

А К А Д Е М И Я Н А У К С С С Р

≡ ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ) ≡

РУССКИЙ ФОЛЬКЛОР

*МАТЕРИАЛЫ
И
ИССЛЕДОВАНИЯ*

VII



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
≡ МОСКВА · 1962 · ЛЕНИНГРАД ≡

Редакционная коллегия:

А. М. АСТАХОВА, В. Е. ГУСЕВ, Б. Н. ПУТИЛОВ,

В. Г. БАЗАНОВ (ответственный редактор),

О. Б. АЛЕКСЕЕВА (секретарь редколлегии)

ОТ РЕДАКЦИИ

Седьмой выпуск «Русского фольклора» имеет свои особенности. В нем выделяются две основные темы: взаимоотношение литературы и фольклора и история русской фольклористики. На материале русской литературы, начиная с самого древнего периода и до наших дней, авторы отдельных статей пытаются показать пути освоения богатейшего художественного опыта, заключенного в фольклоре. Ясно, что в разные эпохи и у разных писателей связь литературы с фольклором имеет различный характер. В ряде статей содержатся спорные положения, требующие дальнейшего обсуждения и проверки. В статьях второго раздела («Из истории русской фольклористики») рассматриваются как общие вопросы науки о фольклоре, так и более частные, имеющие по преимуществу историографический характер. Основное внимание сосредоточено на фольклористике второй половины XIX в. В том входят сообщения об архивных разысканиях, представляющие самостоятельный интерес. Том включает библиографию «Фольклор и русская советская литература (1956—1960)», указывающую на те материалы, которые могут быть учтены исследователями в дальнейшей разработке проблемы «литература и фольклор».

ЛИТЕРАТУРА И ФОЛЬКЛОР

П. С. ВЫХОДЦЕВ

СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА И УСТНОЕ НАРОДНО-ПОЭТИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

(МЕТОДОЛОГИЯ ВОПРОСА)

1

В развитии русской и мировой художественной литературы устное народное поэтическое творчество, являющееся важнейшей составной частью каждой национальной культуры, сыграло огромную роль. Можно назвать немало имен выдающихся художников, творчество которых питалось живительными соками народной поэзии.

На протяжении веков взаимосвязи литературы и фольклора претерпевали серьезные изменения. Обогащаясь опытом предшествующего художественного развития, устная народная поэзия всегда была могучим источником, оплодотворяющим многие великие художественные открытия. На прочной основе национальных традиций формировалась и развивалась и русская советская литература. О единстве двух традиций — народно-поэтической и литературной — мы очень часто забываем, когда говорим о закономерностях, условиях и благоприятствующих факторах в формировании и развитии советской литературы.

В течение всей истории развития советской литературы проблема «литература и фольклор» интересовала советских литературоведов, фольклористов и критиков. Но только в самые последние годы изучение этой проблемы приобрело довольно широкие масштабы. Опубликовано немало статей на эту тему в журналах, ученых записках и других периодических изданиях, вышли специальные сборники статей,¹ стали даже появляться монографии о народно-поэтических традициях в творчестве советских писателей (например, о М. Исаковском). При всех, порой серьезных, недостатках, эти работы отражают поиски советскими фольклористами и литературоведами новых путей в решении проблемы. Вопрос о взаимосвязи советской литературы и народного поэтического творчества был и остается одним из важных в теории и в практике литературы социалистического реализма. Конечно, в разные периоды развития нашей литературы отношение к этому вопросу критиков и литературоведов складывалось по-разному. В годы гражданской войны «фольклоризм» или не «замечали», или относили «по ведомству» реакционных элементов в литературе (хотя в практике развития литературы, особенно поэзии, фольклор играл очень большую роль). На протяжении 20-х годов шла острая идейно-эстетиче-

¹ Русская советская поэзия и народное творчество. Сборник статей. «Советский писатель», Л., 1955, стр. 5—35; Вопросы советской литературы, IV, Фольклор в русской советской литературе. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956.

ская и политическая борьба вокруг этой проблемы в связи с поисками определения нового метода и новых принципов советской литературы. Но в эти годы проблема литературно-фольклорных связей рассматривалась еще, как правило, на материале литературы прошлого.

