об участии С. А. Соболевского в собрании П. В. Киреевского подробно будет сказано ниже. Кроме собрания В. С. Сопикова, С. А. Соболевским было впоследствии доставлено собрание былин из коллекции Борисова (Нижегородская губерния).

<sup>14</sup> Проверка показала, что записи П. И. Якушкина, среди которых встречаются и тексты былин, также опубликованы не полностью.

Д. А. Путилова, М. А. Стаховича, И. С. Савинича и М. А. Максимо-  
вича».<sup>15</sup>

Так пишет П. В. Киреевский в своем небольшом предисловии к изданию духовных стихов, осуществленному им в 1848 году и представляющему незначительную часть его коллекции, увидевшей свет при жизни собирателя. Мы приводим здесь эту выдержку с именами участников собрания потому, что многие из них незаслуженно забыты фольклористикой, а также и для того, чтобы подчеркнуть, что собрание П. В. Киреевского уже по своему составу заслуживает самого всестороннего и пристального изучения.

В особенности это относится к вошедшей в данное собрание коллекции былин, которая не подвергалась специальному исследованию. Основной задачей такого исследования в настоящее время является: определение состава данной коллекции, уточнение вопросов паспортизации былин, расшифровки вариантов, известных только по разночтениям и опубликованным текстам, и, наконец, проведение текстологической работы, предполагающей сверку опубликованных вариантов с подлинниками, находящимися в архиве. Такая работа проделана нами в связи с подготовкой переиздания собрания П. В. Киреевского, и предварительные результаты ее считаем необходимым сообщить читателям.

Основная часть былинной коллекции П. В. Киреевского, как и других произведений эпической поэзии, была введена в научный обиход Обществом любителей российской словесности при Московском университете, издавшем в 60-х и 70-х годах 10 выпусков «Песен, собранных П. В. Киреевским».<sup>16</sup> Издание Общества любителей российской словесности, осуществленное под редакцией тогдашнего секретаря Общества П. А. Бессонова, встретило, как известно, резкую критику и даже осуждение в русской науке. Проф. М. К. Азадовский, рассматривая вопрос об этом издании в своем труде по истории русской фольклористики, отмечает, что «былины и исторические песни, составившие содержание десяти выпусков, вышедших в 60-е годы, были буквально испорчены редактором (П. А. Бессоновым), методы которого вызвали решительное и единогласное осуждение в русской науке».<sup>17</sup> М. К. Азадовский пишет далее о необходимости тщательной сверки текстов, вошедших в это издание, и подготовки их переиздания на новой основе.

Одна из особенностей издания Общества любителей российской словесности заключается также в том, что в десятитомник оказались включенными другие материалы, не имеющие отношения к собранию П. В. Киреевского. Проведенный нами подсчет показал, что коллекция былин П. В. Киреевского составляет в этом издании всего лишь основное ядро или примерно одну треть всех текстов, тогда как около двух третей составили перепечатки из различных источников и в том числе из сборника Кирши Данилова, а также позднейших коллекций П. Н. Рыбникова, П. В. Шейна и др. Это, как справедливо отмечает М. К. Азадовский, привело к «механическому и беспринципному объединению различных материалов»,<sup>18</sup> среди которых собрание П. В. Киреевского расплывалось

<sup>15</sup> «Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете», 1848, № 9, стр. V—VI.

<sup>16</sup> Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. I, М., 1860 (изд. 2-е, 1868); вып. II, 1861 (изд. 2-е, 1875); вып. III, 1861; вып. IV, 1862; вып. V, 1853; вып. VI, 1864; вып. VII, 1868; вып. VIII, 1870; вып. IX, 1872; вып. X, 1874.

<sup>17</sup> М. К. Азадовский. История русской фольклористики. Учпедгиз, М., 1958, стр. 343.

<sup>18</sup> Там же.

и затеривалось. Таким образом, одной из первых задач настоящей работы является выделение и характеристика собственно собрания былин П. В. Киреевского и раскрытия некоторых вопросов, освещающих историю их издания.

Но, говоря об основном фонде былинной коллекции П. В. Киреевского, мы должны прежде всего коснуться некоторых вопросов истории собрания былин, составивших эту коллекцию, что и поможет приступить к ее характеристике. В 30-е годы XIX века, когда развернулась деятельность П. В. Киреевского по собиранию произведений русского народного творчества, былины как жанр народной поэзии и соответствующая тому терминология не были еще определены в русской науке. Естественно, что это не могло не сказаться на собирательской деятельности П. В. Киреевского и в особенности в ее начальный период.

Переписка П. В. Киреевского с Н. М. Языковым, а также изучение архивных материалов показывают, что первые записи былин, сделанные в 30-е годы прошлого века, П. В. Киреевский относит то к разряду духовных стихов, то к историческим песням, то, наконец, рассматривает их как отрывки больших поэм, превратившихся постепенно в сказки. Так, в письме от 21 февраля 1834 года П. В. Киреевский сообщает Н. М. Языкову реестр накопленных у него материалов и отмечает в нем: «... О богатырях Владимира великого 14 №№ (с вариантами 19). Это, очевидно, отрывки из больших поэм, которые, как я со временем надеюсь доказать, будучи отделены от напева и гуслей, превратились в теперешние сказки».<sup>19</sup> В том же письме говорится о подготовке материалов к публикации. П. В. Киреевский спрашивает Н. М. Языкова: «Как ты думаешь, лучше отнести песни исторические (в том числе и былины, — А. С.) к песням или Стихам? Некоторые из них поются как Стихи, другие как песни; а разделять их хронологический ряд было бы жалко».<sup>20</sup> А далее П. В. Киреевский пишет о своем плане издания, в котором стихи и исторические песни относит то к концу предполагаемого издания, то к началу, не давая окончательного решения.

Только к 50-м годам как будто устанавливается взгляд П. В. Киреевского на былины как на песни исторического содержания. Это подтверждает его публикация былин о Василии Казимировиче и об Илье Муромце в «Московском сборнике» 1852 года, где они названы им историческими песнями.<sup>21</sup> Об этом же говорит П. И. Якушкин в известной статье об издании Собрания П. В. Киреевского П. А. Бессоновым, и такая точка зрения прочно утверждается в последующей литературе.<sup>22</sup>

Однако и эту точку зрения нельзя считать окончательной. В архивных фондах находятся разрозненные П. А. Бессоновым тетради с текстами былин, сохранившие следы работы П. В. Киреевского и П. И. Якушкина. В этих тетрадях былины выделены и озаглавлены: «Песни богатырские. Круг (цикл) Владимиров».<sup>23</sup> Об этих тетрадях подробнее скажем ниже. Здесь лишь отметим, что только в результате длительного изучения устной поэтической традиции П. В. Киреевский приходит к выводу о необходимости выделить былины как особый жанр народной поэзии, называя их песнями богатырскими.

<sup>19</sup> Письма П. В. Киреевского к Н. М. Языкову. Редакция, вступительная статья и комментарии М. К. Азадовского. Изд. АН СССР, М.—Л., 1935, стр. 62.

<sup>20</sup> Там же, стр. 64.

<sup>21</sup> Московский сборник. М., 1852, стр. 317—355.

<sup>22</sup> А. М. Лобода. Русский богатырский эпос. Киев, 1896, стр. 51—67.

<sup>23</sup> Г. Б. Л., рукоп. отдел, ф. 125, оп. 76, п. 43, л. 17.

Собрание П. В. Киреевского, в состав которого входят и записи былин, находится в настоящее время в архивном фонде П. В. Киреевского и П. А. Бессонова. Такой фонд был создан и существует в настоящее время в Рукописном отделе Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина в Москве (фонд 125), в Рукописном отделе Государственного исторического музея (так называемые «Шукинские связки»), а также в Центральном Государственном архиве литературы и искусства в Москве. Кроме того, некоторые, преимущественно разрозненные, материалы из собрания П. В. Киреевского находятся в некоторых других архивохранилищах страны. Описание основных из названных здесь фондов неоднократно давалось как для внутреннего пользования, так и для печати.<sup>24</sup>

Однако во всех существующих описаниях, а также работах, касающихся этого архива, записи былин полностью никогда не рассматривались и не исследовались. Изучение коллекции эпической поэзии в собрании П. В. Киреевского осложнялось тем, что она не сохранилась в своем первоначальном виде. При подготовке «Песен, собранных П. В. Киреевским», изданных Обществом любителей российской словесности при Московском университете, эта коллекция была разрознена и систематизировалась на новых принципах, в соответствии с планом указанного издания. Все эти обстоятельства вызывают необходимость при изучении собрания былин П. В. Киреевского рассмотреть позднейшие дополнения к нему, а также коротко коснуться истории издания.

Для истории издания «Песен, собранных П. В. Киреевским» Обществом любителей российской словесности, представляет большой интерес не опубликованный до сих пор доклад К. С. Аксакова,<sup>25</sup> использованный лишь частично в предисловии к I выпуску указанного издания. Приведем здесь этот доклад с незначительными сокращениями:

#### ДОКЛАД ОБЩЕСТВУ ЛЮБИТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ СЛОВЕСНОСТИ ОТ НАРЕЧЕННОЙ ИМ КОМИССИИ ДЛЯ ИЗДАНИЯ СОБРАНИЯ РУССКИХ ПЕСЕН, СОСТАВЛЕННОГО П. В. КИРЕЕВСКИМ

14 марта было первое совещание Комиссии для издания Собрания русских песен П. В. Киреевского, в присутствии всех ее членов: гд [господ] Соболевского, Елагина, Даля, Гилярова, Бессонова, Аксакова.

Комиссия сперва обсуждала общие условия издания и приняла:

1. При издании не ограничиваться только наличным Собранием песен П. В. Киреевского, но дополнить оное, по возможности, всеми песнями доселе изданными, на том основании:

а. П. В. Киреевский сам вносил в свое собрание и напечатанные песни, пользуясь разными песенными Сборниками, — и таким образом, очевидно, предназначал быть этому собранию не собранием им собственно собранных, но собранием, по возможности, всех русских песен, какие только могут быть известны. Иные песни, напечатанные при жизни П. В. Киреевского (напр., напечатанная в Москве в 1843 году об Илье Муромце), не вошли в его Собрание, конечно, совершенно по случайной причине. Подчиняться таким случайностям и стеснять ими Собрание русских песен Комиссия нашла не должным.

б. Присоединение, по возможности, изданных песен к Собранию песен Киреевского Комиссия приняла в особенности за руководство при песнях так называемых богатырских, исторических, и пр. — везде, где является известное лицо или событие, и при песнях бытовых. Комиссия находит, что в самом деле было бы странно, собирая, например, вместо песни о таком-то богатыре, не былинного лада, за знамо, песню,

<sup>24</sup> П. Д. Ухов, ук. соч.

<sup>25</sup> Г. Б. Л., рукоп. отдел, ф. 125, оп. 76, п. 32, лл. 5—8. Вверху рукописи рукой П. А. Бессонова написано: «Читан К. С. Аксаковым 15 марта 1860 года. Потом им же переделан в Предисловие, из которого, частью, составлено напечатанное Предисловие».

которая дополняет его образ, придает ему ту или другую выразительную черту — не допустить, и таким образом поступить в ущерб художественного народного создания — из того только, что песня эта не попала в Собрание песен Киреевского. Это была бы какая-то уже почти, так сказать, намеренная бедность и недостаточность издания.

в. Частный человек мог бы и был бы совершенно прав, если б напечатал песни, собранные П. В. Киреевским, только как материал, даже не приведши их в порядок. Но Общество Л. Р. С., взявшись издать это собрание песен, не может быть только корректором и, в тесном смысле, издателем. Оно относится сейчас прямо к самому делу, к самой задаче издания, которую также широко понимал Киреевский.

На основании всего вышеизложенного Комиссия полагает, что издание, предпринятое Обществом, не есть издание Собрания русских песен П. В. Киреевского — в тесном смысле, но собрание русских песен в том смысле, какой придавал ему сам почтенный собиратель.

Таким образом, Общество достигает двух целей: оно издает Сборник русских песен, составленный П. В. Киреевским, воздвигая тем ему достойный памятник, издает вместе с этим Собрание русских песен, где оно уже приносит свой труд на это, можно сказать, народное дело.

Собрание Киреевского остается ядром, к которому присоединяются те или другие добавления. Все добавленные песни отличаются особыми буквами, о чем будет объяснено в Предисловии к песням издания.

2. Комиссия признала нужным к песне, в особенности богатырской или исторической, после того, как она будет напечатана со всеми вариантами (или инословиями), — присоединить по мере возможности и надобности примечания исторические, филологические и другие. Кроме того, в примечаниях будет напечатано все, что соответствует или относится к содержанию песни, вне песенной области. Здесь разумеются собственно песни, т. е. богатырские или исторические. Например, *Илья Муромец*: после того, как будет он представлен весь, как он есть, в народных песнях, — в примечаниях будет помещено то, что говорится о нем в Прологе, следовательно церковное о нем сказание вместе с известием о модах его. Потом следует летописное сказание, но летописного сказания, сколько известно, нет об Илье Муромце (об Алеше Поповиче, наоборот, нет церковного предания). Потом будет помещена лубочная сказка об Илье Муромце с самого древнего, по возможности, экземпляра. Одним словом — все, какие есть свидетельства. Желательно, чтобы образ богатыря выдавался, сколько возможно, полное и оконченное. Сверх того Комиссия нашла уместным допустить в примечаниях личные воспоминания о песнях или рассказах народных богатырского и другого содержания, за личною ответственностью их сообщившего, именем которого такие сообщения и будут обозначены.

3. Комиссия нашла, что при издании песен было бы излишним, напрасным трудом составлять из многих инословий (вариантов), кроме них еще один образцовый текст. Очень часто такое дело может быть исполнено лишь силою того художественного народного творчества, на которое отдельные лица не могут изъяслять притязания, а поэтому Комиссия нашла приличным печатать сряду все инословия, как скоро каждое из них представляет целое. Как же скоро вся разница в одном каком-нибудь слове или более и вообще незначительная, тогда эту разницу печатать подстрочно.

4. Комиссия приняла следующие главные отделы песен.

I. Песни духовные, или Стихи.

II. Песни былевые (или исторические). В этот том входят песни т. е. богатырские и т. е. собственно исторические. Они будут делиться по временам: Владимир, Иоанн Грозный и пр. — Сюда же относятся песни, по замечанию г. Бессонова, о разных витязях и молодцах, где заключаются отрывочные о них сказания, появляются образы юношен и витязей без имени, песни безыменные, в которых выражается отчасти тоже богатырство, и вообще та же жизнь витязя. (Эти песни могли бы даже называться песни безыменные). Сюда же принадлежат, по замечанию г-на Бессонова, и песни молодецкие, разумея под ними и песни разбойничьи, в которых выражается та же боевая удаль.

III. Песни бытовые. Сюда относятся песни обрядные, свадебные... [нрзб.] и, наконец, как особый самостоятельный отдел, песни хороводные.

IV. Песни житейские. Здесь разумеются все остальные песни, в которых высказываются все частные помышления и ощущения, отношения и случаи.

Таковы главные четыре отдела: песни духовные — стихи, песни былевые, песни бытовые, песни житейские.

5. Комиссия нашла лучшим издавать песни выпусками, по мере того, как будут они приготовляться к изданию, — не откладывая вдаль, за выпуск назначая, сколь возможно, умеренную плату.

6. Комиссия находит приличным начать издание песен со Стихов, но, не имея

их теперь под руками, она находит, что останавливаться не нужно, а должно приступить к обработке и изданию II отдела.

7. Комиссия положила просить г. Председателя Общества известить письмом Н. П. Киреевскую<sup>26</sup> о том, что с согласия В. А. Елагина Общество принимает на себя издание песен, собранных П. В. Киреевским, с представлением всех барышей его наследникам, причем изъявляет сожаление, что обработанный П. В. Киреевским Отдел Стихов при его собрании песен не находится. А потому Общество, надеясь на просвещенное сочувствие Н. П. Киреевской, просит ее допустить пересмотреть все находящиеся в доме книги и бумаги тем из своих членов, которых оно выберет для этой цели. Так как Общество считает в числе своих членов многих известных библиографов, опытных в книжном деле, то и надеется, что поиски их могут скорее увенчаться успехом, чем поиски людей, не столь знакомых с этим делом.

За сим Комиссия приступила к самой работе и начала чтение песен, приготавливая их к изданию и вместе сверяя с оригиналами.

Все дальнейшие подробные объяснения по изданию должны быть изложены в предисловии к песням.

Константин Аксаков.

Приведенный выше доклад Аксакова познакомил нас с первоначальным планом издания, который, как известно, не был полностью реализован. В докладе содержатся некоторые интересные подробности, касающиеся издания, как например факт об утере коллекции духовных стихов П. В. Киреевского, которую, как можно предположить на основе предварительного знакомства с архивом Бессонова, хранящимся в Историческом музее в Москве, Бессонов использовал для «Калик перехожих». И наконец, что особенно важно в данном случае, в докладе совершенно четко и обстоятельно изложены принципы издания богатых песен, т. е. былин. Именно на основе изложенных здесь принципов и осуществлено было указанное издание. При этом для изучения истории I выпуска этого издания приведем здесь еще один не опубликованный документ — Записку П. А. Бессонова о занятиях Комиссии, готовящей издание первого выпуска.<sup>27</sup> Записка эта интересна тем, что представляет собой как бы дневник работы Комиссии с большим количеством относящихся сюда фактов.

## ЗАПИСКА О ЗАНЯТИЯХ КОМИССИИ, СОСТАВЛЕННАЯ БЕССОНОВЫМ

Комиссия начала занятия в марте месяце 1860 года.

Съезжались постоянно у К. С. Аксакова.

После первых решений об общем плане издания читан К. С. Аксаковым Доклад Обществу...

В одно из заседаний возник спор, какому следовать порядку в размещении былевых песен вообще и в частности об Илье Муромце. Против мнения Бессонова (изложенного письменно еще прежде, при разборе песен по смерти П. В. К.) подал письменное мнение Н. П. Гиляров.<sup>28</sup> Заседаемые склонились в пользу мнения Бессонова.

Затем в заседаниях прочитан весь текст песен по списку, сделанному Марьей Васильевной Киреевской, а экземпляры песен из других изданий по спискам, сделанным стараниями С. А. Соболевского. При чтении устанавливаемо было, в каком порядке идти песням, и делались примечания к тексту, которые и записывались.

По прочтении всего об Илье Муромце положено тотчас печатать, и, после заседания мая 7, отдано дело Бессонову.

Бумага для печатания куплена С. А. Соболевским и передана типографщику А. Семену.

<sup>26</sup> Н. П. Киреевская — жена брата П. В. Киреевского — И. В. Киреевского, получившая в наследие имущество обоих братьев после их смерти, последовавшей в 1856 году. (Примеч. авт.).

<sup>27</sup> Г. Б. Л., рукоп. отдел, ф. 125, оп. 76, п. 32, л. 15. Вверху пометка П. А. Бессонова: «К отчету. В печать не вошло».

<sup>28</sup> Заявление Н. П. Гилярова среди архивных материалов пока не обнаружено. (Примеч. авт.).

Летом началось печатание. Получивши текст I выпуска песен в означенном виде, Бессонов должен был: 1) пополнить его двумя песнями из печатных изданий, пропущенными при чтении Заседаний (именно IV разр. № 2 и VI разр. № 2); 2) слить списки с оригиналами и подвести цитаты; 3) озаботиться предисловием, и т. п.

Во время печатания С. А. Соболевский отсутствовал за границей, а В. А. Елагин в деревне.

Во время же печатания: 1) положено присоединить выписку из протоколов; 2) составлено Предупреждение; 3) присоединено Вступление П. В. К.; 4) подобраны сказки для приложений; 5) составлен Бессоновым свод сказок лубочных; 6) присоединено сведенье о месте погребения Муромца; 7) составлена Бессоновым Заметка о размещении песен на основании Доклада К. С. Аксакова; 8) написаны и прибавлены Личные воспоминания К. С. Аксакова; 9) также Отметки В. И. Даля; 10) составлено Оглавление, Заглавие, указаны погрешности, и т. п.

Во всем этом сносился Бессонов с К. С. Аксаковым, а когда он в половине августа уехал за границу, то с В. И. Далем; ему и Н. П. Гилярову как цензору представляем был весь последний состав издания I выпуска; В. И. Даль сделал некоторые, принятые, поправки. Посланы были все таковые на рассмотрение, Председателю А. С. Хомякову, но он за смертью не успел дать совета.

Бумага на сорочку куплена в сентябре, с разрешения секретаря М. Н. Лонгинова, А. Семенов, под наблюдением Бессонова.

Печатание кончилось 27 сент. 1860 г.

Брошюровано 30 сен. Тогда же отдано в магазины для продажи.

Объявление в газетах первое — 1 окт.

Экземпляры для раздачи членам — 1 и 2 окт.

Отчет Бессонова об издании со счетом представлен обществу в Заседание октября 22 дня.

Итак, Записка П. А. Бессонова содержит, как мы видим, большое количество интересных фактов по истории издания I выпуска и «Песен, собранных П. В. Киреевским». Среди этих данных особенно обращает на себя внимание то обстоятельство, что в подготовке корпуса первого выпуска принимали деятельное участие М. В. Киреевская и С. А. Соболевский. М. В. Киреевской были переписаны тексты былин из собрания П. В. Киреевского, а С. А. Соболевский отбирал их из других источников.

Рукописи былин первой половины XIX века, вошедшие в собрание П. В. Киреевского, находятся в настоящее время преимущественно в Рукописном отделе Государственной библиотеки им. В. И. Ленина, где они хранятся по описи 76 в папках за №№ 24, 29, 30, 31, 32, 43 и некоторых других. Состав указанных здесь папок неоднороден. Изучение их показывает, что фонд П. В. Киреевского и П. А. Бессонова распадается, как и надо было предполагать, на две части: фонд собственно П. В. Киреевского и фонд Общества любителей российской словесности при Московском университете, неправомочно обозначенный именем Бессонова. Фонд П. В. Киреевского, или первая часть общего фонда, названного выше, относящаяся к эпической поэзии, представлена в поименованных папках двумя видами, или типами, рукописей:

1) списки текстов былин, баллад, исторических песен на небольших листках бумаги размером в 8-ю долю листа, сделанные разными лицами, в разное время, на протяжении более двух десятилетий; такого рода листки, на которые переписана почти вся коллекция П. В. Киреевского (причем многие тексты по нескольку раз), принято рассматривать как подлинники, поскольку полевых записей сохранилось очень немного;

2) тетради, где те же тексты переписаны в определенном порядке, озаглавлены с целью подготовки их к публикации. Кроме того, существуют отдельные разрозненные полевые записи, сохранившиеся случайно среди прочих бумаг в разных папках.

В таком виде сохранилась коллекция былин П. В. Киреевского, но, как указывалось выше, она в большинстве своем не выделена в качестве

самостоятельного фонда, а, наоборот, перемешана с другими рукописными материалами, представляющими собой фонд Общества любителей российской словесности. В этом фонде мы обнаруживаем следующие материалы: 1) списки, сделанные М. В. Киреевской; 2) списки былин из печатных источников, подобранных С. А. Соболевским; 3) былинные тексты, полученные через Даля из собраний Харитонов (Архангельская губерния) и Борисова (Поволжье); 4) списки из разных печатных источников, сделанные Бессоновым; 5) отдельные записи, поступившие из разных источников, преимущественно более позднего времени, и, наконец, рукописи, представляющие собой подлинники приложений, примечаний, указателей и всего обширного аппарата, сопровождающего данное издание.

Все эти материалы попеременно с подлинниками рукописей из собрания П. В. Киреевского систематизированы в полном соответствии с изданием и переплетены в картонные переплеты, сделанные для каждого выпуска в отдельности.

Среди материалов П. В. Киреевского прежде всего необходимо рассмотреть тексты, переписанные на 8-ю долю листа и принятые в качестве подлинников. Внешне эти листки имеют следующий вид: они нарезаны из бумаги разного качества, цвета (белые, серые, зеленые), тексты переписаны на них чернилами, судя по тому, что на некоторых бумажках чернила выцвели, а также по почеркам, — в разное время и разными лицами. Изучение бумаги, почерков, пометок переписчиков, в том числе о месте записи, дает возможность сделать вывод, что эти листки относились к различным коллекциям, откуда были вынуты то ли в связи с перепиской текстов в тетради, о чем речь будет ниже, то ли, скорее всего, в связи с изданием, которое готовил П. А. Бессонов.

В результате проделанной работы по систематизации этих листков удалось установить некоторые основные собрания былин, откуда эти тексты были вынуты. Среди таких собраний назовем здесь следующие:

1. Собрание П. В. Киреевского. Тексты переписаны в основном рукой П. В. Киреевского, аккуратно, набело, с пометкой внизу каждого листка о месте и времени записи (иногда такие листки вложены в бумажные обложки, где и стоит такая пометка). По времени они распадаются на записи, сделанные в 1833 году и позже в Московской губернии, записи 1834 года Новгородской губернии, Орловской губернии.

2. К собранию П. В. Киреевского непосредственно относятся тексты, переписанные частично из материалов разных собирателей 30—40-х годов. Среди них обращает на себя внимание баллада (О Ваньке Ключнике), записанная А. С. Пушкиным, тексты былин, записанные Кузмищевым и полученные через Погодина и Даля, некоторые тексты от А. М. Тургенева, и др.

3. Наиболее значительный материал отобран также из собрания Языковых, причем часть листков из этой коллекции переписана П. В. Киреевским, бр. Языковыми или обычно рукою писарей, иногда с такого рода пометками: «Головино, Языково, № ...». Такие пометки с номерами облегчают восстановление всей коллекции Языковых.

4. Списки, сделанные преимущественно рукой М. В. Киреевской, обычно без указания места записи. Эти списки нередко повторяют материалы вышеупомянутых собраний, но иногда представляют собой оригинальные тексты, свидетельствующие о существовании других пока не установленных коллекций.

5. Небольшое количество списков, сделанных разными почерками из печатных источников (Песенников, «Московского сборника» и др.).

6. И, наконец, разрозненные листки разного формата, написанные карандашом и чернилами, частично представляющие, возможно, полевые записи.

Таковы, говоря коротко, в общих чертах, источники, откуда были отобраны тексты былин при подготовке их к изданию Обществом любителей российской словесности. Некоторые тексты, как сообщил об этом в свое время М. Н. Сперанский<sup>29</sup> и в настоящее время отмечает П. Д. Ухов, все же не вошли в это издание.<sup>30</sup> Важнейшим этапом подготовки издания явилась работа самого П. В. Киреевского над былинами, продолженная впоследствии по его плану П. И. Якушкиным. Следы их работы удалось установить по сохранившимся в той же коллекции тетрадам П. И. Якушкина, которые находятся в рукописном отделе Библиотеки им. В. И. Ленина по описи № 76 преимущественно в папке № 43.

Внешне они представляют собой большие листы бумаги, сложенные пополам, сшитые и пронумерованные двойной нумерацией: более поздней, сделанной красными чернилами, и более ранней, имеющейся не на всех листках, позволяющей восстановить первоначальный облик этих тетрадей. Между листами тетрадей проложены маленькие листы с текстами тех же былин, что и в тетрадях, отмеченных Бессоновым как оригиналы. Таким образом, содержание тетрадей дает возможность, с одной стороны, сравнить тексты, переписанные в тетради, с подлинниками, с другой стороны, сравнить эти же тексты с публикациями.

Всего тетрадей, содержащих текст былин в указанной папке, — 4. На первой странице каждой из них имеется пометка Бессонова: «Оригиналы песен П. В. Киреевского, напечатанные в I, II, III и V выпусках». Заметим здесь, что кроме этих тетрадей, содержащих тексты былин из собрания П. В. Киреевского, есть и другие тетради с историческими песнями, являющиеся их продолжением. Первая из разбираемых нами тетрадей имеет заглавие: «Русь древняя. Песни богатырские. Круг (цикл) Владимиров. Илья Муромец». После этого заглавия в первой тетради идут тексты былин об Илье Муромце, не озаглавленные, но пронумерованные римскими и арабскими цифрами, с указанием места записи после почти каждого текста. Следует отметить, что само заглавие этих тетрадей имеет известный интерес. Это станет очевидным, если обратиться к следующей группе тетрадей с историческими песнями. Первая из этих тетрадей названа так: «Песни исторические. Круг (цикл) песен эпохи Ивана Грозного». Последняя тетрадь в этом цикле обозначена: «Русь новая. Петр I». Таким образом, перед нами раскрывается первоначальный план издания русских эпических песен и выработанная с этой целью классификация. При этом обращает внимание деление всего материала на два исторических раздела: Русь древняя и Русь новая (после Петра), что соответствует исторической концепции, принятой П. В. Киреевским в 40-х годах.

Учитывая этот общий план, обратимся к материалам, помещенным в тетрадях. Изучение текстов и сравнение их с подлинниками дает возможность сделать такие выводы: в сравнении с текстами, переписанными на отдельные листы, в тетрадь вошли почти все тексты былин и некоторые баллады. Расположение текстов в тетрадях следующее: в тетради

<sup>29</sup> М. Н. Сперанский. П. В. Киреевский и его собрание песен. — В кн.: Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия, вып. 1 (песни обрядовые), М., 1911, стр. 1—73.

<sup>30</sup> П. Д. Ухов, ук. соч., стр. 11.

1-й помещена былина об Илье Муромце. 2-я тетрадь начинается с былин о Добрыне Никитиче, которые так и озаглавлены. Далее здесь же и в последующих трех тетрадях помещены другие сюжеты, озаглавленные в следующем порядке: «Алеша Попович», «Василий Казимирович», «Данило Ловчанин и жена его», «Данило Игнатьевич и сын его», «Дюк Степанович», «Суровец Суздалец», «Царь Саул Левоньдович». В четвертой и последующих тетрадях, на листках, имеющих первоначальную пагинацию, помещены только баллады о Князе Михайле и Василии (без заглавия) и на листах более поздних — целый ряд других баллад, помещенных под рубрикой «Прибавления», а также былины о Василии Буслаевиче, Садке, переписанные из Кириши Данилова. Следует обратить внимание, что на листах, имеющих первоначальную пагинацию, а также вообще в предыдущих тетрадях тексты былин из сборника Кириши Данилова отсутствуют. По неопубликованной переписке П. В. Киреевского можно предположить, что над сборником Кириши Данилова П. В. Киреевский начинает работать только в конце 40-х годов. По крайней мере именно в эти годы П. В. Киреевский просит выслать ему этот сборник, благодарит за его присылку, очевидно, собираясь взять материалы по тем сюжетам, которые в его коллекции отсутствовали (Садко и Василий Буслаевич). Именно эти тексты и встречаются в тетрадях.

Сравнение текстов былин, помещенных в тетрадях, с подлинниками показывает их редакторскую обработку. Редактирование заключалось в основном в следующем:

Во-первых, при переписке текстов исправлены многочисленные грамматические ошибки подлинников, переписанных писарями, проставлена пунктуация, выделена прямая речь, а также сделан подсчет стихов, как это принято при подготовке текстов к публикации.

Во-вторых, что в данном случае отметить более существенно, проведена и некоторая собственно редакторская работа, основная, очевидно, на наличии известных разночтений в имеющихся вариантах. Но надо подчеркнуть, что такая работа коснулась только отдельных слов и выражений в текстах. Вот некоторые примеры: в былине об Илье Муромце богатырь смотрит в «кулак молодецкий». В тетради это выражение заменено «трубочкой серебряной».<sup>31</sup> В другой былине слово «поломались» он заменяет словом «ударилась»,<sup>32</sup> в третьем тексте слово «питанен» было заменено «питвенным», и т. п. Надо сказать, что подобного рода правка встречается сравнительно редко. Иногда она скорее похожа не на исправление, а на опiski, совершенно естественные при переписке текстов. Во всяком случае определенную систему в такого рода редакторской правке усмотреть довольно трудно.

Наконец последнее, что обращает внимание в тетрадях, — это перенос ряда вариантов в разночтение, как они и воспроизведены в десятитомнике Бессонова. Сверка разночтений с подлинниками показывает, что они сделаны очень тщательно и никаких существенных отклонений от подлинника не имеют.

Таким образом, изучение тетрадей показывает, что в них собраны все имевшиеся в распоряжении П. В. Киреевского тексты былин ко времени подготовки их издания, т. е. к пятидесятым годам прошлого века. Устанавливать такую датировку дают нам основание не только сохранив-

<sup>31</sup> Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. 1, 1860, стр. 40.

<sup>32</sup> Там же, стр. 51. Все приведенные здесь исправления воспроизведены Бессоновым, поскольку тексты переписывались из тетрадей.

шиеся пометки о времени записи текстов, но также и то обстоятельство, что именно в этот период П. В. Киреевский, опубликовав духовные стихи,<sup>33</sup> работает над продолжением издания, имея в виду прежде всего опубликовать произведения эпической поэзии. По плану собирателя продолжил эту работу П. И. Якушкин.

Возникает вопрос, каков же был первоначальный состав былинной коллекции П. В. Киреевского и какой период времени охватывали его записи?

Собственно о периоде, к которому относятся эти записи, было уже сказано — это начало 30-х—конец 40-х годов XIX века. Состав же его коллекции следующий: в тетради 1-й (былины об Илье Муромце) симбирских и оренбургских записей, полученных от Языковых при участии самого Киреевского, — 12 текстов (наиболее ценная коллекция); текстов из Московской, Рязанской, Калужской губерний, включая записи П. В. Киреевского, — 5; саратовских (включая Шевырева) — 4; записей Кузмищева — 1, без указаний места записи — 1 былина. Всего, таким образом, — 23. В тетради 2-й и последующих записей из Симбирской и Оренбургской губерний — 3; из центральных губерний и в том числе Поволжья — 5; записей архангельских — 1; без указаний места записи — 5. Всего текстов былин — 37. Таков был состав сборника былин П. В. Киреевского. Это был подлинно научный сборник для своего времени, открывавший широкие перспективы русской фольклористике в области изучения эпоса.

Но посмотрим, что произошло дальше с коллекцией былин П. В. Киреевского в результате последующей подготовки их к печати, и в каком отношении она находится к опубликованным материалам. Для того чтобы ответить на эти вопросы, необходимо обратиться прежде всего к рукописям, хранящимся в папках №№ 24, 29, 30—32, находящихся в фонде Киреевского—Бессонова в рукописном отделе Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина. По внешнему виду все эти папки одинаковы. В них содержатся рукописи разного формата от 1/8 листа до полного листа, переплетенные в большие картонные переплеты. В каждой из таких папок находятся материалы одного из выпусков «Песен, собранных П. В. Киреевским» и изданных Обществом любителей российской словесности при Московском университете. Сопоставление рукописей, переплетенных в папки, с соответствующими выпусками показало, что они полностью идентичны, причем, как видно по сохранившимся пятнам типографской краски и оттискам пальцев наборщиков, именно с этих рукописей и проводился набор, и только после этого они были переплетены в папки.

На каждой папке имеется надпись, сделанная П. А. Бессоновым. Обратимся к папке № 32, представляющей собой рукопись 1-го выпуска «Песен, собранных П. В. Киреевским». В папке 92 листа. Надпись на картонном переплете рукою Бессонова гласит: «а) Приложение к отчету Бессонова. Черновые материалы занятий Комиссии при издании I выпуска песен П. В. Киреевского». Открываем переплет. Первые листы представляют собой рукопись Бессонова. Здесь текст «сорочки», т. е. обложки выпуска, титульного листа, выписка из Заседаний Общества, Предупреждение и прочие материалы, как и в книге. После всего этого с 16-го листа начинаются тексты былин, переписанные рукой М. В. Киреевской. Вверху

<sup>33</sup> «Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете», 1848, № 9.

16-го листа П. А. Бессоновым написано: «Список с оригиналов из собрания П. В. Киреевского, сделанный покойной сестрой его Марией Васильевной Киреевской. По нему читаны тексты в Комиссии и делан набор в печать, но при печатаньи тексты в некоторых местах исправлены сообразно с оригиналами».<sup>34</sup>

Изучение рукописей М. В. Киреевской показывает, что они представляют собой точную копию первой названной выше тетради, с тем же заглавием: «Русь древняя. Песни богатырские. Круг (цикл) Владимиров. Илья Муромец». Комиссия в лице К. С. Аксакова, П. А. Бессонова и других изменяет это заглавие таким образом: «Песни былевые. Время Владимирово. Илья Муромец — богатырь-крестьянин». Таков последний, так сказать, «наборный» список былин об Илье Муромце из коллекции П. В. Киреевского.

Надо отдать справедливость Комиссии, возглавленной К. С. Аксаковым, с участием людей, близких П. В. Киреевскому, — они старались сохранить в I выпуске первоначальный план и порядок расположения материала. Но, как уже говорилось выше, Комиссия не ограничилась этим. Она включила уже в I выпуск обильное количество сторонних материалов, преследуя задачи свода. Кроме того, она одобрила комментарии П. А. Бессонова, которые, как признано всеми исследователями, не только не облегчают, но, наоборот, невероятно осложняют и запутывают пользование материалом. «Самым же слабым местом публикации, — отмечает М. К. Азадовский, — был комментарий. Заметки, предисловия, примечания и т. п., принадлежащие Бессонову, в общей сложности составляют около 300 страниц и представляют в сущности большой сундур... К тому же сундур резко реакционный, написанный в духе официальной народности».<sup>35</sup>

Подготовка II и III выпусков «Песен, собранных П. В. Киреевским» в основном соответствует работе, которая велась при подготовке I выпуска. Материалы данных выпусков находятся в папках за №№ 29 и 32. Эти папки однотипны с предыдущей. На каждой из них рукой П. А. Бессонова написано, к какому выпуску относятся помещенные в них материалы. Содержание каждой папки, подобно предыдущей, начинается с «Сорочки», заглавных листов и заканчивается многочисленными примечаниями П. А. Бессонова.

В папке № 24, содержащей материал II выпуска, почти все тексты из собрания П. В. Киреевского переписаны М. В. Киреевской. Правда, порядок их расположения несколько нарушен, но это обусловлено новыми дополнениями. Исключение составляют лишь отдельные тексты. Например, это относится к песне «Что у нас было на святой Руси».<sup>36</sup> М. В. Киреевская переписала только одну первую строку этой песни, сделав такое примечание: «Песня совсем другого рода, позднейшая; в ней только примешано имя Добрыни. См. ниже. Русь новая. Петр I, XIX, 1, 2, 3». Надо предполагать, что здесь М. В. Киреевская руководствовалась планом, выработанным ее братом. Однако издатели не посчитались с этим, и указанная песня вошла во II выпуск в раздел былин о Добрыне.

Использование дополнительных материалов и отход от первоначального плана значительно более наблюдается в III выпуске (папка 29).

<sup>34</sup> Г. Б. Л., рукоп. отдел, ф. 125, оп. 76, п. 32.

<sup>35</sup> М. К. Азадовский, ук. соч., стр. 342.

<sup>36</sup> Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. II. М., 1861, стр. 61—63.

Здесь находится всего 7 текстов первоначальной коллекции, причем 6 из них переписаны М. В. Киреевской, и один (отрывок в 9 стихов) взят в качестве дополнительного, очевидно Бессоновым.<sup>37</sup> Порядок размещения текстов в III выпуске обусловлен включением сюда 15 дополнительных текстов из других источников. Таким образом, этот выпуск уже менее всего связан с первоначальным планом.

В заключение необходимо сказать несколько слов о результатах сверки текстов, опубликованных в вышеозначенном издании, с подлинниками и о редакторской работе П. А. Бессонова. Исчерпывающий материал по итогам этой сверки можно будет показать только при переиздании коллекции былин П. В. Киреевского.

Редакция текстов былин в I выпуске имеет примерно такой характер: на стр. 3 (былина об Илье Муромце) переставлены строки, что, впрочем, оговорено в примечаниях, как и в ряде других случаев; на стр. 4 (та же былина) слово «накладная девица» заменено словом «походная девица» (?!); на стр. 4—5 опущены нецензурные слова, встречающиеся в былине; на стр. 16 опущено слово «здуниной», относящееся к припеву, и т. п.

Как видим, правка такого рода не вносит каких-либо искажений в тексты былин. И это относится к материалу всего I выпуска, который издавался, очевидно, при тщательном контроле со стороны ряда членов Комиссии, из которых особенно большое участие приняли в подготовке издания К. С. Аксаков (до отъезда за границу),<sup>38</sup> В. И. Даль, — о чем сохранились свидетельства самого П. А. Бессонова, — С. А. Соболевский, а также и ближайшие родственники П. В. Киреевского.