В 30-е годы, особенно после Первого съезда советских писателей и выступлений М. Горького по коренным вопросам развития современной литературы, проблема «советская литература и народное творчество» приобрела особую актуальность. Стали появляться и первые серьезные работы о народно-поэтических традициях в творчестве крупнейших советских писателей — М. Горького, В. Маяковского, М. Шолохова. Исследователи все чаще определяли роль народного творчества в совершенствовании художественного мастерства советского писателя. В послевоенный период изучение народно-поэтических традиций проводится не только несравненно более широко, но и более обстоятельно. В значительной мере это объясняется, во-первых, самой практикой советской литературы, постоянно обращающейся к традициям устной народной поэзии, и, во-вторых, большей зрелостью теоретической мысли нашего литературоведения, в основном преодолевшего многие заблуждения формализма, схематизма, вульгаризации и догматизма в понимании особенностей литературы новой эпохи.

Советские фольклористы и литературоведы немало сделали для того, чтобы раскрыть роль и значение фольклора в творчестве отдельных художников, и в частности крупнейших советских писателей. Среди работ есть и такие, в которых поставлены некоторые принципиальные вопросы, важные для понимания в целом проблемы связи современной литературы социалистического реализма с традициями народного поэтического творчества. Однако подавляющее большинство исследований ограничивается, как правило, изучением лишь отдельных фольклорных элементов в творчестве того или иного писателя (мотивы, образы, ситуации, речения), установлением фактов «переключек» в произведениях народного творчества и того или иного художника-профессионала и т. п. Наиболее же сложные и важные вопросы в изучении роли устной народной поэзии оказались мало или вовсе неосвещенными. Это прежде всего вопросы: об особенностях воздействия народного творчества на литературу в разные исторические периоды, о связи метода и принципов изображения действительности в фольклоре и в литературе, о своеобразии использования фольклорных традиций писателем, т. е. о природе самого таланта, оригинальности метода художника, особенностях творческого замысла произведения в каждом конкретном случае и др. Выяснение этих вопросов связано с рассмотрением ряда других идейно-эстетических проблем — народности литературы и ее национального своеобразия, традиций и новаторства, судеб фольклора, творческих направлений в литературе и др.

Следовательно, проблема «литература и фольклор» очень сложна и многостороння. Она затрагивает большой круг важных теоретических и историко-литературных вопросов. В условиях социалистического общества многие из этих вопросов приобретают качественно новый характер, новое направление и дополнительные трудности в их решении. Если же обратиться к работам последнего времени о традициях фольклора в советской литературе, имеющим теоретический характер и как бы обобщающим результаты исследования проблемы и намечающим перспективы изучения, то станет совершенно ясно, что, несмотря на важность самого факта появления этих работ, научную серьезность и в общих чертах правильную методологическую направленность, многие из отмеченных выше вопросов авторами даже не поставлены.

В статьях В. Чичерова,² К. Чистова,³ А. М. Астаховой,⁴ Б. Н. Путилова,⁵ Ал. Горелова,⁶ В. Гусева⁷ основной является мысль о том, что как в прошлом, так и в настоящем устное народное творчество было и остается неиссякаемым источником обогащения литературы. При этом все авторы справедливо признают, что в нашу эпоху изменились отношения между литературой и фольклором, что освоение народно-поэтических традиций идет в соответствии с индивидуальными особенностями мастерства писателя. Признают, но, к сожалению, почти ничем не подкрепляют эти мысли. Некоторые же из авторов при рассмотрении конкретных явлений нередко забывают об этом или слишком туманно представляют себе, в чем состоит художественное своеобразие фольклоризма (и шире — народности) данного писателя. Например, Б. Н. Путилов в указанной статье⁸ часто объединяет авторов, их произведения, почти ничего общего между собой не имеющие («150 000 000» В. Маяковского и «Василий Теркин» А. Твардовского, стихотворения А. Блока и А. Прокофьева и т. п.). В результате игнорируется художественное своеобразие поэтов в их отношении к фольклору.

Не случайно также, что в ряде статей фольклоризм литературы определяется слишком общими словами: «глубоко», «своеобразно», «творчески» и т. п. Там же, где необходимо показать, чего именно достигают писатели, обращаясь к народной поэзии, фольклористы часто прячутся за ничего не говорящие фразы о «суровой простоте», «особой окрашенности», «новом качестве» и «идейной заостренности». При таком подходе невозможно понять истинные причины обращения писателя к традициям народного творчества, своеобразие фольклоризма в его произведениях. Поэтому-то среди работ на эту тему нет ни одной, в которой бы проводился сравнительный анализ идейно-художественных композиций (идущих и от фольклора и от литературы) у разных советских писателей.

В настоящее время, когда накоплен богатый материал об использовании различных элементов фольклора отдельными писателями, задача состоит в том, чтобы более глубоко изучить роль народного творчества как определенной художественной системы и эстетики, выработанной многовековой историей, в развитии литературы, в частности современной. Поэтому речь должна идти не столько об использовании писателями отдельных фольклорных мотивов, образов и т. п. (это должно стать подсобным материалом), сколько о воздействии некоторых народно-поэтических принципов изображения действительности на формирование и развитие литературы социалистического реализма.

В настоящей статье мы попытаемся лишь поставить и сформулировать главные вопросы, связанные с изучением особенностей и закономерностей взаимоотношения советской литературы и устного народного творчества. Во избежание недоумений относительно полноты решения поднятых вопро-

² В. И. Чичеров. Литература и устное народное творчество. — «Коммунист», 1955, № 14, стр. 68—83.

³ К. Чистов. Великий источник. — В кн.: Русская советская поэзия и народное творчество. Сборник статей, «Советский писатель», Л., 1955, стр. 5—35.

⁴ А. М. Астахова. Исследования советского времени о роли фольклора в русской литературе. — В кн.: Вопросы советской литературы, IV, Фольклор в русской советской литературе, стр. 288—329.

⁵ Б. Н. Путилов. О некоторых проблемах фольклоризма советской литературы. — В кн.: Вопросы советской литературы, IV, Фольклор в русской советской литературе, стр. 5—32.

⁶ Ал. Горелов. Писатель и фольклор. — «Нева», 1958, № 11, стр. 205—213.

⁷ В. Гусев. Проблемы эстетики и фольклор. — «Русская литература», 1958, № 4, стр. 40—60.

⁸ Б. Н. Путилов. О некоторых проблемах фольклоризма советской литературы.

сов подчеркиваем, что автор не ставит перед собой задачи дать в небольшой статье исчерпывающий и подробный ответ на них. Цель статьи состоит в рассмотрении комплекса вопросов, от выяснения (или учета) которых зависит правильное решение проблемы «литература и фольклор».

2

История русской литературы показывает, что литературно-фольклорные связи, будучи постоянными, не всегда были одинаковыми по характеру и равномерными по интенсивности. Активнейшим образом участвуя в зарождении национальной литературы, оказывая могучее влияние на развитие литературы в периоды, когда перед ней с особой силой вставали задачи общенационального характера, народное творчество в иные времена как бы ослабляло свое воздействие на литературный процесс. Это относится и к прошлому и к современному развитию отечественной литературы.

Главное, однако, состоит не в том, что в разные времена связи литературы и фольклора были различны по своей силе, а в том, что изменялся характер этих связей. И это определялось прежде всего своеобразием исторической эпохи, особенностями развития литературы на том или ином этапе.

В настоящей работе нет, разумеется, возможности более или менее обстоятельно проследить, как изменялись и углублялись эти связи, как каждая эпоха вносила нечто новое, как крупные художники передавали друг другу эстафету своего опыта освоения богатств народной поэзии,⁹ это — тема самостоятельного исследования. Но и при самом беглом взгляде на взаимоотношения литературы и фольклора нельзя не заметить существенной разницы как в понимании писателями фольклора, так и в принципах его освоения.

Обратимся к истории русской поэзии.

Если писатели древней Руси (особенно демократически настроенные) как бы стихийно обращались к материалу устного народного творчества, не разделяя фольклор и письменную литературу, то, например, XVIII век почти целиком (в этом отношении) идет под знаком сознательного освоения писателями народной поэзии, причем главным образом в целях стилизаторских или для «украшения» литературного произведения. И хотя еще в 30-х годах XVIII в. В. К. Тредиаковский в своем знаменитом трактате «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» первый попытался доказывать необходимость перехода к новому («тоническому») стихосложению, основываясь именно на принципах устной народной поэзии, практически интерес поэтов к народному творчеству проявлялся главным образом в использовании и весьма вольном истолковании мотивов и сюжетов сказок и былин; причем происходило не только «свободное» объединение подлинно народных элементов с авторским вымыслом, но и механическое смешение фольклорных источников с античными мифологическими сюжетами и даже сюжетами волшебного-рыцарских романов. Таковы комические оперы Г. Р. Державина «Добрыня», В. А. Жуковского «Алеша Попович», Д. И. Горчакова «Баба-Яга», «волшебная повесть, почерпнутая из русских сказок» М. М. Хераскова «Бахарияна» и др. Стилизация, вернее подделка под народное творчество, отличала и первые

⁹ Книга С. Ф. Елеонского «Литература и народное творчество. Пособие для учителей средней школы» (Учпедгиз, М., 1956) также не ставит этих вопросов, так как автор задался целью лишь «отобрать» и «объяснить» «материал, относящийся к данной теме» (стр. 3).