Однако с подготовкой следующих выпусков, что постепенно захватил в свои руки П. А. Бессонов, положение меняется. Возьмем в качестве примера III выпуск. Здесь немало пропусков и замены слов. Например, на стр. 40 этого выпуска в былине о Даниле Ловчанине пропущено две строки: «Добро пожаловать, добрые молодцы / Хлеба соли кушати, белой лебеди рушати». Там же в былине о Даниле Игнатьевиче пропущена строка: «Богатырским конем ты не владывал». В этой же былине слово «молодой» заменено словом «младой», слово «пропроведывать» исправлено «попроведывать». На стр. 65 в былине вставлен дополнительно псвтор. Было так: «Крепок ты и гибок, не порвешься, не изломисься». Исправлено: «Крепок ты и гибок, не порвешься, / Не порвешься и не изломисься».

Последний пример правки текста типичен для редакторской работы П. А. Бессонова, который нередко прибегает к правке такого рода. Вот еще один пример (вып. II, стр. 40, былина о Добрыне Никитиче), когда текст подлинника: «И середь двора два терема стоят златоверховаты» — Бессонов исправляет: «И середь двора два терема стоят, / Два терема златоверховаты».

Особенно много такого рода редакторской правки в V выпуске. Здесь в основном помещены баллады, и создается впечатление, что П. А. Бессонов стремился приблизить стих баллады к былинному распеву. Кроме того, здесь много опечаток и всякого рода исправлений лексического характера.

Но как мы видели, собственно коллекция П. В. Киреевского заканчивается III выпуском. Четвертый выпуск уже назван и самими издателями

<sup>37</sup> Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. III. М., 1861, стр. 3—4.

<sup>38</sup> В августе 1860 года К. С. Аксаков уехал за границу и там вскоре умер.

«дополнительным», и в нем нет ни одного текста из первоначальной коллекции П. В. Киреевского.

В V выпуске много материалов П. В. Киреевского, но здесь помещены уже не былины, а баллады. В последующих выпусках, посвященных преимущественно историческим песням, былин из коллекции П. В. Киреевского также почти не встречается, исключая отдельные поступившие, очевидно, позже тексты, найденные при разборе его архива.

Хотелось бы сказать еще несколько слов о коллекции А. Харитонова, записи которого помещены в четвертом дополнительном выпуске, а также в некоторых других выпусках. Пока трудно установить, были ли записи А. Харитонова в руках у П. В. Киреевского. Во всяком случае, если они и были, то в последние годы жизни собирателя. Материал А. Харитонова поступил через В. И. Даля, при этом А. Харитонов записывал не только былины и песни, но также сказки, многие из которых помещены в сборнике Афанасьева, куда они попали опять-таки через В. И. Даля.

А. Харитонов был замечательный собиратель, и им следовало бы заинтересоваться. Он, по существу, первый в середине прошлого века открыл богатейшую эпическую традицию в Архангельской губернии, если не считать отдельных записей П. Ф. Кузмищева. Кроме того, он собрал много других материалов, часть которых осталась неопубликованной.

Таковы некоторые факты и материалы, освещающие историю собирания и издания былинной коллекции П. В. Киреевского. Работа над этой богатейшей коллекцией продолжается. Рукописный фонд П. В. Киреевского без преувеличения колоссален и разобран еще не полностью. Над ним сейчас усиленно трудятся фольклористы Москвы и Ленинграда с целью подготовки научного переиздания его. Возможно, что дальнейшее изучение даст дополнительные факты о собрании П. В. Киреевского, а может быть, и заставит пересмотреть некоторые положения, которые представляются сейчас бесспорными. Но во всяком случае ясно то, что коллекция былин П. В. Киреевского имеет исключительное значение для русской науки. Она является основой дальнейших исследований в этой области. Напомним, что с П. В. Киреевским начинает свою работу П. И. Якушкин, вслед за ним П. Н. Рыбников, П. В. Шейн, сделавший свои первые записи былин в Симбирской губернии, на родине Языковых, и многие другие собиратели.

---

М. Я. МЕЛЬЦ

## О VI ВЫПУСКЕ «ПЕСЕН, СОБРАННЫХ П. В. КИРЕЕВСКИМ»

(ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ)

VI выпуск «Песен, собранных П. В. Киреевским», выпущенный П. А. Бессоновым в 1864 году по поручению Общества любителей российской словесности, посвящен историческим песням, освещающим эпоху Ивана Грозного.

В архиве П. В. Киреевского и П. А. Бессонова (Рукописный отдел Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, ф. 125, о. 76) хранятся черновики тома — папка 52, лл. 1944—2097 и наборная рукопись — папка 23, 144 листа (в дальнейшем: наборн. рук.). Изучение рукописных материалов помогает выяснить ряд вопросов истории создания данной книги.

Черновые рукописи тома, находящиеся в беспорядке, написанные разными почерками на различной по форме, цвету и качеству бумаге, содержат 97 полных текстов и 2 отрывка. Сплошная пагинация красными чернилами была сделана без углубления в содержание материала. Так, лист 1967 разрывает песню, находящуюся на листах 1966 и 1968. Двойной лист 1997—1999, занятый большим текстом, пронумерован в обратном порядке, так что начало песни находится на л. 1999, а конец — на 1997.

Полевых записей коллекция не имеет. Мало сохранились и подлинники собирателей. К первоначальным материалам можно отнести некоторые тексты из большого собрания братьев Языковых (Симбирская губерния, Головино), переписанные, судя по характерному почерку, писарями. Они имеют порядковые номера и паспортные данные (лл. 1950, 1951, 1953, 2054, 2028—2030 — по нумерации Языковых песни №№ 2, 6, 25 и 26). Одним и тем же лицом написаны лл. 1957, 2050—2052 (песни из с. Старая Ярыкла Симбирской губернии) и коллекция Д. А. Валуева.

Листы 1972, 2016—2018, 2086—2087 черновики и 113—115, 129—132, 135, 140, 141 наборной рукописи (тексты из Москвы, Тулы, Симбирской и Калужской губерний) скопированы с присланных подлинников, вероятно, двумя лицами. Их почерки сходятся с теми, которыми составлено сводное оглавление лирических песен (папка № 37, стр. 86—95) и переписано собрание сказок для тетки Петра Васильевича — А. П. Зонтаг, известной детской писательницы начала XIX века.

Характерным писарским почерком, с завитушками и росчерками, скопированы некоторые исторические песни об Иване IV из печатных изданий — сборника Кириши Данилова, песенника Новикова («Новое и полное собрание российских песен») и «Русской старины» Корниловича (лл. 1963, 1967, 1973, 2000—2001).

Основное количество текстов переписано на четвертушках сероватой бумаги Тальской фабрики, рукой П. И. Якушкина (довольно четкий мелкий почерк с характерным написанием букв «л», «я», «ъ») и сестрой П. В. Киреевского Марией Васильевной, обладательницей крупного, четкого, каллиграфического почерка, славившейся (судя по сохранившемуся семейному архиву), любовью и вкусом к копированию и охотно выполнявшей различные поручения родственников и знакомых по переписке всевозможных материалов (вплоть до неопубликованных вариантов Библии).

В собрании хранятся рукописи М. В. Киреевской двойного рода: 1) копии с присланных текстов, снятые ею в 30-е годы на небольшие, в  $\frac{1}{4}$ , листы плотной белой бумаги № 6 фабрики Аристархова; каждая песня заносилась на отдельный лист; 2) частичная копия корпуса книги, сделанная ею в конце 1858—начале 1859 года. Копии 30-х годов правлены четким мелким почерком (с характерным начертанием буквы «ё»).<sup>1</sup> Этим почерком вписаны пропущенные слова и строки, исправлены описки (наборн. рук., л. 63), внизу последней страницы каждого текста указаны паспортные данные, приписаны заглавия песен. Например, заглавие «Песня про Васю Маленького» (наборн. рук., л. 89) явно взято из утраченного подлинника, ибо так же названа песня в собственноручной записи собирателя А. Харитонов из той же Архангельской губернии (наборн. рук., л. 95).

В целом копии М. В. Киреевской отличаются аккуратностью и тщательностью, но все же некоторые мелкие ошибки, допущенные при переписке, дошли до VI выпуска «Песен...», так как большинство ее списков было взято П. А. Бессоновым для набора.

Основная часть рукописей состоит из материалов трех видов: 1) отдельные тексты на разрозненных листках; 2) черновая группировка вариантов по сюжетам; 3) подбор корпуса книги с нумерацией страниц, разделов (римскими цифрами) и песен в разделах (арабскими цифрами).<sup>2</sup>

При подготовке сборника изучались копии каждого текста. Поскольку некоторые песни переписывались несколько раз (например, вариант о Ермаке, доставленный Языковым, скопирован дважды: писарем и Марией Васильевной; лл. 1946—1950 и лл. 1948—1949), то, при просмотре имеющегося материала, карандашом отмечалось на копиях «есть» или «не нужно» в том случае, когда песня не включалась в том. Второй этап работы — тщательная переписка на двойных полулистах (с нумерацией только первой страницы) песен, подобранных по темам, с определением последовательности текстов по развитию сюжета (лл. 1958—1960).

Особый интерес представляют листы, отражающие третий этап работы — составление корпуса тома. Несмотря на то, что черновики находятся в хаотическом состоянии, благодаря сквозной нумерации страниц (43—73)<sup>3</sup> и разделов (XXVII—XXXIX) удалось восстановить его первоначальный замысел. Такая пагинация свидетельствует о том, что Киреевский думал создать одну большую книгу былин, баллад и исторических песен (общее заглавие — «Песни былевые, исторические»). Именно поэтому первый (XXVII раздел) содержит тексты о Кострюке, теснее всего связанные с былинной традицией. Названия разделов в плане

<sup>1</sup> По мнению А. Д. Соймонова, почерк принадлежит молодому Киреевскому. Этой же рукой написан текст из с. Воронки Звенигородского уезда Московской губернии (запись 1833 года), где Петр Васильевич вел собирательскую работу (наборн. рук., лл. 69—74).

<sup>2</sup> В окончательном отборе материала принимал участие П. И. Якушкин.

<sup>3</sup> Обычно нумеруется только первая страница двойных полулистов; паспорт стоит под текстом.

П. В. Киреевского отсутствуют, сохранились лишь карандашные пометы «Свадьба Грозного» и «Женитьба Грозного» при отдельных текстах и на прокладке в копиях Марии Васильевны (л. 2023).

Киреевский следующим образом думал расположить исторические песни о событиях эпохи Грозного (заглавия наши): XXVII — Кострюк;<sup>4</sup> XXVIII — Взятие Казани; XXIX — Помощь царю под Казанью; XXX — Татарская девушка в плену у русских; XXXI — Отголосок взятия Казани; XXXII — Ермак; XXXIII — Осада Пскова; XXXIV — Правеж; XXXV — Заточение царицы в монастырь; XXXVI — Покушение на убийство сына; XXXVII — Плач царицы над гробом Грозного; черновики XXXVIII главы не сохранились, в нумерации страниц есть перерыв — отсутствуют листы 70—72. Учитывая, что одной цифрой обозначался каждый двойной лист, можно предположить, что здесь размещался большой раздел — вероятно, плач войска над гробом царя, но в опубликованном VI выпуске «Песен» (в дальнейшем: К. VI) этот сюжет представлен лишь двумя вариантами (К. VI, стр. 210—212); XXXIX — Смерть Грозного.

Наиболее завершен и отработан XXVII раздел. Он содержит 12 текстов, расположенных без строгой научной системы, — сначала запись адмирала Кузмищева (Архангельская губерния), затем Языковский вариант (Симбирская губерния), вариант П. Шевырева (Саратовская губерния), Ржевитинова (Симбирская губерния), и т. д.

Неслучайно именно этот цикл скопирован набело аккуратным почерком на полулистах той же серой бумаги Тальской фабрики, на которой написаны большинство текстов (лл. 2057—2075). Номера раздела копия не содержит, может быть, потом окончательно предполагалось определить последовательность расположения материала. После переписки скопированные листы были прочитаны, в них исправлены описки, вставлены пропущенные строки (лл. 2057, 2058—об., 2061—об., 2062).

Киреевский ввел в корпус тома не все материалы, находившиеся в его распоряжении. Он не хотел привлекать опубликованных текстов (использована лишь запись о Кострюке из сборника Кириши Данилова, опущены заготовленные печатные образцы песни «Царь хочет убить сына» — лл. 1989—1992, 1997—2003, 2042—2044, 2068—2070). Не использованы песни, потерявшие хронологическую приуроченность, перешедшие в раздел лирических песен (л. 1959 — матросы зовут девушек в Питер; лл. 2084—2088 — тексты, являющиеся развитием песни о правеже с утратой исторической окраски — в них фигурирует просто «православный царь»).

Вероятно, некоторые тексты были получены после обработки корпуса, поэтому они не включены в основной состав (например, песня о Кострюке из Симбирской губернии — лл. 2038—2039).

Сохранились следы работы по подаче сводных разночтений. Имелось несколько близких песен «Соловей кукушку уговаривал». За основу взята запись из с. Ильинского Московской губернии; после текста показаны варианты строк по материалам из Малоархангельского уезда Орловской губернии, Новиковского песенника, Твери и Симбирской губернии (наборн. рук., лл. 12, л. 1959—об.).<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Интересно отметить, что номер этого раздела повторен при окончании текста о покушении на убийство сына (л. 2005, раздел XXXVI), контаминированного с песней о Кострюке.

<sup>5</sup> Об этом методе работы П. В. Киреевского свидетельствует П. И. Якушкин. — См. статью «Кое-что об изданиях Бессоновым народных стихов и песен» в кн.: П. И. Якушкин, Сочинения, СПб., 1884, стр. 462.

В 1834 году Киреевский напечатал несколько песен из своего собрания, в том числе одну историческую — об осаде Пскова.<sup>6</sup> Этот же вариант включен в корпус тома (К. VI, стр. 187—190, в плане Киреевского раздел XXXIII). Принцип подачи текста в обоих случаях одинаков. Рукопись содержит 4 примечания к различным строкам песни. Как и паспорт, они помещены под текстом. После строки 26 идет ряд точек. Киреевский дает сноску: «Здесь должен быть пропуск». К строке 38 имеется уточнение: «Вероятно, вставка из другой песни, похожей на эту содержанием и напевом». Имя Хотеновича (строка 51) расшифровывается как «очевидно, испорченное имя Хоткевича» (подчеркнуто Киреевским). Строка 58 получает разъяснение: «Должно быть: как куры пропели. Старинное слово кур значило петух» (подчеркнуто Киреевским). При публикации в «Деннице» издатель альманаха М. А. Максимович сохранил только основные примечания. Он прямо печатает «куры пропели» (вместо «пропелись»), заменяет без оговорки нецензурное слово в строке 50 на выражение «блудён сын».

Анализ черновики 6 выпуска показывает, что П. В. Киреевский бережно и тщательно обращался с фольклорными записями исторических песен о событиях XVI века, не допускал своевольной правки и контаминации текстов.

После смерти П. В. Киреевского (умер в 1856 году) его рукописи готовились к печати П. И. Якушкиным, а затем по поручению Общества любителей российской словесности работу с его материалами начал вести П. А. Бессонов (мы оставляем в стороне участие других членов выделенной Обществу комиссии в подготовке рукописей к печати, так как вся окончательная правка и обработка записей проведена непосредственно и лично Бессоновым).

Пока рукописями ведал П. И. Якушкин и была жива М. В. Киреевская (умерла в 1859 году), хранившая заветы брата, работа шла только с черновиком корпуса. Были даны заглавия разделам, определена их последовательность в хронологическом порядке (начиная с песен о взятии Казани) и лишь несколько изменено расположение песен в разделах. Этот корпус тома переписывался Марией Васильевной. Она успела скопировать на больших белых листах бумаги Сергиевской фабрики Владимирской губернии, выпускаемых с 1858 года,<sup>7</sup> лишь несколько разделов — взятие Казани, помощь царю под Казанью, Ермак, начало первой песни раздела Правеж (лл. 2094—2097 и наборн. рук., лл. 22, 33—34).

Рукопись явно предназначалась для набора: на листах с обеих сторон оставлены поля, текст разбит на пятки. Паспорт по-прежнему стоит под текстом.

После смерти М. В. Киреевской Бессонов начинает более свободно обращаться с рукописными материалами: меняет порядок и содержание разделов (песни о татарской девушке в русском плену и об отголосках взятия Казани вливаются в раздел «Взятие Казани»), вводит тексты, не использованные Киреевским, собираясь сначала дать их в специальных «прибав-

<sup>6</sup> Пять песен из собрания П. В. Киреевского. — «Денница. Альманах на 1834 год». Университетская тип., М., 1834, стр. 153—162. Комментарий (стр. 162—167) представляет исследование исторических основ и поэтических особенностей песни об осаде Пскова.

<sup>7</sup> Штемпель фабрики — ЕС в овале под короной. См.: С. А. Клепиков, Филлигранны и штемпели бумаг русского производства XVIII—XX вв. — Записка Отдела рукописей Государственной библиотеки им. В. И. Ленина, вып. XIII, 1952, стр. 100, № 88.

лениях». Так, раздел XIV (по новой нумерации корпус содержал десять разделов) должен был составить добавления к циклу «Взятие Казани». Сохранилась прокладка с заголовком, сделанным рукою Бессонова: «Прибавления XIV. Ср. выше песни историч. круг песен Ивана Грозного. I. Взятие Казани, б». Помета о «прибавлениях, XIV» имеется и на л. 1959. Добавления к песням о правеже предполагалось поместить в главе XV. В окончательном варианте эти тексты вводятся в корпус на равных основаниях, но помещаются в конце разделов. Два очень далеких варианта песни о правеже так и не были использованы Бессоновым и не вошли в VI выпуск (лл. 2084—2088).

Руководствуясь решениями комиссии, Бессонов привлек все песни из печатных изданий, обнаруженные в черновиках Киреевского (см. заготовки Бессонова на л. 1977). Кроме того, им выписаны тексты из более ранних сборников и книг 30—40-х годов (И. П. Сахарова, И. И. Дмитриева, Ф. Студитского 1841 года), которыми Киреевский, вероятно, сознательно не пользовался.

Но Бессонов идет еще дальше. Рукопись книги была сдана в типографию в 1863 году (эта дата стоит на титуле, написанном рукою Бессонова, — наборн. рук., л. 2; 22 мая 1863 года на LXXII заседании Общества им было доложено о том, что «в ближайшее время... будут печататься: выпуск VI, „Грозный царь Иван Васильевич...“»). При подготовке тома к печати П. А. Бессонов вводит в корпус не только новые записи исторических песен, полученные им от собирателей, но и заимствует тексты из книг и периодических изданий 60-х годов — сборников П. И. Якушкина (1860 год) и В. Варенцова (1862 год), собрания Костомарова—Мордвовой (1862 год), Русской беседы (1860 год), Отечественных записок (1860 год), Московских ведомостей (1862 год) и др. (см. л. 1947). Благодаря введению новых текстов, не известных П. В. Киреевскому, в том добавляются два раздела, содержащие по одной песне: 1) «Царь в Серпухове» (текст взят из Известий Академии наук, т. I, 1855) и 2) «Гнев царя на Вологду» (Русское слово, 1859, № 1).

Из 93 текстов, составляющих VI выпуск, лишь 48 являются песнями, записанными самим Киреевским или присланными по его просьбе собирателями из разных краев России (24 из Симбирской губернии, 5 из Московской, 4 из Орловской, 3 из Архангельской, 2 из Тульской, по 1 из Вологодской, Новгородской, Калужской, Тверской, Саратовской, Пермской и Владимирской; 3 текста, доставленные Варламовым и Улыбышевой — в девичестве Решетовой — не имеют географического приурочения). Только эти записи, введенные в научный оборот П. В. Киреевским и относящиеся к 30—50 годам XIX века, могут с полным правом войти в новое, исправленное и выверенное «Собрание песен П. В. Киреевского».

Бессонов постепенно отрабатывал заглавия циклов (правка шла и в корректуре). Сначала второй раздел был назван «Помощь царю под Казанью» (наборн. рук., л. 26—об.). Позже появляется слово «Подмога», и в конце концов Бессонов останавливается на простонародной огласовке «помочь» (наборн. рук., л. 22). «Смерть Грозного» — так вначале была названа последняя глава. Затем добавляется уточнение «царя Ивана Васильевича» (наборн. рук., л. 137). Оно было внесено при подготовке рукописи для сдачи в типографию, так как теми же чернилами написано указание наборщику о виде шрифта. На л. 2089 сохранилось первоначальное заглавие одного из разделов: «Заточение царицы в монастырь», а в наборной рукописи (л. 134) уже стоит «Царь сослал царицу в монастырь».

Черновики отражают работу Бессонова при подготовке к печати каждого отдельного текста. Изучив все списки той или иной песни, он, по системе Киреевского, приводит разночтения в сносках к строкам (см., например, К. VI, стр. 132—138). Этот же метод применен и при показе записей, полученных после смерти Петра Васильевича. Так, к материалу, собранному Реймерсом (К. VI, стр. 77—80), построчно приводятся разночтения из печатных источников.

Заменяя какое-либо слово в рукописи, Бессонов иногда ссылается на другие варианты песни или на предыдущие выпуски томов, где встречается такое выражение, тем самым желая оправдать внесенные изменения, не обоснованные имеющимися черновиками (наборн. рук., лл. 5, 24—об, 37, 100—103 и др.).

Сравнив публикацию песни об осаде Пскова в «Деннице» с VI выпуском (стр. 187—189), можно убедиться, что Бессоновым она воспроизведена более тщательно (он приводит в примечаниях к строкам все, даже мелкие, замечания Киреевского).

Но все же в наборной рукописи Бессонов произвел некоторую своевольную правку текстов в различных направлениях:

#### 1. Введение народной этимологии и огласовки:

девушки → деушки (л. 20)  
 бояре → боляры (л. 37),  
 здравстуй → здрастуй (л. 38),  
 вскричал → скричал (л. 38),  
 прохлажались → проклажались (лл. 40, 38, 84 и мн. др.).  
 куском → кусом (л. 44),  
 Никита → Микита (л. 100—об.),  
 жениться → женитися (л. 122),

Такую правку Бессонов проводил небрежно: менял слово в одной строке, рядом оставлял его без исправления (лл. 37, 100—об. и др.).

#### 2. Изменение оттенка существительного или глагола:

постоял → простоял (л. 5),  
 показывали → показали (л. 5),  
 кукушечка → кукушка (л. 12),  
 Казанка → Казаночка (л. 13),  
 палатам → палатушкам (л. 37).

#### 3. Правка падежных окончаний:

Казане → Казани (л. 10),  
 Московской, широкой → Московскою широкою (л. 20),  
 сходились палачи → сходилась палачей (л. 37—об.),  
 Федор → Федором (л. 38),  
 младый → молодой (л. 63).

#### 4. Внесение разнообразия в тройное повторение фраз (л. 37, 38).

#### 5. Отделение буквы «т» в частице «от»:

есаул-от → есауло-т (лл. 25, 40),  
 татарин-от → татарино-т (лл. 41, 96, 103—об. и др.).

6. Разбивка длинной строки на две или объединение двух коротких в одну для унификации их размера (лл. 10, 22—об., 28, 63, 80, 116, 117).

#### 7. Введение дополнительных предлогов:

в матушке каменной Москве → во матушке в каменной в Москве (л. 37).

8. Вставка слов для получения традиционных формул:

государь → государь царь (л. 5).

9. Добавление новых слов для увеличения строк (л. 38 — «босые ноги», л. 85 — «два брата родных», л. 140 — «грозный царь»).

10. Сокращение текста. «Песня о пострижении царицы» (К. VI, стр. 204) не воспроизведена полностью, так как она постепенно переходит в женскую лирическую песню о злом и старом муже. В черновике текст имеет большое продолжение, но Бессонов обрывает его именно на той строке, около которой стоит карандашная помета (NB — л. 2090). Не воспроизводя последние 10 строк песни, Бессонов по небрежности пропускает фамилию собирателя (Перевлесский), помеченную в рукописи.

11. Внесение строк, не обнаруженных в сохранившихся черновиках. В наборную рукопись такие финальные строки вписаны рукой Бессонова (лл. 103, 111—об., 121). Может быть, ему были известны не дошедшие до нас материалы, ибо он не только прибавил две последние строки в песню о Кострюке (К. VI, стр. 176—178), не имеющую черновых списков, но и приписал паспорт: «Киреевская слободка. От Никитушки» (почерк, которым написана песня в наборной рукописи, похож на руку молодого Киреевского). Изменяя окончание другой песни, Бессонов указывает фамилию собирателя «Ржевитинов», в то время как в рукописи стоит «Ржевицкий».

Правка Бессонова, искажающая подлинные записи, все же не затрагивала существа и направленности песен VI выпуска.

Представляет интерес рассмотрение наборной рукописи. Она состоит из написанных разными почерками разнообразных листков — и четвертушек, и восьмушек, и половинок, перечеркнутых и грязных, усеянных чернильными пятнами, со вставками и примечаниями, написанными сбоку, сверху, а то и вверх ногами. Каждый лист несет следы работы Бессонова: место записи вынесено вперед, расставлены ударения, иногда помечены пятки строк, приписаны указания наборщикам и т. п.

Для составления наборной рукописи Бессонов брал тексты из всех составных частей коллекции Киреевского: писарские материалы; копии отдельных текстов, снятые М. В. Киреевской и П. И. Якушкиным; листы из корпуса, составленного ранее и из копии корпуса, сделанной Марией Васильевной. П. А. Бессонов безжалостно обращался с черновыми материалами: если подходило расположение песни на странице, то он разрывал двойной лист пополам, не сохраняя в неприкосновенности даже черновик корпуса (например, 56 лист составляет 24 и 26 листы наборной рукописи).

Дополнительные тексты из печатных изданий 50—60-х годов, вошедшие в том, переписаны Бессоновым собственноручно, так же как и записи П. В. Шейна из Симбирской губернии, известные ему в подлиннике (лл. 9, 29, 31, 75, 144 и др.).

Благодаря скупости П. А. Бессонова, который обходился без услуг писаря,<sup>8</sup> до нас дошли включенные в наборную рукопись личные записи собирателей Реймерса (Нижегородская губерния) и А. Харитонова (Архангельская губерния), переданные В. И. Далем (лл. 50—51, 66—68, 95—

<sup>8</sup> Его письма полны необоснованными жалобами на отсутствие денег.

98, 104—105). Листы А. Харитонова снабжены примечаниями, раскрывающими метод его собирательской работы и свидетельствующими о бытовании на Севере в 30—50-е годы XIX века былины и исторических песен. Воспроизводим эти строки полностью.

О записанном им тексте о Кострюке (К.VI, стр. 98—101) Харитонов пишет: «Сказка эта списана мною слово в слово, без малейших перемен со слов сказочника-крестьянина; она была некогда послана мною к И. М. Снегиреву в Москву, но еще не напечатана» (л. 66).

Любопытно примечание к имени Потанюшки Хроменского из другого варианта песни о Кострюке (К.VI, стр. 138—143): «Одно из действующих лиц известной новгородской сказки „Васька Буслаев сын“.<sup>9</sup> Эту сказку, помещенную г. Сахаровым в альманахе Н. В. Кукольника „Новогодник 1839“, читал я и нахожу, что она, как по общей идее, так и по частностям весьма различна от той, которую рассказывают здешние сказочники и которую при первом востребовании вашем, милостивый государь Владимир Иванович (Даль, — М. М.) я готов сообщить Вам» (л. 96—об.).

Особо интересно примечание Харитонова к третьему тексту: «Пополнения в сказке, приписанные между строками и на боках страницы, сделаны были мной для вящей полноты, в то время, милостивый государь Владимир Иванович, когда я слышал ее вторично от рассказчика, более умелого» (л. 105—об.). Эти разночтения приводятся Бессоновым сносками к строкам песни с указанием: «От более искусных певцов» (К.VI, стр. 161).

Наборная рукопись по окончании набора была сброшюрована и пропагинирована (Бессоновым — чернилами и работником архива — карандашом). Крайние буквы проклеены и не видны, выпал лист для текста К.VI, стр. 204 (нумерация перерыва не имеет). На листах сохранились следы пальцев наборщиков, имеются многочисленные указания Бессонова о характере набора и шрифта («египетским» — для заглавий циклов), о порядке печатания текстов («NB наборщик см. сложенный лист» — л. 134). Некоторые страницы содержат лишь надпись «Из печатного», а сам текст отсутствует (вероятно, в типографию были доставлены книги или части их. На л. 137 есть помета Бессонова: «NB наборщик смотри печатный листок»).

Несмотря на крайне небрежно составленную и грязную наборную рукопись, 6-й выпуск песен, собранных П. В. Киреевским, почти не имеет опечаток. Вряд ли Бессонов тщательно читал корректуру; им не выправлены даже явные опiski, допущенные еще в черновых копиях и попавшие в печать (наборн. рук., л. 28 «Есаулошке»; л. 79 «силка»). Можно отметить лишь малочисленные типографские опечатки.

Поскольку не все тексты были разбиты в рукописи на пятки, то при наборе выпали отдельные строки (К.VI, стр. 21 — наборн. рук., л. 20; К.VI, стр. 138 — наборн. рук., л. 95). Остались неисправленными мелкие ошибки: у заутрени → заутрени (К.VI, стр. 210, строка 3 — наборн. рук., л. 143); разбойничков → разбойников (К.VI, стр. 195, строка 39 — наборн. рук., л. 129); Роман → Романов (К.VI, стр. 93, строка 90 — наборн. рук., л. 60). Технически высокое качество книги следует отнести за счет профессиональной квалификации наборщиков типографии Лазаревского института восточных языков.

Изучение черновиков и наборной рукописи VI выпуска песен, собранных П. В. Киреевским, приводит к следующим выводам:

<sup>9</sup> А. Харитонов былины и исторические песни именуется сказками. Так, данный текст назван «Народной сказкой про Васю Маленького», другой вариант — «Сказкой про Иванушку Маленького» (л. 104).

1) П. В. Киреевский и работавший с его рукописями П. И. Якушкин не производили исправления и контаминации известных им текстов исторических песен об эпохе Ивана Грозного;

2) по замыслу П. В. Киреевского исторические песни XVI века располагались в корпусе по степени их отхода от былинной традиции (первый раздел песни о Кострюке);

3) П. А. Бессонов, готовя рукописи к печати, допустил правку текстов, изменил замысел книги (показав материал в хронологическом аспекте, начиная с песен о взятии Казани), ввел в том позднейшие материалы, не известные Киреевскому;

4) при переиздании собрания П. В. Киреевского необходимо восстановить его подлинный вид по сохранившимся черновикам и учесть большую работу, проведенную П. И. Якушкиным, которая охарактеризована в заметке П. Д. Ухова «П. И. Якушкин и А. Н. Афанасьев — издатели „Старой серии“ песен П. В. Киреевского» (Научные доклады высшей школы. Филологические науки, 1959, № 4, стр. 169—173).



Н. В. НОВИКОВ

П. В. ШЕЙН КАК СОСТАВИТЕЛЬ СБОРНИКА  
«РУССКИЕ НАРОДНЫЕ ПЕСНИ»

1

Интерес к фольклору пробудился у П. В. Шейна в конце 40-х—начале 50-х годов.<sup>1</sup> Чтение сочинений русских писателей, особенно В. И. Даля, знакомство с деятельностью и трудами И. П. Сахарова, П. В. Киреевского, И. М. Снегирева, А. В. Терещенки и других, сближение с некоторыми московскими литераторами, в первую очередь с поэтом-переводчиком Ф. Б. Миллером, явились для него первоначальным толчком к записям произведений устного народного творчества.<sup>2</sup>

Еще задолго до отъезда из Москвы в с. Селихово б. Тверской губернии в качестве воспитателя детей помещика Н. С. Загряжского Шейн начал прислушиваться к живому и своеобразному московскому говору, подмечая в нем яркие слова и образные выражения. Так, уже в 1846 году он записал «длинный выкрик» молодого разносчика клюквы: «По клюкву, по клюкву!»<sup>3</sup> в другой раз — разговор с «незавидным» извозчиком, который на реплику Шейна: «Экая у тебя, братец, лошаденка, настоящая мышка, того и гляди, не довезет» — метко отвечал: «Эх барин! Ведь не поется большой, а поется удалый».<sup>4</sup>

Но подлинная фольклорная стихия окружила Шейна в Селихове. Здесь он впервые на двадцать пятом году жизни познакомился с русскими народными песнями, обрядами и обычаями в их живом бытовании. Судя по ученическому дневнику Коли Загряжского, осенью 1851 года Шейн и его воспитанники явились случайными свидетелями крестьянских похорон, которые сопровождалась причитаниями женщин («Они не так плачут, как все, — читаем в дневнике, — а нараспев»), и слушали разные «народные истории», в том числе легенду «Отчего косят косами, а не доло-

<sup>1</sup> Биографию П. В. Шейна и общую характеристику его собирательской деятельности см. в работах: В. Ф. Миллер. П. В. Шейн, биографический очерк. М., 1901; Б. М. Соколов. Собиратели народных песен. П. В. Киреевский, П. И. Якушкин, П. В. Шейн, М., 1923; Н. В. Новиков. П. В. Шейн как собиратель и издатель русских и белорусских народных песен. Автореферат диссертации на степень кандидата филологических наук. Л., 1953.

<sup>2</sup> Копия докладной записки Шейна министру народного просвещения, Архив Академии наук СССР (в Ленинграде), ф. 104, оп. 1, № 747 (в дальнейшем: Архив АН СССР).

<sup>3</sup> П. В. Шейн. Народная песня и Пушкин. — «Ежемесячные сочинения», 1900, № 5—6, стр. 98—99.

<sup>4</sup> Архив АН СССР, ф. 104, оп. 1, № 816.

тами» в передаче священника местной церкви.<sup>5</sup> К 1851 году восходят самые ранние из дошедших до нас записей народных песен, произведенные Шейном в с. Селихово и его окрестностях.<sup>6</sup> Пребывание в деревне, несмотря на свою кратковременность и эпизодичность, расширило круг его наблюдений над языком. В свои записные книжки он заносит слова и обороты из обиходной речевой практики новоторжского крестьянина<sup>7</sup> и делает всевозможные языковые выписки из прочитанных книг (в том числе древнерусских летописей) и статей Я. Грота, И. Срезневского, Миклошича и других. О нем как о собирателе народных крылатых словечек говорит поэтесса Авдотья Глинка: «Мы часто Вас вспоминаем, — пишет она Шейну, — особенно при каком-нибудь особенном выражении, но недостает терпения, как у Вас, записывать такие приобретения».<sup>8</sup>

Повседневные наблюдения Шейна над разговорным и книжным языком, продолжавшиеся и в последующие годы, дают ему возможность в 1860 году передать В. И. Далю около 400 «словарных билетов», а в 1873 году составить и издать «Дополнения и заметки» к его «Толковому словарю русского языка».<sup>9</sup>

Летом 1856 года во время службы в семье симбирского помещика С. Н. Краткова Шейн положил начало своим систематическим записям произведений устного народного творчества. Об этом собиратель рассказывает следующее:

«Дело было в 1856 году летом, я жил учителем в имении у помещика Симбирской губернии Корсунского уезда С. Н. Краткова. На второй или на третьей неделе моего приезда была получена 2-я книжка журнала „Русская беседа“, в которой помещены были из сборника Киреевского несколько былин, записанных А. М. Языковым в селе Станишном, как раз в 12 верстах от нашего села.<sup>10</sup> По поводу этих былин г-жа Зубарева, сестра г-на Краткова, заметила с особым пренебрежением, что эти былины выдуманы Языковым, что ничего подобного ей не случилось слышать, несмотря на то, что она провела все свое детство в деревне, и что село Станишное принадлежало прежде их отцу, было одной вотчины и одной барщины с Усть-Уреньским. Сколько я ни старался ей доказывать, что Языков не мог выдумать из своей головы такие вещи да и надобности в этом для него не было, моя противница все настаивала на своем. Это меня до

<sup>5</sup> Дневник Н. Загряжского. Архив АН СССР, ф. 104, оп. 1, № 768.

<sup>6</sup> См. тетрадь, озаглавленную «Разные собрания», 1851 год (Архив АН СССР, ф. 104, оп. 1, № 914), где под рубрикой «Русские простонародные песни» рукой Шейна занесены описание свадебного обряда и 16 лирических песен, записанных частично им, частично по его поручению другими лицами, без соблюдения местных диалектических особенностей, но с указанием, к какому из разрядов («заунывная», «унывная», «жалостная», «веселая», «хороводная») относится каждая из представленных песен. В автобиографической заметке (Знакомые. Альбом М. И. Семевского. СПб., 1888, стр. 122) начало своих фольклорных записей Шейн неправильно относит к 1852 году.

<sup>7</sup> Среди них такие, как «мытарно — трудно», «зыбочица — крепостная женщина, выходящая на полевую работу в страдную пору с грудным ребенком в зыбке (люльке)», и другие, отражающие тяжесть подневольного крепостнического труда.

<sup>8</sup> Письмо к Шейну от 16 августа 1852 года. — Архив АН СССР, ф. 104, оп. 2, № 45.

<sup>9</sup> Дополнения и заметки П. Шейна к «Толковому словарю» Даля. СПб., 1873.

<sup>10</sup> В «Русской беседе» книга 1-я (а не 2-я, как указывает Шейн) за 1856 год под рубрикой «Русские народные песни (из приготовляемого к изданию собрания песен П. В. Киреевского)» были помещены среди других фольклорных материалов две былины, доставленные Киреевскому А. М. Языковым из с. Станишное Симбирской губернии — «Песни про Данилу Ловчанина» и «Песня про Данилу Игнатьевича и Ивана Даниловича» (Отд. «Изыщная словесность», стр. 50—53, 54—56). — *Примеч. авт.*

такой степени задело за живое, что я вызвался в доказательство моему мнению отыскать подобную былину и в самой Усть-Урени. На другой же день я принялся за свои поиски. В селе производились разные хозяйственные постройки, которые я часто посещал с моим воспитанником. Я обратился к подрядчику плотников, на которого вся барская прислуга указывала как на отличного певца, и попросил мне спеть какую-нибудь песню про богатыря. Он после некоторых колебаний и пропел мне былину про Илью Муромца, которую я тут же и записал, вознаградив певца по достоинству. Это ему развязало язык и склонило на мои просьбы приходиться мне по вечерам для записывания других былин, хранившихся в его счастливой памяти. Таким образом в течение недели я от своего почтенного барда Егора плотника записал до шести довольно объемистых былин, которые я как трофеи своей победы поднес на воззрение г-же Зубаревой. Это, видимо, на нее подействовало и заставило переменить свой взгляд на записывателей, в том числе и на Языкова. Что касается меня, то моей радости не было конца. Я стал отыскивать в нашей деревне других певцов. Нашлись и они. В течение осени я еще записал от 20 до 30 былин и исторических песен». <sup>11</sup>

Так была заложена основа собрания русских народных песен Шейна. Возникшее под прямым влиянием опубликованных в «Русской беседе» былин, записанных А. М. Языковым, и спора с помещицей Зубаревой, это первоначальное собрание носило случайный и чисто любительский характер. Оно не было связано ни с серьезной программной установкой, ни с той идейной целеустремленностью, какой отличались фольклорные записи в этом крае Н. Языкова и его братьев (1829—1830 годы), А. С. Пушкина (1833 год), позднее — Д. Н. Садовникова (60—80-е годы). Народная поэзия привлекала Шейна не столько содержанием, сколько формой. Он пленялся «более комической курьезностью мотива», чем словами одной сатирической песни фабричных, записанной им «так, из любопытства» в 1855 году от неких братьев М. и А. Мамоновых, <sup>12</sup> и, наконец, откровенно сознавался, что в деле понимания значения для науки памятников народного творчества он в середине 50-х годов был «совершенным профаном». <sup>13</sup>

Незрелый взгляд на народную поэзию, дилетантский подход к ее собиранию, подражание образцам славянофильских записей не дали Шейну в 1856 году в полной мере прикоснуться к тем богатствам фольклора Симбирской губернии, в которых наиболее ярко и полно раскрывалась крепостническая действительность и жили вольные традиции Степана Разина и Емельяна Пугачева. Правда, нельзя сказать, чтобы Шейн вовсе обошел произведения с тематикой крестьянского освободительного движения, но вряд ли они попали в его первое собрание в результате заранее продуманного плана.

Осенью 1856 года тетради с записанными былинами и песнями Шейн вручает К. С. Аксакову, который, ознакомившись с ними, отвечает собирателю письмом:

<sup>11</sup> Архив АН СССР, ф. 104, оп. 1, № 826.

<sup>12</sup> Песню эту, как говорит собиратель, он часто напевал в интимных кружках, и «она всегда производила фурор». Важность же и значение этой «диковинной песенки» Шейн осознал значительно позже, а именно в 1872 году, когда познакомился с С. Н. Шафрановым и тот с голоса собирателя положил ее на ноты, припомнив при этом «вариант к некоторым из последних строф из родной его местности, где та пелась во время его детства». — Там же, № 878.

<sup>13</sup> Там же.

«Милостивый государь Павел Васильевич!

Я, точно, очень виноват перед Вами, что не дал Вам ни о чем знать. Действительно у меня много занятий, и больше хлопот касательно всех моих занятий.

Прошу Вас пожаловать завтра вечером в 7 часов. Батюшка читает продолжение своих воспоминаний и будет рад Вас видеть. Передаю Вам его желание, а сам лично надеюсь отдать Вам Ваши тетрадки и поговорить о них, а может быть и удержать их.

До свиданья.

Уважающий Вас

Пятница.

Константин Аксаков.<sup>14</sup>

Надо полагать, Шейн воспользовался любезным приглашением К. Аксакова и тетради с его фольклорными записями были «задержаны» последним, а затем с одобрения и при содействии А. Хомякова опубликованы в «Чтениях» Бодянского (кн. III, июль—сентябрь 1859 года, стр. 121—170).

Сборник содержал былины (их всего пять), исторические песни и перемежку с ними — небольшое количество песен бытовых (общее число текстов — 55).

Сборник 1859 года был замечен издателем русских народных сказок А. Н. Афанасьевым. В отзыве на III книгу «Чтений» ученый рецензент специально задержался на записях Шейна, охарактеризовав их как «прекрасные дополнения к сборникам Кириши Данилова и Академии наук».<sup>15</sup>

Ободренный словами крупного знатока русской народной поэзии, Шейн окончательно вступает на путь собирательства. С этих пор запись устных народных произведений принимает у него систематический и планомерный характер. Вот что об этом говорит сам собиратель:

«Когда в 1859 году в „Чтениях“ Бодянского был напечатан первый опыт моего собирательства под заглавием „Былины и песни“, то покойный А. Н. Афанасьев встретил их таким сочувствием и ободрительным словом (в М[осковских] ведомостях того же года), что вызвал во мне решение отныне посвятить все свои силы и способности дальнейшему собиранию памятников народного творчества — и, по возможности, заинтересовать в пользу этого дела и других грамотных людей везде, где мне придется жить и служить».<sup>16</sup>

Осознав, что его собрание, достигшее уже к началу 50-х годов нескольких сотен песен, может послужить «маленьким подспорьем, хоть одним камушком для созидающегося фундамента народоведения у нас на Руси», он идет на дальнейшие поиски в этой области, на увеличение и улучшение своего собрания.<sup>17</sup>

Педагогическая служба Шейна с 1859 по 1865 год, проходившая последовательно в Твери, Москве, Ясной Поляне, Туле и Епифании, во многом способствует обогащению его песенного собрания как собственными записями, так и записями его знакомых, учителей и учащихся. Одновременно с этим Шейн изучает литературу предмета. Он следит за журналами «Русский вестник», «Русская беседа», «Филологические записки», интересуется

<sup>14</sup> Там же, оп. 2, № 2.

<sup>15</sup> «Московские ведомости», 1859, № 294.

<sup>16</sup> Письмо Шейна к Н. Ф. Сумцову от 29 ноября 1890 года. — Архив АН СССР, ф. 104, оп. 1, № 771.

<sup>17</sup> Письмо Шейна к А. А. Котляревскому, без даты (относится к 1869 году). — Рукописное отделение Государственной Публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина (Ленинград). Фонд А. А. Котляревского.

некрасовским «Современником», различными повременными изданиями научных обществ, ближе знакомится с трудами и деятельностью П. В. Киреевского, И. П. Сахарова, Ф. И. Буслаева, Н. И. Костомарова, К. С. Аксакова, В. И. Даля, О. М. Бодянского, П. И. Якушкина и других; в его ранних работах мелькают имена западноевропейских и славянских ученых филологов: Гумбольдта, Боппа, Потта, Я. Гримма, Шафарика, В. Караджича, Коллара, Ганки, Миклошича.

В своей практической деятельности собиратель воодушевляется идеей «показать, что в массах коренного русского населения живет и бьется то же живое сердце, действует тот же ум, что и в верхних слоях русского общества».<sup>18</sup>

К середине 60-х годов количество песен у Шейна возрастает до 600 №№. Характеризуя свое песенное собрание и говоря об отношении к нему со стороны компетентных ценителей народного творчества, Я. К. Грота, И. И. Срезневского и других ученых и литераторов Москвы и Петербурга, он пишет М. Н. Лонгинову: «Между ними (т. е. песнями, — Н. Н.) попадает много нового и интересного. По ним можно проследить почти всю бытовую жизнь русского народа. В них встретите отзвуки как на все главные события исторические, так и взгляды на мир, на семейство, на женщину, на барство и прочие междусловные отношения. Этот сборник давно просится в печать, во всеобщую сокровищницу материалов для изучения русской народной жизни. Он известен в рукописи теперь всем почти нашим ученым археологам, филологам и некоторым литераторам наших обеих столиц, которые с большим вниманием рассматривали его в прошлом году и посоветовали единогласно поспешить его изданием».<sup>19</sup>

Придя к заключению, что у него набрались «целые ряды песен» «по всем почти знаменательным мгновениям семейной, бытовой, как и исторической, жизни русского народа», Шейн решил расположить эти песни по определенной системе, которую назвал «биографо-календарной».

Все песни в сборнике он разделил на два больших отдела. К отделу 1-му отнес: а) песни детские; б) хороводные; в) плясовые и скоморошные; г) беседные: голосовые, или протяжные; д) беседные: шуточные, забавные, или сатирические; е) обрядные, ж) свадебные, з) похоронные. Ко 2-му отделу: а) песни рекрутские и солдатские; б) былины и исторические песни; в) бурлацкие, острожные и воровские; г) духовные стихи и песни разного содержания.

В 1-м отделе обрядовая группа песен, по мнению собирателя, вполне восстанавливает «жизнеописательный порядок их размещения и завершает круговорот жизни селянина от колыбели до могилы».

Таким образом, сборник Шейна с его специфической «биографо-календарной» системой должен был явиться зеркалом, отражающим через посредство устной поэзии духовный облик русского народа.

Важным фактором, повлиявшим на самый порядок размещения песен в сборнике, был труд И. П. Сахарова «Сказания русского народа». Из грандиозной программы отображения в нем русской семейной и общественной жизни, задуманной и частично выполненной Сахаровым, Шейн выбрал один ее раздел, а именно: «Русские народные песни».

Вслед за автором «Сказаний» он назвал свой сборник 1870 года также «Русскими народными песнями» и сгруппировал песни по признакам их «естественного бытования».

<sup>18</sup> Шейн. набросок статьи. — Архив АН СССР, ф. 104, оп. 1, № 786.

<sup>19</sup> Письмо к М. Н. Лонгинову от 21 ноября 1864 года. — Рук. отд. ИРЛИ, ш. 23 309 CLXVIIб. 3.

Из сборника Сахарова Шейн позаимствовал названия таких больших разделов, как песни детские (колыбельные), хороводные, плясовые, свадебные, обрядные (с подразделением последних на колядные, подблюдные, святочные игрища, весенние, семицкие, жнивные). Отсюда, конечно, не следует заключать, что Шейн механически копировал схему сборника Сахарова. Он четко разграничил — путем выделения в самостоятельные части сборника — песни семейно-бытовые и обрядовые от песен удалых (разбойничьих), солдатских, казацких и исторических (у Сахарова они были даны вперемежку). Шейн упорядочил расположение семейно-бытовых и обрядных песен по принятой «биографо-календарной» системе (у Сахарова песни эти размещены в такой последовательности: святочные песни, хороводные, плясовые, свадебные, семейные, разгульные, обрядовые, колыбельные); внес новые рубрики (песни беседные, голосовые, или протяжные, похоронные причитания) и подрубрики (например, в хороводных — наборные, игровые, разводные).

Однако отыскать, отработать и применить «естественную», «биографо-календарную» систему распределения песенного материала, как это сделал Шейн, — значило решить лишь одну задачу, причем не самую главную. Ведь система — это только форма, в которую должно влиться определенное содержание. И от того, каким содержанием она наполнится, будет зависеть лицо и направление сборника в целом.

Какими же принципами руководствовался Шейн при отборе песен? Каких теоретических воззрений придерживался он в период создания сборника?

Для того чтобы ответить на поставленные вопросы, обратимся в первую очередь к одной из неопубликованных его работ, написанной не ранее 1861 года.<sup>20</sup> В ней Шейн выступает учеником и поклонником Ф. И. Буслаева. О Буслаеве он говорит как о «достойном представителе и провозвестнике» в России «новых» «благотворных» идей Гримма, как об ученом, статьи которого «пустили у нас в оборот большой запас новых идей и вызвали к возделанию народоведения и лингвистики многих свежих, ретивых сил». Катков, Бодянский, Срезневский, Пыпин, Сухомлинов, Якушкин, Киреевский, Даль, Максимов — вот те имена, которым русская молодая филология и народоведение, по мнению Шейна, обязаны успехами. «Но, — подчеркивает он, — главным истолкователем и руководителем в деле изучения народности, особенно для начинающего заниматься этой трудной наукой, все-таки остается г. Буслаев».

В духе автора «Исторических очерков русской народной словесности» Шейн в истории народной поэзии различает два периода: «эпический» и период «чисто литературной деятельности», особо выделяя значение первого из них. Подобно Буслаеву он резко противопоставляет «естественную», «самородную» поэзию «искусственной» и отдает решительное предпочтение первой. Отнеся происхождение русского былинного эпоса к мифологическому периоду, Шейн, следуя К. Аксакову и Буслаеву, делит богатырей на «старших» и «младших», но в отличие от первого видит в характере древнейших былин не начало христианства, православия, семейной жизни и земщины, а отражение двоеверия, смесь языческих элементов с началами христианства. Широкою струю языческих или мифологических верований он усматривает и в духовных стихах, бытовых и обрядовых песнях, поверьях, заговорах и т. п. Что касается сказки, то она, по его мнению, «не что иное, как разрозненный и подновленный эпизод народного эпоса».

<sup>20</sup> Архив АН СССР, ф. 104, оп. 1, № 779

Было бы, однако, совершенно неправильным рассматривать воззрения собирателя на народ и народную поэзию в 60-е годы только в плане ученического усвоения им мифологической теории Буслаева. В ряде вопросов Шейн идет дальше своего учителя, и в этом во многом ему способствует передовая литература и фольклористика того времени. Не следует забывать, что в период сложения сборника как в русской литературе, так и в русской фольклористике происходят заметные сдвиги. Это не ускользает от Шейна, который уже в 1861 году в той же статье говорит о «раздражительной полемике» 1856 года по вопросу народности вообще и народности науки как о давно пройденном этапе, как о «грубом анахронизме».<sup>21</sup> «Все истинно образованные люди, — заявляет он, — пришли к убеждению, что без глубокого знания духа и сердца народа все наши самые благие и человеколюбивые труды и реформы в его пользу разлетаются в прах, не оставив за собой никакого следа, что без самостоятельной переработки истин, добытых или разъясненных наукою — сама наука никогда не прильется к народу, не принесет ему никаких плодов», что, наконец, «народы созданы не по одной казенной мерке, скроены не на один лад, и что каждый из них носит в себе, кроме общечеловеческих свойств, отличный характер своей индивидуальности, своих исторических судеб, живет и развивается органически, согласно требованиям своего духа, который нельзя безнаказанно гнуть в дугу по одному капризу своенравной и недалёковидной дипломатики».

Шейн не остается безучастным к передовым веяниям 60-х годов. Он воспринимает — отчасти через Н. И. Костомарова, отчасти непосредственно через «Современник», а затем «Отечественные записки» и «Русское слово» — прогрессивные, идущие от революционных демократов идеи о народе как главной движущей силе исторического процесса и о народной песне как живом, подвижном и развивающемся продукте социальной действительности, зеркале «народной души и жизни».

«До сих пор, — пишет он в той же работе, — за историю народа нам выдавали торжественное эпическое изображение многочисленных войн, перемирий, придворных интриг, потешных занятий привилегированного богатого и сильного меньшинства, у ног которого едва заметно и безмолвно по приказанию двигались целые миллионы настоящего народа, и из пренебрежения или презрения никто из скромных историков ни разу не заикнулся: есть ли у этих, мол, людей душа, сердце, язык, есть ли у них какие-нибудь особенные признаки разумной человеческой жизни, воля, желание деятельности?».

Шейн твердо заявляет, что в слове «воплотилась вся внутренняя задушевная сторона» быта народа, «весь смысл его коренной сути» и что для «полного разумения жизни народа необходимо познакомиться с его биографией, то есть со взглядом его на самого себя, со всеми его чувствами, понятиями, с его мировоззрением, выразившимся в памятниках языка и поэзии, т. е. в сказках, легендах, загадках, пословицах, поверьях и песнях».

С сочувствием он цитирует строки из вступительной лекции к курсу русской истории Н. И. Костомарова, прочитанной в С.-Петербургском университете 22 ноября 1859 года,<sup>22</sup> касающиеся важности народной песни для историка, хотя бы полной анахронизмов в изложении внешнего события,

<sup>21</sup> Имеется в виду полемика между славянофилами, в частности Самариним, с одной стороны, и Чичериним и Катковым — с другой.

<sup>22</sup> «Русское слово», 1959, декабрь, стр. I—XIV.

по сравнению с тем литературным памятником, в котором не видно «ни выражения народной мысли, ни той силы, которая пробуждает эту мысль».

Развивая и конкретизируя это высказывание, Шейн пишет:

«Спору нет, что все живучие остатки самородной русской поэзии, все живые следы народного духа в слове представляют неоценимый клад для науки, но песни важнее всех прочих произведений народной фантазии потому, что они шире и глубже охватывают всю жизнь русского человека, который весь живет в песне. И чем дальше от нас этот источник поэзии, тем он обильнее и чище. Игрой и песней сопровождал и сопровождает русский человек все важнейшие труды свои. Никогда, можно сказать, не умолкала песня русского человека; он пел во все эпохи своей истории, во все моменты своей многострадальной жизни: и под гнетом татар, при самоуправстве князей, и под игом барщины, и за солдатскими щами на чужой стороне. Поэзия служила и служит ему как утехой, так и забавою праздника». (Разрядка наша, — Н. Н.).

Приведенный отрывок очень напоминает некоторые места из статьи Буслаева «Эпическая поэзия».<sup>23</sup>

Но стоит, однако, внимательнее сравнить вышеприведенные слова Шейна со статьей Буслаева, и нетрудно за терминологическим сходством и даже отдельными дословными повторениями заметить те существенные коррективы, которые вносит Шейн в понятие о народной поэзии.

Во-первых, в противоположность Буслаеву, всячески отдаляющему народную поэзию от современности, уводящему ее в глубь истории, в неведомые «мифологические дали», Шейн стремится приблизить ее к современности: он настоятельно подчеркивает роль и значение народной поэзии в текущей жизни народа. И потому нет ничего случайного в том, что во фразах, выхваченных им прямо из статьи Буслаева, — «игрою и песней сопровождал человек все важнейшие труды свои» и «поэзия служила как утехой в труде, так и забавой праздника» — он делает две поправки принципиального характера, переводя эти характеристики из прошедшего в настоящее время: «сопровождает» и «служит».

Во-вторых, на первый план Шейн выдвигает социальные моменты народного творчества, говорит об органической связи народной поэзии с народной жизнью.

Последнее обстоятельство оттеняется и в составленном на 1866/67 год плане занятий по русскому языку и словесности для 1 и 2 классов витебской женской гимназии. Хотя план этот и преследует исключительно практические педагогические цели, в нем есть теоретические положения, мимо которых пройти никак нельзя.

Предавая построить уроки по русской словесности в форме беседы по сократическому методу Любена и Экерта, автор плана таким способом намерен раскрыть главные и второстепенные мысли произведения, их связь между собой, рельефно выделить характер действующих лиц и, наконец, раскрыть основные законы со стороны идеи, языка и слова. Предметом такого рода изучения он берет на первых порах некоторые баллады Пушкина и других поэтов и потом вскоре переходит к изучению народного, «безыскусственного» эпоса.

«Это, во-первых, потому, — объясняет Шейн, — что он гораздо проще, прозрачнее искусственного в своем строе и течении, в нем яснее и резче высказываются заветные идеалы всей необъятной массы русского народа, все его задушевные думы, верования, чаяния, страдания и радости, одним

<sup>23</sup> Ф. И. Буслаев. Русская народная поэзия. СПб., 1861, стр. 44—46.

словом — вся его суть. Во-вторых, потому, что из русского, чисто народного эпоса здешнее юношество убедится, что народ наш никогда не был рабом в душе, быдлом, что такие созданные народным творчеством характеры, как Микула Селянинович, Илья Муромец и другие, не уступят в доблести и гуманности никакому блестящему средневековому рыцарю. В-третьих, потому, что по этим самородным памятникам поэтической деятельности народа гораздо удобнее и глубже, наконец, можно изучать основные законы поэтического творчества».

Наряду с этим Шейн высоко ставит русские народные бытовые песни, видя в них собирательные образы русских людей, воплощение типичных явлений национальной жизни.

«Вы, вероятно, слышали разные русские песни, — говорит он в статье, посвященной разбору стихотворения А. С. Пушкина „Что ты ржешь, мой конь ретивый“<sup>24</sup> — об отдаче в рекруты, о жизни солдата, о добром молодце, убитом в чистом поле, о жалобе замужней женщины на судьбу свою в доме свекрови, и т. д. Неужели должно полагать, что говорится об одном рекруте, солдате, добром молодце, об одной женщине, а не о судьбе всех рекрутов, о всех солдатах, об участи всех добрых молодцев, всех замужних женщин в крестьянском быту? Иначе эти песни не нашли бы себе такого сочувствия в народе, не сохранились бы так долго в его памяти».

Такое понимание Шейном сущности русских народных песен явилось для него основной предпосылкой успешного разрешения ряда задач собирательской практики в 60-е годы.

К этому же времени Шейн вырабатывает определенные технические приемы в записывании народных песен. Он учит своих корреспондентов указывать, к какому роду относится песнь (хороводная, плясовая, голосовая и т. д.), учит обязательной фиксации областных слов, особенностей говора. Собиратель придерживается следующего метода записи: сперва заставляет певца или певицу сказать несколько стихов, потом, если песня понравится, — продиктовать ее. При забывчивости отдельных слов и строк советует певцу или певице пропеть предыдущие стихи с тем, чтобы «силою мотива» привести на память следующие. По окончании диктовки Шейн выслушивает всю песню — от начала до конца, уточняя при этом произношение, вставляя пропущенные слова, отмечая повторяемые по несколько раз некоторые слова или даже целые стихи. Затем отредактированный таким образом текст он переписывает на белом, указывая под ним место записи, имя, иногда возраст певца или певицы.<sup>25</sup>

## 2

Хлопоты об издании сборника «Русских народных песен» (1-я часть) Шейн начал уже с 1863 года. В письме к Я. К. Гроту от 7 мая 1863 года он сообщал, что в Тулу на ревизию гимназии приезжал Н. Х. Вессель, который, узнав о его сборнике, очень им заинтересовался, приехал к Шейну, бегло его просмотрел и предложил печатать в долг в своей типографии при журнале «Учитель». «Как Вы думаете, — спрашивает Шейн Грота, — выгодно ли это будет для меня?»<sup>26</sup> В другом письме к тому же

<sup>24</sup> «Учитель», 1869, № 24, стр. 775—782.

<sup>25</sup> См. черновик письма Шейна к А. А. Мясоедовой, без даты (относится к середине 60-х годов). — Архив АН СССР, ф. 104, оп. 1, № 772.

<sup>26</sup> Там же, ф. 137, оп. 3, № 1026.

Гроту он пишет: «Мой сборник русских песен все возрастает понемногу. Но как его издать? Откуда взять средства? Этот вопрос приводит меня в отчаяние».<sup>27</sup>

Шейн озабочен и другой мыслью: какой ученый аппарат ему следует приложить к сборнику, чтобы иметь право на получение уваровской премии. Прося Грота уточнить у Срезневского этот вопрос, Шейн обещает: «Словарь, указание на способ собирания, перечисление лиц и мест, участвующих в моем труде, будет самый подробный и предисловие постараюсь написать, насколько хватит у меня умения. Так что же еще надобно?».<sup>28</sup>

В 1867 году Шейн получает, наконец, согласие Бодянского на напечатание сборника в «Чтениях» Общества истории и древностей российских. Печатание предполагается организовать на следующих условиях: собиратель представляет в Общество рукопись сборника полностью и в окончательно отработанном и приготовленном для печати виде; печатание организуется по частям начиная с 1 января 1863 года; за труд составителю безвозмездно выдается, по выходе сборника, максимальное вознаграждение, предусмотренное уставом Общества — 300 оттисков.

Осенью 1867 года Шейн вручает редактору «Чтений» оригинал 1-й части сборника «Русские народные песни». Одновременно с этим он добивается от Общества разрешения на отпечатание в свою пользу и за свой счет еще 500 оттисков дополнительно к 300.

Между тем Бодянский, просмотрев доставленный оригинал сборника, признает его недостаточно подготовленным к печати, и рукопись немедленно направляется обратно в Витебск для исправления. Шейн по настоянию редактора «Чтений» вынужден вторично засесть за ее правку.

Не будучи в силах сразу справиться со всей массой материала, собиратель обрабатывает его по частям и частями отсылает по почте в Общество. Издание шло медленно и растянулось на целых два года.

Сборник «Русские народные песни» (ч. 1, СПб., 1870), посвященный «неутомимому деятелю на поприще русского слова» В. И. Далю, печатался в «Чтениях» в следующем порядке: песни детские (1868, кн. I); песни хороводные (1868, кн. II); песни плясовые и беседные (1868, кн. IV); песни голосовые, или протяжные (1869, кн. I); песни обрядные (1869, кн. III); песни свадебные (1869, кн. IV); песни свадебные и похоронные причитания (1870, кн. I). Сборник включал в себя 888 номеров песен. К нему прилагался весьма скромный научный аппарат: короткое (буквально на двух страничках) предисловие, два приложения (к детским и беседным песням), небольшие примечания к отдельным текстам, оглавление.

Проявляя беспокойство по поводу того, как общество, люди науки относятся к сборнику, Шейн еще за несколько месяцев до окончания печатания его начал рассылать письма авторитетным ученым, стараясь заручиться их защитой против возможных «кривотолков и несправедливых осуждений» своего труда. Такие, например, письма он направил О. Ф. Миллеру, А. А. Котляревскому, Я. К. Гроту и некоторым другим.

Вслед за небольшой библиографической заметкой в «Заре» О. Миллера<sup>29</sup> другая заметка о сборнике появилась в «С.-Петербургских ведомостях» (1871, № 43) за подписью «Т». В заметке говорилось о Шейне как об одном из «самых ревностных» русских собирателей, подарившем науке сборник песен, «собранных на обширном пространстве великой России»; отмечались его необыкновенная преданность делу собирания и удивитель-

<sup>27</sup> Письмо от 20 апреля 1865 года. — Там же.

<sup>28</sup> Письмо от 1865 года. — Там же.

<sup>29</sup> «Заря», 1870, июнь, стр. 166—167.

ные опытность и сноровка в записывании песен. «Пишущий эти строки, — читаем мы там, — проводя лето в Рязанской губернии, был случайным свидетелем, с каким неутомимым усердием и как добросовестно г. Шейн исполняет свое любимое дело. И надобно отдать справедливость тому необыкновенному уменью, с каким ему удается побеждать проявляющуюся во многих случаях неохоту сельских жителей сообщать заезжему собирателю свои поэтические сокровища». Автор заметки заключает: «По богатству содержания этот том, посвященный В. И. Далю, конечно, порадует всех интересующихся разработкой русской народной поэзии...».

Корреспондент, скрывшийся за буквой «Т», был Я. К. Грот.<sup>30</sup> Сразу же догадавшись об этом, Шейн писал ему: «Ваше обязательное Anzeige в 45 № СП вед. меня оживило и подкрепило нравственно и оказало практическое действие на некоторых здешних жителей, которые под влиянием Вашей рекомендации пожелали иметь мою книгу».<sup>31</sup>

Однако Шейн остался далеко не удовлетворенным двумя упомянутыми краткими отзывами о сборнике и в течение всего 1871 года настойчиво добивался более развернутой и обстоятельной на него рецензии.

В ряде писем к Я. К. Гроту, К. Н. Бестужеву-Рюмину, Я. П. Полонскому Шейн жаловался на молчание вокруг его книги и просил «замолвить слово» за нее: «Мне кажется, что стоит поднять так литературный вопрос и с легкой руки по поводу моей книги, и я надеюсь, что Ваше слово произведет переворот, по крайней мере относительно моего труда, чем Вы окажете мне громадную услугу. Кто-нибудь из ученых напишет статью о нем, что в свою очередь усилит его продажу и даст мне возможность приступить к новому изданию, для которого у меня накопилось уже более 700 хороших №№, дополняющих и отчасти заменяющих №№ 1-й части. Второе издание необходимо нужно. Первое О. М. Бодянский не совсем в красивом, точном и удобном виде пустил в свет. Не напишет ли что Сухомлинов или кто-либо из других профессоров СП университета о многострадальной моей книжке? — Да Н. Петрович или даже Вы сами могли бы, мне кажется, замолвить о ней словечко редактору журнала „Заря“».<sup>32</sup>

Многочисленные воззвания и напоминания, рассылаемые Шейном разным лицам, в конце концов возымели свое действие, и в «Вестнике Европы» (июнь, 1872 год) появилась большая статья Н. И. Костомарова «Великорусская народная поэзия. По вновь изданным материалам», вызвавшая полемические выступления в печати Ф. И. Буслаева, О. Ф. Миллера и Н. К. Михайловского.

Воздав должное Шейну как собирателю, Костомаров переходит к конкретному анализу текстов сборника и, прежде всего, к выяснению вопроса: что отразил материал сборника, какую существенную нравственную черту современного великорусского народа он представил.

Автор приводит ряд бесспорно верных и полезных наблюдений над содержанием и поэтикой русской народной песни. На большом количестве примеров, взятых исключительно из сборника Шейна, он убедительно показывает, как под воздействием времени беспрестанно меняется старая традиционная песня, обновляется ее содержание, видоизменяется форма; песня движется вместе с народной жизнью: новые времена рождают новые песни. И Костомаров ставит в заслугу Шейну то, что он не пренебрег этими песнями и включил их в свое собрание.

<sup>30</sup> Заметка перепечатана в «Трудах Я. К. Грота», т. III, стр. 502—503.

<sup>31</sup> Архив АН СССР, ф. 137, оп. 3, № 1026.

<sup>32</sup> Там же.

Однако каковы бы ни были положительные моменты статьи, в основе своей она была методологически глубоко ошибочной и порочной: великорусская народная жизнь и поэзия отразились в ней, как в кривом зеркале, односторонне. Костомаров неимоверно раздул отрицательные стороны народной жизни и поэзии, сконцентрировав на них все свое внимание, отчего выводы его получились поверхностно-неосмотрительными, предвзятыми, антинаучными. «Если только песни вообще считать правдивыми выражениями народной души, — пишет Костомаров, — то омерзительная и грязная картина, в которой великорусский народ сам изображает свою семейную жизнь, способна навести на самые невыгодные понятия о таком народе».

Этот основной вывод статьи Костомарова ничуть не меняют сопутствующие ему различного рода оговорки и предупреждения, вроде тех, что при современном состоянии фольклорно-этнографических изучений «до крайности легкомысленно позволять себе произносить какие-нибудь роковые приговоры» над нравственностью народа, что «под оболочкой безнравственности», «грязи и цинизма» в народных песнях нельзя не заметить «черт светлых», и т. д.

«Увлечением и незнанием техники, отнюдь не тенденцией» объяснял Буслаев те «резко-безотрадные» заключения, к которым пришел Костомаров «по поводу великорусского племени вообще и его семейных добродетелей в особенности». <sup>33</sup> В противоположность Костомарову Буслаев назвал ряд песен из того же сборника Шейна, в которых семейное благополучие, счастливая судьба новобрачных, чувства сердечной привязанности и нежности являются господствующими мотивами.

«Сборник г. Шейна, — писал Буслаев, — отличается от прежних многими достоинствами, но далеко не свободен от недостатков. Для собрания и издания памятников народной поэзии необходимо поэтическое чутье, следы которого едва ли можно найти в упомянутом сборнике. Нужно широкое общее образование, нужно знание мифологии, знание поэзии других народов; одним словом, памятники, представляемые на суд публики, должны быть изучены и объяснены, по возможности, всесторонне. Сборник г. Шейна есть собрание материала, не всегда грамотно изданного. Но все же г. Шейн не виноват в тех странных выводах, до которых дошел г. Костомаров; виноват недостаток техники, проявившийся в том, что почтенный историограф, натолкнувшись вначале на несколько песен, изображающих семейную жизнь в темных красках, при дальнейшем чтении сборника отмечал только те песни, которые были согласованы с первыми, а потом, пересмотрев свои выписки, слишком быстро составил заключение, что нет ни одной песни, изображающей семейную жизнь в иных красках». <sup>34</sup>

В статье «Сравнительное изучение народного быта и поэзии» <sup>35</sup> Буслаев вторично вернулся к критике «странных промахов» и «опрометчивых обобщений» Костомарова. Он указал на антиисторический подход последнего к изучению предмета, на отсутствие у него «всякого научного такта». Нельзя, говорил Буслаев, анахронизмы в народной поэзии называть, как это делает Костомаров, «условными символами», «пустой болтовней», «омерзительными и грязными картинами» — это «старые погудки, которые исто-

<sup>33</sup> [Ф. И. Буслаев]. В защиту великорусской народной поэзии. — «Московские ведомости», 1872, № 173 (подписано «Москвич»).

<sup>34</sup> Там же.

<sup>35</sup> «Русский вестник», 1872, т. 101.

рическая народность в течение столетий разыгрывает на новые лады и до сих пор не забывая основной, первоначальной темы этих погуток».<sup>36</sup>

Против крайности суждений Костомарова о великорусской народной поэзии выступил также и О. Миллер. В статье «Нечто о русских свадебных песнях»<sup>37</sup> он частично повторил, частично дополнил и развил высказывания по этому поводу Буслаева.

Критика Буслаева и О. Миллера, хотя и содержала в себе некоторые рациональные зерна, была все же критикой справа, критикой с позиции реакционного славянофильства, со свойственными ему идеализацией древнерусского быта и поэзии, преувеличением в ней христианских элементов.<sup>38</sup> И, конечно, неслучайно некрасовские «Отечественные записки» сочли необходимым в связи с выходом статьи Костомарова и развернувшейся вокруг нее полемикой дать отпор не только тем, кто пытался выносить «нелепый», «карающий приговор» народу, но и тем, кто, впадая в противоположную крайность, стремился к «засахариванию» каждой черты народного быта.<sup>39</sup>

## 3

Сборник «Русские народные песни» примыкает к той части русской литературы 50—60-х годов, которая стремилась к наиболее полному и верному («без всяких прикрас», как говорил Чернышевский) изображению народной жизни, со всеми ее противоречиями, привлекательными и непривлекательными сторонами, печалью, радостями, нуждой и лишениями. Задачи, которые поставил перед собой составитель сборника, — показать жизнь и быт русского крестьянства, раскрыть богатство его духовного мира, были по сути дела близки к тем задачам, какие решали в художественном творчестве писатели «шестидесятники» — Г. И. Успенский, Ф. М. Решетников, А. И. Левитов и др. Иными были средства и способы разрешения этих задач: картины внешней и внутренней жизни русского крестьянства (народа) Шейн рисовал не собственным художественным словом, а посредством творчества самого же крестьянства — народными песнями, подбирая и группируя их внутри сборника по специальной им выработанной системе. В этом состояла новизна и оригинальность Шейна-фольклориста.

В отличие от собирателей-славянофилов Шейн выдвинул на первый план не духовные стихи и не обрядовую поэзию, а лирико-бытовую, или семейную, песню, открыв сборник разделом «Песни детские».

Серьезное внимание, которое Шейн уделил детским песням, может быть объяснено тем повышенным интересом, какой проявляли передовые деятели русской педагогической мысли 60-х годов к устному народному творчеству вообще, как средству национального воспитания и обучения подрастающего поколения. Осознанию художественной и педагогической ценности детского фольклора Шейну во многом помогли: 1) его учительство в Яснополянской школе (лето 1861 года), где, как известно, в системе обучения фольклор занимал ведущее место и где сбором и обработкой его увлекался весь педа-

<sup>36</sup> Там же, стр. 714.

<sup>37</sup> «Филологические записки», 1872, вып. 4, стр. 1—24.

<sup>38</sup> Так, например, Буслаев упрекал Костомарова в том, что тот ничего не сказал об отражении в причитаниях «христианских понятий о будущей жизни, личного горя, будто бы смиряющегося перед «величием божьего творения и судьбы», смерти, якобы внушающей народу «идеи о суде и правде» («Сравнительное изучение народного быта и поэзии», стр. 694).

<sup>39</sup> Н. К. Михайловский. Литературные и журнальные записки. — «Отечественные записки», 1872, № 10, стр. 311—313. Статья подписана Н. К.; перепечатана: Н. К. Михайловский, Сочинения, т. II, 2-е изд., СПб., 1888.

гогический коллектив во главе с Л. Н. Толстым,<sup>40</sup> и 2) текущая детская и учебная литература 60-х годов. Прислушиваясь к требованиям и запросам прогрессивной педагогики, популярные детские журналы «Подснежник» (1858—1862), «Рассвет» (1859—1862), «Звездочка» (1842—1863) печатают сказки, песни, загадки и другие виды народного творчества; педагогический журнал «Учитель» (1861—1870) из номера в номер публикует разнообразные фольклорные материалы, в том числе «Песни и припевы нянек», присылаемые по просьбе редакции любителями-собирающими из среды читателей и подписчиков этого журнала; появляются специальные сборники фольклора для детского чтения: И. А. Худякова «Великорусские народные исторические песни для детей» (1860), М. Л. Михайлова «Русские народные сказки для детей» (1864), П. А. Бессонова «Детские песни» (1868); выходит классическая книга К. Д. Ушинского «Родное слово» (1867), насыщенная большим количеством произведений устного народного поэтического творчества.

Таким образом, фольклор узаконивается «как специфическая и необходимая область детской литературы».<sup>41</sup>

Отсюда вполне понятна и тяга Шейна к собиранию детского фольклора<sup>42</sup> и выделение его в самостоятельный отдел сборника.

Заслуга Шейна состоит в том, что он дал первую в русской литературе сводку детского песенного фольклора и, представив его в сборнике на равных правах с фольклором взрослых, положил основание его научной разработке;<sup>43</sup> он сумел впервые собрать и довести до читателей образцы почти всех видов детского песенного творчества (песни колыбельные, частушки, потешки, дразнилки, считалки и т. п.); Шейн наметил путем практического распределения материалов (без указания подрубрик) первую классификацию детских песен, положив в основу ее принцип зависимости исполнения той или иной песни от возраста ребенка.

Стараясь быть на уровне передовых научных требований, Шейн, как в отделе детских песен, так и во всех последующих отделах сборника, провел строгую паспортизацию текстов, снабдил их некоторыми историко-бытовыми и литературно-лингвистическими комментариями, сохранил «почти везде» местный говор и, наконец, включил в сборник наряду со старыми традиционными народными песнями народные песни «новой и новейшей формации».

По паспортным данным можно установить, что сборник Шейна зиждется на живых наблюдениях и живых записях, произведенных как самим собирателем (403 №№), так и его корреспондентами (460 №№).<sup>44</sup>

<sup>40</sup> См.: Э. Е. Зайденшур. Народная песня и пословица в творчестве Л. Н. Толстого. — В кн.: Л. Н. Толстой. Сборник статей и материалов. Изд. АН СССР. М., 1951, стр. 511—576.

<sup>41</sup> А. П. Бабушкина. История русской детской литературы. М., 1948, стр. 291.

<sup>42</sup> Красноречивым доказательством чего является, например, тот факт, что из 124 детских песен сборника 81 №№ (или 66%) записал сам Шейн, причем 21 №№ он записал в Ясной Поляне, 12 №№ в других местах Тульской губернии.

<sup>43</sup> До Шейна детским народным песням и играм собиратели не придавали какого-либо серьезного значения, и потому даже в собрании таких лиц, как И. П. Сахаров и П. В. Киреевский, они оказались случайным и побочным материалом; позднейшие публикации их (у П. А. Бессонова и др.) носили строго выборочный характер, так как предназначались для детей и преследовали сугубо воспитательные цели (см.: О. И. Капица. Детский фольклор. Л., 1928, гл. II, «Собирание детского фольклора», стр. 11—22).

<sup>44</sup> Сюда не входит 21 песня, напечатанная без указания имени записывающего, и 4 песни, заимствованные Шейном из рукописных и печатных источников. Судя по паспортизации, песни записаны: Тула и Тульская губ. — 232 №№, в том числе

Самим ранним из корреспондентов Шейна был конторщик помещика Н. Загряжского — А. Соловьев. Еще в 1851 году он доставил Шейну от крестьян с Селихова и его окрестностей несколько старинных лирических песен, из которых впоследствии одна была впервые опубликована в сборнике 1859 года («Что цвели-то, цвели, цвели в саду цветики»), две другие — в «Русских народных песнях», ч. 1-я («Свети, светел месяц» и «Родимая матушка, не женат хожу»). Ко времени жизни Шейна в семье П. А. Оленина (середина 50-х годов) относится несколько чисто любительских записей М. С. Олениной («Течет речка по песку», «Над рекой девка стоит», «Сговорила меня мать» и «Гриб, гриб боровик»). К 1859 и 1860 годам, к периоду выхода в свет «Русских былевых песен» и появления о них благоприятного отзыва А. Н. Афанасьева, число корреспондентов Шейна значительно возрастает. Его эпизодические поездки в Тверь и Тверскую губернию, а затем годичное пребывание в качестве воспитателя в семье тамошнего губернатора гр. Баранова дают ему возможность заручиться сотрудничеством ряда корреспондентов — тверичан, главным образом из среды учащейся молодежи и местной интеллигенции (студентов М. А. Тетьева, И. В. Никольского, гимназиста В. Тюкина, семинариста Ив. Капецкого, священника А. В. Соколова и др.). Там же Шейн знакомится с К. А. и О. А. Шавровыми — дочерьми причетника, одна из которых (К. А. Шаврова) сообщает ему песню «Спится мне младшенькой, дремлется», переписанную ею, как говорит собиратель, в одной из деревень Тверской губернии.<sup>45</sup>

Из среды корреспондентов-тверичан наибольшее количество песен для 1-й части «Русских народных песен» доставил студент И. А. Никольский (50 №№).

К концу 50-х и в течение 60-х годов собрание Шейна пополнилось песнями, полученными в «подарок» от «незабвенного» А. Н. Островского,<sup>46</sup> А. Н. Афанасьева (преимущественно из Москвы и Московской губернии), И. А. Худякова (из разных мест губерний Московской, Рязанской, Орловской, Казанской и Тобольской), М. И. Семевского (из Псковской губернии), а также записями 20 корреспондентов — тульчан, особенно учителя А. Шумилина и гимназиста И. П. Чулковского.

Вобрав в себя песенное творчество из мест, близких «к влиянию сред гражданственности и промышленности», где, по наблюдениям собирателя, «как и везде в великорусских губерниях, песни до сих пор остаются верной спутницей многотрудной жизни русского человека, от колыбели до могилы», сборник Шейна наносил чувствительный удар по неверной, но уже тогда распространенной точке зрения, будто истинная народная поэзия может сохраняться в своей природной чистоте и неприкосновенности только в отдаленных глухих деревнях российской империи и что искать ее в центральных губерниях — дело, никоим образом себя не оправдывающее.

Шейном 142 №№; Тверь и Тверская губ. — 216 №№, в т. ч. Шейном 94 №№; Псков и Псковская губ. — 195 №№, в т. ч. Шейном 57 №№; Москва и Московская губ. — 60 №№, в т. ч. Шейном 46 №№; Рязанская губ. — 59 №№, в т. ч. Шейном 47 №№; Новгородская губ. — 42 №№, в т. ч. Шейном 6 №№; Калужская губ. — 19 №№, в т. ч. Шейном 2 №№; Саратовская губ. — 14 №№; Орловская губ. — 11 №№. В губерниях Симбирской, Курской, Ростовской, Тобольской, С.-Петербургской, Ярославской, Воронежской, Казанской, Витебской и Архангельской всего записано 22 №№, в т. ч. Шейном 9 №№.

<sup>45</sup> История одной песни и некоторые воспоминания, с ней связанные. — Архив АН СССР, ф. 104, оп. 1, № 818.

<sup>46</sup> П. В. Шейн. Народная песня и Пушкин. — «Ежемесячные сочинения», 1900, июль, № 5—6, стр. 93.