(иногда удачные) песни. Как отмечал Добролюбов, писатели считали своим долгом «украшать», «улучшать» «грубые» народные песни. И даже в песнях начала XIX в. в силу этих же причин (песни А. Ф. Мерзлякова, А. А. Дельвига, Н. Г. Цыганова) «все еще очень мало чисто русского, народного».¹⁰

Декабристы в своих песнях и думах впервые стали обращаться к фольклорным мотивам с целью создания агитационных, политических произведений. Но связь их творчества с народной поэзией все же еще не была глубокой и органичной.

Конечно, и в XVIII в., и позже писатели разных идейных направлений по-разному понимали фольклор и по-разному использовали его традиции (например, Карамзин и Радищев, Жуковский и декабристы, Дельвиг и Пушкин, Некрасов и А. К. Толстой и т. п.). Вместе с тем разница в освоении народного творчества у передовых писателей разных эпох явно заметна.

В баснях Крылова, во многом благодаря мастерскому, реалистическому освоению народного языка, его богатейшей поэтической образности, заключенной в речениях, пословицах, поговорках, загадках и т. п., впервые наиболее сильно и художественно убедительно раскрыты некоторые коренные черты русского национального характера. Но только у Пушкина русская поэзия, как заметил еще Белинский, вплотную встретилась с народным творчеством. По словам М. Горького, Пушкин явился первым русским писателем, который широко обратился к народному творчеству и ввел его в литературу, не искажая в угоду государственной «народности». Самые различные жанры фольклора (сказку, песню, легенду, обрядовый фольклор, раешник, пословицу и т. д.) Пушкин использовал в своем творчестве для утверждения передовых идеалов, художественного реалистического раскрытия социальной жизни общества.

Обладая высоким чувством народности, Пушкин блестяще доказал своим творчеством, как много значит для художника глубокое знание и понимание народной поэзии, если он хочет раскрыть «физиономию» своего общества (слова Белинского), склад и образ мышления своего народа или, как говорил Белинский, его «манеру понимать вещи». Творчество Пушкина (а также Лермонтова и Гоголя) — это один из важнейших этапов в освоении русской литературой народной эстетики, в сближении литературы с идейно-эстетическими основами народного творчества. Следующий важный этап во взаимоотношениях русской поэзии и фольклора связан с именами Кольцова и особенно Некрасова.

Кольцов открыл новую страницу в освоении русской поэзией народного творчества. Белинский, Добролюбов, Салтыков-Щедрин, Г. Успенский не случайно так настойчиво говорили о новом характере народности поэзии Кольцова. Белинский прямо заявлял, что «кроме песен, созданных самим народом и потому называвшихся народными, до Кольцова у нас не было художественных народных песен, хотя многие русские поэты и пробовали свои силы в этом роде».¹¹ Чувства и мысли поэта полностью слиты с жизнью и духовным миром простого труженика; но главное в новом подходе к освоению народной песенной культуры состоит в том, что Кольцов нигде не подражает народной песне и не «использует» ее, он создает свои в духе народных, отнюдь не стилизуя их. Как удачно выра-

¹⁰ Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в трех томах, т. I, ГИХЛ, М., 1950, стр. 128.

¹¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IX, Изд. АН СССР, М.—Л., 1955, стр. 531.

зился А. И. Герцен, Кольцов, показал, «сколько поэзии скрыто в душе русского народа».¹²

На путь своеобразного синтеза литературных и народно-поэтических принципов в отражении действительности и духовного мира человека встает затем Некрасов. Гениально продолжив традиции Пушкина и Кольцова, Некрасов сумел сказать новое слово в творческом решении этой задачи. Обращаясь к народной поэзии, Некрасов, как поэт революционной демократии, поэт-гражданин, вслед за декабристами талантливо использовал мотивы народного творчества в создании произведений общественно-политического, агитационного характера. Блестящими образцами такой поэзии явились поэмы «Кому на Руси жить хорошо» и «Коробейники». В них впервые в русской поэзии нашли высокохудожественное воплощение острые злободневные общественно-политические идеи и широкие народные идеалы, выраженные в предельно демократической форме. Неотразимая сила влияния этих произведений (как и всей поэзии Некрасова) на народные массы и передовые умы эпохи состояла именно в том, что поэт нашел благодаря глубокому знанию народной эстетики такую художественную форму, такую систему поэтических средств для раскрытия политических и общественных идей, которая полностью отвечала общественным идеалам и эстетическим представлениям народных масс, стихийному или сознательному бунтарству мужицких демократов. Своеобразие этой художественной формы как раз и состояло в умении поэта широко ввести в литературный «обиход» народную поэзию. Вернее не ввести, а проникнуться ее духом, ее основами при написании своих революционных произведений. Уже первую свою крупную поэму «Коробейники» (1861), имеющую явно агитационный, политический характер, Некрасов написал как своеобразное народно-реалистическое произведение песенного склада с сильным элементом самого фольклора. В «Морозе, Красном носе» и «Кому на Руси жить хорошо», также ярко политических и пропагандистских произведениях, поэт продолжит и углубит этот художественный принцип как один из коренных в его творческом методе.¹³ Некрасов прокладывал новые пути в художественном творчестве, открывая огромные возможности для его развития и углубления связей поэзии с жизнью и революционной борьбой широчайших народных масс. Это было особенно важно для поэзии пролетарской революции, поэзии, которая в качестве главной своей задачи ставила активное служение поднимавшемуся на борьбу народу.¹⁴ Блестящим доказательством торжества некрасовских принципов фольклоризма является поэзия Д. Бедного и В. Маяковского.

В годы гражданской войны, в силу ряда особенностей условий формирования советской действительности (открытая классовая борьба, новый массовый читатель и др.), молодая революционная поэзия, особенно в лице крупнейших ее представителей Д. Бедного и В. Маяковского,

¹² А. И. Герцен, Полное собрание сочинений и писем, под ред. М. К. Лемке, т. VI, Пгр., 1919, стр. 375.

¹³ В статье «Поэма „Кому на Руси жить хорошо“ и крестьянское политическое красноречие» В. Г. Базанов показал глубокие связи поэтической формы и содержания гениальной поэмы Некрасова с народной социально-политической публицистикой пореформенной эпохи (народная молва, толки и т. п.), что дало возможность автору статьи по-новому поставить вопрос не только о связях поэзии Некрасова с фольклором, но и с народной жизнью, и с народной этикой, социологией и эстетикой той эпохи. Фактически в статье В. Г. Базанова речь идет о более широкой проблеме — «литература и народознание» («Русская литература», 1959, № 3, стр. 28—50).

¹⁴ В некрасоведении, насчитывающем немало работ, затрагивающих проблему фольклоризма и традиций поэзии Некрасова, почти не уделяется внимания роли Некрасова в процессе освоения русской поэзией художественного наследия народных масс.

успешно осваивала народно-поэтические традиции в соответствии с главными задачами, стоявшими перед ней — быть агитатором и пропагандистом в широких народных массах, активным участником строительства нового общества. Это определило такие основные особенности связей ранней советской поэзии с народным творчеством, как ярко выраженная политическая окраска и соответственная «трансформация» фольклорных образов, мотивов и речений, сатирическое переосмысление и заострение этих мотивов и образов и др. Эти особенности проявились в использовании жанров устного творчества, принципов типизации, стиля.¹⁵ Кроме того, своеобразие фольклоризма поэзии этих лет состоит в открытой борьбе против контрреволюционной литературы и попыток использовать наиболее консервативные элементы фольклора (Н. Клюев, отчасти С. Клычков).

Но уже к середине 20-х годов в творчестве отдельных поэтов обращение к народно-поэтическим традициям приобрело иной характер. Народное творчество и его поэтические принципы содействовали более углубленному художественно-психологическому анализу духовного мира нового человека, выявлению его национального характера. При этом в противоречивых и сложных поисках поэтами новых морально-этических и психологических качеств внутреннего облика современника отразились и противоречия в понимании и использовании фольклора. Ярким примером может служить поэзия Сергея Есенина.