Историко-бытовой и литературно-лингвистический комментарий в сборнике занимает сравнительно небольшое место, он дается или в форме лаконичных подстрочных примечаний, или отдельных описательных заметок среди текстов песен. Так, указывается, при каких обстоятельствах исполняются отдельные песни; описываются игровые и обрядовые действия, сопровождающие их исполнение (отделы: песни детские, хороводные, обрядово-календарные и особенно — свадебные); разъясняется смысл некоторых непонятных или малопонятных слов, встречающихся в песнях; приводятся в списках разночтения — чаще из песенных запасов собирателя, реже из печатных источников; делаются иногда ссылки (правда, очень случайного характера) на варианты из сборников Кириши Данилова, Сахарова, Студитского, Якушкина, Рыбникова, Мордовцева и Костомарова, Варенцова и других, в отдельных случаях варианты перепечатывались полностью в примечаниях (к детским песням — из сборников Сахарова, Терещенки, Даля, стр. 70—82; к беседным — из «Собрания песен Новикова», М., 1783 и сборника «Piesni ludu krakówskiego. Zebrał J. Koporka», Krakówi, 1846).

Дать песенному тексту более солидный научный комментарий и расширить приложения не позволила собирателю, по его словам, скудость библиотек провинциальных городов, также не мог он исполнить и два требования П. И. Якушкина:<sup>47</sup> 1) сравнить русские песни с песнями других народов, по крайней мере с славянскими — по незнанию ни одного из славянских языков; 2) вместе с песней записать мотив — из-за отсутствия музыкального образования.<sup>48</sup>

Важной особенностью сборника является сохранение, где только возможно, особенностей местного говора. Больше всего это заметно на записях самого Шейна, менее — на записях его некоторых корреспондентов, не обративших «достаточного внимания на это главное требование науки».<sup>49</sup>

Твердое убеждение Шейна в том, что «чисто народные песни даже не древнего склада» имеют важное значение для близкого ознакомления «со многими сторонами быта русского человека, с его верованиями и т. п., и во всяком случае с неисчерпаемым богатством языка его, которым он так творчески умеет пользоваться»,<sup>50</sup> привело его к сознательному включению в сборник целого ряда старинных песен, перелицованных на современный лад, песен новой и новейшей формации (ими особенно заполнены отделы песен хороводных и плясовых), а также частушек (12 №№, стр. 220—222), презрительное отношение к которым многих дворянско-буржуазных собирателей общеизвестно. М. Горький особо отмечал сборник Шейна как доказательство того, что частушки, вопреки распространенному мнению, не являются «новинкой»: частушка «уже встречается в сборниках первой половины XIX века и позднее — в частности у Шейна».<sup>51</sup>

Возможно, что «наплыв» в сборник именно такого сорта «низкопробных» песен, противоречивших нормам дворянско-буржуазной эстетики, заставил Буслаева высказать сомнение в наличии у Шейна «поэтического чутья».

Конкретный материал «Русских народных песен» подтверждал непреложную истину о том, что устное народное творчество не стоит на месте, оно движется и развивается вместе с движением и развитием народа, изме-

<sup>47</sup> П. И. Якушкин, Сочинения, СПб., 1884, стр. 91.

<sup>48</sup> Из рукописного предисловия к сб. «Русские народные песни». — Архив АН СССР, ф. 104, оп. 1, № 878.

<sup>49</sup> П. В. Шейн. Русские народные песни. М., 1870, стр. II, Предисловие.

<sup>50</sup> Там же, стр. I.

<sup>51</sup> Из письма М. Горького к В. Саянову: М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 30, М., 1955, стр. 326.

няется сообразно изменению его запросов, нравственных принципов, понятий и художественных вкусов.

Искусным подбором песен Шейну удалось воспроизвести многие типические черты русского национального характера, но воспроизвел он их далеко не все и не всегда полно и верно. Поэтому определить, как русский трудовой человек выразил «самого себя», свою «самоличность», свою «биографию» в устной поэзии, ограничиваясь анализом только материалов сборника Шейна, как это сделал Н. И. Костомаров, никоим образом нельзя. Следует помнить, что собиратель определил «народность» произведения не по его содержанию, не по тому, насколько в нем отразилась идеология трудовых масс, а по чисто формальным признакам — бытует или не бытует оно в народе, соответствует или не соответствует его поэтика поэтике традиционного крестьянского фольклора. Неслучайно в сборник наряду с подлинно народными песнями попали псевдонародные, занесенные из среды купечества и других нетрудовых слоев населения. Правда, такого рода песен в сборнике сравнительно немного, и тем не менее, растворенные в общей массе материала, они придают последнему специфическую окраску.

Руководствуясь личными убеждениями и учитывая цензурные условия, Шейн не прилагал каких-либо усилий для отыскания и обнародования произведений с остро классовой тематикой, с мотивами социальной борьбы и протеста.

Не менее серьезной помехой для распределения материала по избранной им системе сборника оказалась сравнительная ограниченность — тематическая и территориальная — песенных материалов, имевшихся в его распоряжении, случайный (по преимуществу) характер их записей, отсутствие необходимых сведений (по состоянию науки того времени) о бытовании той или иной песни в народе, степени и способе ее распространения, наличии и содержании ее вариантов, и т. д.

Шейн преувеличивал вину Бодянского за текстологические недостатки сборника и умалял свою. В сборнике, конечно, были и редакторские недосмотры и промахи, но они не являлись настолько кричащими, как их силился представить Шейн в письмах ко многим ученым (Я. К. Гроту, О. Ф. Миллеру и другим). Едва ли будет справедливым относить за счет Бодянского такие, например, оплошности, как печатание дважды одних и тех же песен (№ 8, стр. 86, и № 52, стр. 106; № 74, стр. 121, и № 85, стр. 132) или соединение двух песен в одну (№ 2, стр. 1; № 22, стр. 93). Скорее всего это произошло по невнимательности и неопытности самого собирателя, по несовершенству его издательских приемов. К последнему можно отнести и то, что в целом ряде случаев полностью воспроизводятся близкие варианты (№№ 57 и 58, стр. 37; №№ 11 и 12, стр. 87 и 88; №№ 27 и 28, стр. 95—96, и др.), тогда как легко и удобно было где-нибудь в сноске привести только их различия; в отдельных песнях собиратель повторяет припевы и целые стихи (№ 120, стр. 169; № 11, стр. 249; № 4, стр. 369; № 5, стр. 371; № 2, стр. 407, и др.), которые опять-таки можно было — ради экономии места — не печатать полностью, а сделать лишь в соответствующем месте указание на их дословную повторяемость. Из-за того, что рукопись не была четко отработана, могли вкратиться и другие ошибки, как например: «Зап. в доме Ясная Поляна» (стр. 15, 19 и др.) вм. «Зап. в дер. Ясная Поляна»; «Зап. в доме Лукиной» (стр. 29) вм. «Зап. в дер. Лукиной»; «Зап. в доме Редкиной» (стр. 34) вм. «Зап. в дер. Редкиной»; «Зап. мною все 6» (стр. 39) вм. «Зап. мною все 4»; «Все 3 зап.» (стр. 65) вм. «Все 4 зап.»; «Все 9 зап.» (стр. 86) вм. «Все 7 зап.», и пр.; пропуски имен записавших или сообщивших песни: М. И. Семевский (№ 1, стр. 83), Шейн

(№ 22, стр. 93, № 114, стр. 163), студ. Никольский (№№ 40—57, стр. 101—108), свящ. А. В. Соколов (№ 122, стр. 172), и т. д.

За отсутствием рукописи, с которой производился набор 1-й части «Русских народных песен», трудно отделить ошибки составителя от ошибок редактора, но одно несомненно: в большом количестве самих песенных текстов содержались незначительные отступления от оригиналов, и уже во всяком случае их было меньше, чем при переиздании сборника на расширенной основе в 1898 году. Так, из 30 №№, взятых на выборку и сверенных с подлинниками песен, лишь в 7 мы обнаружили разночтения, заслуживающие внимания исследователя.

Песни №№ 77 (стр. 123), 201 (стр. 239) и 79 (стр. 346) напечатаны с пропусками строк (даны в разрядку):

№ 77 Еще ниже того!  
 Пододвинься, мой лунек,  
 Пододвинься, молодой,  
 Ты поближе, поближе,  
 Еще ближе того.  
 Обоймемся, мой лунек...  
 Ты привстань-ка, молодой,  
 Ты повыше, повыше,  
 Еще выше того!  
 Развернись-ка, мой лунек,  
 Развернись-ка, молодой,  
 Ты, пошибче, пошибче.

№ 201 Размолоденький детинка, (у Шейна: детина)  
 Он пришел ко мне не рано  
 Он принес добра не мало.

№ 79 Все тебя, моя красавица, искал:  
 Ах ты, девка, ах ты, красная моя...

В песнях №№ 76 (стр. 122), 202 (стр. 240) и 86 (стр. 232) заметна литературная правка.

## Сборник

## Рукопись

№ 76 Тычинушка гнется, гнется,  
 Хмелинушка вьется;  
 Тычинушка сломилася,  
 Хмелинушка свалилася;  
 Свалилася хмелинушка  
 В буйную головку:  
 Болит моя головушка,  
 Болит очень больно;  
 Щемит мое сердечушко,  
 Ноет ретивое.

Тычинушка гнётся, гнётся  
 Хмелинушка вьётся;  
 Свалилася хмелинушка  
 За буйную головку,  
 Болит, болит головушка  
 Моя очень больно;  
 Щемит, ноет сердечушко  
 Мое ретивое.

Здесь же пропущена строка (дана в разрядку):

Время, время, холостые  
 Свое заводити

и вместо «на овине» напечатано «в овине».

№ 202 Где ни сойдемся — приобоймемся  
 Ах да приобоймемся!  
 Приобоймемся, поцалуемся,  
 Ай да поцалуемся!  
 Разойдемся, распротимся,  
 Ай да распротимся!

Где ни сойдемся — приобоймемся,  
 Приобоймемся — поцалуемся!  
 Поцалуемся!  
 Разойдемся — распротимся.

№ 86 Сруби, миленький, мне терем  
Из маковых зерен  
Чтоб были двери,  
Двери, две кровати,  
Чтоб на той кровати  
Я могла бы спать,  
Чтоб мне снился  
Милый сон.

Сруби, миленький, мне терем  
Из маковых зерен,  
Двери, двери, две кровати,  
Чтоб могла я спать  
.....  
Чтоб снился милый сон.

Здесь же напечатано вместо «дожидала», «девица», «воронóm коне», «башмáчки», «башмáчек», «тёр», «дождёвой» соответственно: «поджидала», «детинка», «вороном коне», «башмачка», «тер», «дождевой».

## 4

Несмотря на отмеченные недостатки, сборник «Русские народные песни» оставил заметный след в русской науке. К его материалам не раз обращались наши крупнейшие писатели, поэты и композиторы. В этой связи уместно напомнить несколько фактов и прежде всего коротко коснуться истории одной уникальной песни сборника «Спится мне, младешенькой, дремлется»,<sup>52</sup> записанной Шейном в Твери в 1859 году от К. А. Шавровой. Запомнив слова и мотив этой песни, Шейн в 1861 году во время учительства в Туле пропел ее начальнице женской гимназии, «хорошо музыкально образованной» Ю. Ф. Ауербах. Песня, как пишет собиратель, привела Ауербах в восторг и в дальнейшем часто пелась ею. Летом 1867 года проездом на курорт в Гапсаль собиратель посетил поэта Я. П. Полонского на даче в Павловске и, беседа с ним о народных музыкальных мотивах, между прочим спел и упомянутую песню. Песнь очень понравилась поэту, и он тотчас же послал за своим приятелем композитором Н. Ф. Соловьевым, жившим на даче по соседству, и тот записал ее мотив с голоса Шейна. Несколькими годами позже, зимой 1871 года, в Москве песню «Спится мне, младешенькой, дремлется» собиратель сообщил Д. А. Агрневу-Славянскому, певцу и руководителю капеллы русской народной песни.<sup>53</sup> Благодаря хору Агрнева-Славянского она получила широкую известность не только в России, но и за ее пределами (в странах Европы и Америке). Н. А. Некрасов воспользовался ею при создании поэмы «Кому на Руси жить хорошо».<sup>54</sup> В наибольшей авторской перделке эта песня вошла в III часть его поэмы, впервые опубликованной в «Отечественных записках» (1874 год, № 1);<sup>55</sup> в поэму также включена и другая песня — «У суда стоять ломит ноженьки», представляющая, как подметил К. Чуковский, творческую пе-

<sup>52</sup> «Русские народные песни», № 66, стр. 336.

<sup>53</sup> Небезынтересно отметить, что с Д. А. Агрневым-Славянским Шейн познакомился еще в конце 40-х—начале 50-х годов в Москве через отчима Славянского, смотрителя инвалидного дома Короткова, находившегося вместе с Шейном в Ново-Екатерининской больнице на излечении. После выхода из больницы Шейн непродолжительное время посещал «милое и гостеприимное», по его словам, семейство Короткова и дружил с 14-летним мальчиком Митей Агрневым. При встрече в 1871 году, после двадцатилетнего перерыва, Агрнев-Славянский первый узнал в Шейне своего старинного знакомого (см.: «История одной песни». — Архив АН СССР, ф. 104, оп. 1, №№ 817 и 819).

<sup>54</sup> Сборник «Русские народные песни» находился в его личной библиотеке. См.: Библиотека Некрасова. Предисловие и публикация И. Ашукина. — «Литературное наследство», № 53—54, М., 1949, стр. 426.

<sup>55</sup> См.: Н. П. Андреев. Фольклор в поэзии Некрасова. — «Литературная учеба», 1936, № 7, стр. 73—74.

переработку всех десяти известных вариантов народной песни, встречающихся в ряде записей, в том числе и у Шейна.<sup>56</sup>

Другие песни сборника, мастерски использованные М. П. Мусоргским при написании либретто оперы «Борис Годунов», прочно вошли в золотой фонд русского классического музыкального наследства. Вот что по этому поводу говорит В. В. Стасов:

«Я присоветовал также [Мусоргскому] сочинить песенку хозяйки корчмы, которой роль ранее того была слишком мала и не рельефна — всего несколько слов; мы же порешили вдвоем, что хорошо ей придать „характер“, а именно характер прежней кутилы, прошедшей сквозь огонь и воду (так как она — корчмарка на большой дороге); текст для этой песенки: „Поймала я сизя селезня“ — взят Мусоргским из сборника Шейна, мною незадолго до того узванного. Оттуда же взят им текст для песенки мамы: „Как комар дрова рубил“ — и песенка царевича: „Туру-туру — петушок“».<sup>57</sup>

В пьесах А. Н. Островского мы также находим песни, близкими, а подчас единственными печатными вариантами которых являются тексты сборника Шейна. Не подлежит никакому сомнению, что «Русские народные песни» наряду с собраниями Сахарова, Якушкина и других и собственными записями Островского были одним из источников, откуда великий русский драматург черпал поэтический материал для своего творчества.<sup>58</sup>

К «Русским народным песням» обращался П. И. Мельников-Печерский. В письме к собирателю он с благодарностью признавался:

«В продолжение четверти столетия я много ездил по России, много записал песен, сказаний, поверий и пр. т. п., но я бы ступить не мог, если бы не было трудов покойного Даля и Киреевского, не было Ваших трудов, напечатанных у Бодянского, трудов Л. Майкова, Максимова и — да успокоит господь в недрах Авраама пьяную душу его — Якушкина. Ваше сравнение своих работ с работой муравья я нахожу не совсем справедливым. Муравей очень почтенное и очень трудолюбивое насекомое, но едва ли не бесполезное (для человека), признаюсь я терпеть его не могу за разные пакости, которые он творит у меня в деревенском саду, где я имею обыкновение копать три, четыре месяца в году. Пчелы вы, а не муравьи — ваше дело мед собирать, наше дело мед (hudgomel) варить. Не будь вас, мы бы варили какой-нибудь промозглый квас, а не мед. Да ваши работы и долговечнее. На нас мода, как теперь на меня; пройдет несколько десятков годов, нас забудут, наступит иное время со своими потребностями, со своими взглядами на искусство, со своим пошибом, и мы будем только материалом для библиографических статей, но ваши труды никогда не умрут. — Не пройдет и полувека, как в народе иссякнут дедовские предания, обычаи, старорусские песни замолкнут или исказятся под влиянием трактирной и кабацкой

<sup>56</sup> К. Чуковский. О чувстве соразмерности и сообразности. — «Литературная газета», 1951, № 26. Кроме сборника Шейна, где встречается вариант упомянутой песни, автор статьи называет сборники Якушкина, Даля, Варенцова, Кохановской и Рыбникова.

<sup>57</sup> В. В. Стасов. Собрание сочинений, т. III, СПб., 1894, стр. 783.

<sup>58</sup> См.: Г. Синюхаев. Островский и народная песня. — «Известия второго отделения Российской Академии наук», т. XXVIII, 1923. Между прочим экземпляра «Русских народных песен» сохранился в библиотеке А. Н. Островского — Библиотека Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР, шифр 12 5/14 — со следующей дарственной надписью: «Многоуважаемому Александру Николаевичу Островскому в знак глубокого сочувствия к его литературной деятельности. Собиратель. 10 апреля 1876 г. Москва». На отдельных страницах книги имеются карандашные пометки рукой драматурга, касающиеся главным образом некоторых разночтений песенных текстов.

цивилизации, но Ваши труды до отдаленных времен, до позднейших наших потомков сохранят черты старинного нашего быта. Вы долговечнее нас».<sup>59</sup>

К материалам сборника, представляющим бытовую, поэтический, языковой интерес, обращались и наши литературоведы, историки, лингвисты, этнографы — все те, кто так или иначе соприкасался с изучением русской народной жизни и народной поэзии, — А. А. Потебня (Объяснение малорусских и сродных народных песен, тт. I, II. Варшава, 1883—1887), Е. Ф. Будде (Положение русской женщины по бытовым песням народа. Воронеж, 1883; Еще к вопросу о положении русской женщины по бытовым песням народа. Ответ г-ну Браиловскому. Варшава, 1889), X. П. Ящуржинский (Лирические малороссийские песни, преимущественно свадебные, сравнительно с великорусскими. Варшава, 1880) и др.

Д. М. Садовников называл «Русские народные песни» в числе трудов, открывших новые принципы публикации фольклорных материалов и оказавших ему «наибольшие услуги» в выполнении центральной задачи, поставленной в «Загадки русского народа», — «выяснить группировкой загадок бытовую обстановку и мировоззрение русского земледельца».<sup>60</sup>

А. П. Бабушкина в «Истории русской литературы» (1943 год) раскрывает поэтику детской народной песни исключительно на материале сборника Шейна (см. главу «Народная песня», стр. 15—19).

Сборник Шейна, наряду с изданиями песен, былин, сказок и других жанров фольклора Афанасьева, Бессонова, Даля, Киреевского, Рыбникова, Сахарова, Худякова и исследованиями Афанасьева, Буслаева, Котляревского, О. Миллера, Снегирева, Терещенки и другими, послужил английскому ученому Рольстону источником при написании им популярной книги: «The Songs of the Russian people, as illustrative of Slavonic Mythology and Russian Social Life» (London, 1872). Автор этой книги поставил перед собой цель познакомить англичан и вообще европейцев с русской народной поэзией (главным образом с лирическими песнями), некоторыми бытовыми обрядами и народной мифологией. Песни шейновского сборника Рольстон использует в качестве подтверждения и примеров к этнографическому описанию, преимущественно в первой, вводной главе (стр. 1—79), в которой излагаются предварительные сведения о народной поэзии, дается характеристика русского песенного репертуара и указывается на особенности его бытования и исполнения.<sup>61</sup>

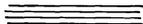
<sup>59</sup> Письмо к Шейну от 8 сентября 1875 года. — Архив АН СССР, ф. 104, оп. 2, № 128. Прямое свидетельство Мельникова-Печерского о том, что он «много записал песен, сказаний, поверий и пр. т. п.», дает, как нам кажется, основания опровергнуть точку зрения Г. Виноградова, ставящего под сомнение серьезный труд писателя по записям произведений устного народного творчества в полевых условиях и тем самым снижающего значение этих записей как одного из важных фольклорных источников романа «В лесах» (см.: Г. Виноградов. Опыт выяснения фольклорных источников романа Мельникова-Печерского «В лесах». — «Советский фольклор», № 2—3, 1935, стр. 341—368).

<sup>60</sup> Д. Н. Садовников. Загадки русского народа. СПб., 1876, стр. IV.

<sup>61</sup> В книге Рольстона приводятся 12 полных текстов песен из сборника Шейна в довольно точном английском переводе. Из обрядно-календарных: «Через Дона досочка тонка, гибка лежала»; из голосовых, или протяжных: «Куда мне, красной девиче, от горя бежать», «Долина ли ты моя, долинушка», «Голубь ты мой, голубь сизенький», «Спасибо, спасибо, синему кувшину», «Разнегодная девчонка», «На молодца тоска напала», «Во лесах было во дремучих», «Спится мне, младешенькой, дремлется», «Отдаю тебя младешеньку», «Не сокол летит по поднебесью», «Из куста из смородинки».

На материале шейновского сборника в основном написана и статья Гроспича о свадебных обрядах русских крестьян — «Hochzeitgebräuche des russische Landvolks» («Russische Revue»).

Можно предположить, что среди сборников Шейна в нижегородской библиотеке М. Горького (90-е годы) находились и «Русские народные песни», которые, как вспоминает В. А. Десницкий, наряду со сборниками Киреевского, Рыбникова, Гильфердинга, Афанасьева и других были долговременными и любимыми «жильцами библиотеки» и пользовались «большим хозяйским уважением».<sup>62</sup>



---

<sup>62</sup> Горький. Сборник статей и воспоминаний о М. Горьком, под редакцией И. Груздева. ГИЗ, 1928, стр. 44.

## НОВЫЕ ДОКУМЕНТЫ О ВЫСТУПЛЕНИЯХ И. Т. РЯБИНИНА

В Центральном государственном историческом архиве СССР в Ленинграде обнаружены новые документы о выдающемся народном певце-сказителе былин Иване Трофимовиче Рябине.

Биографические сведения о нем весьма скудны. Он родился в 1844 г. в дер. Середки Петрозаводского уезда Олонецкой губернии. У своего отца — известного сказителя былин Трофима Григорьевича Рябина — он научился многим былинам. Исключительная память И. Т. Рябина поражала всех окружающих: он знал наизусть более 6000 стихов. Это заставило обратить на него внимание учителя словесности Олонецкой гимназии П. Т. Виноградова, который решил познакомить русскую публику с одним из лучших представителей русской эпической поэзии. С этой целью он в 1893 г. вместе с И. Т. Рябиным посетил Петербург, а зимой 1894 г. Москву, где И. Т. Рябинин выступал с пением своих былин в научных обществах, различных учебных заведениях и на частных квартирах. Вторично он пел в Петербурге, Москве, Киеве и Одессе в начале 1902 года. В Москве И. Т. Рябинин был награжден бронзовой медалью как «лучший сказитель нашего времени».<sup>1</sup>

Весной того же 1902 года И. Т. Рябинин вместе с П. Т. Виноградовым совершил поездку за границу — в Болгарию, Сербию и Австро-Венгрию.<sup>2</sup> Он пел в Константинополе, Филиппополе, Софии, Нише, Белграде, Вене и Праге, а на обратном пути дважды выступал в Варшаве. Везде за границей публика его выступления встречала с восторгом. Местная печать очень тепло отзывалась о его искусстве.

Поездка И. Т. Рябина за границу вызвала там значительный интерес к русской эпической поэзии и послужила делу расширения и укрепления русско-славянских культурных связей.

Вновь обнаруженные документы частично освещают поездку Рябина по городам России в 1893—1894 годах, а также за границу — в Сербию и другие славянские страны — весной 1902 года.

Первый из документов относится к 4 июня 1902 года. Этот рапорт бывшего директора Череповецкой учительской семинарии П. Т. Виноградова министру народного просвещения Г. Э. Зенгеру, в котором он сообщал следующее:

«Будучи преподавателем словесности в Олонецкой гимназии, я знакомился со сказителями былин и вопленицами, из сказителей остановил свое

<sup>1</sup> П. Виноградов. Сказитель И. Т. Рябинин и моя с ним поездка. Томск, 1906, стр. 5.

<sup>2</sup> Рябинин был за границей с 24 апреля по 20 мая 1902 года.

внимание на И. Т. Рябинине, неграмотном крестьянине Олонецкой губернии Великолуцкой волости, деревни Гарниц, а из воплениц — на неграмотной крестьянке села Кузаранды Петрозаводского уезда И. А. Федосовой.<sup>3</sup> Рябинин при моем содействии пел свои былины в ученых обществах, учебных заведениях и частных домах в Петербурге в 1893 г., в Москве в 1894 г. И. А. Федосова была со мною в Петербурге в 1895 г., в Москве же и Нижнем-Новгороде в 1896 г. Вышедши в отставку, я пригласил Рябинина вторично в Петербург...<sup>4</sup>

«Сспровождая Рябинина как комментатор былин, знакомый с литературой русской эпической народной поэзии, я перед пением имел счастье общаться то, что могло интересовать слушателей...»

«Рябинин при моем содействии имел отличный успех: им много интересовались в Киеве, Одессе, Варшаве. В этих городах рапсод пел в университетах и средних учебных заведениях.

«Около месяца Рябинин вместе со мною был в Болгарии, Сербии и Австро-Венгрии. За границей сказитель былин пел в Константинополе, в Филиппополе, в Софии, в Нише, в Белграде, в Вене и в чешской Праге. Во всех этих городах мы встречали радушный прием и нам, как дорогим гостям, устраивались торжественные проводы. Газетные отзывы о моей поездке с Рябининым по славянским землям заключали в себе много хорошего.

«10 мая сего года вечером его величество король сербский Александр и ее величество королева сербская Драга изволили слушать Рябинина во дворце, где было приглашенных до 80 человек. Перед пением я обратился к их величествам с речью. Король вручил лично Рябину золотую медаль „За услуги краљевом дому“.

«По своей же инициативе с одобрения президента Академии наук и академиков А. Н. Веселовского, А. Н. Пыпина и В. И. Ламанского я съездил с Рябининым за границу, увеличив несомненно славу русской народной эпической поэзии...» (ф. 733, оп. 123, д. 31, лл. 19, 19 об., 20, 20 об.).

Большой интерес представляют документы дипломатической переписки, связанные с выступлениями И. Т. Рябинина в Сербии весной 1902 года.

В своем письме министру иностранных дел В. Н. Ламздорф писал 9 июня 1902 года министру народного просвещения Г. Э. Зенгеру:

«Имею честь препроводить к вашему превосходительству, в копиях, донесения Российских посланника в Белграде и консула в Нише от 22 и 10 минувшего мая, № 50 и 38, в коих содержатся не лишние интереса подробности о пребывании в Сербии известного сказителя русских былин Рябинина, в сопровождении бывшего преподавателя Петрозаводской гимназии статского советника Виноградова.

«При этом считаю долгом засвидетельствовать, что г. Виноградов, по почину коего состоялась поездка Рябинина по Сербии, своею полезною деятельностью немало способствовал к укреплению духовной связи между Россией и Сербией...» (ф. 733, оп. 123, д. 31, л. 21, 21 об.).

Не меньшего внимания заслуживает также и донесение российского консула С. И. Чахотина в Нише от 10 мая 1902 года о выступлении И. Т. Рябинина в этом городе. Консул доносил следующее:

«5 сего мая, вечером, на пути из Софии в Белград прибыл в Ниш сказитель русских былин, крестьянин Иван Трофимович Рябинин, вместе со

<sup>3</sup> Федосова И. А. (1831—1899) — русская народная поэтесса, сказительница и песенница. (Примеч. авт.).

<sup>4</sup> Речь идет о выступлениях И. Т. Рябинина в Петербурге в 1902 году. (Примеч. авт.).

спутником своим отст. ст. сов. Виноградовым. На станции он был встречен русским консулом и членами русского кружка в Нише и, вследствие их настоятельной просьбы, согласился пробыть в Нише день-два и пропеть несколько былин для ознакомления местного общества с древним русским народным эпосом. На другой день, 6 мая, И. Т. Рябинин по собственному желанию пел в здании местной гимназии в кругу учителей и гимназистов и пением своим произвел сильное впечатление на учащуюся молодежь. Вечером того же 6 мая в зале местной гостиницы, по инициативе Русского кружка, он пропел несколько былин в присутствии многочисленной интеллигентной публики. Все присутствовавшие, в том числе и представители местных военных и гражданских властей, живо заинтересовались как русской старинной песней и мелодией ее, так и самой личностью певца, произведшего своею скромностью и достоинством неизгладимое на них впечатление. Все были приятно поражены сходством и родственностью как содержания, так и мелодии русской народной песни с народной сербскою и с восторгом аплодировали певцу. За время концерта г. Виноградов давал необходимые объяснения, а один из местных профессоров служил переводчиком. После пения члены Русского кружка, ввиду бесплатного входа на концерт, поднесли певцу и его спутнику по скромному местному подарку на память. Утром 7 мая И. Т. Рябинин вместе с г. Виноградовым выехал в Белград, унося прекрасное впечатление о симпатичном братском приеме и о самом городе и его достопримечательностях. . .

«Как перед приездом, так и после отъезда И. Т. Рябинина местная печать посвятила весьма почувствованные статьи ему как русскому народному певцу, и можно надеяться, судя по слышащимся доселе симпатичным отзывам, что появление в Нише русского народного певца-крестьянина надолго останется в памяти сербов и послужит одним из редких доселе звеньев столь желательного духовного единства славян с Россией. . .» (ф. 733, оп. 123, д. 31, лл. 22, 22 об., 23, 23 об.).

В своей депеше из Белграда от 22 мая 1902 года министру иностранных дел В. Н. Ламздорфу русский посол в Сербии Н. В. Чарыков так сообщил о приеме, оказанном И. Т. Рябинину сербской общественностью:

«Сказитель русских былин Рябинин, предпринявший поездку по славянским землям, имел в Сербии замечательный и вполне заслуженный успех.

«После пребывания в Нише Рябинин приехал в Белград, и здесь отделение этнографии Сербской академии наук устроило экстраординарное заседание для ознакомления местной интеллигенции с живым русским эпосом. При деятельном содействии здешних русского и славянского клубов заседание, состоявшееся в Королевском театре, вышло торжественным и интересным.

«В присутствии до тысячи слушателей, в числе коих были многие дипломаты, профессор Белич,<sup>5</sup> русский воспитанник, представил обстоятельный реферат о русской и сербской эпической поэзии, а сопровождавший Рябинина ст. сов. Виноградов прочел на сербском языке краткую биографию нашего сказителя. Затем последний пропел с неподражаемым искусством задушевные стихи об Илье Муромце, о молодом Вольге и др., и в заключение сербский эпический певец Джунич пропел несколько здешних народных мелодий.

«Король и королева пожелали слышать Рябинина, который на вечере в малом дворце в присутствии членов Русской миссии, придворных и мини-

<sup>5</sup> А. И. Белич (1876—1960) выдающийся ученый-лингвист, президент Сербской академии наук. Окончил Московский университет. (Примеч. авт.).

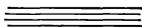
стров сказал свои строфы с неменьшим успехом, чем в заседании Академии.

«Их величества очень заинтересовались оригинальной личностью русского певца, и король пожаловал ему лично золотую медаль „За заслуги“ II ст.

«В течение четырех дней, проведенных в Белграде, ст. сов. Виноградов и Рябинин посетили главные здешние средние учебные заведения, встретив везде самый радушный и сердечный прием и способствовал своим появлением в Сербии весьма желательному развитию культурного русско-сербского общения...» (ф. 733, оп. 123, д. 31, лл. 24, 24 об., 25).

Кроме того, в архиве имеются документы о награждении И. Т. Рябинина во время его выступлений в Сербии весной 1902 года сербской золотой медалью «За заслуги» II степени (ф. 733, оп. 123, д. 31, лл. 29, 43).

Данные документы проливают новый свет на жизнь этого замечательного народного певца и сказителя и освещают одну из малоизвестных страниц из истории русско-сербских связей.



А. П. ПРУСАКОВ

## МАССОВАЯ ПОЛИТИЧЕСКАЯ УСТНАЯ ПОЭЗИЯ РАБОЧИХ МОСКВЫ И ПОДМОСКОВЬЯ О РЕВОЛЮЦИИ 1905—1907 годов

(ЗАМЕТКИ СОБИРАТЕЛЯ)

В последние годы появилось немало исследований о поэтическом творчестве рабочих. Однако во всех таких исследованиях вовсе не упомянуты наиболее популярные образцы массовой общественно-политической устной поэзии рабочих Москвы и Подмосковья, созданные накануне и в дни революции 1905—1907 годов.

Частичное восполнение такого пробела и является главной задачей этих заметок, которые, возможно, помогут лучше разобраться в сложной взаимосвязи «фольклора рабочей среды» с «книжной поэзией» и во взаимоотношении различных жанров рабочего устного поэтического творчества.

Исследователи рабочего фольклора объявляют песню ведущим жанром устного рабочего творчества за все предреволюционные и революционные годы, что никак не подтверждается историей развития поэтического творчества московских индустриальных и кустарно-ремесленных рабочих.

То «изменение психического уклада»,<sup>1</sup> которое наблюдалось в русском рабочем классе, накануне революции 1905 года нашло свое выражение у московского пролетариата раньше и больше всего в рабочем присловье, пословице, поговорке и присказке. Именно эти малые формы, а не песни в годы подъема рабочего революционного движения, почти вплоть до «Кровавого воскресенья» 1905 года, являлись ведущими жанрами устного поэтического творчества московских и подмосковных рабочих. Развивались эти формы своеобразно, иногда во взаимодействии с песней.

Здесь уместно вспомнить, что на присловия в речи рабочих обращали внимание П. П. Бажов,<sup>2</sup> А. С. Серафимович и Демьян Бедный (выступление в Московском кабинете рабочего автора Профиздата в 1934—1936 годах). Много присловий можно обнаружить в очерках рабкоров 1936—1939 годов по истории крупнейших московских заводов и фабрик, в мемуарах старых большевиков, в произведениях М. Горького, В. Маяковского, А. Серафимовича, Н. Ляшко, В. Гиляровского, С. Мстиславского, В. Ковалевского, И. Козлова и других авторов, писавших в разные годы о событиях революции 1905—1907 годов в Москве и Подмосковье.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> В. И. Ленин, Сочинения, т. 8, стр. 185.

<sup>2</sup> «Литературная газета» от 7 сентября 1949 года (стр. 1).

<sup>3</sup> Не менее интересный такого рода материал находится также в книгах и рукописях по истории московских заводов и фабрик, среди неопубликованных собраний, в диссертациях, в дипломных работах студентов.

На рубеже XIX и XX веков и в последующие годы еще не были известны широкой рабочей массе в Москве и Подмоскovie многие революционные песни. Они становились тогда достоянием лишь наиболее передовых пролетариев через революционные кружки и подпольную печать РСДРП. А в рабочей массе возникали как естественные отклики на политические события все новые и новые пословицы и другие малые формы и виды народного творчества.

Уже поэтому нельзя признать достоверным замечание В. К. Соколовой о том, что первым народно-поэтическим откликом на революцию были песни, связанные с событиями «Кровавого воскресенья», что уже тогда «песня звучала повсюду» и что «основным источником» песенного репертуара рабочих «служили песни революционного подполья». <sup>4</sup> В Москве, например, дело обстояло не совсем так.

С другой стороны, без тщательного ознакомления с особенностями малых форм политической и бытовой устной поэзии русских рабочих невозможно изучение вопроса о традиции и новаторстве в рабочей песне. Наблюдения за жизнью этих жанров на примере московской рабочей среды показывают, что пути рабочей песни сложнее, чем это представляют себе некоторые авторы опубликованных исследований.

Ниже приведены образцы ведущих жанров политической устной поэзии рабочих тех лет. Все они собраны в 30-х и 40-х годах на старейших предприятиях Москвы и Подмоскovie местными агитаторами, работниками многотиражек и клубов, членами литературных объединений.

Я принимал активное участие в этой работе по поручению Всесоюзного и Московского домов народного творчества и секции фольклора Союза писателей — как руководитель литературных объединений и консультант на семинарах рабкоров нескольких московских крупных заводов и фабрик. <sup>5</sup>

Большая часть собранных нами произведений возникла накануне и в дни революции, некоторые появились позднее. Взятые в целом, они свидетельствуют о наличии вполне самобытной устной политической поэзии передовых рабочих.

## 1

Привнесение в сознание передовых московских рабочих марксистско-ленинской теории безусловно оказывало накануне революции 1905 года решающее воздействие на массовую политическую поэзию московских рабочих и в известной степени обусловило в ней перерождение образа «рабочего-горемыки», задавленного в условиях капиталистического строя, в образ «рабочего-бунтаря», смело и организованно протестующего против своего рабского угнетения и несправия.

О наиболее типичных и распространенных крылатых выражениях предреволюционных лет рассказал осенью 1936 года в редакции многотиражной газеты «Двигатель» станкостроительного завода «Красный пролетарий» старейший кадровик завода Петр Николаевич Латышев. Считая капиталистический завод или фабрику «распроклятой тяжелой неволей», замоскворецкие рабочие с гневной досадой заявляли в канун революции пятого года, что «завод не свой дом, отрубил да и вон», что если «не

<sup>4</sup> См. доклад В. К. Соколовой «Первая русская революция в народном песенном творчестве» («Советская этнография», 1955, № 2, стр. 3—15).

<sup>5</sup> См. об этом в журнале «Рабоче-крестьянский корреспондент»: № 16, 1939, стр. 39; №№ 14 и 22, 1940, стр. 34 и 56; № 5, 1941, стр. 41; а также в журнале «Культурная работа профсоюзов», № 8, 1938, стр. 35 и др.; в журнале «Клуб», № 13, 1936.

клеится работа — не твоя забота»; что они, работая на капиталистов, тогда «не жили, а при сем существовали».

Другой старейший кадровик того же завода А. Булындынков, выступая в октябре 1938 года на собрании рабкоров по вопросам революционной истории своего завода, делился воспоминаниями о том, как в начале нашего века хозяева завода братья Бромлей за тяжелый труд платили рабочим гроши и как рабочие, возмущаясь, говорили в ту пору: «Ждешь в получку денег кучку, ан нет — в листе у тебя крести-kozyри» — и как тогда было «не до песен, рот тесен».

В ноябре 1937 года агитаторы Ленинского района Москвы (тов. Горохов и другие) записали от старых металлистов и от текстильщиков несколько распространенных в начале века в Москве рабочих пословиц, о которых вспоминали эти избиратели при разговоре о прошлом рабочем житье-бытье при самодержавии и капиталистах: «Живем да хлеб жуем, спим да небо коптим»; «Щи — хоть тряпье полощи»; «Крупинка за крупинкой бегаёт с дубинкой» и, наконец: «Рабочий давно на харч в аду зачислен», иными словами — обречен хозяевами на голодное прозябание и преждевременную смерть, что рабочий при капитализме «не живет, а корку жуёт и нищету наживает».

Никаких культурных развлечений рабочие не имели. Об этом в Москве ходила поговорка: «Получил пятак — иди в кабак» и пословицы, полные сарказма: «На заводе ад, а кругом смрад», «Чтобы в лямке ходить, можно неграмотным быть» (записаны мною от кадрового сталевара металлургического завода «Серп и молот» Дронникова в 1936 году).

Отходники — полупролетарии, выходцы из Смоленщины, принесли тогда же из деревень в Москву на Пресню свои давние горькие пословицы и поговорки: «Город, как боров, хрюкнет и сожрет», «Дело из рук и хлеб из зуб». И тут, в городе, встретив еще более неприглядную действительность, они сложили новые поговорки, еще более печальные, вроде той, какую я услышал впервые от бастовавших в Москве (в сентябре 1917 года) полиграфистов и кожевников: «Жизнь, ко мне жмись, а я буду к тебе корчиться». Старая работница-кухарка и сторож общежития пресненских строителей Марфа Яковлевна Яковлева, в прошлом гжатская батрачка, пояснила мне тогда же, что она помнит это выражение с 1902 года от «прохоровских ткачей» — друзей ее племянника Тимофея, участника декабрьских боев на Пресне в пятом году. Спустя двадцать лет, эта фраза была записана моими учениками из литобъединения Комбината «Трехгорная Мануфактура» от старых текстильщиц — участниц местного хора народной песни.

Особенно тяжело доставалось работницам. Недаром среди московских текстильщиц «Трехгорки» (бывш. Прохорова), Первой ситце-набивной фабрики (бывш. Циндель) и Даниловской мануфактуры (бывш. Мещерина) возникали такие речения: «Штрафы донимали — под станками рожали»; «После родов не дыши, не разгуляешься на гроши»; «Слезой день встретишь, слезой умоешься, слезой хлеб смочишь, слезой сон зальешь».<sup>6</sup>

Подобные образные выражения жили на фабриках целой округи. В поговорке отразился непосильный труд девушек и девочек — носильщиц и сучильщиц шерстепрядильной фабрики бывшей Щенкова в с. Озноби-

<sup>6</sup> См. в журнале «Рабоче-крестьянский корреспондент», изд. «Правды», № 16, 1939, стр. 38 (записано из бесед старых работниц с агитаторами на избирательных участках в декабре 1937 и в июне 1938 года).

щино Подольского уезда: «У Щенкова-купца гнемся в поте лица». О страшной, унижающей всякое человеческое достоинство кабале, царившей на Мараевской фабрике в Серпухове, на фабриках в Яхrome и в Егорьевске (у купцов Хлудовых) говорили обремененные нуждой дочери рабочих: «Не заплатишь дань натурой — с тебя мастер спустит шкуру».<sup>7</sup>

Жили рабочие Москвы и Подмосковья в те годы в фабричных казармах или в «кочечно-каморочных» подвальных квартирах и в лачугах за свой счет «на стороне». За ворота жилых казарм хозяйские приспешники и полицейские «выпускали их по пропускам и только в праздничные дни». Отсюда известная в те дни рабочая поговорка: «Не стой у ворот, скажут — на улице был». О ней знал я еще в детстве, живя с отцом среди ткачей и ткачих шерстоткацкой фабрики бывшей Михайлова в Кожевниках. Из бесед со старыми рабочими Замоскворечья выяснилось, что в напряженные месяцы кануна революции пятого года эта фраза среди передовых рабочих приобрела иносказательный смысл как предостережение «не лезть на рожон».

Из присловий и образных выражений возникали более сложные формы поэтического творчества рабочих. Примеров здесь немало. Как-то осенью 1937 года в старом клубе станкозавода «Красный пролетарий» кадровик завода, дружинник 1905 года Николай Федорович Филиппов рассказывал на очередном занятии рабкоров о том, как от краткой, но многозначительной народной фразы «Волынка на Ходынке» пошла затем крылатая рабочая присказка «Не нам судьба судья, а мы судьбе хозяйя», как в дни революции сформировалась пословица «Витте, Трепов, Дурново — хуже черта самого», как на маевке пятого года в Орловой роще близ Воробьевых гор складывался один из вариантов «Рабочей Марсельезы».

Думы и чувства рабочих вливались бурным потоком в их «тайные сказы» и «песни неволи». Они грозили в них «хозяину-сквалыге» расправой. Помню, как-то летом 1949 года на заседании культкомиссии Исполкома Краснопресненского райсовета по вопросу подготовки к празднованию 150-летнего юбилея «Трехгорки» мне сообщил член этой комиссии Сергей Павлович Симонов, участник революции пятого года на Пресне, о наиболее популярных в те памятные дни у трехгорцев революционных песнях и попутно назвал несколько излюбленных поговорок 1902—1904 годов, тематически связанных с этими песнями: «Выйдет хозяину всей жизни промер», «Словим беду за хвост», «Расплатятся пташки за свои замашки», и т. п.

Особенно много было в канун революции у московских и подмосковных промышленных рабочих трудовых пословичных присловий, начиная с «блужденных» сожалений о потерянной на предприятной работе («Закрой хлебало — горе прискакало»), до гордого сознания важности и полезности своего опыта и сноровки в фабрично-заводском деле. Для рабочего «лень — ржавчина ума». Немало таких выражений было приведено на вечере участников трех революций в Москве, организованном работниками отдела народной поэзии Всесоюзного дома народного творчества в клубе Московского завода имени Владимира Ильича — 10 июля 1949 года.<sup>8</sup>

Хозяйский произвол все чаще вызывал волнения рабочих. Суть классовых столкновений, как видно на примере Москвы и Подмосковья, запе-

<sup>7</sup> См. брошюру: Л. Н. Бычков, Молодежь на баррикадах в 1905 году. Изд. «Московский рабочий», 1935, стр. 10—11.

<sup>8</sup> См. эти материалы в ВДНТ.

чатлевалась сперва в пословицах типа предостережения: «В бунтовщики попадешь — волчий паспорт наживешь» (иногда сюда добавлялось — «... от „черной книги“ не уйдешь»). Затем она стала воплощаться в словах признания своего трудового и человеческого достоинства: «На мои руки охотников много», «Правда со дна моря вынесет»,<sup>9</sup> «Рабочий человек — всему хозяин», «Рабочая правда рогатиной торчит», «Пусть в кармане ни гроша, но зато легка душа».

В такие моменты среди московских рабочих оживали старинные песни «вольной вольницы» (о Разине и Пугачеве), о том, что «на Руси уж давно правды нетути, одна кривдушка ходит по свету»; начинали активно жить собственные новые песни, басни и сказы.

В этом отношении характерен один из популярных накануне революции сатирических «тайных сказов» московских металлистов. В нем говорилось: «В некотором царстве-государстве, в нашем городе-селе будто всех непокорных велено было по указу начальства в дикую пустынь вывозить. Сто годов вывозили и под конец всех до единого вывезли, так что один царь с начальством остались. Живут, не тужат, отродясь не служат. Может их тоже когда-нибудь вывезут, только некому покуда вывозить...».

Приведенные пословицы и сказ записаны мной на заводе «Красный пролетарий», от диспетчера Н. Ф. Филиппова и модельного мастера Гусарова осенью 1935 года.

В «песнях рабочей артели» и «тайных сказах», так же как в пословицах, завод рисовался мрачной тюрьмой, а труд в нем — тяжелым кошмаром.<sup>10</sup> О непосильной работе, калечившей рабочих, в заводских песнях московской тех лет рассказывалось, как она «плечи крепкие, спины широкие искривила, дугою свела». Проклиная свой подневольный труд в условиях капиталистического гнета, рабочие-москвичи пели: «Пóтом и кровью хлеб добывается, сотни рук в кабале там весь век». В их песнях рассказывалось, как рабочий «тяжелым молотом купцу кует казну, а сам страдает голодом».<sup>11</sup> Наряду с этими известными песнями широко бытовало среди рабочих Москвы и ближайших к ней промышленных районов несколько оригинальных песен, созданных тогда коллективно самими рабочими.

На одном из собраний кадровиков станкозавода «Красный пролетарий» в 1938 году Геннадий Григорьевич Царев продиктовал мне тексты заводских вариантов известной рабочей песни «Про черта» (или «Гужонов ад»), распространенной среди передовых рабочих Замоскворечья еще накануне 1905 года. В Москве тогда были известны разные варианты этой песни: свой на заводе «Серп и молот» (бывш. Гужона) и свой на заводе «Красный пролетарий» (бывш. Бромлей). Царев сообщил мне, что эту песню пели тогда на заводе на мотив песни «Казнь Степана Разина». А вскоре я узнал о существовании еще особого варианта той же песни на машиностроительном заводе имени Калинина (бывш. Добровых и Набгольц) от кадровика Рушевского.

По своему идейному содержанию эта песня неотделима от сказов серии «Небылиц в лицах», которые рассказывались в рабочих кварталах Москвы и Подмосковья тайно от фабрично-заводской администрации и царской полиции. Так же тайно пелись и песни.

<sup>9</sup> См. в книге «1905 год в Орехово-Зуеве», изд. местное, 1925, стр. 173.

<sup>10</sup> Г. Белорецкий. Заводская поэзия. — «Русское богатство», 1902, № 12, стр. 41.

<sup>11</sup> Из материалов ГАУ, дело № 19, 1938 год (Архив Ю. М. Соколова), стр. 2—4.

В песне «Про черта», как мы знаем, черт просил попа рассказать о том, «какою мукой ада беднякам он угрожал», а в вариантах дальше говорилось, как, опустив затем попа «к Гужону [к Бромлею] в мастерскую», сам же черт отвечал попу: «Вот смотри, где ад кромешный, вот где горе бедняков».

Неслучайно эта песня по своей образной структуре имела прямую связь с «тайными сказками» рабочих Урала.

Сидя у Пресненской или у Тверской застав в трактирах за «парой чая», как рассказывал мне в 1949 году старый типографщик С. П. Симонов, пресненские рабочие по обыкновению заказывали друг другу то одну, то другую популярную народную песню. Распоятся и уже без заказа с оглядкой споят бывало (в канун революции) свои рабочие революционные песни.<sup>12</sup> А пели они тогда наряду с «Волей» и «Дубинушкой» песни, сочиненные ими самими или переосмысленные по-своему. Была в те годы известна на Пресне грустная песня текстильщиц, в которой изображалась незавидная доля работницы, и сатирическая «Колыбельная», созданная бедняками-отходниками:

Баю, баюшки, баю,  
Жил крестьянин на краю,  
Он «ни беден, ни богат» —  
Полна горница ребят.  
Все по лавочкам сидят  
Да соломку едят. . .

Этой песней предреволюционных лет заинтересовались в 1907 году друзья моего отца: заокский сельский учитель из-под Тулы Дмитрий Васильевич Тришин и москвич Сергей Дмитриевич Телешов (брат писателя), когда на квартире отца ее спела нам Марфа Яковлевна Яковлева. Она пела нам ее и впоследствии, то и дело добавляя новые строки.

Из записных тетрадей рабочего московской обувной фабрики «Парижская коммуна» Ивана Яковлевича Корешева, бывшего ученика и подмастерья сапожных кустарей в Сокольниках и царского солдата первой империалистической войны, я выписал в феврале 1937 года до трехсот различных народных песен, которые пелись в начале XX века среди сокольнических рабочих. В их числе был не один десяток оригинальных песен неизвестных московских рабочих авторов: «По фабрикам душным», «Загляните в кварталы невзрачные», «Вечер вечерет, наборщики идут», «По карманам ветер свищет», «Я на фабричке живал», кардинальная переделка песни «Измученный, истерзанный наш брат мастеровой» и др. Эти песни пел Корешев в 30-х годах на фабрике.<sup>13</sup> Старейшие певцы рабочих самостоятельных хоров не раз называли мне песни революционного репертуара, которые любили петь московские рабочие на «замаскированных сходках» накануне и в дни революции пятого года: «Отречемся от старого мира», «Смело, друзья, не теряйте бодрость в неравном бою», «Депутатам от сословий», «Вы жертвою пали», «Назови мне такую обитель», «Из страны, страны далекой», «У Морозова у Саввушки завод».<sup>14</sup>

Краснопролетарец Н. Ф. Филиппов неоднократно рассказывал о том, как фольклор замоскворецких рабочих отразил свое отношение к «зубатовщине». Он вспомнил обрывки строк рабочих сатирических куплетов

<sup>12</sup> См. «Советская музыка», № 8, 1949, стр. 83.

<sup>13</sup> См. «Советская музыка», № 11, 1949, стр. 57—58.

<sup>14</sup> См. также в книге: С. Кукушкин. Ленинская «Искра» в Москве. Изд. «Московский рабочий», 1955, стр. 84.

о панихиде зубатовцев по Александру II в 1902 году в Кремле; рассказывал о том, как уже в июле—сентябре 1903 года у бастовавших подмосковных текстильщиков и московских типографщиков появились новые при сказки на тему «Как рабочий раскусил нутро зубатовщины». Особенно запомнилась такая беседа с нами Н. Ф. Филиппова в ноябре 1938 года.<sup>15</sup>

От С. П. Симонова, Н. Ф. Филиппова, М. Н. Яковлевой (работницы «Трехгорки») и других мы знаем, что нелегальные политические собрания и массовки в целях конспирации проводились зачастую под видом «благопристойных» рабочих хороводов и плясок с «безобидными» песнями, вроде «Гуляй, дитятко!», «Наливочки», «Мы — фабричные ребята», «У старушки у старой я снимал каморку», «Добрый хозяин, ты у нас в чести», и т. п. В то же время при благоприятных условиях исполнялись и революционные песни.

Живой отклик рабочих на важнейшие факты политической жизни рождался немедленно. Когда террорист-эсер Каляев убил в феврале 1904 года в Московском Кремле у Никольских ворот дядьку царя Николая Второго Кротового — Сергея Романова, то у рабочих Москвы и Подмосковья тотчас появилось присловие: «Одиночными выстрелами царскую власть не сломить».

Отразил революционный пролетариат Москвы в своем устном поэтическом творчестве и недовольство царизмом в связи с неудачами в войне на Дальнем Востоке.<sup>16</sup>

Появились сатирические частушки типа горьковских из «Дела Артамоновых» («Стало тесно на земле; деремса с японами»), частушки на тему «на царском троне сидит ворона»:

Куропаткин-генерал  
Всё иконы собирал  
И приехал за Байкал —  
Точно церковь обокрал.

У московских пекарей, текстильщиц и железнодорожников в связи с забастовками, вызванными войной, появились частушки-призывы такого, например, типа:

Трубы дымом не коптят,  
Толпой рабочие стоят.  
Эй, ребятушки-солдатушки,  
Не пали в своих ребят!

Эти и подобные им частушки хорошо знал с той поры мой отец, московский текстильщик, от своей тетки Арины Афанасьевны Ивановой — горемычной солдатки, сельской каширской песенницы, близко знакомой со многими московскими железнодорожниками рязанской, курской и павелюкской линий. Мне эти частушки известны от отца с детских лет.<sup>17</sup>

Пели в дни русско-японской войны рабочие Москвы песню «Измученный, истерзанный кровавою войной» сатирического содержания. Мне сообщил о ней летом 1946 года Николай Андрианович Пролыгин — старший

<sup>15</sup> См. его воспоминания в заводской газете от 7 XI и 26 XII 1935, стр. 1—2.

<sup>16</sup> В рабочей среде усваивались и некоторые стихи, разоблачающие царизм, потерпевший поражение в русско-японской войне, например «Дусима» Тан-Богораза. См.: Г. Ефремов. Рабочие Коломны в первой русской революции (1905—1907 гг.). Изд. «Московский рабочий», 1955, стр. 30.

<sup>17</sup> В 80-х годах прошлого века А. А. Иванова служила в няньках у родителей писателя Н. Д. Телешова (в его детские годы), в Москве.

машинист Рязанско-Уральской железной дороги, активный участник революции пятого года. Рассказывая эпизоды из своей биографии, относящиеся к событиям 1902—1905 годов, Пролыгин скреплял свои воспоминания пословицами и поговорками. Говоря о том, как в районе Каширы и Павельца царизм преследовал лучших представителей рабочего класса, как он сам скрывался от царских жандармов, Пролыгин обязательно произносил: «Царский сыщик всюду рыщет»; возмущаясь предательской сущностью бывших «экономистов» и «легальных марксистов», он их клевету на рабочий класс и их оппортунистическое капитулянтство как бы обобщал в пословице: «Нашим и вашим за пятачок спляшем». Он подтверждал, что эти выражения и подобные им «заключения» о царских министрах были тогда в ходу не только среди членов марксистских рабочих кружков, но и в рабочей массе (например, у ореховских, богородских и ивановских текстильщиков: «Слякоть с гадюкой век в сговоре: кого бы измазать да ужалить», и т. п.).

К концу 1904 года и тотчас после январских дней следующего года начали возникать и быстро распространяться московские варианты «Рабочей Марсельезы». В одном из вариантов прямо объявлялось:

Мы «Марсельезы» гимн старинный  
На новый лад теперь споем.

До широких масс московского и подмосковного пролетариата эти произведения передовых рабочих дошли несколько позже, в самом ходе революции, особенно в дни декабрьского вооруженного восстания, когда рабочий авангард мог от имени всего своего класса и народа заявить: «Берем не чужое — народным горбом нажитое».

И тут же, рядом с новыми песнями, возникали и жили новые рабочие пословицы и присловия: «Жадность да царь всему горю начало», «Один за всех, за тебя весь цех», «Был царь, да весь вышел», «Пролетарий всему хозяин», «Большевиком на все хватит», «Рабочий человек сгодится по век», «„Потемкин“ не сдался, царь с носом остался».<sup>18</sup>

Словом, в устной общественно-политической поэзии московских рабочих начала девятисотых годов самым непосредственным образом отразилась назревавшая революционная буря.

## 2

Началом первой русской революции, исходным пунктом могучего подъема рабочего революционного движения в России, всколыхнувшем всю страну, явились события 9 января 1905 года.

Петерские рабочие сразу же обобщили исход события: «Ко дворцу шли просители, от дворца шли мстители». А в Москве вскоре начала жить о «Кровавом воскресенье» гневная «Песнь о 9 Января», выражавшая волю трудового народа к борьбе за свои права и свободу. Песня появилась у сокольнических рабочих. Пелась она на мотив «Дубинушки» и начиналась словами:

<sup>18</sup> Эти пословицы приводились в речах текстищика В. В. Мишина (Яхрома) и железнодорожника В. Г. Туркина (Раменское) на собрании, посвященном первой русской революции, в Московском краеведческом музее. О перефразе пословицы «Был царь, да весь вышел» — см. в повести Арк. Васильева «Смело, товарищи, в ногу...», Детгиз, 1954, стр. 36

Спой нам песню, бунтарь, про девятый январь,  
 Про морозные, гневные ночи,  
 Когда царь Николай расстрелять приказал  
 Петербургских голодных рабочих.

Дальше в песне говорилось:

... Не с оружием в руках подходили к дворцу,  
 А с портретом царя да иконой,  
 Свою тяжкую участь несли как отцу,  
 Переполнив сердца горем-стоном.  
 Только встретил нас царь острой саблей, свинцом.  
 О, кровавый тиран и убийца!  
 За рабочую жизнь, за народную кровь  
 Во всем мире тебе не простится.

Она была популярна тогда главным образом среди мастеровых и подмастерьев сапожных мастерских в Сокольниках, затем в Преображенском, в Черкизове и Измайлове. Но вспомнили об этой песне спустя тридцать лет уже в Замоскворечье. Случилось так потому, что ее спел в своем фабричном клубе 24 января 1935 года на вечере обувщиков московской фабрики «Парижская коммуна» старый рабочий фабрики Иван Яковлевич Корешев.

Спустя некоторое время я узнал от Корешева, что он, будучи в дни революции пятого года учеником одной из сапожных мастерских в Сокольниках, там впервые и услышал эту песню и что он и его товарищи позднее не раз перерабатывали ее, сперва только в деталях, а потом изменяли в ней даже целые строки. Так, например, вместо «А с портретом царя и иконой» — пели: «Не грозили подгнившему трону».

На заводах Симоновки после Девятого января машиностроители пели следующую сатирическую рабочую песню:

... А ворчать кто станет,  
 Царь сейчас нагрянет.  
 Держит солдат нужных,  
 Против безоружных...  
 Ай да царь, ай да царь,  
 Православный государь.

(Записана в 1948 году от Бориса Николаевича Абросимова, кадровика модельщика завода «Динамо»).

У рабочих Пресни и Замоскворечья, в частности, в те дни была широко известна пословица: «Ткачи да слесаря — последние люди у царя» или «Токаря да слесаря — последние люди у царя».

В других пословицах и присловиях царь именовался «ржавчиной», «пауком», «казнокрадом», «урядником». Но особенно популярной у москвичей была с тех дней пословица: «Народ не убьешь, его на все хватит», использованная М. Горьким в очерке «9-е Января».

В большом количестве экземпляров ходили в Орехове по рукам и переписывались рабочие стихи, посвященные «Кровавому воскресенью»:

... Мы мирно стояли пред Зимним дворцом  
 Царя с нетерпением ждали.  
 Как вдруг между нами и царским дворцом  
 На ружьях штыки заблестали...

— присланные сюда из Москвы.<sup>19</sup> Отрывок из этих стихов впоследствии стал известной рабочей песней.

<sup>19</sup> 1905 год в Орехово-Зуеве, стр. 110—112.

Из собранных нами материалов видно, как уже в марте, в дни нового подъема стачечной волны, рабочие не просили, а требовали у царского правительства и капиталистов своих политических свобод и человеческих прав в улучшении труда и быта. Требуя отмены обысков, они в своих присловиях заявляли с негодованием: «Обидно рабочему человеку в вечных ворах ходить». Они предлагали хозяевам «штрафы первоначально пре-кратить намертво», и т. п.

Записи таких образцов сделаны в 1951 году в Ногинске, Орехове, Кунцеве и Нарофоминске членами литературного объединения Московского областного дома народного творчества.

В апреле III съезд партии выработал марксистскую тактику партии. В обстановке обострившихся идейных разногласий большевистский рабочий авангард образно называл своих идейных противников — меньшевиков — «ни с чем пирожок» или так характеризовал их в своих сатирических островах: «Голос активный, а слушать противно», «Ростом с Ивана, а умом с болвана», «Чего ты гарнируешься, каков твой гарнизон?». Последнее присловие широко и долго бытовало среди текстильщиц (бывших прохоровских, циндельских, мещеринских и морозовских). В нем работница как бы спрашивала у меньшевика: кого он набрал себе в сторонники, что защищает, какими силами? Так неоднократно, в разное время поясняли мне эту фразу друзья отца, кадровые михайловские ткачихи с шерсто-ткацкой фабрики в Замоскворечье, находившейся близ Краснохолмского камвольного комбината (бывш. Шрадер).

В 1905 году многочисленные маевки, массовки и митинги проводились почти непрерывно в течение всего лета в Москве и в окрестностях ее. Примерно к этому времени можно отнести очень популярную среди московских текстильщиц частушку:

Я на фабрику шла —  
Прокламацию нашла.  
Не пилося, не елося, —  
Прочитать хотелось.

В Орехове, как рассказывал старый морозовский рабочий Александр Федосович Поликарпов на занятии литобъединения в Московском областном доме народного творчества в марте 1952 года, пели песню «Наш праздник рабочий пришли мы справлять». В Серпухове, на фабрике «Новая Мыза» рабочая молодежь по-своему пела песню «Я с хозяином расчелся», запрещенную «Дубинушку» и «Песню ткача».<sup>20</sup> В Подольске пели местную песню «Подольский кузнец» («Вдоль по городу Подольску удалой кузнец идет»). Тогда же эта подольская песня была известна революционному авангарду московского студенчества.

Песенные тексты в первомайских листовках 1905 года выражали призыв партии большевиков к свержению самодержавия. В соответствии с этим в московской и подмосковной рабочей среде происходил тщательный отбор для маевок как старых народных песен, так и революционных песен профессиональных авторов; создавались и свои оригинальные песни и припевки-прибаски. Появился новый вариант «Машинушки» на знакомый и излюбленный мотив «Дубинушки»:

...Но страшись, грозный царь,  
Мы не будем, как встарь,  
Безответно сносить свое горе.

<sup>20</sup> См. в кн.: С. Аристов. Город Серпухов. Изд. «Московский рабочий», 1947, стр. 52.

Пели «Отречемся от старого мира», «Смело, товарищи, в ногу!», «Красное знамя», «Здравствуй, свободы вольное слово», «Беснуйтесь, тираны!», «Нагайка» (на мотив «Ехал на ярмарку ухарь купец»). Их широкое бытование влекло разночтения в текстах.

У иваново-вознесенских текстильщиков песня «Нагайка» имела иное начало и вовсе измененный свой вариант. Тут вместо известных слов в первой строке говорилось: «Нагаечка, нагаечка, вспомни Девятое января», а в конце песни вместо слов «Нагайкой не убита живая мысль у нас», были новые слова: «Нагайкой не разрушить ряды рабочих масс», и т. п.<sup>21</sup>

В Москве пели рабочие «Марсельезы», которых в разных районах насчитывалось несколько. А вскоре москвичи запели и шукулевскую песню «Кузнецы». Раньше нее в Москву залетела новая майская песня ярославских текстильщиков: «Грянем сомкнутым строем, грудью врагов отразим», которая на мавках пятого года гремела вдоль улиц и набережных Ярославля, на лодках по Волге и в приволжских лесах.<sup>22</sup>

Определенным политическим смыслом и настроением были проникнуты московские рабочие частушки, типа «По заводу парень шел, подобрал листовку...». Большинство из них являлось как бы календарем общих и местных революционных событий.

Известно, что 6 августа 1905 года был опубликован манифест о созыве так называемой «Булыгинской думы», которая бойкотировалась большевиками.

Среди рабочих Москвы, главным образом в Замоскворечье и Симоновке, об этой «думе» тогда же была сложена частушка: «Булыгинская дума — непрошенный гость, кровь голубая да белая кость» (сообщил в декабре 1935 года Н. Ф. Филиппов).

Распространению рабочих песен способствовали массовые собрания рабочих и такие общественные народно-просветительные учреждения, как Вечерние пречистенские рабочие курсы в Москве, рабочий дом «Моргаловка» в Подольске, самодеятельные хоровые рабочие группы в Орехове, в Серпухове, дом Шведова в Коломне, дом Мешкова в Зуеве и др.

Активный участник революции пятого года в Подмосковье Н. А. Пролыгин рассказывал мне в июне 1946 года в Кашире, что среди московских рабочих в дни революции практиковался такой испытанный прием маскировки листовок с текстом песен: в булочных, колбасных и табачных магазинах Москвы особые доверенные продавцы со словами «прочитай на досуге» передавали своим «знакомым» покупателям товар, завернутый в листовки или прокламации.

Во всеобщей октябрьской стачке активно участвовали рабочие многих подмосковных промышленных городов и уездов. Мощный размах народного движения испугал царя. Он вынужден был издать «Манифест 17 октября», в котором лицемерно обещал ввести гражданские свободы и созвать законодательную думу.

Помимо известной рабочей песенки тех дней «О царском манифесте 17 октября» («Царь испугался, издал манифест...»), сохранилась в Москве с тех пор среди текстильщиков «Трехгорки» своеобразная рабочая

<sup>21</sup> Из материалов отдела музыкального вещания Радиокomiteта: радиожурнал «Русские народные песни», 1949, № 10, от 23 октября (по воспоминаниям Самойлова Федора Никитовича).

<sup>22</sup> Из истории фабрики «Красный Перекоп», т. 1. М., 1935, стр. 195, 196.

хоровая песня «Как можайская Арина нехорош кисель варила» под названием «Кисель».<sup>23</sup> В ней рассказывается о стяжательстве капиталистов и о царской подачке народу в виде «манифеста». Возникла она у можайских, рузских и верейских крестьян-полупролетариев, работавших на Пресне и не оставлявших связи со своей родной деревней. Эту песню поет до сих пор женский хор народной песни «Трехгорки». Его участницы понимают, как в ту пору разгадала Арина (т. е. вся трудовая Россия) царский обман и навсегда обозлилась на царя и всех его приспешников. Такие объяснения я получил при записи мною этой песни от старейших членов названного хора Л. Крыловой и М. Яковлевой.

Металлисты московских заводов бывш. Бромлей, Тильманса, Листа, бастуя, говорили о размерах ежедневного стачечного пайка, существовавшего в те октябрьские дни: «Легок стачечный паек: крупы стакан, полфунта хлеба, да медный пяточок». Их экономические требования, а также требования коломенских рабочих об отмене детского труда выражались в образных крылатых фразах политического характера.<sup>24</sup>

Из рук в руки передавались сатирические открытки-карикатуры; например, «треповская аптека», где вместо лекарств были изображены пули и плети, «царская свобода слова» — в виде языка, прибитого гвоздем, или — изображение царя, с надписью под рисунком:

У синего моря урядник сидит,  
А море бушует, шумит и бурлит...  
И злоба урядника гложет,  
Что море унять он не может...

Эти данные извлечены моими знакомыми рабкорами из бесед с Н. Ф. Филипповым (Замоскворечье), С. Симоновым (Пресня), Г. Егоровым (Сокольники) в течение 1935 года.<sup>25</sup>

О росте активности московского пролетариата в борьбе с царем и капиталом свидетельствовал рост популярности таких песен, как «Будь ты проклят, царь жестокий!», «Нагайка», «Мы ткем».<sup>26</sup> О том же говорили типичные для тех дней пословицы («Дай песне волю — она тюрьмы раскроет, непорядок разроет») и частушки:

Политических не любят,  
А я буду их любить:  
Образованные люди —  
Знают, что поговорить.

(Записана от Третьякова, на шерстоткацкой фабрике, бывш. Михайлова, в Кожевниках).

Всевозможными путями распространялись многие революционные песни. В те дни, как и в течение всего 1905 года, рабочие Москвы и Подмосковья пели почти все общеизвестные революционные песни: «Варшавянку», «Море в ярости стонало», «Вы жертвою пали», и т. д. Пели

<sup>23</sup> См. «Советская музыка», № 8, 1949, стр. 85; № 11, 1949, стр. 57.

<sup>24</sup> См.: Главное архивное управление, дело № 19, 1938 г. (Архив Ю. М. Соколова).

<sup>25</sup> См. также в сборнике «Славные традиции» (к 100-летию завода «Красный пролетарий»), изд. «Московский рабочий», 1957, стр. 50, воспоминания старого токаря Георгия Григорьевича Буданова.

<sup>26</sup> См.: В. Чичеров. Революционные песни 1905 года. «Советское краеведение», 1935, № 9, стр. 21—29.

солдатскую сатирическую песенку «Шаг назад, шаг вперед, пол-оборот направо», адресуя ее меньшевикам и эсерам.

О любимых песнях в рабочей среде тех дней, кроме лиц, названных выше, немало рассказывали старики Г. Г. Егоров и И. Я. Корешев на моих занятиях с членами литобъединения обувной фабрики «Парижская Коммуна» в 1935—1936 годах. Приведенные сведения я получил от старых замоскворецких текстильщиков: В. Г. Струкова, рабочего Первой ситценабивной фабрики (бывш. Циндель), в 1946 году и от П. С. Игнатевой, работницы прядильно-ткацкой фабрики им. Фрунзе (бывш. Кноппе), осенью 1949 года.

Широкое распространение в те дни песен способствовало возникновению в их текстах разночтений, при сохранении мелодии. Так, первую же строку «Мы кузнецы, и дух наш молод» пели в Раменском «...и друг наш молот».<sup>27</sup> Строку из «Машинушки» — «Установим мы счастье и волю» — пели в Коломне «Установим мы братскую долю», и т. п.<sup>28</sup>

Песни первой русской революции были для рабочего класса призывом к действию. Такое значение революционной песни ярко выявилось в жизни вариантов «Рабочей Марсельезы». Недаром у печатников говорилось: «Марсельезу запоешь — на крючок попадешь».<sup>29</sup> Но она жила и широко распространялась:

Есть песнь одна, ее с любовью  
Везде рабочие поют.  
Ее крестили люди кровью  
И «Марсельезою» зовут...

Варианты «Марсельезы» постепенно становились популярными по всей Московской губернии. К декабрьским дням песня вырастала и крепла в своем призывном звучании.

Люд, восставший за свободу,  
Сокрушит твой подлый трон,  
Долю лучшую народу  
Завоюет в битвах он.<sup>30</sup>

Свою «Рабочую Марсельезу» пели в Ярославле:

В Ярославле в пятом годе  
Шли рабочие на бой...

На мотив «Марсельезы» в Иваново-Вознесенске пели «Песню восстания силезских ткачей»:

Владельцы фабрик — палачи,  
Их слуги — им помога...

<sup>27</sup> Песня «Мы кузнецы» зародилась в 1905 году. Сложил ее, как известно, рабочий Шкулев Филипп Степанович, выходец из села Печатники близ Перово под Москвой. Он — участник баррикадных боев в Москве в декабре 1905 года.

<sup>28</sup> См. воспоминания Г. М. Кржижановского и В. Д. Бонч-Бруевича в связи с 50-летием 9 января, переданные по радио 9 января 1955 года, и материалы литобъединения Московского областного дома народного творчества за 1950—1952 годы.

<sup>29</sup> Из воспоминаний Михаила Федоровича Сахарова — старейшего работника типографии бывш. Сытина — ныне «Первой образцовой». Записано мной в типографии в 1947 году.

<sup>30</sup> Из бесед краснопролетарской молодежи в 1939—1940 годах с Дмитрием Павловичем Ширяевым (станкозавод «Красный пролетарий»).

Из революционных песен чаще всего пели тогда в Москве «Смело, товарищи, в ногу!» и любимую песню Ленина — «Замучен тяжелой неволей» (или «Последнее прости»), а также «На баррикады!». Под Москвой была популярна песня:

Мы долго терпели царевы кнуты,  
Мы долго кормили все праздные рты,  
Долой эту вражью породу!  
Свободу народу, свободу!

Об этой же песне вспоминают кадровики бывш. завода Гоппер (теперь Московский завод имени Владимира Ильича).<sup>31</sup>

### 3

«Своей вершины революция 1905 года достигла в декабрьском восстании в Москве», — писал В. И. Ленин.<sup>32</sup> Он высоко оценил это историческое восстание. «Незабываемый героизм московских рабочих», о котором он писал, запечатлен в различных жанрах устного поэтического творчества рабочих Москвы.

Декабрьские события пятого года в Москве в значительной степени отразились впоследствии в устных рассказах участников революции. Некоторые из них по своим идейно-художественным качествам представляют интерес для фольклористов. Художественные элементы частично присутствуют, например, в воспоминаниях монтера Павла Михайловича Журавлева, в 1905 году начальника рабочей дружины завода бывш. Бромлей;<sup>33</sup> в воспоминаниях Михаила Федоровича Сахарова — старого кадровика Первой образцовой типографии (бывш. Сытина), свидетеля поджога царскими приспешниками этой типографии в ночь с 11 на 12 декабря 1905 года;<sup>34</sup> в воспоминаниях железнодорожников о машинисте А. В. Ухтомском в записях московского краеведа В. М. Колобова,<sup>35</sup> и др.

К 16 декабря по указанию Московского Комитета большевиков и Московского Совета из районов города были оттянуты дружинники на Пресню; начался обстрел Пресни царскими войсками, прибывшими из Петербурга. С гордостью и отвагой говорили рабочие: «Пресня горит, но не сдается!». Ожила старая грозная пословица: «Руби столбы, заборы сами повалятся». И тут же были у них в обиходе присловия-лозунги — «Умей выйти, умей схорониться» (использованный А. Серафимовичем в своих рассказах «На Пресне») и новые пословицы в виде сатиры на царя и царскую охранку — «Оброс провокатор подвохом, как щука мохом» (это означало, что провокатор долго живет среди рабочих, подобно старой щуке, которая чем старше, тем больше обрастает мохом).<sup>36</sup>

Авторы статей о рабочем песнетворчестве в годы первой русской революции указывают, что о декабрьском вооруженном восстании в Москве

<sup>31</sup> Из записей в клубе завода им. Владимира Ильича от 10 июля 1949 года (материалы ВДНТ).

<sup>32</sup> В. И. Ленин, Сочинения, т. 23, стр. 243.

<sup>33</sup> Опубликованы в многотиражке завода «Красный пролетарий» 7 ноября 1935 года, стр. 2, и 26 декабря 1935 года, стр. 2.

<sup>34</sup> Опубликованы в кн.: Кировский район Москвы. Изд. «Московский рабочий», 1947/48, стр. 42—43.

<sup>35</sup> См. материалы Московского областного краеведческого музея от 1954—1955 годов.

<sup>36</sup> См. в журнале «Рабоче-крестьянский корреспондент», изд. «Правды», № 16, 1939, стр. 39.

рабочими были созданы песни «Притаилась тревожно столица», «Как у наших у ворот», «Шумел, горел пожар на Пресне». Кроме них, имелось в Москве тогда и в последующие месяцы несколько песен пресненских дружинников. Наиболее известными из них были: «Декабрь 1905 года на Пресне», написанная рабочим Ф. Шкулевым:

Собирался народ  
Всюду густо,  
Вдруг — штыки, пулемет,  
Стало пусто.  
Раздавалась речь  
За свободу.  
Пролетала картечь  
По народу.  
Пролилася река  
Крови братской...

Популярна была также песня «На баррикадах», написанная Ф. Бутырским:

Грохочут пушки-исполины,  
Вокруг шумит свинцовый град,  
Неустрашимые дружины  
Стоят по гребням баррикад...

В Замоскворечье пели песню-пародию «Луна светит как целковый». В нее были включены известные среди рабочих строфы о «Всероссийском императоре, царе жандармов и штыков» —

...Покровитель капитала  
И защитник для дворян!  
Царь — убийца для рабочих  
И тиран для всех крестьян!..

Обе эти «замоскворецкие» песни перерабатывались рабочими типографии бывш. Сытина, а шкулевская пародия «Собирался народ» варьировалась среди рабочих Пресни.

Спустя некоторое время в рабочей Москве возникли новые песни-пародии. Так, в Сущевском каземате в 1906 году заключенные впервые запели песню «Павшим дружинникам Пресни» на мотив песни «Я полоску млада жала»:

Долго-долго в злой неволе  
Русь искала лучшей доли  
Для народа. (2 раза)  
За свободу кровь струилась  
Все тяжёле становилось  
Год от года. (2 раза)  
Погибал народ бездольный,  
Беззащитный, подневольный,  
По темницам. (2 раза)  
Голодал по бедным селам,  
Изнывал под произволом  
По столицам. (2 раза)  
День настал, и Русь вздохнула,  
Затряслась земля от гула,  
Задрожала. (2 раза)...

Общеизвестны причины поражения восстания и ход организованного отступления рабочих под руководством большевиков после их схватки

с царем и капиталом. Прошло немного времени, и об этом на Пресне уже пели в новой песне:

Слава павшим на славном посту!  
В декабре их немало убито —  
На кровавом Горбатом мосту  
И в развалинах фабрики Шмидта..

Имели пресненцы и такую песню, в которой выражалась уверенность рабочего класса в своей будущей окончательной победе в борьбе за свободу народа:

Спите, братья, товарищи,  
Близок судный час.  
На невиданном пожарище  
Мы помянем вас!..

(творчески использованная В. Маяковским в поэме «Владимир Ильич Ленин»<sup>37</sup>)

В течение многих дней велась кровавая расправа над восставшими. Карательный отряд расстреливал участников революции на Московско-Казанской железной дороге, в Люберцах, Раменском, близ Коломны — в Голутвине (18 декабря). Расстрел на станции Голутвин, как отметил В. И. Ленин, приобрел «всенародную революционную известность»<sup>38</sup>. Оставшиеся в живых коломенские большевики, члены местной организации РСДРП, скрылись в подполье. Вскоре здесь появилась песня. В ней рабочие пели:

Как на станцию Голутвин  
Строй семеновцев прибыл,  
Чтоб пролить там кровь невинных,  
Кто свободушку любил.  
Их полковник — Риман braveй,  
Как гиена, мечет зло.  
От руки его кровавой  
Много люда полегло.<sup>39</sup>

Среди рабочих в окрестностях Коломны ходили по рукам стихи на тему «Геройски они умирали» с призывом помнить расстрелянных товарищей; в устной речи рабочих возникали новые призывные поговорки: «Рабочим делом занимайся, окрепнешь телом и душой!»<sup>40</sup>

Уже в январе 1906 года у московских рабочих была в ходу пословица: «Что у Витте на уме, то у Дурново на языке», — сложенная в виде перифраза известной старой пословицы: «Что у трезвого на уме, то у пьяного на языке». И таких пословичных перифразов в ту пору было немало.

Наступивший период яркой столыпинской контрреволюционной политики, период земельных реформ и репрессий, рассчитанных на удушение революции, рабочие Москвы и Подмосковья называли «порой столыпинского галстука» (по усилившемуся сыску и казням на виселице).

Теперь за каждое революционное слово и песню или частушку, спетую на улице, во дворе предприятия или дома, рабочих бросали в тюрьмы, ссылали в Сибирь и на каторгу. Отсюда — известные в Москве пословицы

<sup>37</sup> См. материалы в Московском музее-библиотеке им. В. В. Маяковского.

<sup>38</sup> В. И. Ленин, Сочинения, т. 11, стр. 100.

<sup>39</sup> Г. Ефремцев. Рабочие Коломны в первой русской революции (1905—1907 гг.). Изд. «Московский рабочий», 1955, стр. 52.

<sup>40</sup> Записана мной на Коломенском паровозостроительном заводе весной 1932 года из выступлений на заседании руководителей цехов у директора завода Д. Е. Березина.

тех дней: «За вольную песню в бараний рог, да в острог»,<sup>41</sup> «Язык до Петропавловки доведет». Тем не менее рабочий класс не терял уверенности в своей конечной победе. Неслучайно поэтому наличие в обиходной речи передовых московских рабочих острых поговорок и частушек вполне определенного политического характера. Например, «Поздно или рано сбросим барана со всем его станом» или такого же содержания частушка:

Фабрикантам красоваться,  
Знать, не долго уж теперь,  
Им придется убираться,  
Возьмем фабрики себе...