В конце 20—начале 30-х годов в творчестве следующего поколения поэтов (М. Исаковский, А. Прокофьев, А. Сурков, П. Васильев, А. Твардовский и др.) явно обозначился новый этап во взаимоотношениях советской поэзии и народно-поэтических традиций. В творчестве этих поэтов, опиравшихся уже не только на традиции классической поэзии, но и использовавших опыт Д. Бедного, В. Маяковского и С. Есенина, окончательно стираются грани между «агиткой» и «неагиткой», основным пафосом их поэзии становится постоянный интерес к раскрытию богатого духовного мира советского человека, мира глубоко интимного, человеческого. Претерпевают изменение и принципы работы с народно-поэтическим материалом. Традиции классического фольклора и опыт современного народного творчества становятся общим источником более глубокого познания национальных и социальных качеств народа. И потому, быть может, впервые в творчестве этих поэтов мы обнаруживаем стремление опереться одновременно и на традиции старой крестьянской лирики, и на традиции рабочей, революционной гимнической поэзии. Особенно ярко эти тенденции проявились в поэзии М. Исаковского, А. Суркова и В. Лебедева-Кумача.

Наконец, в годы Великой Отечественной войны многообразно и во многом по-новому проявились связи советской поэзии и народно-поэтического творчества (классического и современного). Этот новый этап во взаимоотношениях советской поэзии и фольклора связан в первую очередь с творчеством А. Твардовского (которое раскрылось как оригинальное еще в 30-х годах, но с особой силой именно в годы войны). Опираясь на национальные традиции всех своих предшественников, учитывая положительный опыт освоения ими народно-поэтических традиций, А. Твардовский сумел так глубоко освоить социальные, эстетические и этические основы народной поэзии прошлой и современной и так преломить в своем

¹⁵ Об этом подробно см. в моей статье «К вопросу об истоках советской поэзии (Народно-поэтические традиции в творчестве Д. Бедного и В. Маяковского первых лет революции)» в кн.: Вопросы советской литературы, VIII. Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 77—133.

творчестве некоторые ее художественные принципы, что во многом именно благодаря этому ему удалось создать художественные типы большой обобщающей силы, воплощающие коренные национальные черты русского советского народа.

Однако не только талант Твардовского как таковой определил новый этап освоения советской поэзией военных лет фольклорных традиций, но и многие особенности времени. Одну из них (и наиболее существенную) хорошо сформулировал сам Твардовский. Рассказывая о работе фронтовых поэтов в газете (особенно в «уголках юмора») и о своей работе над поэмой «Василий Теркин», он указал на связь поэтических традиций эпохи Великой Отечественной войны с традициями творчества Д. Бедного и В. Маяковского периода гражданской войны. Но тут же Твардовский подчеркнул, что при создании образа Теркина он прекрасно понимал «недостаточность» старых принципов подобной работы: изменившийся культурный и политический уровень массового читателя — солдат, рабочих, крестьян, — «выросшего при советской власти», диктовал полный отказ от «нарочитой упрощенности», сознательного «снижения» художественного уровня произведения.¹⁶ Это безусловно определило и изменение принципов работы над фольклором. В стихах (в творческой манере) В. Маяковского и Д. Бедного периода гражданской войны все же действительно был элемент, как говорил Маяковский, «приспособления» поэтического слова к нуждам современности, к общему уровню тогдашних солдатских, крестьянских и рабочих масс. Поэтому и форма использования фольклорных традиций была несколько упрощеннее, прямолинейнее. Утверждая своим творчеством возможность и необходимость для современного поэта серьезного и глубокого обращения к традициям устного творчества своего народа, Твардовский вместе с тем как бы расшатывает и примитивное понимание фольклора, и поверхностное его использование. Опираясь на эти традиции, он в то же время постоянно «преодолеывает» их. Преодолеывает то, что было обусловлено временем, уровнем читателя и спецификой фольклора и развивает и обогащает силу и красоту народного эстетического идеала, емкого поэтического образа, полноценного и веского слова и т. п.

Вместе с тем в годы Великой Отечественной войны поэты открыли новые возможности в освоении традиционных и современных видов и жанров народного творчества как для создания массово-агитационных произведений («уголки юмора» фронтовых газет), так и некоторых лирических и эпических жанров («песни о полоне», поэма А. Прокофьева «Россия» и др.).

Таким образом, мы видим, что вся история русской (классической и советской) поэзии тесно связана с путями и методами, процессом углубления принципов освоения народно-поэтических традиций. Свои закономерности есть и во взаимоотношениях художественной прозы и народного творчества.

3

Но, как уже отмечалось, вообще во взаимоотношениях литературы и народного творчества в советскую эпоху произошли серьезные, а в ряде случаев принципиальные изменения. В чем же главные причины и каков характер этих изменений?

Прежде всего напрашивается сравнение художественного метода в фольклоре вообще и художественного метода в литературе. Основа-

¹⁶ А. Твардовский. Как был написан «Василий Теркин». (Ответ читателям). «Советский писатель», М., 1952, стр. 11—12.

тельно отличавшиеся в прошлом, они еще более стали отличаться в наше время. Взаимоотношения между ними еще более усложнились.

В данном разделе статьи мы никак не можем претендовать на теоретическое решение этого сложнейшего вопроса. Затрагивая его, мы хотим лишь показать, что мимо него нельзя пройти при изучении связей профессиональной литературы и народного творчества. Многие фольклористы и критики именно в силу того, что полностью игнорируют своеобразие самого фольклора в наше время, всю проблему «литература и фольклор» сводят к узко понятому вопросу «фольклоризма» отдельных произведений литературы (т. е. наличия в них элементов фольклора).

По отношению к советской литературе дополнительно встает и такой не менее сложный вопрос, как вопрос о судьбах фольклора. Оба они в данной статье скорее предмет раздумий, чем решений.

Уже с самого начала теоретического осмысления советскими фольклористами проблемы «литература и фольклор» были высказаны два противоположных взгляда. Ю. М. Соколов в статье «Природа фольклора и проблемы фольклористики»¹⁷ утверждал, что в художественном методе фольклора никаких существенных (качественных) отличий от литературы нет. Доказывалась эта мысль тем, что народное творчество так же «личностно» и так же не «безыскусственно», как и литература, что в фольклоре, как и в литературе, есть талантливые и бездарные произведения.

В статье Н. П. Андреева «Фольклор и литература»,¹⁸ напротив, всячески подчеркивалась относительная разница между литературой и устным народным творчеством; особое внимание уделялось таким особенностям фольклора, как устность происхождения и бытования, изменимость текста, и другим чертам народного творчества.

Позже в ряде статей о классическом и современном народном творчестве было высказано немало интересных и верных соображений о его особенностях (анонимность и коллективность происхождения, устность бытования, отсутствие «канонических» текстов, процесс «шлифовки» и т. п.). Правда, в истолковании этих особенностей не было единства: одни фольклористы считали определяющим безымянность и коллективность происхождения, другие придавали большое значение индивидуальным качествам певца или сказителя (а с этим связывался вопрос о традиционном и новаторском в фольклоре), одни видели в наличии огромного количества вариантов сюжетов одну из наиболее серьезных примет фольклора (связывая также этот вопрос с важной для фольклора проблемой соотношения коллективного и индивидуального), другие не придавали им большой роли и т. д. Расхождения еще более усилились при определении современного народного творчества.

Однако главный вопрос — что представляет собой художественный метод фольклора — остается в стороне. Общепринятым было считать его реалистическим. Но отличается ли в таком случае реалистический метод в фольклоре от реалистического метода в литературе? Постоянная ли величина этот метод в фольклоре и един ли он для всех народно-поэтических жанров? Эти вопросы почти не рассматривались.

В. Е. Гусев, опираясь на достижения фольклористики, попытался наметить основные особенности и основные этапы развития художественного метода в фольклоре и пришел к таким выводам.¹⁹ Специфика метода

¹⁷ «Литературный критик», 1934, № 12, стр. 127—151.

¹⁸ «Литературная учеба», 1936, № 2, стр. 64—99.

¹⁹ «Вопросы литературы», 1957, № 6, стр. 48—52 (в подборке «Споры о реализме»); В. Е. Гусев. Проблемы теории фольклора. — В кн.: Всесоюзное совещание фольклористов (1958). Проблемы современной фольклористики (Авторефераты докла-

в фольклоре объясняется, во-первых, своеобразным предметом изображения (народ как целое — род, племя, класс трудящихся и т. д.), во-вторых, тем, что «субъектом» искусства выступает не отдельный человек, не личность, а коллектив, в-третьих, особой образной формой, наконец, особенностями мировоззрения народных масс. Метод не тождествен специфике фольклора в целом; последняя — лишь одна из определяющих сторон метода. Разные эпохи характеризуются разными методами в фольклоре, даже системами художественных методов. В целом же метод фольклора является дореалистическим.²⁰ Только в эпоху образования буржуазных отношений в обществе формируется реалистический метод, который связан прежде всего с индивидуализацией образов, раскрытием противоречивых свойств в образе. Элементы метода реализма присущи лишь отдельным жанрам фольклора: сатире (но тоже не всякой), бытовой сказке, частушке.