Во время и после V съезда РСДРП передовые производственники Москвы и ее рабочих пригородов (май 1907 года) знали и любили сибирскую песню иркутских рабочих «Проклятье» («Не спится тирану в постели пуховой»), песню «Александровский централ», песенные пародии на глинковское «Славься» и другие; пели они тогда хлесткие частушки «о царе-кровососе», содержащие презрительный отзыв рабочих о «его делах»: «У глупого труда немало вреда».<sup>42</sup>

Рабочий авангард металлистов и текстильщиков Замоскворечья по-прежнему проводил в Орловской роще свои собрания.<sup>43</sup>

Пресненцы встречались в ближайшем лесу на Филях, на пруду у Сахарного завода, но чаще — у Пресненской заставы. Чтобы обмануть полицию, снова устраивались ими искусно замаскированные «гулянки» с пляской под гармошку. Тут опять передавали друг другу новые свои «тайные сказы» и «небылицы в лицах» о царизме и капитализме, пели «благопристойные» песни для отвода глаз («Дуню тонкопряку» и др.). Под этакой маскировкой объединяли свои революционные действия железнодорожники Брестских мастерских, металлисты завода бывш. Грачева (теперь — завод «Красная Пресня») и трехгорцы.<sup>44</sup>

Революция 1905—1907 годов — «генеральная репетиция» (по выражению В. И. Ленина) великой Октябрьской победы 1917 года — была серьезной школой политического воспитания масс. Отсюда у московских рабочих долго жило потом популярное присловие: «Пятый годок многому научил».<sup>45</sup>

Итак, рабочие Москвы и Подмосковья внесли свой заметный вклад в разработку идей, тем и образов революционной поэзии. Приведенными нами образцами далеко не исчерпывается фольклорный репертуар пролетариата периода первой русской революции.

Несмотря на большие трудности в собирании этого материала, советские фольклористы должны приложить усилия к тому, чтобы творчество рабочих эпохи первой русской революции предстало перед современным читателем во всем многообразии и полноте.

<sup>41</sup> Записано мной в редакции газеты «Наша правда» на Московской кондитерской фабрике «Красный Октябрь» (бывш. Эйнем) в 1935 году.

<sup>42</sup> Из устных рассказов, относящихся к Московской окружной конференции, состоявшейся 17 июня 1907 года близ деревни Нижние Котлы (материалы Музея революции в Москве).

<sup>43</sup> Из воспоминаний дружинника пятого года Н. Ф. Филиппова (завод «Красный пролетарий» бывш. Бромлей). Сведения культуротников заводского клуба 1935—1936 годов А. Ботвинникова, А. Суwegeина и многих других. См. также в журнале «Советская музыка», № 11, 1949, стр. 57—58.

<sup>44</sup> Из устных рассказов, упомянутых в настоящих записках участников революции на Пресне (мои записки 1935—1940 годов).

<sup>45</sup> См.: 1905 год в Орехово-Зуеве, стр. 203.

---

---

Н. П. КОЛПАКОВА

## НОВЫЕ ПЕСНИ В ЗАПИСЯХ ЛЕНИНГРАДСКИХ ФОЛЬКЛОРНЫХ ЭКСПЕДИЦИЙ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ

В 1950—1956 годы два научно-исследовательских учреждения Ленинграда — Кабинет народного творчества Государственного научно-исследовательского института театра и музыки и Сектор народного творчества Института русской литературы (Пушкинского Дома) Академии наук СССР — проводили песенные фольклорные экспедиции в различных районах Ярославской, Костромской, Свердловской, Куйбышевской, Архангельской областей РСФСР и в русских районах Коми АССР. Наряду с большим количеством материала по классическому фольклору были записаны и советские песни, сложенные в основном местными авторами, возраст которых колеблется от 15 до 75 лет. Социальное положение их различно: среди авторов текстов есть колхозники, рабочие и работницы, старые партизаны, домохозяйки, комсомольцы, колхозные агрономы, сельские учителя; напевы, как правило, возникают обычно в среде местных гармонистов и баянистов. Новые песни в художественном отношении зачастую еще далеко не полноценны и сопоставлять их в этом плане с классическим песенным фольклором, отточенными столетиями, нельзя. Но темы этих песен всегда живы и актуальны: патриотизм, борьба за мир, трудовой расцвет нашей страны, счастливая жизнь советских людей; наряду с этим имеются песни шуточные и сатирические на бытовые и политические темы.

Ниже публикуется несколько образцов таких песен. Художественные приемы, при помощи которых созданы их тексты и напевы, типичны для нового народного песенного творчества наших дней. Авторы более молодые, лучше знакомые с современными массовыми песнями советских композиторов, создают песни куплетного строения с четким стихотворным ритмом и строфикой, с рифмовкой, иногда — с систематически выдержанным припевом; в то же время лексика и система построения художественного образа нередко приближаются в этих песнях к поэтическим приемам народно-песенной классики. Старшее поколение (особенно старики-колхозники) часто использует для своего творчества привычные формы традиционного фольклора.

Одни из этих песен довольно широко известны в художественной самодеятельности своих областей, другие пользуются известностью в пределах более узких районов. Соответственно этому новые песни «распеты» и отшлифованы народом в различной мере.

Медленно, торжественно Хор

Зна\_мя ми\_ра па\_рит над пре\_крас\_ной зем\_лей, над пре\_

\_ крас\_ной при\_ро\_дой зем\_ной, так дер\_жи, ах, так дер\_жи, че\_ло\_ве\_че\_ство,

твер\_дой ру\_кой э\_то зна\_мя лю\_бо\_ю це\_но\_ю, э\_то

зна\_мя лю\_бо\_ю це\_но\_ю.

### ЗНАМЯ МИРА

Знамя мира парит над прекрасной землей,  
Над прекрасной природой земною.  
Так держи, человечество, твердой рукой  
Это знамя любую ценую.

Поднялось оно высоко из Кремля,  
Осенило собою народы,  
И с надеждою смотрит и знает земля:  
Это — знамя труда и свободы.

Пусть не будет на свете той грязной руки,  
Чтобы чистое знамя пятнала.  
Мы хотим, чтобы светлое знамя любви,  
Знамя мира, как солнце, сияло.

Не давайте зажечься кровавой войне  
И спокойно, свободно вздохните.  
Чтобы царствовал мир на свободной земле —  
Знамя мира всем миром храните.

Сложена в самостоятельном хоре народной песни, состоящем в основном из старых волжских партизан, в селе Красное-на-Волге, Красносельского р-на Костромской обл. Слова А. Ф. Фролова, 65 лет, садовода артели «Красный ювелир», напев хора. Запись Н. П. Колпаковой 24 августа 1950 года. Напев опубликован в журнале «Советская Музыка» за 1951 год, № 1.

### ПЕСНЯ О НАРЬЯН-МАРЕ

У большой реки Печоры  
Стоит город небольшой,  
А зовется — Красный город,  
Город тундры вековой.

Припев: Нарьян-Мар, Нарьян-Мар,  
Хоть и мал, хоть и мал,  
Нарьян-Мар, Нарьян-Мар,  
Он всего дороже стал.

В Нарьян-Маре мы родились,  
В Нарьян-Маре мы росли,  
В Нарьян-Маре мы учились  
И друзей приобрели.

(Припев).

Вот окончим десять классов  
 И поедем кто куда,  
 Но родного Нарьян-Мара  
 Не забудем никогда.  
 (Припев).  
 Став рабочим иль ученым,  
 Мы вернемся в Нарьян-Мар.  
 Здравствуй, здравствуй, милый город,  
 Остаемся навсегда.  
 (Припев).  
 И пойдут затем недели,  
 А за ними месяца.  
 Будем жить мы в Нарьян-Маре,  
 Беспокойные сердца.  
 (Припев).

Сложена Н. Митиной 15 лет, Р. Митиной 13 лет и Р. Филипповой 15 лет — ученицами 8-го класса школы Нарьян-Мара. Запись В. В. Митрофановой 30 июля 1956 года. Бытует среди молодежи Нарьян-Мара. Исполняется на напев «Над рекою над Окою», музыка Слонова (см. «Под баян», вып. II, М., 1948, стр. 39).

#### ШУТОЧНАЯ ПЛЯСОВАЯ

Дили-дили-дили бом,  
 Загорелся чей-то дом,  
 Вот пожарники идут,  
 Сбрую конскую несут.  
 Говорят одна другой:  
 — Сбегай, Лиза, за Кузьмой.  
 Что стоишь, разиня рот?  
 — Кузьма пашет огород.  
 Лиза топает к Кузьме,  
 К крайней в Крótкове<sup>1</sup> избе.  
 Говорит Кузьма-отец:  
 — Сбегай на другой конец:  
 Огород-то я вспахал,  
 Лошадь Анатолий взял.  
 Анатолий сдал Фома,  
 А Фома — своей куме,  
 А кума снабдила свата,  
 Сват же выручил Игната.  
 Всем вспахал пожарный конь,  
 А избу доел огонь.

Сложена В. А. Марковым, 25 лет, работником детского дома в дер. Красное поселение Елховского р-на Куйбышевской области. Запись Н. П. Колпаковой 8 июля 1954 года. На напев детской песенки «Тили-тили-тили-бом, загорелся кошкин дом».

Вздумал Гитлер воевать,  
 Чтоб в России побывать,  
 Хоть ненадолго. (2 раза)  
 Взял он город, взял он два,  
 Сразу зависть забрала,  
 Он лезет дальше. (2 раза)  
 До Кавказа он добрался,  
 На кавказцев там нарвался —  
 Неудача! (2 раза)

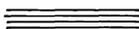
<sup>1</sup> Название деревни.

На Москву было рискнул,  
 Тут последний глаз наткнул —  
     Не добился! (2 раза)  
 Дальше двинул к Ленинграду,  
 Потерял полвойска сразу, —  
     Ошибился! (2 раза)  
 Как зашел на Украину,  
 Там фашистов половину  
     Искалечили. (2 раза)  
 С Украины их погнали,  
 Колотили и шпыняли,  
     Они падали,  
     Да горько плакали.  
 Сколько Гитлер воевал —  
 Гибели не миновал:  
     Мы рассчитались! (2 раза)

Запись Н. П. Колпаковой 23 сентября 1951 года от К. Г. Каштановой, 65 лет, в дер. Измоденово Белоярского р-на Свердловской обл. Напев — вариант песенки «Чижик, чижик, где ты был?». Принадлежит, очевидно, к тем песням, которые возникали во фронтовсй художественной самодеятельности во время Великой Отечественной войны.

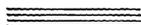
От пенёчка до пенёчка  
 Было два следочка.  
 Гитлер с Геббельсом бежали,  
 Их пристигла ночька.  
 Их пристигла темна ночька  
 В поле у пенёчка.  
 У пенька они сидели,  
 По картошке ели.  
 По одной картошке ели,  
 Больше не имели.  
 Они плакали, тужили:  
 — Для чего мы жили?  
 Вот с Берлином мы расстались,  
 У пенька остались.  
 День и ночь в лесу блуждаем,  
 Берлин вспоминаем.  
 Нет ни хлеба, ни постели, —  
 Всё пеньки да ели.  
 Жизнь хороба и Берлин  
 Больше не вернется.  
 Верно, в поле у пенька  
 Помереть придется!

Запись Н. П. Колпаковой 23 сентября 1951 года от К. Г. Каштановой, 65 лет, в дер. Измоденово Белоярского р-на Свердловской обл. На напев народной плясовой песни «Молодость ты, молодость» (см.: А. М. Листопадов. Песни донских казаков. Музгиз, 1953, т. IV, № 68).





# *БИБЛИОГРАФИЯ*





## ВОПРОСЫ ТЕОРИИ ФОЛЬКЛОРА

(МАТЕРИАЛЫ К БИБЛИОГРАФИИ)

СОСТАВИЛА М. Я. МЕЛЬЦ

Предлагаемый обзор содержит избранные работы, опубликованные на русском языке за последние 7 лет — 1953—1959 годы (исследования 1952 года привлекаются в исключительных случаях). Ограниченность показа материала определена желанием выделить главное и наиболее характерное в постановке теоретических проблем на образцах фольклора народов СССР и народов мира.

Библиография делится на пять разделов. I. Общие вопросы: 1) специфика фольклора; 2) русский традиционный фольклор; 3) русское народное поэтическое творчество советской эпохи; 4) фольклор народов СССР и народов мира; 5) фольклор и мировоззрение народных масс. II. Теория жанров: 1) эпос; 2) сказка; 3) песня; 4) частушка. III. Народное стихосложение. IV. Язык фольклора. V. Фольклор и литература.

К библиографии прилагается указатель имен.

### I. ОБЩИЕ ВОПРОСЫ

#### 1. Специфика фольклора

1. **Бабушкин Н. Ф.** К вопросу о специфике народного поэтического творчества. — Труды Томского гос. унив. им. В. В. Куйбышева, т. 139, 1957, стр. 127—138.
2. **Бабушкин Н. Ф.** Проблема приоритета коллективного народно-поэтического творчества перед индивидуальным творчеством в свете марксистско-ленинского учения о роли народных масс и личности в истории. — Труды Томского гос. унив. им. В. В. Куйбышева, т. 139, 1957, стр. 5—87.
3. **Бабушкин Н. Ф.** Проблемы реализма и романтизма как творческих методов фольклора. — В кн.: АН СССР, Сибирский филиал, Бурятский комплексный н.-и. инст. Конференция по изучению фольклора народов Сибири и Дальнего Востока (16—19 декабря 1959 г.). Тезисы докладов и сообщений. Улан-Удэ, 1959, стр. 30—34.
4. **Базанов В. Г.** Проблема эстетического отношения фольклора к действительности у Н. Г. Чернышевского. — Русская литература, 1958, № 1, стр. 117—131.
- 4а. **Виноградов В. В.** Реализм и развитие русского литературного языка. — Вопросы литературы, 1957, № 9, стр. 16—63.

Стр. 16—24: критика теории реализма в фольклоре.

5. **Вирсаладзе Е. Б.** Некоторые проблемы изучения фольклора. Проблема народности — одна из основных проблем советского искусствоведения. — Литературные разыскания Инст. истории грузинской литер. им. Рушавели АН Груз. ССР, X, 1956, стр. 325—335.
6. **Вирсаладзе Е. Б.** Проблема специфики фольклора в современной буржуазной фольклористике. — Литературные разыскания Инст. истории грузинской литер. им. Рушавели АН Груз. ССР, IX, 1955, стр. 100—102 (резюме на русском яз.).

7. Гусев В. Е. Проблемы теории фольклора. — В кн.: Проблемы современной фольклористики. (Авторефераты докладов). Л., 1958, стр. 3—14 (АН СССР, Инст. русской литер. (Пушкинский Дом). Всесоюзное совещание фольклористов).
8. Гусев В. Е. Проблемы эстетики и фольклор. — Русская литература, 1958, № 4, стр. 40—60.
9. Гусев В. Е. Споры о реализме. — Вопросы литературы, 1957, № 6, стр. 48—52.  
См. также в кн.: Проблемы реализма. (Материалы дискуссии о реализме в мировой литературе). М., Гослитиздат, 1959, стр. 505—511. (АН СССР, Инст. мировой литер. им. А. М. Горького).
10. Жирмунский В. М. Сравнительно-историческое изучение фольклора. — В кн.: Проблемы современной фольклористики. (Авторефераты докладов). Л., 1958, стр. 27—34 (АН СССР, Инст. русской литер. (Пушкинский Дом). Всесоюзное совещание фольклористов).
11. Лазутин С. К вопросу о специфике содержания фольклорных произведений. — Подъем, Воронеж, 1958, № 6, стр. 85—89.
12. Путилов Б. Н. Об основных признаках народного поэтического творчества. — Ученые записки Грозненского гос. пед. инст., № 7. Серия филологическая, 1952, стр. 56—77.
13. Проблемы изучения народно-поэтического творчества. (Материалы к изучению проблемы). — Известия АН СССР, Отделение литер. и языка, 1959, т. XVIII, вып. 6, стр. 473—489.

Современное состояние изучения; специфика фольклора; историческое изучение фольклора; изучение эпоса народов СССР; изучение современного состояния народно-поэтического творчества; взаимодействие и взаимосвязи фольклора разных народов; взаимодействие фольклора и литературы.

14. Сборник ответов на вопросы по литературоведению. М., 1958. 295 стр. (АН СССР, Сов. комитет славистов. IV Международный съезд славистов).

Стр. 255—259: Б. Н. Путилов. В чем выражалась жанровая дифференциация в эпической традиции славянских народов; стр. 260—264: П. Г. Богатырев, А. П. Евгеньева. Каковы особенности поэтического языка и изобразительных средств славянской народной поэзии в ее различных жанрах (общеславянские национальные черты); стр. 265—271: Ц. Вранска, К. Горалек. Что может дать сравнительно-историческое изучение фольклора славянских народов для построения истории народного творчества славян; стр. 272—281: П. Г. Богатырев, Ц. Вранска, В. М. Жирмунский. Что может дать картографирование фольклора славянских народов для выяснения вопроса о возникновении, истории и современном бытовании произведений народного творчества; стр. 281—287: Ф. А. Рубцов. Проблема связей устной словесности с музыкой, хореографией и обрядом; стр. 288—291: А. М. Астахова, Л. С. Шептаев. Проблема взаимовлияния устной и книжной традиции у славянских народов.

## 2. Русский традиционный фольклор

15. Белецкий А. И. Вымысел и домysel в художественной литературе, преимущественно русской. [Фантастика в фольклоре]. — XII научная сессия Киевского гос. унив. Тезисы докладов, секция филологии. Киев, 1955, стр. 20—24.
16. Лазарев А. И. Образование областных центров русского народно-поэтического творчества в процессе формирования русской нации. — Ученые записки Бийского гос. пед. инст., вып. II. Серия историко-филологическая и педагогическая, 1958, стр. 101—144.
17. Русское народное поэтическое творчество, т. I. Очерки по истории русского народного поэтического творчества X—начала XVIII века. М.—Л., АН СССР, 1953. 540 стр. (АН СССР, Инст. русской литер. (Пушкинский Дом)).

Стр. 118—140: А. П. Евгеньева. [Язык устной поэзии]; стр. 141—153: Д. С. Лихачев. Народное поэтическое творчество времени расцвета древнерусского раннефеодального государства (X—XI вв.); стр. 217—222: Д. С. Лихачев. Народное поэтическое творчество в годы феодальной раз-

дролбленности Руси — до татаро-монгольского нашествия (XII—начало XIII в.); стр. 248—256: М. О. Скрипиаль. Народное поэтическое творчество периода феодальной раздробленности и создания централизованного русского государства (XIII—XV вв.); стр. 301—311: М. О. Скрипиаль. Народное поэтическое творчество периода укрепления централизованного русского государства (XV—XVI вв.); стр. 348—359: В. П. Адрианова-Перетц. Народное поэтическое творчество времени крестьянских и городских восстаний XVII в.; стр. 529—538: В. П. Адрианова-Перетц. Заключение.

*Рецензия:*

Чичеров В. — Известия АН СССР, Отделение литер. и языка, 1954, т. XIII, вып. 3, стр. 293—297.

18. Русское народное поэтическое творчество, т. II, кн. 1. Очерки по истории русского народного поэтического творчества середины XVIII—первой половины XIX века. М.—Л., АН СССР, 1955. 544 стр. (АН СССР, Инст. русской литер. (Пушкинский Дом)).

Стр. 13—28: А. Н. Лозанова. Введение; стр. 537—540: А. М. Астахова. Заключение.

*Рецензия:*

Молдавский Дм. Проблемы решенные и обойденные. — Звезда, 1955, № 10, стр. 155—156.

19. Русское народное поэтическое творчество, т. II, кн. 2. Очерки по истории русского народного поэтического творчества второй половины XIX—начала XX века. М.—Л., АН СССР, 1957. 516 стр. (АН СССР, Инст. русской литер. (Пушкинский Дом)).

Стр. 5—22: И. П. Дмитраков, Б. Н. Путилов, П. Г. Ширяева. Введение; стр. 443—490: А. Д. Соймонов. Передовые традиции русского народного поэтического творчества в советскую эпоху; стр. 491—512: А. М. Астахова. Заключение.

20. Русское народное поэтическое творчество. 2-е изд. Пособие для вузов. Под общ. ред. П. Г. Богатырева, М., Учпедгиз, 1956. 620 стр.

Стр. 169—176: К. В. Чистов. Происхождение поэзии и ранние стадии ее развития; стр. 176—191: Б. Н. Путилов. Народное творчество древней Руси (X—XVII вв.); стр. 191—204: Б. Н. Путилов. Народное творчество в период появления и развития капиталистических отношений и разложения феодального строя (XVIII—первая половина XIX в.); стр. 204—215: К. В. Чистов. Народное творчество эпохи капитализма и первой русской революции.

*Рецензии:*

1) Гусев В. Нерешенные проблемы фольклористики. — Русская литература, 1958, № 1, стр. 264—269.

2) Пропп В. Я. Учебник — глазами студентов. — Русская литература, 1958, № 2, стр. 230—233.

См. также № 13.

### 3. Русское народное поэтическое творчество советской эпохи

21. Аникин В. Виды современного массового народного творчества. — Вопросы литературы, 1959, № 12, стр. 158—165.
22. Аникин В. Обсуждение вопросов советского народно-поэтического творчества в Московском государственном университете [в связи со статьей Н. Леонтьева «Волхование и шаманство»]. — Сов. этнография, 1954, № 1, стр. 161—164.
23. Бабушкин Н. О некоторых вопросах изучения народно-поэтического творчества. — Томск, альманах, № 7, 1953, стр. 56—62.
24. Бахтин В. О творчестве коллективном и индивидуальном. (Заметки фольклориста). — На рубеже, Петрозаводск, 1954, № 3, стр. 67—73.

25. **Василенок С.** За передовую науку о народном поэтическом творчестве. — *Новый мир*, 1954, № 8, стр. 226—237.
26. **Крупянская В. Ю.** Советское народное поэтическое творчество 20-х годов. — В кн.: *Русское народно-поэтическое творчество. Материалы для изучения общественно-политических воззрений народа.* М., АН СССР, 1953, стр. 196—223 (Труды Инст. этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая АН СССР. Новая серия, т. XX).

*Рецензия:*

Акимова Т. М. — *Сов. этнография*, 1955, № 1, стр. 196—197.

27. **Леонтьев Н.** Волхование и шаманство. [Анализ современного фольклора]. — *Новый мир*, 1953, № 8, стр. 227—244.
28. **Нечаев А. и Рыбакова Н.** О пользе критики и о вреде нигилизма. — *Новый мир*, 1954, № 8, стр. 216—223.
29. От редакции. [По поводу напечатанных в журнале статей о советском фольклоре]. — *Новый мир*, 1954, № 8, стр. 237—240.
30. **Очерки русского народно-поэтического творчества советской эпохи.** Ред. А. М. Астахова, А. Н. Лозанова, И. П. Дмитраков. М.—Л., АН СССР, 1952. 542 стр. (АН СССР, Инст. русской литер. (Пушкинский Дом)).

*Рецензии:*

- 1) **Аникин В. П.** О специфических особенностях народного творчества. — *Сов. этнография*, 1953, № 4, стр. 80—87.
  - 2) **Бахтин В. С.** О некоторых проблемах фольклористики. — *Сов. этнография*, 1953, № 2, стр. 152—162.
  - 3) **Бочаров А.** Теоретическая беспомощность и отсебятина. — *Дружба народов*, 1953, № 3, стр. 275—280.
  - 4) **Гречина О.** Факты без обобщений. — *Звезда*, 1953, № 5, стр. 180—183.
  - 5) **Крупянская В. Ю.** — *Известия АН СССР, Отделение литер. и языка*, 1953, т. XII, вып. 5, стр. 482—487.
  - 6) **Нечаев А. и Рыбакова Н.** Изучать подлинное творчество народа! — *Лит. газета*, 1953, № 77, 30 июня.
  - 7) **Нечаев А. и Рыбакова Н.** О некоторых проблемах фольклористики. — *Сов. этнография*, 1953, № 3, стр. 134—141.
  - 8) **Померанцева Э.** Некоторые вопросы изучения народного творчества современности. — *Сов. этнография*, 1953, № 3, стр. 142—144.
  - 9) **Чичеров В. И.** — *Сов. книга*, 1953, № 2, стр. 101—105.
  - 10) **Шведова Л.** О некоторых проблемах фольклористики. — *Сов. этнография*, 1953, № 4, стр. 88—94.
31. **Путилов Б.** О современном народно-поэтическом творчестве. — *Звезда*, 1954, № 2, стр. 144—151.
32. **Самарин Г.** О единстве литературы и фольклора. [Проблемы современного фольклора]. — *Вопросы литературы*, 1959, № 12, стр. 166—173.
33. **Чистов К. В.** О некоторых проблемах фольклористики. — *Сов. этнография*, 1954, № 2, стр. 105—111.
34. **Чистов К. В.** Октябрьская революция и народное творчество. (Заметки фольклориста). — *На рубеже, Петрозаводск*, 1957, № 5, стр. 200—208.
35. **Чичеров В. И.** Вопросы изучения народного творчества. (К итогам дискуссии). — *Сов. этнография*, 1955, № 3, стр. 111—126.
36. **Чичеров В. И.** О народном творчестве. — *Лит. газета*, 1953, № 136, 17 ноября.
37. **Чичеров В. И.** Проблемы изучения советского народного поэтического творчества. — *Новый мир*, 1954, № 8, стр. 203—216.

См. также №№ 13, 19.

#### 4. *Фольклор народов СССР и народов мира*

38. **Гачев Г.** От синкретизма к художественности. (На материале болгарской литературы первой половины XIX века). — *Вопросы литературы*, 1958, № 4, стр. 121—148.

Стр. 127—130, 136—140: синкретическое и художественное сознание в фольклоре.

39. **Никольский Н. М.** Культура древней Вавилонии. Минск, АН БССР, 1959. 183 стр.

Стр. 62—65: Изучение вавилонского фольклора; стр. 65—70: Религиозно-космогонические элементы фольклора; стр. 70—72: Исторические элементы в фольклоре; стр. 72—75: Животный эпос в вавилонском фольклоре.

40. **Руа К.** Семейное сходство. [Общность человеческой сущности разных народов определяет близость фольклорных сюжетов].—В защиту мира, 1955, № 52, стр. 57—60.
41. **Смирнова Н. С.** К вопросу о форме воздействия феодально-родовой знати на устную традицию казахского народа.—В кн.: М. О. Ауэзову. Сборник к его шестидесятилетию. Алма-Ата, АН Казах. ССР, 1959, стр. 90—102.
42. **Талыбеков С. Е.** О некоторых особенностях дореволюционного устного поэтического творчества казахского народа.—В кн.: М. О. Ауэзову. Сборник статей к его шестидесятилетию. Алма-Ата, АН Казах. ССР, 1959, стр. 103—124.
43. **Тампере Х. Т.** Некоторые вопросы этнической истории эстонцев в свете устного народного творчества.—В кн.: Вопросы этнической истории эстонского народа. Сборник статей под ред. Х. А. Моора. Таллин, Эстгосиздат, 1956, стр. 293—318 (АН Эст. ССР, Инст. истории).
44. **Токарев С. А.** О культурной общности восточнославянских народов. [Общность фольклорных истоков восточных славян].—Сов. этнография, 1954, № 2, стр. 21—31.

См. также № 14.

### 5. Фольклор и мировоззрение народных масс

45. **Авдеев А. Д.** Происхождение театра. Элементы театра в первобытнообщинном строе. М.—Л., «Искусство», 1959. 266 стр.
46. **Айтабаев М. Т.** Народные знания киргизов XIX—начала XX в. [и отражение их в фольклоре].—Известия АН Кирг. ССР, Серия общественных наук, 1959, т. I, вып. I, стр. 63—77.
47. **Анисимов А. Ф.** Об истинном и иллюзорном в первобытных воззрениях на природу. (Этнографический очерк).—В кн.: Вопросы истории религии и атеизма. Сборник статей, V. М., 1958, стр. 363—378 (АН СССР, Инст. истории).

*Рецензия:*

Новицкий Г. А.—Вопросы истории, 1959, № 12, стр. 158.

48. **Анисимов А. Ф.** Религия эвенков в историко-генетическом изучении и проблемы происхождения первобытных верований. Отв. ред. М. И. Шахнович. М.—Л., АН СССР, 1958. 235 стр. (АН СССР, Музей истории религии и атеизма).

*Рецензия:*

Туголуков В. А.—Сов. этнография, 1959, № 3, стр. 166—169.

49. **Денисов П. В.** Религиозные верования чуваш. Историко-этнографические очерки. Чебоксары, Чувашгосиздат, 1959. 408 стр.

Стр. 5—55: Ранние формы религиозных верований у чуваш; стр. 118—157: Языческие религиозные праздники и обряды чуваш.

50. **Косвен М. О.** Очерки истории первобытной культуры. 2-е изд. М., АН СССР, 1957. 239 стр. (АН СССР. Научно-попул. серия).

51. **Народы Австралии и Океании.** Под ред. С. А. Токарева, С. П. Толстова. М., АН СССР, 1956. 852 стр. (Народы мира, этногр. очерки).

Стр. 251—271: народное творчество и начатки положительных знаний австралийцев; стр. 486—497: народное творчество и начатки знаний меланезийцев.

52. **Никольский Н. М.** Происхождение и история белорусской свадебной обрядности. Минск, АН БССР, 1956. 275 стр.

*Рецензия:*

Василенок С. И. О происхождении и истории белорусской свадебной обрядности. — Известия АН СССР, Отделение литер. и языка, 1956, т. XV, вып. 6, стр. 545—549.

53. **Панфилов Г. В.** Некоторые черты эстетического мировоззрения древне-русского общества. Прекрасное в понимании древних славян. [Народное представление о красоте, отраженное в фольклоре]. — Вестник истории мировой культуры, 1958, № 5, стр. 20—32.
54. **Петрухин А. И.** Материализм и атеизм в устном творчестве чуваш. Чебоксары, Чувашгосиздат, 1959. 191 стр.

*Рецензия:*

Иванов И. Исследование о материализме и атеизме в устном творчестве чуваш. — Сов. Чувашия, Чебоксары, 1959, 20 октября.

55. **Петрухин А. И. и Данилов Н. Ф.** О наивном реализме и элементах атеизма в дореволюционном устном творчестве чуваш. — Ученые записки н.-и. инст. языка, литер., истории и экономики при Совете Министров Чуваш. АССР, вып. XIV, Чебоксары, 1956, стр. 20—46.
56. **Попов А. А.** Пережитки древних дорелигиозных воззрений долганов на природу. — Сов. этнография, 1958, № 2, стр. 77—99.

*Рецензия:*

Шаревская Б. О методологической и терминологической путанице в вопросах первобытного мышления. — Сов. этнография, 1958, № 6, стр. 61—75.

57. **Розенфельд А. Э.** О некоторых пережитках древних верований у припамирских народов. (В связи с легендой о «снежном человеке»). — Сов. этнография, 1959, № 4, стр. 55—66.
58. **Токарев С. А.** Религиозные верования восточнославянских народов XIX—начала XX в. М.—Л., АН СССР, 1957. 164 стр. (АН СССР, Музей истории религии и атеизма).

*Рецензия:*

Молдавский Дм. В борьбе с суевериями. — Вечерний Ленинград, 1958, № 58, 10 марта.

59. **Токарев С. А.** Сущность и происхождение магии. — В кн.: Исследования и материалы по вопросам первобытных религиозных верований. М., АН СССР, 1959, стр. 7—75 (Труды Инст. этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая АН СССР. Новая серия, т. LI).
60. **Томсон Дж.** Исследования по истории древнегреческого общества. Доисторический эгейский мир. Пер. с англ. М. Б. Граковой-Свиридовой и В. С. Соколова. Под ред. М. О. Косвена. М., ИИЛ, 1958. 659 стр.

Стр. 435—463: Искусство поэзии (речь и магия; ритм и труд; импровизация и вдохновение); стр. 464—502: Ритуальное происхождение греческого эпоса (постановка вопроса; структура строфы, гекзаметр; хор; эпическая прелюдия; застольные песни).

- 60а. **Тренчени-Вальдапфель И.** Мифология. Пер. с венгерского Е. Н. Елеонской. Ред. и предисл. В. И. Авдиева. М., ИИЛ, 1959. 470 стр.
61. **Францев Ю. П.** У истоков религии и свободомыслия. Отв. ред. М. И. Шахнович. М.—Л., АН СССР, 1959. 574 стр. (АН СССР, Музей истории религии и атеизма).

Стр. 293—337: Обряд и миф; стр. 364—383: Формирование мифа о страдающем боге; стр. 384—409: Мифы о чудесном рождении богов и представление о богочеловеке.

62. Чернов В. И. К вопросу о выражении объективного характера причинности в пословицах и поговорках народных масс России докапиталистической эпохи. — Ученые записки Ленингр. пед. инст. им. А. И. Герцена, т. 135, 1957, стр. 29—43.
63. Чернов В. И. Стихийно-материалистические воззрения русских народных масс докапиталистической эпохи на причинность, необходимость, закономерность. (По материалам пословиц и поговорок). — Ученые записки Ульяновского пед. инст. им. И. Н. Ульянова, вып. 8, 1956, стр. 79—116.
64. Чернов В. И. Стихийно-материалистические убеждения русских народных масс докапиталистической эпохи в материальности и познаваемости мира. (По материалам пословиц и поговорок). — Научно-методические записки Саратовской гос. консерватории им. Л. В. Собинова. Сборник 1959 г. Саратов, 1959, стр. 45—87.
- См. также №№ 39, 66, 75, 86, 88.

## II. ТЕОРИЯ ЖАНРОВ

### 1. Эпос

65. Астахова А. М. Сатира и юмор в русском былинном эпосе. — В кн.: Русский фольклор. Материалы и исследования, II. М.—Л., АН СССР, 1957, стр. 5—39 (АН СССР, Инст. русской литер. (Пушкинский Дом)).

#### Рецензия:

Аникин В. От фактов к теории. — Вопросы литературы, 1958, № 12, стр. 217.

66. Дьяконов И. М. Образ Гильгамеша (к вопросу о соотношении мифа и эпической поэзии). — В кн.: Культура и искусство античного мира и востока, I. Л.—М., 1958, стр. 5—26 (Труды гос. Эрмитажа, т. II).
67. Евсеев В. Я. К вопросу о взаимодействии карело-финской и русской эпической поэзии. — В кн.: Вопросы литературы и народного творчества. Петрозаводск, Госиздат КАССР, 1959, стр. 30—36 (Труды Карельского филиала АН СССР, вып. XX).
68. Евсеев В. Я. О типологической близости карело-финского и нартского эпоса. — В кн.: Вопросы литературы и народного творчества. Петрозаводск, Госиздат КАССР, 1959, стр. 37—40 (Труды Карельского филиала АН СССР, вып. XX).
69. Жирмунский В. М. Итоги и задачи изучения эпического творчества народов Средней Азии. — В кн.: Материалы первой Всесоюзной научной конференции востоковедов в г. Ташкенте, 4—11 июня 1957 г. Ташкент, АН Узб. ССР, 1958, стр. 1042—1058 (АН СССР—АН Узб. ССР).
70. Жирмунский В. М. «Китаби коркут» и огузская эпическая традиция. — Сов. востоковедение, 1958, № 4, стр. 90—101.
71. Жирмунский В. М. Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса. М., АН СССР, 1958. 145 стр. (АН СССР, Сов. комитет славистов. IV Международный съезд славистов).

То же (сокращен. и перераб. вариант): Вопросы литературы, 1958, № 6, стр. 117—144.

72. Майнагашева В. Е. О народности основы героического сказания «Албынжы». — Записки Хакасского н.-и. инст. языка, литер. и истории, вып. 4, Абакан, 1956, стр. 78—89.
73. Мальцев М. И. О некоторых особенностях поэтики богатырского эпоса «Нарты». — Ученые записки Кабардинского н.-и. инст., т. VIII, Нальчик, 1953, стр. 85—108.
74. Мелетинский Е. Вопросы теории эпоса в современной зарубежной литературе. — Вопросы литературы, 1957, № 2, стр. 94—112.
75. Мелетинский Е. М. Предки Прометея. (Культурный герой в мифе и эпосе). — Вестник истории мировой культуры, 1958, № 3, стр. 114—131.
76. Основные проблемы эпоса восточных славян. М., АН СССР, 1958. 347 стр. (АН СССР, Инст. мировой литер. им. А. М. Горького—АН УССР, Инст. искусствоведения, фольклора и этнографии).

Стр. 94—109: В. К. Соколова. Некоторые приемы характеристики образов в исторических песнях; стр. 110—118: Б. Н. Путилов. О некоторых проблемах изучения русских исторических песен; стр. 119—130: Э. С. Литвин. О некоторых художественных особенностях русской народной исторической песни; стр. 158—171: П. Д. Ухов. Постоянные эпитеты в былинах как средство типизации и создания образа; стр. 172—191: И. А. Оссоветский. Язык фольклора и диалект; стр. 240—249: К. Г. Гуслаистый. К вопросу об исторических условиях возникновения украинских дум; стр. 250—260: М. М. Плисецкий. О стилях героического эпоса различных эпох (поэтика как средство исторического приурочения эпических произведений); стр. 261—271: П. Н. Попов. К вопросу о путях развития эпоса восточных славян; стр. 272—277: Г. С. Сухобрус. Роль художественного вымысла в русском и украинском героическом эпосе.

*Рецензия:*

Астахова А. М. — Сов. этнография, 1959, № 4, стр. 137—142.

77. Плисецкий М. М. Вопросы развития эпоса в условиях возникновения государственности. — Сов. этнография, 1959, № 4, стр. 26—42.
78. Пропп В. Я. Русский героический эпос. 2-е изд. М., Гослитиздат, 1958. 603 стр.
79. Семенов Л. П. К вопросу о происхождении осетинского нартского эпоса. — Известия Северо-Осет. н.-и. инст., т. 19, Орджоникидзе, 1957, стр. 166—172.
80. Скафтымов А. Поэтика и генезис былин. — В его кн.: Статьи о русской литературе. Саратов, Кн. изд., 1958, стр. 3—76.

*Рецензии:*

1) Оксман Ю. Г. — Известия АН СССР, Отделение литер. и языка, 1959, т. XVIII, вып. 6, стр. 538.

2) Покусаев Е. Труды ученого о русской литературе. — Русская литература, 1959, № 3, стр. 222.

81. Смирнов А. А. Испанский героический эпос и сказания о Сиде. — В кн.: Песнь о Сиде. Староиспанский героический эпос. Пер. Б. И. Ярхо и Ю. Б. Корнеева. М.—Л., АН СССР, 1959, стр. 165—213 (АН СССР, Отделение литер. и языка. Литер. памятники).
82. Смирнова Н. С. Об источниках и вариантах казахского героического и сказочного эпоса. — Вестник АН Казах. ССР, 1953, № 4, стр. 33—42.
83. Толстой И. И. Аэды. Античные творцы и носители древнего эпоса. М., АН СССР, 1958. 63 стр. (АН СССР, Отделение литер. и языка).

*Рецензия:*

Радциг С. И. и Тронский И. М. — Научные доклады высшей школы. Филологические науки, 1959, № 4, стр. 177—183.

84. Торстейнссон Б. Исландские саги и историческая действительность. Пер. А. Ханнибалссон. — В кн.: Скандинавский сборник, III. Таллин, Эстгосиздат, 1956, стр. 205—223 (Тартуский гос. унив.).

*Рецензия:*

Шаскальский И. П. — Вопросы истории, 1959, № 12, стр. 165.

85. Чичеров В. И. Вопросы генезиса и развития древних форм народного эпоса в освещении фольклористики и некоторые проблемы нартских сказаний. — В кн.: Нартский эпос. Материалы совещания 19—20 октября 1956 г. Орджоникидзе, Северо-Осет. кн. изд., 1957, стр. 5—21.

См. также №№ 13, 14, 39, 60, 131.

## 2. Сказка

86. Анисимов А. Ф. Природа и общество в отражении сказки и мифа. (К вопросу об исторических истоках и соотношении сказки и мифа). — В кн.: Ежегодник Музея истории религии и атеизма, I. М.—Л., АН СССР, 1957, стр. 144—171.
87. Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. Отв. ред. В. М. Жирмунский. М., Изд. восточ. литер., 1958. 264 стр. (АН СССР, Инст. мировой литер. им. А. М. Горького — Инст. востоковедения).

Стр. 3—15: Введение; стр. 16—63: Сказка о бедном сиротке в фольклоре меланезийцев, палеоазиатов и американских индейцев; стр. 64—160: Происхождение сказок о младшем брате и их роль в формировании сказочного эпоса; стр. 161—212: Образ гонимой падчерицы в волшебной сказке; стр. 213—255: «Низкий» герой волшебной сказки; стр. 256—263: Заключение.

*Рецензии:*

1) Н. Н. — Проблемы востоковедения, 1959, № 1, стр. 203—204.

2) Померанцева Э. — Вопросы литературы, 1959, № 6, стр. 241—244.

88. Мелетинский Е. М. Мифологический и сказочный эпос меланезийцев. (По материалам фольклора гуантуна). — Труды Инст. этнографии им. Н. И. Миклухо-Маклая АН СССР, т. 38, 1957, стр. 173—212.

*Рецензия:*

Тумаркин Д. Д. — Сов. этнография, 1959, № 1, стр. 203—204.

89. Мелетинский Е. М. Сказания о Вороне у народов Крайнего Севера (о древних фольклорных связях Азии и Америки). — Вестник истории мировой культуры, 1959, № 1, стр. 86—104.
90. Новиков Н. В. Сатира в русской волшебной сказке записи XIX—начала XX века. — В кн.: Русский фольклор. Материалы и исследования, II. М.—Л., АН СССР, 1957, стр. 40—61 (АН СССР, Инст. русской литер. (Пушкинский Дом)).

*Рецензия:*

Аникин В. От фактов к теории. — Вопросы литературы, 1958, № 12, стр. 218.

91. Померанцева Э. В. Некоторые особенности русской пореформенной сказки. — Сов. этнография, 1956, № 4, стр. 32—44.
92. Померанцева Э. В. Сказки А. Н. Корольковой. (К вопросу о традиции и новаторстве в народной сказке). — Научные доклады высшей школы. Филологические науки, 1959, № 1, стр. 13—19.
93. Пушкирев Л. Н. Труд как основа социальных идеалов в традиционной волшебной сказке. — В кн.: Русское народно-поэтическое творчество. Материалы для изучения общественно-политических воззрений народа. М., АН СССР, 1953, стр. 127—150 (Труды Инст. этнографии им. Н. И. Миклухо-Маклая АН СССР. Новая серия, т. XX).

См. также № 82.

### 3. Песня

94. Бершадская Т. Некоторые особенности русского народного многоголосия. — В кн.: Очерки по теоретическому музыкознанию. Л., Музгиз, 1959, стр. 48—87 (Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова).
95. Виноградов В. С. Киргизский народный речитатив. — В кн.: Вопросы музыкознания. Ежегодник, т. I, вып. 2. 1953—1954. М., Музгиз, 1955, стр. 68—109.
96. Витольд Я. Я. О проблеме единства текста и напева в латышской народной песне. — В кн.: Вопросы музыкознания. Ежегодник, т. II. 1955. М., Музгиз, 1956, стр. 135—146.
97. Гудошников Я. И. Композиция современной русской советской песни. — В кн.: Славянский сборник, II. Вып. филологический. Воронеж, 1958, стр. 197—210 (Воронежский гос. ун-в.).
98. Гулисашвили Б. С. Ритм грузинской народной песни. — Сообщения АН Груз. ССР, 1958, т. XX, № 5, стр. 627—634.
99. Емельянов Л. И. Из истории определения исторической песни. (К вопросу о предмете изучения). — В кн.: Русский фольклор. Материалы и исследования, III. М.—Л., АН СССР, 1958, стр. 5—21 (АН СССР, Инст. русской литер. (Пушкинский Дом)).
100. Емельянов Л. И. Некоторые вопросы генезиса исторической песни. — В кн.: Историко-литературный сборник. М.—Л., АН СССР, 1957, стр. 33—92 (АН СССР, Инст. русской литер. (Пушкинский Дом)).
101. Ермакович Б. Г. О некоторых особенностях казахского народного мелоса. (Очерк). — Известия АН Казах. ССР, Серия филологии и искусствоведения, вып. 3—4, Алма-Ата, 1955, стр. 225—241.

102. Лазутин С. Г. Вопросы поэтики русской народной песни. — В кн.: Славянский сборник, II. Вып. филологический. Воронеж, 1958, стр. 185—196 (Воронежский гос. унив.).
103. Лазутин С. Г. Некоторые вопросы содержания и формы традиционной русской лирической песни. — Труды Воронежского гос. унив., т. 59. Сборник работ филологического отделения, 1957, стр. 3—14.
104. Лазутин С. Г. Художественная форма русской народной лирической песни. — Труды Воронежского гос. унив., т. 42, вып. 3, 1955, стр. 68—70.
105. Нурушев С. Возникновение и развитие басенного жанра в устном народном творчестве казахов. — Известия АН Казах. ССР, Серия филологии и искусствоведения, вып. 1—2, Алма-Ата, 1954, стр. 158—171.
106. Путилов Б. Н. О некоторых проблемах изучения исторической песни. — В кн.: Русский фольклор. Материалы и исследования, I. М.—Л., АН СССР, 1956, стр. 63—77 (АН СССР, Инст. русской литер. (Пушкинский Дом)).
107. Сидельников В. М. Поэтика русской народной лирики. Пособие для вузов. Под ред. Л. И. Тимофеева. М., Учпедгиз, 1959. 128 стр. (АН СССР, Инст. мировой литер. им. А. М. Горького).

Стр. 5—24: Идеино-художественные особенности русской народной песни; стр. 25—56: Вопросы композиции; стр. 57—100: Средства художественного изображения; стр. 101—128: Средства художественной выразительности.

*Рецензия:*

Земцовский И. — Сов. музыка, 1960, № 3, стр. 196—197.

108. Соколова В. К. Распространение и областные варианты русских исторических песен о событиях XVI—начала XVIII в. — Краткие сообщения Инст. этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая АН СССР, XXVII, 1957, стр. 3—13.
109. Трамбицкий В. Н. Гармонические системы семиступенных звукоядов, применяемых в русской песне («Русская песенная гармония», гл. II). — Научно-метод. записки Уральской гос. консерватории им. М. П. Мусоргского, вып. 1. Свердловск, 1957, стр. 59—78.

*Рецензия:*

Берков В. Научные труды консерватории. — Сов. музыка, 1959, № 11, стр. 193.

110. Трамбицкий В. Н. Плагиальность и родственные ей связи в русской песенной гармонии. — В кн.: Вопросы музыкознания. Ежегодник, т. I, вып. 2, 1953—1954. М., Музгиз, 1955, стр. 35—67.
111. Трамбицкий В. Н. Полифоническая основа русской песенной гармонии. — В кн.: Советская музыка. Теоретические и критические статьи. М., Музгиз, 1954, стр. 146—207.
112. Тудоровская Е. А. К вопросу об изучении поэтики народной песни. — Труды Марийского н.-и. инст. языка, литер. и истории, вып. 7. Йошкар-Ола, 1955, стр. 172—208.
113. Тумилевич Ф. В. К вопросу о поэтике песен казаков-некрасовцев. — Ученые записки Ростовского-на-Дону гос. унив., т. LXIV. Труды историко-филологического факультета. Серия филологическая, вып. 5, 1957, стр. 155—196.
114. Тюлин Ю. О зарождении и развитии гармонии в народной музыке. — В кн.: Очерки по теоретическому музыкознанию. Л., Музгиз, 1959, стр. 3—19 (Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова).
115. Унгвицкая М. К вопросу о жанре кипчоох хакасского фольклора. — В кн.: Вопросы хакасского языка и литературы. Материалы и сообщения. Абакан, Хакас. кн. изд., 1955, стр. 88—104 (Хакасский н.-и. инст. языка, литер. и истории).
116. Шокин В. О ладообразовании в русских народных песнях. — В кн.: Очерки по теоретическому музыкознанию. Л., Музгиз, 1959, стр. 20—47 (Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова).

См. также №№ 14, 76, 85а.

## 4. Частушка

117. Кретов А. И. К вопросу о символике в современных частушках. — Известия Воронежского пед. инст., т. XXI, 1956, стр. 131—140.
118. Лазутин С. Г. К вопросу о поэтике частушек. — Труды Воронежского гос. унив., т. 25, 1954, стр. 63—71.
119. Орлов О. В. Некоторые художественные особенности народных частушек. — Ученые записки Новгородского гос. пед. инст., т. III, 1958, стр. 83—98.
120. Ухов П. Кто и как сочиняет частушки в советское время? — Вопросы литературы, 1959, № 12, стр. 174—179.

## III. НАРОДНОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ

121. Ахметова З. А. Ритмика казахского стиха. — Ученые записки Алма-Атинского женского пед. инст., вып. 1, 1958, стр. 64—79.  
То же в кн.: М. О. Ауэзову. Сборник статей к его шестидесятилетию. Алма-Ата. АН Казах. ССР, 1959, стр. 214—229.
122. Барашков П. П. Аллитерационная форма стиха и ее влияние на смысловое значение некоторых слов. [Анализ образцов фольклора]. — Труды Инст. языка, литер. и истории Якутского филиала Сибирского отделения АН СССР, вып. 1 (6), Якутск, 1959, стр. 106—111.
123. Иванов Н. И. О чувашском народном стихосложении. Чебоксары, Чувашгосиздат, 1957. 76 стр.

*Рецензия:*

Кузьмин А. и Сейфуллин В. Интересное исследование. — Сов. Чувашия, 1957, № 257, 7 декабря.

124. Тимофеев Л. И. Об истоках русского литературного стихосложения. [Анализ образцов фольклора]. — Известия АН СССР, Отделение литер. и языка, 1956, т. XV, вып. 6, стр. 496—514.
125. Тимофеев Л. И. Очерки теории и истории русского стиха. М., Гослитиздат, 1958. 415 стр.  
Стр. 183—203: Истоки русского речевого стиха — анализ образцов фольклора.
126. Тогуй-оол А. С. Опыт исследования тувинского стихосложения. [Анализ образцов фольклора]. — Ученые записки Тувинского н.-и. инст. языка, литер. и истории, вып. 1, Кызыл, 1953, стр. 93—110.
127. Туденов Г. О. Бурятское стихосложение. Ритмическая организация бурятских стихов. Улан-Удэ, Бурят. кн. изд., 1958. 167 стр. с нот. (АН СССР, Сибирское отделение. Бурятский комплексный н.-и. инст.).  
Стр. 29—89: Ритмика фольклорного стихосложения.

128. Штокмар М. П. Исследования в области русского народного стихосложения. М., АН СССР, 1952. 422 стр. (АН СССР, Инст. мировой литер. им. А. М. Горького).  
Стр. 17—138: Изучение русского народного стиха XVIII—XX вв.; стр. 139—224: Текст и напев; стр. 225—406: Фонетическая система народного языка как основа русской народной ритмики; стр. 407—419: Заключение.

*Рецензии:*

- 1) Александров В. Вопросы русского народного стихосложения. — Новый мир, 1953, № 1, стр. 267—270.
- 2) Назаренко В. Читаешь — недоумеваешь... — Звезда, 1953, № 2, стр. 182—184.

## IV. ЯЗЫК ФОЛЬКЛОРА

129. Лазутин С. О фольклористическом аспекте в изучении языка народной поэзии. — Русская литература, 1959, № 3, стр. 69—78.

130. **Потявин В. М.** В. Г. Белинский о языке русского народного творчества. — Ученые записки Кабардинского пед. инст., вып. 5, Нальчик, 1953, стр. 71—89.
131. **Пропп В. Я.** Язык былин как средство художественной изобразительности. — Ученые записки Ленинградского гос. унив., № 173. Серия филологических наук, вып. 20, 1954, стр. 375—403.

См. также №№ 14, 17, 76.

## У. ФОЛЬКЛОР И ЛИТЕРАТУРА

132. **Бараг Л. Г.** О роли народных масс в развитии литературы и искусства. [Значение фольклора для развития советской литературы]. — Ученые записки Башкирского гос. пед. инст. им. К. А. Тимирязева, вып. У. Серия филологическая, № 1. Уфа, 1955, стр. 3—21.
133. **Путлов Б. Н.** О некоторых проблемах фольклоризма советской литературы. — В кн.: Вопросы советской литературы, IV. Фольклор в русской советской литературе. М.—Л., АН СССР, 1956, стр. 5—32 (АН СССР, Инст. русской литературы (Пушкинский Дом)).
134. **Рыльский М.** Литература и народ. — Правда, 1957, № 132, 12 мая.
135. **Чистов К.** Великий источник. [Фольклор как основа советской поэзии]. — В кн.: Русская советская поэзия и народное творчество. Сборник статей. Л., «Сов. писатель», 1955, стр. 5—35.

### Рецензии:

- 1) Выходцев П. На полдороге. — Лиг. газета, 1956, № 80, 7 июля.
- 2) Кирдан Б. П. Исследования о литературно-фольклорных связях. — Сов. этнография, 1956, № 4, стр. 174—176.
- 3) Путлов Б. Н. Начало серьезного разговора. — Звезда, 1956, № 4, стр. 179—181.

136. **Чичеров В. И.** Вопросы теории и истории народного творчества. М., «Сов. писатель», 1959. 311 стр.

Стр. 7—35: Литература и устное народное творчество.

См. также №№ 13, 14.

## ДОПОЛНЕНИЯ

- 31а. **Рыльский М. Ф.** Народное творчество. — В его кн.: Литература и народ. М., «Сов. писатель», 1959, стр. 59—82.
- 48а. **Данилюк А. К.** Г. В. Плеханов о возникновении и некоторых особенностях первобытного искусства народов. Киев, 1958. 36 стр. (Киевский гос. пед. инст. им. А. М. Горького).
- 49а. **Зыбковец В. Ф.** Дорелигиозная эпоха. К истории формирования общественного сознания. М., АН СССР, 1959. 248 стр. (АН СССР, Инст. истории).
- Стр. 29, 44, 75, 106—112, 139—149, 162—165, 167—169, 179, 184—187, 190—192, 236: формирование искусства в дорелигиозную эпоху.
- 65а. Вопросы изучения эпоса народов СССР. Редколлегия: И. С. Брагинский, А. А. Петросян, В. И. Чичеров. М., АН СССР, 1958. 291 стр. (АН СССР, Инст. мировой литературы им. А. М. Горького).
- 71а. **Кыдырбаева Р. З.** Идеино-художественные особенности эпоса «Сарынжи-Бокей». Фрунзе, АН Кирг. ССР, 1959. 44 стр. (АН Кирг. ССР, Инст. языка и литературы).
- 75а. Об эпосе «Алпамыш». Материалы по обсуждению эпоса «Алпамыш». Отв. ред. В. И. Чичеров и Х. Т. Зарифов. Ташкент, АН Узб. ССР, 1959. 216 стр. (АН Узб. ССР, Инст. языка и литературы им. А. С. Пушкина).
- 84а. **Унгницкая М. А.** К вопросу об идейно-художественных особенностях хакасских героических сказаний. (Определение жанра). — Труды Красноярского гос. пед. инст., т. 1, вып. 4, 1959, стр. 95—109.
- 85а. **Чичеров В. И.** Вопросы теории и истории народного творчества. М., «Сов. писатель», 1959. 311 стр.

Стр. 267—310: К проблеме исторической и жанровой специфики русских былин и исторических песен.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Авдеев А. Д. 45  
 Авдиев В. И. 60а  
 Адрианова-Перетц В. П. 17  
 Айтибаев М. Т. 46  
 Акимова Т. М. 26  
 Александров В. 128  
 Аникин В. П. 21, 22, 30, 65, 90  
 Анисимов А. Ф. 47, 48, 86  
 Астахова А. М. 14, 18, 19, 30, 65, 76  
 Ахметова Э. А. 121
- Бабушкин Н. Ф. 1—3, 23  
 Базанов В. Г. 4  
 Барак Л. Г. 132  
 Барашков П. П. 122  
 Бахтин В. С. 24, 30  
 Белецкий А. И. 15  
 Белинский В. Г. 130  
 Берков В. 109  
 Бершадская Т. С. 94  
 Богатырев П. Г. 14, 20  
 Бочаров А. Г. 30  
 Брагинский И. С. 65а
- Василенок С. И. 25, 52  
 Виноградов В. В. 4а  
 Виноградов В. С. 95  
 Вирсаладзе Е. Б. 5, 6  
 Витолинь Я. Я. 96  
 Вранска Ц. 14  
 Выходцев П. С. 135
- Гачев Г. 38  
 Горалек К. 14  
 Гракова-Свиридова М. Б. 60  
 Гречина О. Н. 30  
 Гудошников Я. И. 97  
 Гулисашвили Б. А. 98  
 Гусев В. Е. 7—9, 20  
 Гуслистый К. Г. 76
- Данилов Н. Ф. 55  
 Данилюк А. К. 48а  
 Денисов П. В. 49  
 Дмитраков И. П. 19, 30  
 Дьяконов И. М. 66
- Евгеньева А. П. 14, 17  
 Евсеев В. Я. 67, 68  
 Елеонская Е. Н. 60а  
 Емельянов Л. И. 99, 100  
 Ермакович Б. Г. 101
- Жирмунский В. М. 10, 14, 69—71, 87
- Зарифов Х. Т. 75а  
 Земцовский И. 107  
 Зыбковец В. Ф. 49а
- Иванов И. 54  
 Иванов Н. И. 123
- Кирдан Б. П. 135  
 Корнеев Ю. Б. 81
- Королькова А. Н. 92  
 Косвен М. О. 50, 60  
 Кретов А. И. 117  
 Крупянская В. Ю. 26, 30  
 Кузьмин А. 123  
 Кыдырбаева Р. Э. 71а
- Лазарев А. И. 16  
 Лаутин С. Г. 11, 102—104, 118, 129  
 Леонтьев Н. П. 22, 27  
 Литвин Э. С. 76  
 Лихачев Д. С. 17  
 Лозанова А. Н. 18, 30
- Майнагашева В. Е. 72  
 Мальцев М. И. 73  
 Мелетинский Е. М. 74, 75, 87—89  
 Молдавский Д. М. 18, 58
- Назаренко В. А. 128  
 Нечаев А. Н. 28, 30  
 Никольский Н. М. 39, 52  
 Новиков Н. В. 90  
 Новицкий Г. А. 47  
 Нурушев С. Н. 105
- Оксман Ю. Г. 80  
 Орлов О. В. 119  
 Осовецкий И. А. 76
- Панфилов Г. В. 53  
 Петросян А. А. 65а  
 Петрухин А. И. 54, 55  
 Плеханов Г. В. 48а  
 Пласецкий М. М. 76, 77  
 Покусаев Е. И. 80  
 Померанцева Э. В. 30, 87, 91, 92  
 Попов А. А. 56  
 Попов П. Н. 76  
 Потявин В. М. 130  
 Пропп В. Я. 20, 78, 131  
 Путилов Б. Н. 12, 14, 19, 20, 31, 76,  
 106, 133, 135  
 Пушкирев Л. Н. 93
- Радциг С. И. 83  
 Розенфельд А. Э. 57  
 Руа К. 40  
 Рубцов Ф. А. 14  
 Рыбакова Н. В. 28, 30  
 Рыльский М. Ф. 31а, 134
- Самарин Г. А. 32  
 Сейфуллин В. 123  
 Семенов Л. П. 79  
 Сидельников В. М. 107  
 Скафтымов А. П. 80  
 Скрипиль М. О. 17  
 Смирнов А. А. 81  
 Смирнова Н. С. 41, 82  
 Соймонов А. Д. 19  
 Соколов В. С. 60  
 Соколова В. К. 76, 108  
 Сухобрус Г. С. 76

Талыбеков С. Е. 42  
Тампере Х. Т. 43  
Тимофеев Л. И. 107, 124, 125  
Тогуй-оол А. С. 126  
Токарев С. А. 44, 51, 58, 59  
Толстов С. П. 51  
Толстой И. И. 83  
Томсон Д. 60  
Торстейнссон Б. 84  
Трамбицкий В. Н. 109—111  
Тронский И. М. 83  
Тренчени-Вальдапфель И. 60а  
Туголуков В. А. 48  
Туденов Г. О. 127  
Тудоровская Е. А. 112  
Тумаркин Д. Д. 88  
Тумилевич Ф. В. 113  
Тюлин Ю. Н. 114  
Унгвицкая М. А. 84а, 115  
Ухов П. Д. 76, 120

Францев Ю. П. 61

Ханнибалссон А. 84

Чернов В. И. 62—64

Чернышевский Н. Г. 4

Чистов К. В. 20, 33, 34, 135

Чичеров В. И. 17, 30, 35—37, 65а, 75а,  
85, 85а, 136

Шаревская Б. 56

Шаскальский И. П. 84

Шахнович М. И. 48, 61

Шведова Л. П. 30

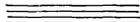
Шептаев Л. С. 14

Ширяева П. Г. 19

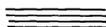
Шокин В. 116

Штокмар М. П. 128

Ярхо Б. И. 81



*РЕЦЕНЗИИ, ХРОНИКА*  
*(ФОЛЬКЛОРИСТИКА В СИБИРИ)*





## ФОЛЬКЛОР НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА «СИБИРСКИЕ ОГНИ»

Журнал «Сибирские огни» — один из старейших журналов Советского Союза, имеющий свое лицо и свои традиции. Примечательной особенностью журнала является неизменное внимание к народной поэзии, определившееся с первых лет его издания. Так, уже в третьем номере за 1922 год (первый год издания журнала) аннотируется книга этнографа и фольклориста Г. Виноградова «К изучению народных детских игр у бурят» (Иркутск, 1922). В 1923 году «Сибирские огни» печатают статью Солбонэ Туя «О бурят-монгольском эпосе и о шаманской поэзии» (№ 5—6), рецензию на сборник К. В. Дубровского «Сибирские сказки»<sup>1</sup> (№ 1—2), на «Легенду о Щапове» Марка Азадовского<sup>2</sup> (№ 4).

В последующие годы на страницах «Сибирских огней» находят место многочисленные публикации народно-поэтического материала и статьи по вопросам фольклористики, журнал внимательно следит за всей выходящей в Сибири литературой по фольклору, отмечает знаменательные явления в области фольклора народов СССР.

«Сибирские огни» с самого начала взяли и правильное в своей основе направление в изучении устно-поэтического творчества как «чаяний и ожиданий народных».<sup>3</sup> Журнал обратил внимание на изучение народной поэзии революционных движений прошлого и особенно на фольклор Октябрьской революции и гражданской войны (см.: А. Саянский. Партизанские поэты Минусинского фронта. — «Сибирские огни», 1925, № 2).

Большой заслугой редколлегии журнала является публикация устной поэзии народов Сибири.

Приобщение ранее отсталых народов к социалистической культуре (а у северных народов и к письменности, которой у них не было при царизме) сочеталось с разработкой богатых традиций устной народной поэзии. Устно-поэтические приемы создания художественных образов легли в основу произведений молодых литераторов этих народов.

В 20-е годы журнал опубликовал уже упоминавшуюся статью Солбонэ Туя «О бурят-монгольском эпосе», а также статью «Послерусский вогульский эпос» М. Плотникова (1924, № 2), «Предание о княжне Томе и Ушасе» И. Мягкова (1926, № 3), «Легенды племени Туба» В. Хмелевского (1927, № 2), «Пролог к богатырским былинам якутов (олонгхо)» Г. Ксенюфонтова (1927, № 2). Фольклорные материалы (в частности, сказки) включают очерки Д. Ярославцева «По горной Шорнии» (1926, № 3) и Н. Галкина «Сказки полярной ночи» (1928, № 4).

На страницах журнала рецензируется «Бурятведческий сборник», издания Бурят-Монгольской секции Восточно-Сибирского отдела Русского географического общества (1926, № 3).

Однако, правильно обращая внимание читателей на изучение творчества ранее отсталых народов и публикуя его образцы, редколлегия в те годы не всегда достаточно критически отбирала материал. Так, в журнале были напечатаны слабые имитации под фольклор народов Средней Азии и юга Сибири Антона Сорокина.<sup>4</sup>

Статья Солбонэ Туя дает обстоятельный анализ героического эпоса бурят, но во второй ее части недостаточно отмечается реакционная сущность шаманства и связь шаманской поэзии с религиозным культом.

<sup>1</sup> К. В. Дубровский. Сибирские сказки. М., 1923.

<sup>2</sup> М. Азадовский. Легенда о Щапове. Иркутск, 1923.

<sup>3</sup> В. Д. Бонч-Бруевич. В. И. Ленин об устном народном творчестве. — «Советская этнография», 1954, № 4, стр. 118.

<sup>4</sup> В определении автором произведений фольклора как «дикарских примитивов» сказались непреодоленные им представления, идущие от буржуазной фольклористики (см. «Сибирские огни», 1922, № 2, стр. 44; 1924, № 3, стр. 90).

«Сибирские огни» уделяли много внимания русскому фольклору Сибири, во многом недооценивавшемуся дореволюционной фольклористикой. Журнал внимательно следил за работой Восточно-Сибирского отдела Русского географического общества (ВСОРГО), где в 20-е годы была сосредоточена в основном фольклорная работа в Сибири, На страницах «Сибирских огней» рецензировались выпуски «Сибирской живой старины», издававшейся ВСОРГО. Так, в рецензии на III, IV выпуски (1925, № 3) отмечался вклад в фольклористику, сделанный Г. С. Виноградовым его исследованием «Детская сатирическая лирика». В ряде рецензий отмечалась работа крупнейшего советского фольклориста М. К. Азадовского. Как значительный вклад в дело фольклорных публикаций оценивался его сборник «Сказки Верхнеленского края» (Иркутск, 1925).

Среди фольклорных публикаций следует упомянуть записи Ив. Ерошина «Алтайская деревня и город в частушке» (1926, № 1—2) и «Старинные песни на Алтае» (1927, № 4). Фактический материал этих записей представляет известную ценность. Однако в комментариях И. Ерошина содержится много неверных утверждений. Отдавая дань взглядам старой буржуазной фольклористики, автор идеализирует фольклор патриархальной деревни, считает все идущее из города дурным, разрушающим старинную крестьянскую поэзию. «Слушая эту старину, ясно видишь закат могучей, широкой песни, она кажется здесь в стенах города как слабое, теряющееся эхо в дремучем лесу», — писал Ив. Ерошин (1927, № 4, стр. 192).

Журнал уже в эти годы обращает внимание на новые процессы в фольклоре, в частности на создание песен и частушек о гражданской войне (статья А. Саянского «Партизанские поэты Минусинского фронта»). В очерке Г. Ушакова «В селе Шушенском» (1927, № 5) приведены многочисленные воспоминания и легенды о пребывании В. И. Ленина в сибирской ссылке, воссоздающие обаятельный образ молодого Ильича, непреклонного в своей приверженности марксизму, простого в обращении с крестьянами, всегда готового помочь им. «Душевный был мужик», — говорит о Ленине один из авторов воспоминаний (1925, № 5, стр. 176).

Конец 20-х—начало 30-х годов ознаменованы сложной борьбой на литературном фронте. В работе Сибирской ассоциации пролетарских писателей, а особенно в деятельности группы «Настоящее» проявлялись непреодоленные левацкие идеи осужденного еще В. И. Лениным «Пролеткульта». По отношению к фольклору это сказывалось в нигилистическом отрицании фольклорного наследия. П. Я. Гордиенко писал, например, в предисловии к книге «Ойротия», изданной в Новосибирске в 1931 году: «Как не нужны в литературе советской страны легенды древней Руси об Илье Муромце, Добрыне Никитиче, Микуле Селяниновиче и Алеше Поповиче, — так мало кого интересуют легенды монгольско-ойротского героического эпоса». <sup>5</sup> Он утверждает далее, что издание сказок «ведет только к бесполезной траге бумаги, к ненужному засорению мозгов этим „утильсырьем“». В это время в журнале не печатается сколько-нибудь значительных материалов по фольклору. Помещенная в майском номере за 1930 год рецензия Л. Жукова на «Труды Кабинета литературы при педагогическом факультете Иркутского государственного университета» (т. II, под ред. М. К. Азадовского) носит явно вульгарно-социологический характер.

Большую роль в преодолении левацких ошибок в фольклористике сыграло постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций».

Окончательный удар по вульгарному социологизму и нигилистическому отношению к дореволюционному фольклору был нанесен партийным решением о пьесе Д. Бедного «Богатыри» (ноябрь 1936 года), в которой искажалось историческое прошлое русского народа. В статьях «Правды» <sup>6</sup> была вскрыта порочность «теории» ненародного происхождения былин.

Все это давало возможность правильно оценить значение эпоса малых народов в становлении их литератур, говорить о познавательной и эстетической ценности богатого фольклорного наследия.

Уже с середины 30-х годов в «Сибирских огнях» возобновляется публикация устной поэзии народов Сибири и Крайнего Севера.

С обширным материалом на страницах журнала выступает М. Ошаров. Он публикует «Тунгусские сказки» (1933, № 9—10; 1937, № 2), «Остяцкие сказки» (1934, № 5), «Долганские сказки» (1935, № 3), «Юрацкие сказки» (1937, № 4). В кратких вступительных замечаниях содержатся ценные наблюдения М. Ошарова над характером публикуемых им записей. Так, например, он пишет о своеобразной реалистичности тунгусских сказок. «В сказочном творчестве отразился промысловый бытовой уклад охотников-натуралистов... Слушая тунгусские сказки, не уходишь в несказанные

<sup>5</sup> П. Гордиенко. Ойротия. Новосибирск, 1931, стр. 5.

<sup>6</sup> См. «Правду» от 15, 20, 21 ноября 1936 года.

миры, а созерцаешь реальный мир, пребываешь в быту той или иной действующей в сказке особи, в ее естественной среде — тайге, берлоге, гнезде и т. д. . . Даже космические сюжеты с их действующими силами низведены до естественной земной простоты» (1933, № 9—10, стр. 167). М. Ошарову принадлежат также «Загадки кочевых народов туруханского севера» (1935, № 4) и «Песни тувинцев» (1935, № 5). К сожалению, М. Ошаров выступает на страницах журнала в основном как собиратель, хотя обильный материал давал возможность для более широких обобщений научного характера, чем краткие вступительные замечания.

Широко представлены в эти годы в журнале материалы по алтайскому фольклору. Особенно много в области его собирания и изучения сделал писатель А. Коптелов. Ему принадлежат многочисленные статьи, публикации и рецензии.<sup>7</sup> А. Коптелов подошел к изучению алтайского фольклора как вдумчивый исследователь, глубоко проникающий в смысл и назначение устной поэзии алтайцев, и в то же время как тонкий ценитель народного художественного слова. Поставив во главу изучения алтайского фольклора принятый советской фольклористикой марксистско-ленинский тезис о народе как творце истории, создателе всех материальных и культурных ценностей на земле, он сумел опровергнуть и разбить неверные взгляды на народную поэзию алтайцев как на поэзию, воспевавшую верхушку феодального общества: ханов, зайсан, баев. В прежних немногочисленных записях алтайского фольклора отсутствовали произведения, выражающие коренные интересы народных масс, хотя такие произведения бытовали в народе, что доказывают записи традиционных героических сказок, сделанные в 30-е годы. Ссылаясь на записи «Когутэй», «Башпарак», «Тууди», «Сыргачи», «Аргачи и Кудюрчи» и других произведений, А. Коптелов делает вывод о том, что «бедняк — одна из главных и любимых фигур в алтайском эпосе» и что «кочевой народ в сказках запечатлел свою вековую мечту об освобождении от байского и зайсанского яма» (1935, № 6, стр. 47). А. Коптелов познакомил читателей «Сибирских огней» с известным алтайским кайчи (исполнителем героических стихотворных сказок о богатырях) Н. Улагашевым. Исследователь показал, какое большое значение имел алтайский фольклор для становления молодой алтайской литературы. «Первые стихи ойротских поэтов были написаны по образу народных песен», — утверждал А. Коптелов в своей большой статье «Литература советской Ойротии» (1934, № 6, стр. 100).

Много для изучения шорского фольклора сделал известный сибирский поэт А. Смердов. В 30-е годы он опубликовал в журнале перевод героической сказки «Ай-Толай» (1940, № 3), главным героем которой является могучий богатырь, защищающий слабых и угнетенных. Ему принадлежит обстоятельная рецензия на сборник «Шорский фольклор», изданный в 1940 году Академией наук (1941, № 2).

Выполнение горьковского наказа собирать и изучать поэтическое творчество народов СССР, прозвучавшего на Первом съезде советских писателей, — большая заслуга писателей-сибиряков и журнала «Сибирские огни» в предвоенные годы.

В то же время журнал продолжал работу по популяризации и изучению русского сибирского фольклора.

Для середины и конца 30-х годов характерны новые процессы в народной поэзии, связанные с крупными успехами социалистического строительства. Напряженный труд советского народа в годы первых пятилеток принес замечательные плоды. Это нашло отражение в фольклоре тех лет. «Счастливая жизнь», — так была озаглавлена подборка русских сибирских частушек, помещенная в ноябрьском номере «Сибирских огней» за 1937 год. Следует, правда, отметить, что в публикациях фольклора 1930-х годов на страницах журнала не нашли отражения трудности социалистического строительства.

Лучшие произведения советской эпохи были включены в редактировавшийся М. Горьким том «Творчество народов СССР», изданный к двадцатилетнему юбилею Советской власти (1937 год). В собирании материала для этого сборника принимали участие и сибирские писатели.<sup>8</sup> В 30-е годы в Сибири издаются многочисленные сборники народно-поэтических произведений, включающие как традиционный, так и новый, советский материал: «Сказки нашего края» М. В. Красноженовой (Красноярск, 1940), «Легенды и были» А. А. Мисюрева (Новосибирск, 1939), «Старый фольклор Прибайкалья» А. В. Гуревича и Л. Е. Элиасова (Улан-Уда, 1939), «Русские сказки Восточной Сибири» А. Гуревича (Иркутск, 1939) и др. Рецензенты «Сибирских огней» подробно рассказали читателям об этих книгах.

Интересны публикации на страницах журнала новых материалов по русскому фольклору. Помимо уже упоминавшейся подборки сибирских колхозных частушек

<sup>7</sup> Литература Советской Ойротии (1934, № 6); Сказки алтайского народа (1937, № 4), Ойротский героический эпос. По текстам сказителя-орденоносца Николая Улагашева (1941, № 1). Кан-Султай. Алтайская героическая сказка (1940, № 4—5), и др.

<sup>8</sup> См. информационную заметку «Сбор сибирского фольклора» («Сибирские огни», 1936, № 6, стр. 141).

«Счастливая жизнь», выделяются «Сибирские сказы и легенды о Ленине», в записях Л. Кондырева и Арт. Ершова (1941, № 1), «Сказания алтайских мастеровых» А. Мисюрева (1938, № 3—4), «Фольклор ленских рабочих» А. Гуревича (1935, № 5). Журнал обращает внимание на публикацию советского фольклора, кроме того, восполняет крупный пробел дореволюционной фольклористики — забвение рабочего фольклора.

Записанные А. В. Гуревичем устные рассказы о жизни рабочих ленских приисков и песни о ленском расстреле рисуют мрачные картины каторжного труда приисковых рабочих, обличают злодеяния царских карателей. Весьма интересен и поэтически своеобразен записанный А. А. Мисюревым горнозаводской фольклор, часть которого была опубликована в журнале, а также вошла в книгу «Легенды и были» (Новосибирск, 1939).

Богатый и интересный материал рабочего фольклора был использован А. А. Мисюревым в ряде рассказов, напечатанных в «Сибирских огнях», позднее объединенных автором в книгу — «След беглеца Сороки».

Журнал продолжил публикацию фольклора о гражданской войне. В своеобразной «Легенде о партизане Стасюке» (1937, № 4), записанной Н. Кудрявцевым, образ героя гражданской войны дан в традиционном легендарно-фантастическом плане. Герой неуязвим: брошенный в тюрьму он попросил чашку воды, «нагнулся над чашкой, нырнул и был таков». Однако в сказе фантастическое явление имеет реалистическое объяснение: неуязвимость героя для белых обусловлена тем, что «за него стал весь народ»; таким образом, традиционная фантастика принимает характер лишь убедительно объяснимой аллегории.

Из статей исследовательского характера, опубликованных в журнале в предвоенные годы, обращают на себя внимание следующие: А. Коптелов, «Ленин в творчестве народов Сибири» (1940, № 2), К. Копержинский, «Восточно-Сибирская фольклористика» (1940, № 5—6), Ф. Миллер-Будницкая, «Давид Сасунский» (1939, № 5).

А. Коптелов тщательно подобрал и глубоко проанализировал весь известный сибирский народно-поэтический материал о В. И. Ленине: воспоминания Зырянова о пребывании Ильича в Шушенском, алтайскую легенду о бедняке Анчи, которому Ленин указал путь освобождения, эвенкийскую сказку о встрече с Лениным охотника Долбонэ и др.

Весьма обстоятелен обзор К. Копержинского о фольклористической деятельности в Восточной Сибири. К. Копержинский отмечает значение письма Н. К. Крупской, присланного в альманах «Будущая Сибирь» (1933, № 6). Надежда Константиновна оказала поддержку начинаниям восточносибирских фольклористов в деле изучения революционного фольклора, но предупредила их о необходимости строго научного подхода к записи, о недопустимости фальсификации, обратила внимание на необходимость бережного отношения к народно-поэтическому слову, где «важна каждая реплика, каждый двизенруф».<sup>9</sup> Она указала также на то, что часто «старый фольклор переплетается с религиозными воззрениями, с народной темнотой».<sup>10</sup>

В годы Великой Отечественной войны Новосибирское отделение Союза советских писателей специально издавало для сибиряков-фронтовиков выпуск «Сибирских огней» в виде восьмистраничной газеты. В первом номере выпуска был напечатан сказ известной сибирской исполнительницы народно-поэтических произведений Александры Ефимовны Рогожниковой «Крепки кедры да не согнутся». Народная поэзия представлена и в очерках фронтовиков, печатавшихся на страницах выходившего в годы войны вместо журнала альманаха «Сибирские огни». Например, во «Фронтových записках» И. Титкова мы находим застужки о гвардейском миномете — «Катюше» (1944, № 3, стр. 67). Весьма интересной является публикация «Рождение песни. Айтыс акынов Жолдыкея Нурмагамбетова и Кошена Елеуова» (1945, № 5). Заслуживает одобрения уже то, что журнал познакомил широкие слои русских читателей с этим интереснейшим национальным видом творческого состязания у казахов. Но еще более знаменательным является тот факт, что этот древний и любимый народом жанр народного творчества был использован как форма современного народного творчества, отразившая трудовой подвиг советских людей в годы Великой Отечественной войны.

В первом номере за 1946 год помещена статья И. Парилова «Влияние Отечественной войны на фольклор». Автор рассказывает о работе Кафедры литературы Новосибирского педагогического института по записи народного творчества военных лет в районах Нарыма и делает наблюдения над собранным материалом. Так, отмечается переосмысление старых пословиц («С миру по нитке — фашисту веревка»), создание новых («Сколько Гитлер не воюет, а веревки не минует»). Говорится о большом влиянии войны на творчество сказочников, что выразилось в тяготении сказочников к героической, богатой сказке, в стремлении связать события традиционной сказки

<sup>9</sup> «Будущая Сибирь», 1933, № 6, стр. 36.

<sup>10</sup> Там же.

с современностью, в попытках создать новые сказки («О страшном чудовище Гитлере»). Исследователь прослеживает влияние событий войны на жанр песни, отмечая интерес к историческим песням о 1812 годе, а также характерное для военных лет создание различных песенных вариантов на мелодии популярных в народе песен. Отмечается большое распространение в годы войны частушек, являющихся своеобразной художественной летописью событий. К сожалению, это единственная статья, появившаяся на страницах «Сибирских огней», в которой анализируется фольклор Отечественной войны. Журнал мог бы сделать больше в популяризации и изучении богатого и интересного народного творчества военных лет.

В послевоенные годы журнал продолжает рецензирование всех выходящих в Сибири фольклорных работ. Так, журналом отмечен выход в свет интересных фольклорных сборников: «Сказки, пословицы, загадки» — сборник фольклора Омской области (Омск, 1955);<sup>11</sup> «Предания и сказы Западной Сибири» А. Мисюрева (Новосибирск, 1954);<sup>12</sup> «Частушки Сибири» — сборник, составленный собирателем фольклора А. В. Ермаченко (Новосибирск, вып. 1, 1954, вып. II, 1956);<sup>13</sup> «Народная революционная поэзия Восточной Сибири эпохи Гражданской войны» Л. Е. Элиасова<sup>14</sup> и др.

В журнале опубликованы «Заметки фольклориста» М. Азадовского (1947, № 3), посвященные истории создания популярной сибирской песни «Славное море...».

Столетие со дня рождения В. Г. Короленко журнал отметил статьей А. Малютиной «Короленко и народное творчество» (1953, 4).

Привлекает внимание статья В. А. Цыбенко о работе Демьяна Бедного над материалом уральских сказов, явившейся итогом творческих исканий известного советского писателя.<sup>15</sup>

«Приступил я к работе с восторгом, но и с робостью», — заявлял поэт. Он отмечал: «Горные мастеровые, создавшие уральские сказы, — это все люди богатой одаренности. Быть на их уровне при обработке сказов — дело нелегкое».<sup>16</sup> Работа поэта над сказами была одобрена К. Е. Ворошиловым, который просмотрел часть рукописи и сообщил свой положительный отзыв в письме Д. Бедному от 8 марта 1945 года.

В. А. Цыбенко анализирует ряд сказов Д. Бедного, сравнивая их со сказами П. Бажова, и приходит к выводу, что «Книга „Горная порода“ Д. Бедного должна быть опубликована полностью».<sup>17</sup>

В послевоенные годы журнал продолжил публикацию работ по творчеству народов Сибири.

Следует отметить глубокую по содержанию статью М. Воскобойникова «Эвенкийская народная песня» (1948, № 4). Как в свое время А. Коптелов в отношении алтайского фольклора, М. Воскобойников опровергает мнение о бедности песенного творчества эвенков, часто понимавшегося как простое «мурлыканье» — импровизация «на однообразный мотив». Используя собственные наблюдения и записи, автор показывает богатство песенного фольклора эвенков, отмечает его тематическое и жанровое разнообразие, подчеркивает, что песня-импровизация — это лишь один из видов песенного творчества эвенков. Автор отмечает важность изучения песен для историка, говорит об огромном эстетическом воздействии лучших эвенкийских песен на слушателей.

М. Воскобойников говорит об изменениях в песенном репертуаре эвенков после Октября, отмечает художественные особенности новой песенной лирики, характерное вообще для советского народного творчества сближение литературы и фольклора.

Весьма обстоятельная и эрудированная рецензия Л. П. Потапова<sup>18</sup> посвящена новым сборникам алтайского героического эпоса, изданным в Сибири.<sup>19</sup> В рецензии

<sup>11</sup> Р. Дмитрикова, И. Дмитриков. Сборник фольклора Омской области «Сибирские огни», 1956, № 2, стр. 189.

<sup>12</sup> А. Дымшиц. Народные рассказы о далеком и недавнем прошлом. — «Сибирские огни», 1955, № 4, стр. 186.

<sup>13</sup> В. Сидельников. Сибирская частушка. — «Сибирские огни», 1957, № 2, стр. 186—187.

<sup>14</sup> Е. Кукулина. Ценный труд. — «Сибирские огни», 1958, № 11, стр. 183.

<sup>15</sup> В. А. Цыбенко. Горная порода. (Из неопубликованного наследия Д. Бедного). — «Сибирские огни», 1958, № 4, стр. 168—171.

<sup>16</sup> Там же, стр. 169.

<sup>17</sup> Там же, стр. 171. Интересующихся отсылаем к кн.: В. А. Цыбенко. Демьян Бедный. Новосибирск, 1958.

<sup>18</sup> Л. П. Потапов. Новые материалы по эпосу алтайцев. — «Сибирские огни», 1949, № 2, стр. 139—148.

<sup>19</sup> Н. У. Улагашев. 1) Алтай-Бучай. Новосибирск, 1941; 2) Малчи-мерген. Ойротское национальное издательство, 1947.

А. Смородина (1949, № 2) на книгу Н. А. Баскакова «Алтайский фольклор и литература» (Горно-Алтайский облнаиздат, 1948) содержится резкая и во многом справедливая критика ошибок автора книги, выразившихся в идеализации деятелей христианской миссии на Алтае и в преувеличении влияния культур народов Востока на народное творчество алтайцев. Однако следует заметить, что в полемическом задоре сам А. Смородин допускает перегиб, совершенно отрицая культурные взаимодействия между народами. Рецензия М. Сергеева посвящена анализу сказочного творчества народов Сибири (нанайцев, чукчей, эскимосов, бурят). Автор особо отмечает отражение в традиционном жанре новых явлений современности.<sup>20</sup>

И. Барашков и Н. Петров анализируют книгу Г. К. Боевского «Якутский народный певец С. А. Зверев» (Якутск, 1954),<sup>21</sup> знакомящую читателей с талантливым сыном якутского народа. Как особую заслугу Г. К. Боевского рецензенты отмечают детальное прослеживание автором перехода С. Зверева от устного импровизационного творчества к тематике современной поэзии: этот процесс вообще характерен для советского времени.

Таким образом, можно констатировать, что в послевоенные годы журнал «Сибирские огни» успешно продолжает начатую еще до войны линию ознакомления читателей с богатствами фольклора народов Сибири, причем обращает внимание на то новое, что отражает изменения, которые внес Октябрь в жизнь ранее угнетенных народов.

Тысяча девятьсот пятьдесят седьмой, юбилейный год оживил интерес к фольклору эпохи революции и гражданской войны. Журнал печатает «Сказы о гражданской войне», записанные А. Мисюревым (1957, № 1), «Песни и сказки о гражданской войне», собранные А. Лазаревым (1957, № 3). Эти материалы ярко воскрешают перед читателями героические страницы борьбы за советскую власть в Сибири, рисуют образы отважных руководителей — коммунистов и рядовых солдат революции.

Из других публикаций фольклора в «Сибирских огнях» особенно следует выделить «Китайские легенды и сказки» (1957, № 2). С замечательными творениями народного гения великого Китая знакомит читателей журнала писатель Савва Кожевников. В предисловии к опубликованному сказкам он сообщает, что, путешествуя по Китаю, он восхищался всем виденным и ему захотелось понять «самую душу народа», столь великого и простого, умного и трудолюбивого. С. Кожевников вспоминает легенды о столяре Лу Бане, умельце, который искусно сделал деревянную птицу и на ней улетел на небо, о Лян Шань-бо и Чжу Ин-чай, китайских Ромео и Джульетте. Опубликованная С. Кожевниковым подборка состоит из пяти сказок. Читатель вправе надеяться, что это лишь первое знакомство с богатствами китайского фольклора и что оно будет продолжено. Вообще следует заметить, что будет очень хорошо, если журнал разовьет эту столь удачно начатую линию ознакомления читателей с народно-поэтическими богатствами дружественных нам соседних народов. Читателя несомненно заинтересовали бы публикации народно-поэтического творчества Кореи, Монголии.

«Сибирские огни» делают большое и нужное дело, публикуя на своих страницах разнообразие устно-поэтические материалы и статьи по фольклору, знакомя читателей с выходящими в свет сборниками народной поэзии.

За тридцать пять лет существования журнала в нем помещено до двухсот публикаций, статей по фольклору, рецензий на фольклорные сборники. Не все эти материалы, естественно, равноценны. К сожалению, в журнале мало статей, ставящих большие актуальные проблемы изучения фольклора и взаимодействия фольклора и литературы.

Можно надеяться, что «Сибирские огни» будут продолжать и углублять работу по сбору, публикации и исследованию сибирского фольклора, будут привлекать к сотрудничеству больше крупных фольклористов, особенное внимание уделять все еще мало изученному фольклору периода Великой Отечественной войны и тем процессам, которые протекают в современном народном творчестве.

Н. А. Каряполов.



<sup>20</sup> М. Сергеев. Фольклор народов Сибири. — «Сибирские огни», 1952, № 2, стр. 179—184.

<sup>21</sup> И. Барашков, Н. Петров. О якутском народном певце С. А. Звереве. — «Сибирские огни», 1957, № 4, стр. 185—186.

## ИССЛЕДОВАНИЕ ПО ИСТОРИИ СИБИРСКОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

(Л. Е. Элиасов, Русский фольклор Восточной Сибири, ч. I, Улан-Удэ, 1958, стр. 1—182)

В наследстве, оставленном нам дореволюционной фольклористикой, нет ни одного обобщающего труда по истории изучения устной народной поэзии Сибири, если не считать несколько страниц в «Истории русской этнографии» А. Н. Пыпина. Специально вопросы истории изучения народной поэзии Сибири были поставлены только в послеоктябрьские годы. Ряд содержательных работ, посвященных изучению наследия отдельных представителей дореволюционной науки, был опубликован на страницах местной сибирской печати в 20—30-е годы (статьи М. Азадовского, Г. Виноградова, Н. Удимова и других). Рецензируемая книга Л. Элиасова продолжает начатые исследования, но в отличие от предшествующих работ в ней ставится более широкая задача: проследить историю последовательного изучения русской народной поэзии Восточной Сибири с момента зарождения интереса к фольклору Сибири и до наших дней.

Как сообщается в предисловии, рецензируемая книга представляет собой первую часть задуманного обширного труда, основное содержание которого, по замыслу автора, будет заключаться в исследовании всех основных жанров традиционной и современной народной поэзии русского населения Восточной Сибири. Таким образом, данная книга является как бы историографическим введением ко всей работе.

Книга построена по хронологическому принципу и разделяется на несколько разделов: собрание и изучение фольклора Восточной Сибири в первой половине XIX в., во второй половине XIX в. и в конце XIX—начале XX века, в отдельный раздел выделена история изучения народной поэзии в советские годы. Этому последнему разделу автором уделено большое внимание, и по объему он занимает половину книги. В конце книги приложен обширный список литературных источников. В книге чувствуется стремление автора возможно полнее и разностороннее представить историю собирательской и исследовательской работы по народной поэзии Восточной Сибири. Л. Элиасов характеризует, наряду с известными учеными, малоизвестных деятелей в области фольклористики, нередко незаслуженно забытых, вводит в научный оборот архивные источники, фольклорные материалы из местной периодической печати, устанавливает связи в деятельности собирателей и исследователей с общественно-литературной борьбой своего времени, характеризует социально-политические события, происходившие в Сибири и сказавшиеся на судьбах изучения устной народной поэзии. Научная содержательность удачно сочетается в книге с доступностью ее изложения. Все это составляет достоинства книги Л. Элиасова. Не во всем, однако, можно согласиться с автором, некоторые положения книги нуждаются в дополнениях и уточнениях.

Прежде всего это вопрос о сибирском «областничестве». В книге ему уделено значительное внимание, что вполне естественно, так как «областники» оказали несомненное влияние на культурную и научную жизнь Сибири, в том числе, конечно, и на развитие фольклористических исследований. Л. Элиасов останавливается только на ошибках, сказавшихся в теоретических и политических взглядах «областников» и в их оценках русского народного творчества. Ошибки эти, действительно, имеют место. Но в деятельности «областников» имелось также немало положительных, в целом ряде случаев прогрессивных моментов. Эта сторона сибирского «областничества» не получила освещения в книге. В данном случае автор разделил те, на наш взгляд, одно-сторонние высказывания об «областниках», которые неоднократно высказывались в нашей литературе. По вопросу об «областничестве» весьма ценными следует признать соображения, высказанные в одной из последних работ известного советского историка и этнографа Л. П. Потапова.<sup>1</sup> К оценке трудов Н. М. Ядринцева и Г. Н. Потанина Л. П. Потапов подходит с учетом реальной исторической обстановки, при которой они создавались. Вскрывая идеологические ошибки «областников», Л. П. Потапов в то же время находит, что Ядринцев и Потанин «должны быть отнесены к представителям передовой русской исторической науки того времени» (стр. 17). Об «областниках» и их научных работах исследователи нередко судили на основании лишь последнего этапа их деятельности, игнорируя эволюцию их взглядов, и, таким образом, зачеркивали многое из того прогрессивного, что им было присуще в 60—70-е годы. Найденные нами в делах Томского жандармского управления архивные документы, относящиеся ко времени ареста Потанина, Ядринцева и других активных «областни-

<sup>1</sup> «Изучение алтайцев русскими учеными в дореволюционный период», «Ученые записки Горно-Алтайского научно-исследовательского института истории, языка и литературы», 1958, в. 2.

ков» (1865 год), свидетельствуют, что они были тесно связаны с передовыми представителями революционно-демократического движения 60-х годов в России, в частности с Н. Г. Чернышевским; последние, состоящие в переписке с Потаниным, рассматривали, говоря языком документа, «на его способности сочувствовать всяким вольным идеям, заявляли ему письмами свои мысли и объясняли разные события, прося поместить о том статьи в газетах, в редакции конх он, как видно, считается сотрудником».<sup>2</sup>

Вопрос об областниках не так уж прост, его следует рассматривать во всей противоречивой сложности. Такой подход к нему позволил бы и автору рецензируемой книги глубже раскрыть развитие фольклористической мысли в Сибири в XIX веке.

Л. Элиасовым закономерно уделяется большое внимание роли политической ссылки в изучении фольклора Сибири и, в частности, деятельности А. А. Макаренко и В. С. Арефьева, заслуги которых в сибирской фольклористике безусловно велики, в их работах автор справедливо усматривает близость к принципам передовой демократической критики. Вместе с тем не все факты из фольклористической деятельности политических ссыльных освещены в работе с достаточной полнотой, а некоторые оказались и обойденными.

Так, не уделено Л. Элиасовым никакого внимания так называемой Сибиряковской экспедиции (1894—1896 гг.), явившейся одним из крупнейших событий в истории изучения фольклора Сибири и лучшей страницей в исследовательской деятельности Восточно-Сибирского отдела Географического общества дореволюционного периода. По своим масштабам, по методике исследования и научным результатам она превосходила все те достижения, которые были сделаны до того в изучении сибирского Севера. Участники экспедиции, которыми в большинстве случаев были политические ссыльные (В. Богораз, В. Иохельсон, Н. Виташевский, В. Ионов, С. Ястремский, И. Майнов, Э. Пекарский и др.), собрали и ввели в научный оборот многочисленные образцы неизвестного до того фольклора чукчей, юкагиров, ламутов, малоизвестное устное творчество якутов и русских на Колыме. Л. Элиасову, по-видимому, остались неизвестными многочисленные материалы, сохранившиеся в областных сибирских архивах об экспедиции, об ее организации, участниках, о ходе экспедиционных работ, принципах и методике исследовательской работы. Таковы: отчеты, посылаемые регулярно участниками экспедиции в Распорядительный комитет отдела, и переписка с ним (рукописный фонд Иркутского областного музея), дневниковые записи, переписка организатора экспедиции Д. Клеменца с Г. Потаниным, ярко освещающая ту борьбу, которую вели передовые люди Сибири с местными властями за право проведения экспедиции (архив Г. Н. Потанина в Томском университете), протоколы совещаний (Иркутский областной архив), проходивших в Якутске в течение двух недель, на которых обсуждалась программа экспедиции и принципы исследования. Нужно пожалеть, что эти материалы остались не привлеченными Л. Элиасовым, и в результате общая картина состояния фольклористической работы в Сибири в конце XIX—начале XX века выглядит в книге гораздо беднее, чем она была в действительности.

Неоправданно мало уделено внимания (буквально несколько строк на стр. 51) В. Г. Богоразу. Помимо печатных работ, в книге могли бы с успехом быть использованы дневниковые записи Богоразы, которые он вел во время экспедиции по обследованию русского населения Колымы (многие материалы, содержащиеся в дневниках, не вошли в его печатные работы и хранятся в архиве Академии наук СССР). Оказалось почему-то обойденным Л. Элиасовым такое широко известное и единственное в своем роде исследование, как «Сибирский народный календарь» А. А. Макаренко. В ряде случаев в книге наблюдаются слишком общие и беглые характеристики общественных и политических взглядов собирателей и исследователей фольклора в дореволюционный период (Протасов, Шуккин и др.). Не проанализированы статьи и высказывания М. Горького по поводу сибирской фольклористики и ее отдельных представителей (например, об В. Арефьеве, Г. Потанине и др.).

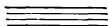
Наиболее полно представлена Л. Элиасовым история собирания и изучения фольклора Восточной Сибири в советские годы. Автор убедительно раскрывает ту поистине колоссальную работу, которая развернулась после Октября, совершенно новую по своей методологии, методике и организации исследований. Положительным является то, что автор не только выявляет новое в этой работе и приводит в стройную систему те многочисленные научные достижения, которые были сделаны фольклористами в советские годы, но и обосновывает те задачи, которые остались нерешенными и должны быть решены усилиями современных исследователей фольклора. В книге подробно

<sup>2</sup> Государственный архив Томской области, ф. 3, оп. I, д. 1106, о. 16. Материалы опубликованы нами в соавторстве с Г. И. Пелих в «Ученых записках» Томского педагогического института, 1957, т. XVI, стр. 501—504.

охарактеризованы научные заслуги выдающегося сибирского фольклориста проф. М. К. Азадовского, известные работы Г. Виноградова, А. Гуревича и других. Здесь можно было бы дополнить только сведения о М. К. Азадовском как о сказковде. Из поля зрения Л. Элиасова выпала мало известная советскому читателю интересная работа М. К. Азадовского о замечательной сибирской сказительнице Н. О. Винокуровой. Эта работа, вызвавшая большое число похвальных авторитетных рецензий, русских и зарубежных, была напечатана М. К. Азадовским в серии *Folklore Fellows Communications (Helsinki, 1926)* под названием: «Eine sibirische Märchener Zalerin». Заметим кстати, что оригинал этой работы, написанный по-русски, а также письма Н. О. Винокуровой хранятся в архиве ученого. Материалы эти заслуживают полного переиздания, они значительно расширили бы наши представления о фольклоре Сибири и его носителях.

Подводя итоги, следует указать, что книга Л. Е. Элиасова «Русский фольклор Восточной Сибири», несмотря на отмеченные недостатки, должна быть в целом оценена положительно. Она содержит ряд новых мыслей и свежих положений и несомненно заинтересует широкие круги советских читателей, занимающихся изучением истории духовной культуры русского народа.

Я. Р. Кошелев.



### КОНФЕРЕНЦИЯ ПО ИЗУЧЕНИЮ ФОЛЬКЛОРА СИБИРИ И ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

16—19 декабря 1959 г. в Улан-Удэ проходила конференция по изучению фольклора народов Сибири и Дальнего Востока. В ее работе приняли участие фольклористы и литературоведы 15 городов Сибири, а также Москвы и Ленинграда. Конференцию открыл председатель оргкомитета Л. Е. Элиасов.

В начале работы конференции было оглашено вступительное слово В. М. Жирмунского. С приветствием от Координационной комиссии по изучению фольклора при Отделении литературы и языка АН СССР обратился В. Е. Гусев.

В. М. Сидельников (Москва), выступивший с докладом «Основные проблемы изучения фольклора народов Сибири в свете современной советской фольклористики», подчеркнул значение фольклора, в особенности современного народного творчества и художественной самодеятельности, в развитии социалистической культуры. В то время, когда Коммунистической партией намечена величественная программа преобразования Сибири, изучение народно-поэтического творчества этого громадного края должно привлечь внимание советских фольклористов. Докладчик сжато обрисовал основные направления дореволюционной и советской сибирской фольклористики и этнографии, отметив исключительную важность изучения проблем эпоса разных народов. В качестве первоочередных докладчиком были выдвинуты следующие задачи: издание эпического, песенного и сказочного наследия, а также пословиц народов Сибири; изучение советского фольклора народов Сибири и издание сводного тома сибирского фольклора, созданного в советскую эпоху; изучение связи творчества сибирских писателей и советской сибирской поэзии с народным творчеством; издание монографических литературных портретов лучших сказителей Сибири с приложением избранных фольклорных произведений, записанных от них; издание избранных работ сибирских фольклористов; организация ряда фольклорно-этнографических экспедиций; укрепление связи фольклористической работы с общей культурно-просветительной работой в Сибири.

Л. Е. Элиасов (Улан-Удэ) в докладе «Вопросы изучения русской народной поэзии Сибири» охарактеризовал особенности фольклорного репертуара русского населения Сибири и сформулировал некоторые задачи, стоящие перед местными фольклористами. Докладчик связал русскую эпическую традицию с эпосом других сибирских народов, остановился на своеобразии тематики местных русских исторических песен, преданий и легенд. Докладчик протестовал против истолкования русских песен Сибири как песен, лишь занесенных из Европейской России и искаженных в процессе бытования. Л. Е. Элиасов говорил о том, что фольклористы должны уделить большое внимание изучению горнозаводского фольклора, песен политической каторги и ссылки. Многие могут также дать записи от современников и участников революционного движения, изучение государственных и личных архивов собирателя. Докладчик высказал мысль, что рост культурного уровня советского народа способствует развитию современного фольклора. В заключение докладчик сделал предложение об орга-

низации при Сибирском отделении научного центра по изучению фольклора народов Сибири.

А. И. Уланов (Улан-Удэ) дал обзор истории собирания бурятского фольклора от XVIII века до наших дней, подчеркнув, что бурятские и русские ученые шли в своей деятельности рука об руку. Докладчик охарактеризовал собранные материалы, назвал первые обобщающие работы о бурятском фольклоре, появившиеся совсем недавно, и поделился планами бурятских фольклористов. А. И. Уланов показал необходимость публикации богатейшего бурятского фольклорного материала, разбросанного по разным городам страны (Иркутск, Ленинград, Улан-Удэ, Томск, Чита), и издания фольклорных произведений народов Сибири в точных переводах на русский язык. В заключение докладчик поставил конкретные задачи изучения бурятского фольклора.

Г. У. Эргис (Якутск) охарактеризовал современное состояние якутского фольклора, подвел итоги и наметил задачи изучения поэтического творчества якутов. Экспедиционная работа Якутского института языка, литературы и истории, развертывание сети корреспондентов в районах республики, издание методических пособий по собиранию фольклора принесли хорошие результаты: издан ряд ценных сборников, находится в производстве двухтомник «Исторические предания и рассказы якутов», созданы исследования об олонхо, пословицах и поговорках, народных певцах, о народных песнях периода Великой Отечественной войны. Институт предпринимает новое издание якутских сказок, загадок, пословиц, организует выпуск коллективного труда «Очерк якутского фольклора», продолжает изучение поэтики и стилистики жанров фольклора, изучение вопросов взаимоотношения фольклора и литературы. Для выполнения намеченного плана институт, к сожалению, не располагает необходимой звукозаписывающей и киноаппаратурой, испытывает необходимость в пополнении научных кадров.

В докладе П. А. Троякова (Абакан) о состоянии и задачах изучения хакасского фольклора была дана характеристика богатырского эпоса, преданий-«бывальщин», волшебных и реалистических сказок, лирических песен «тахпах», песен-сопознаний и других жанров. Докладчик дал обзор истории собирания и изучения хакасского фольклора. Говоря о современном хакасском фольклоре, докладчик отметил, что традиционные жанры исчезают и критиковал попытки отдельных собирателей ориентировать сказителей на «улучшение» и «осовременивание» сказаний. В заключение П. А. Трояков остановился на проблеме генезиса героического эпоса и выразил мнение, что эпические сказания народов Сибири формировались в эпоху перехода от родового строя к классовому обществу.

М. Г. Воскобойников (Ленинград) охарактеризовал состояние фольклора северных народностей, обрисовал историю его собирания и изучения, подчеркнув, что до сих пор в этой области приоритет принадлежит ряду зарубежных стран вследствие недооценки этой работы издательствами СССР. Затем докладчик отметил, что из тех значительных материалов, которые накоплены научными учреждениями, лишь минимальный процент введен в научный оборот. До сих пор нет координационного центра, который объединил бы всех собирателей фольклора звенков и других народов Севера. Эпос этих народов остается почти неисследованным. Докладчик подчеркнул, что решение важных научных проблем тормозится нерешенностью научно-организационных и издательских вопросов.

М. П. Хамаганов (Улан-Удэ) в своем докладе предложил периодизацию развития бурятской фольклористики, наметив пять периодов, теснейшим образом связанных с историей освободительного движения и общественной мысли в России.

Н. А. Каргаполов (Новосибирск) охарактеризовал особенности русской сатирической сказки советской эпохи, объяснив изменения в сюжете традиционных сказок изменением мировоззрения их носителей. Докладчик отметил отсутствие эпизодов, связанных со сверхъестественной силой, транспонирование финала традиционной сказки в современность, пародирование старого сюжета, наконец, создание нового сюжета, по-иному решающего тему старых сказок.

Я. Р. Кошелев (Томск) в докладе «Неизвестные источники из истории сибирской фольклористики» показал важность изучения сибирских архивов для решения проблемы взаимосвязи фольклора русского и аборигенного населения Сибири, а также важность разыскания неопубликованных работ и эпистолярного наследия сибирских фольклористов для уточнения их взглядов на фольклор. Он сообщил о находке плана и большей части «Гуляевского сборника», считавшегося утерянным. На основании вновь обнаруженных материалов (в частности, переписки Г. Н. Потанина с Н. Г. Чернышевским) докладчик поставил вопрос о необходимости пересмотреть ряд установленных оценок деятельности дореволюционных исследователей фольклора народов Сибири (Щапова, Потанина, Ядрищева и других «областников»).

С. С. Суразаков (Горно-Алтайск) посвятил свой доклад проблеме сравни-

тельно-исторического изучения эпоса народов Сибири и на большом материале показал, как общие эпические сюжеты в фольклоре алтайцев, бурят, западных монголов, тувинцев, шорцев, хакасов трансформировались с течением времени в национальные версии. Путем сравнительного анализа этих версий можно глубже изучить проблемы генезиса эпоса сибирских народов и уточнить историю аборигенного наследия Сибири.

После докладов участники конференции заслушали ряд сообщений.

А. Х. Халзан (Кызыл) рассказал об особенностях различных жанров тувинского фольклора, о его собирании и изучении.

Т. С. Сыдыков (Алма-Ата) поделился опытом работы фольклористов Казахстана.

Н. О. Шаракшинова (Иркутск) сообщила об итогах ангарской экспедиции Иркутского университета, охарактеризовала материалы, собранные среди бурятского населения в районе будущего Братского моря.

А. П. Селявская (Иркутск) рассказала о фольклоре русского населения затопляемых районов Приангарья.

В. А. Василенко (Барнаул) охарактеризовал разные направления в изучении русской песни Сибири во 2-й половине XIX—начале XX века.

Ф. С. Мальцев (Кемерово) познакомил участников конференции с состоянием театральной художественной самодеятельности шахтеров Кузбасса в 20—30-е годы и на свежем материале показал использование в ней элементов фольклора (вертеп, раек, лубок, интермедии и др.).

К. С. Давлетов (Москва) проинформировал о деятельности Координационной комиссии по изучению фольклора при Отделении литературы и языка АН СССР и сообщил о предстоящем Всесоюзном совещании по проблемам современного фольклора.

Выступавшие в прениях единодушно отметили важное значение конференции как первого опыта научного сотрудничества фольклористов Сибири и Дальнего Востока. В ходе прений был высказан ряд суждений и критических замечаний по заслушанным докладам и сообщениям.

Д. А. Алексеев (Ленинград), Г. О. Туденев (Улан-Удэ), М. П. Хомонов (Улан-Удэ), В. Е. Гусев (Ленинград), Н. В. Емельянов (Якутск), М. Г. Воскобойников (Ленинград) положительно оценили доклад С. С. Суразакова и говорили о разных аспектах сравнительно-исторического изучения фольклора народов Сибири на основе марксистско-ленинской методологии.

Особенно большое внимание было уделено проблеме современного фольклора. Поддержав постановку этой проблемы В. М. Сидельниковым, Л. Е. Элиасовым и другими докладчиками, В. А. Василенко (Барнаул), М. Л. Пинегина (Чита) и другие высказали неудовлетворенность тем, что эта проблема декларировалась, а не решалась на конкретном материале. Е. В. Баранникова (Улан-Удэ) и другие не согласились с утверждением В. М. Сидельникова, что фронтовой фольклор Великой Отечественной войны не характерен для Сибири. В. Е. Гусев говорил о том, что подлинно научному изучению современного состояния фольклора мешают не только нигилистические взгляды, но и бездоказательные утверждения о «расцвете» фольклора в наши дни. О новых явлениях в фольклоре разных народов говорили Б. П. Балдопжанов (Улан-Удэ), П. Н. Попов (Якутск), Г. Р. Карташевский (Якутск) и др.

Оживленно обсуждались проблемы историографии фольклористики. Д. А. Алексеев, Г. О. Туденев, Е. В. Баранникова, Я. Р. Кошелев, Н. О. Ширакшинова, В. Е. Гусев критиковали доклад М. П. Хамаганова за схематизм и пожелали, чтобы в историографических работах вскрывались закономерности развития самой фольклористики и своеобразие фольклористики разных народов. Многие одобрили доклад Я. Р. Кошелева и критику им одностороннего взгляда на «областников».

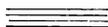
В ряде выступлений поднимались другие вопросы. А. П. Селявская высказала сожаление, что на конференции не было уделено должного внимания проблемам теории фольклора, и говорила о необходимости объективного изучения народной эстетики, о важности такого источника, как автобиографические рассказы сказителей. В выступлениях М. Г. Воскобойникова и В. А. Василенко прозвучала тревога, что изучение эпоса в последние годы заслоняет другие, не менее важные проблемы фольклористики. И. З. Ярневский (Улан-Удэ) говорил о недостатках в изучении музыкального фольклора народов Сибири, И. Е. Тугутов (Улан-Удэ) — о необходимости сотрудничества фольклористов и этнографов, Г. Н. Румянцев (Улан-Удэ) — о значении фольклора как исторического источника, он же и Д. А. Алексеев — о важности точной фонетической записи произведений фольклора и изучения народно-поэтического языка.

В ходе работы конференции с исполнением традиционных и новых произведений фольклора разных народов выступили сказители А. А. Тароев (Иркутская область),

С. П. Кадышев (Хакассия), А. Г. Галкин (Горный Алтай), П. Г. Житухаев (Бурятия), Г. Доржин (Бурятия), Г. Тыхеев (Читинская область) и др.

Конференция приняла решение об издании докладов и обзоров и обратилась с ходатайством в Президиум АН СССР об организации при Сибирском отделении АН СССР научного фольклористического центра, об издании серии памятников классического фольклора и тома советского фольклора народов Сибири и Дальнего Востока, а также вынесла ряд других рекомендаций.

А. А. Горелов и В. Е. Гусев.



## ОПЫТ РАБОТЫ СТУДЕНЧЕСКОГО КРУЖКА ФОЛЬКЛОРИСТОВ

Девятый год в Омском пединституте работает научный студенческий кружок фольклористов. В его состав входят студенты историко-филологического факультета разных курсов. Число участников кружка колебалось от 16 до 30 человек. С момента организации кружка и до 1959 г. кружок работал под моим научным руководством.

Программа кружка предусматривала четыре основные задачи: 1) подготовка кадров для собирательской и научной работы в области фольклора, 2) собирание русского фольклора в Омской области, 3) научно-методическая помощь отдельным собирателям-любителям народной поэзии, 4) пропаганда лучших образцов фольклора через печать, радио, школы, сеть художественной самодеятельности.

Члены кружка поддерживали постоянную связь с областным Домом народного творчества, профессиональным Омским русским народным хором, Домом пионеров, проводили встречи с исполнителями народно-поэтических произведений. В своей пионерской работе и во время педпрактики в школе кружковцы активно использовали образцы фольклора. Кружок выпускал свою фото-документальную стенгазету «Народное творчество» (два номера в год), переписывался с отдельными собирателями и исполнителями фольклора, секретарь кружка вел «Летопись», в которую записывал все, что делает кружок и кружковцы.

Большое место в работе научного кружка занимали студенческие доклады и сообщения, тематика которых была очень разнообразной. Вот некоторые из них: «Пушкин и народное творчество», «Женская доля в изображении Некрасова и крестьянской народной песни», «Разин и Пугачев в фольклоре», «Образ милого в частушках Омской области (по записям кружка)», «Фольклор в работе пионервожатого», «Сказка в советской школе», «Канты и русские поэты XVIII века», «Народная песня в русской музыке первой половины XIX века» и многие другие. Работа над некоторыми темами велась в течение нескольких лет. Кружковцы составляли аннотации выходящих из печати сборников русского и зарубежного фольклора, реферировали теоретические труды советских ученых, делали обзоры книжных новинок. Все это способствовало тому, что некоторые члены кружка стали профессионалами-фольклористами.

Студентка Т. Леонова в 1951 г. участвовала в фольклорной экспедиции. Затем, используя материалы экспедиции и свои наблюдения, выступила с докладом о сказках Большееуковского р-на Омской области. На всесоюзном смотре студенческих научных работ доклад Леоновой удостоен грамоты Министерства высшего образования. В 1956 г. Т. Леонова защитила кандидатскую диссертацию о русских сказках Сибири. Сейчас она ведет курс фольклора в Омском пединституте. Участница кружка О. Свешникова во время фольклорных экспедиций интересовалась местными диалектами, изучала язык народных песен Омской области. В настоящее время она завершила диссертацию о языке былин по записям Гильфердинга. Б. Назарова участвовала в кружке три года, изучала песни колхозников Омской области. После окончания института она пять лет работала в школах Бурятии, совершала с учащимися туристические походы, совмещая их с фольклорными записями. В 1959 г. В. Назарова поступила в аспирантуру МГУ по специальности русский фольклор; вступительный реферат она писала на тему своего студенческого доклада «Песни из репертуара колхозницы Нефедовой». Бывший кружковец И. Гутенёв, ныне учитель с. Екатеринбургского Омской области, готовится к поступлению в аспирантуру по фольклору. Студент V курса Ф. Урманчев уже три года работает над темой «Татарские народные песни в Омской области» (по своим записям). Его теоретическая работа сочетается с собирательской и потому представляет большой интерес. Опубликованных материалов по этой теме нет. Студент Г. Одинцев после реферирования двухтомного труда Т. Ливановой «Русская музыкальная культура XVIII века» (Музгиз, 1952) занялся разработкой проблемы взаимоотношенности поэтического текста и музыки в народной песне. Он изучает кантовую музыку и формы

русского стиха XVIII в., написал работу о ритмико-музыкальном своеобразии частушки. В этой работе ему помогает музыкально-теоретическая подготовка, которую он получил в Омском музыкальном училище. Думается, что со временем Одинцеву удастся создать нужную для нашей науки теоретическую работу по интересующей его проблеме.

Под влиянием деятельности кружка в ряде школ Омской области заметно активизировалось использование фольклора в учебно-воспитательной работе учителей (Тюкалинская школа — учительница Брагина-Михалёва, Кормиловская школа — учительница Репина, Екатеринбургская школа — учитель Гутенёв, Омская школа № 6 — учительница Ильина и многие другие).

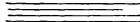
Кружок провел четыре фольклорных экспедиции в районы Омской области, собрал значительный фольклорный материал (хранится на кафедре литературы Омского пединститута) и выявил богатые залежи рукописного материала у отдельных собирателей — любителей народной поэзии. Страстным собирателем русского фольклора Сибири является библиотечкарь села Больше-Могильное т. Коровкин. В его личном архиве содержатся песни, частушки, пословицы, загадки, сказки, детский фольклор (часть его материалов хранится в Гослитмузее в Москве). Более 20 лет собирает пословицы ветеринарный врач Петровского зерносовхоза т. Завязочников и учительница совхоза Меркуталы т. Третьякова. С 1910 г. собирает народные песни консультант Омского русского народного хора т. Черноков. Полковник в отставке т. Павлов (Омск) более 30 лет собирал пословицы и сказки в районах Поволжья, Казахстана, Алтая. Он располагает уникальным собранием сказочных сюжетов о Фоме и Ереме (в его фонде более 100 этих сюжетов).

Все это дало нам возможность подготовить научный сборник фольклора Омской области (Омгиз, 1955) и сборник для массового читателя «Частушки колхозной молодежи» (Омск, 1956). Кроме того, материалы кружка использованы в трех диссертациях и ряде научных статей.

В настоящее время я переехал в Барнаул. Руководство Омским кружком фольклористов передано воспитаннице этого же кружка, кандидату филологических наук Т. Г. Леоновой. В октябре 1959 г. в Барнаульском пединституте мною организован кружок фольклористов по образцу Омского кружка. Активно включились в работу кружка 27 студентов историко-филологического факультета.

Увлекательные перспективы открываются перед юными барнаульскими фольклористами. Ведь на Алтае в течение последних 50 лет почти никто не занимался исследованием русского фольклора. Между тем Алтай издавна славится богатством народно-поэтических традиций. Состоявшаяся 16—19 декабря 1959 г. в Улан-Удэ научная конференция по изучению фольклора народов Сибири выразила надежду, что барнаульский кружок станет одним из опорных пунктов собирания фольклора и подготовки научных кадров для фольклористической работы на Алтае.

*В. А. Василенко.*



---

---

---

## СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
От редакции . . . . .	3
Проблемы теории фольклора	
<i>В. П. Аникин</i> (Москва). Коллективность как сущность творческого процесса в фольклоре . . . . .	7
<i>В. Е. Гусев</i> (Ленинград). О художественном методе народной поэзии . . . . .	25
<i>Б. Н. Путилов</i> (Ленинград). Об историческом изучении русского фольклора . . . . .	56
<i>Е. М. Мелетинский</i> (Москва). О генезисе и путях дифференциации эпических жанров . . . . .	81
<i>Е. А. Тудоровская</i> (Ленинград). Некоторые черты доклассового мировоззрения в русской народной волшебной сказке . . . . .	102
<i>В. В. Сенкевич-Гудкова</i> (Петрозаводск). Элементы импровизации и традиционности на ранней стадии развития фольклора (на материале песенной лирики кольских саамов) . . . . .	127
<i>А. К. Микушев</i> (Сыктывкар). О внеобрядовых импровизациях (на материале трудовых импровизаций народа коми) . . . . .	146
<i>М. Браун</i> (Геттинген). Композиция героических народных песен (на материале сербо-хорватского эпоса) . . . . .	157
<i>Н. П. Колпакова</i> (Ленинград). Опыт классификации традиционной крестьянской бытовой песни . . . . .	167
<i>Т. М. Акимова</i> (Саратов). О жанровой природе русских «удалых» песен . . . . .	183
<i>С. Г. Лазутин</i> (Воронеж). Композиция русской народной лирической песни (к вопросу о специфике жанров в фольклоре) . . . . .	200
<i>И. И. Земцовский</i> (Ленинград). О взаимосвязи текста с напевом русской протяжной лирической песни . . . . .	219
<i>Э. И. Власова</i> (Ленинград). О приемах композиции в частушке . . . . .	231
<i>Л. И. Емельянов</i> (Ленинград). Проблема художественности устного рассказа . . . . .	247
<i>П. С. Выходцев</i> (Ленинград). Литература или фольклор? (К вопросу о современном народном творчестве) . . . . .	265
IV Международный съезд славистов. (Выступления по проблемам теории фольклора) . . . . .	293

### Материалы и публикации

<i>Э. Е. Зайдешнур</i> (Москва). Работа Л. Н. Толстого над русскими былинами (к 50-летию со дня смерти Л. Н. Толстого) . . . . .	329
<i>А. Д. Соймонов</i> (Ленинград). Записи былин первой половины XIX века в собрании П. В. Киреевского (к истории собирания и издания) . . . . .	367
<i>М. Я. Мельц</i> (Ленинград). О VI выпуске «Песен, собранных П. В. Киреевским» (текстологические заметки) . . . . .	382

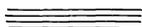
<i>Н. В. Новиков</i> (Ленинград). <i>П. В. Шейн</i> как составитель сборника «Русские народные песни» . . . . .	391
<i>С. А. Виноградов</i> (Ленинград). Новые документы о выступлениях <i>И. Т. Рябинина</i>	413
<i>А. П. Прусаков</i> (Москва). Массовая политическая устная поэзия рабочих Москвы и Подмосковья о революции 1905—1907 годов (заметки собирателя) . . .	417
<i>Н. П. Колпакова</i> (Ленинград). Новые песни в записях ленинградских фольклорных экспедиций последних лет . . . . .	434

#### Библиография

<i>М. Я. Мельц</i> (Ленинград). Вопросы теории фольклора (материалы к библиографии) . . . . .	441
---	-----

#### Рецензии, хроника (фольклористика в Сибири)

<i>Н. А. Каргаполов</i> (Новосибирск). Фольклор на страницах журнала «Сибирские огни» . . . . .	457
<i>Я. Р. Кошелев</i> (Томск). Исследование по истории сибирской фольклористики . .	463
<i>А. А. Горелов</i> и <i>В. Е. Гусев</i> (Ленинград). Конференция по изучению фольклора Сибири и Дальнего Востока . . . . .	465
<i>В. А. Василенко</i> (Барнаул). Опыт работы студенческого кружка фольклористов . .	468



РУССКИЙ ФОЛЬКЛОР  
МАТЕРИАЛЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ, том V

\*

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

\*

*Редактор Издательства П. П. Быстров  
Технический редактор Э. Ю. Блейх  
Корректоры Е. Я. Лапкин, П. П. Палкина и Н. П. Яковлева*

*Сдано в набор 25 марта 1960 г. Подписано к печати  
21 июня 1960 г. РИСО АН СССР № 62—113В.  
Формат бумаги 70 × 103<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бум. л. 143<sup>3</sup>/<sub>4</sub>. Печ.  
л. 29<sup>1</sup>/<sub>2</sub> = 40.41 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 39,33.  
Изд. № 1089. Тип. зак. № 624. М-26818. Тираж 2000.*

*Цена 24 р. 60 к.*

*Ленинградское отделение Издательства Академии наук СССР  
Ленинград, В-164, Менделеевская лин., д. 1*

---

*1-я тип. Издательства Академии наук СССР  
Ленинград, В-34, 9 линия, д. 12.*

ИСПРАВЛЕНИЯ И ОПЕЧАТКИ

<i>Страница</i>	<i>Строка</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Должно быть</i>
16	26 сверху	понуру	проныру
60	23 снизу	скажет	скажем
91	13 сверху	Самая суть героико-эпической идеализации заключается именно в том, XLXI.	Своеобразие этого архаического богатыря в известной степени разъяс- XLVI.
106	1 снизу	частушек	частушках
245	11 сверху	всей	своей
»	11 снизу	Следуте	Следует
297	8—7 »	помещена былина	помещены былины
377	1 сверху	общений	сообщений
468	3 »		

Русский фольклор, т. V