Реализм крестьянской лирики XIX в. ограничен, поскольку художественное мышление народа все-таки осталось коллективным. В рабочей поэзии сочетается революционный романтизм и реализм, т. е. налицо элементы социалистического реализма.

В статье «Проблемы эстетики и фольклора» и особенно в последней работе «О художественном методе народной поэзии»²¹ В. Е. Гусев не столь категорично отрицает реалистичность метода всего классического фольклора, в частности лирики. Он говорит о «проникновении» реалистического метода в лирическую песню и другие жанры. Справедливо утверждая, что художественный метод фольклора нельзя определять по аналогии с литературой, В. Е. Гусев не отвечает, однако, на вопрос, тождественно ли само понятие реализма для литературы и фольклора.

При том, что концепции В. Е. Гусева свойственна определенная стройность, нельзя не заметить в ней противоречий и недоговоренностей. В самом деле: если одно из специфических качеств метода фольклора определяется своеобразием предмета изображения (народ как целое) и коллективностью «субъекта» творчества, то почему реализм в фольклорной лирике появляется в связи с выделением человеческой личности как таковой и с индивидуализацией героя? Не смешивается ли здесь понятие реалистического метода в литературе и фольклоре? Правда, В. Е. Гусев в одном из выступлений верно отличает принцип индивидуализации в фольклоре от индивидуализации в литературе.²² Но это отличие вовсе не говорит о том, что в одном случае реализм, а в другом — не реализм. Отсюда проистекает и другой спорный вывод: во «всеобщности» типизации (в песнях, былинах и др.) он видит не только специфику фольклора, но и «недостаток типизации». Но эту особенность нельзя рассматривать только как недостаток. Напротив, в фольклоре это, думается, придает силу реалистического обобщения, а история литературы показывает, что великие художники чаще всего обращались «за помощью» как раз к этой «всеобщности» типизации фольклора, стремясь создать нарицательные, собирательные образы (о чем говорит и сам В. Е. Гусев). Значит, это не недостаток, а именно специфика. В. Е. Гусев почти обходит вопрос о значительно более сложном соотношении новаторского и консервативного в фольклоре, чем в литературе, а также о связи реалистического и нереалистического начала в художественном его методе. Реализм художе-

дов). Л., 1958, стр. 3—14; В. Е. Гусев. Проблемы эстетики и фольклора. — «Русская литература», 1958, № 4, стр. 40—60.

²⁰ «Вопросы литературы», 1957, № 6, стр. 51.

²¹ Русский фольклор. Материалы и исследования, т. V. Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 25—55.

²² «Вопросы литературы», 1957, № 6, стр. 6, 50.

ственного мышления (безусловно стихийный), по-видимому, задолго до капитализма был присущ народным массам, создателям даже самых неправдоподобных художественных произведений. Конечно, понятие «реалистический метод» более сложно, чем «реалистичность художественного мышления», но последнее отражает самое существенное в понятии «метод».

Как в художественном мышлении народных масс, так и в методе создания ими произведений в равной мере отражается стихийность, противоречивость (порой вопиющая) «объединения» трезвого реализма и идеализма. Это сказывается как на общей трактовке явлений, так и на системе художественных образов. Особенно красноречиво проявляется это в былинах и исторических песнях. Когда Горький на основе произведений старого фольклора говорил, что народ имеет свой взгляд на историю, свою оценку деятельности выдающихся личностей, он имел в виду реалистические элементы фольклора. Глубочайшие обобщения даны в художественных образах пословиц, поговорок, которые отражают именно реалистическое (стихийное) мышление их создателей, и появились они, конечно, несравненно раньше эпохи капитализма. Совершенно прав один из крупнейших национальных деятелей искусства — казахский композитор Кудус Кужамьяров, утверждающий, что в народном искусстве необходимо осваивать «богатейшие возможности реалистической трактовки художественных образов».²³ Поэтому слишком опрометчиво было бы формулировать определение метода классического фольклора как нереалистического и отказывать в реализме целым жанрам и видам фольклора (например, лирике).

Разумеется, фольклор полон противоречий разумного и иррационального, материализма и идеализма в понимании жизни, передового и консервативного; причем в разное время, в разных жанрах, в разных социальных слоях, создававших фольклор, эти противоречия проявлялись по-разному и с различной силой. Но везде они проявлялись в специфически фольклорной форме. И нужно разобраться, что «идет» от метода, что от жанра, а что от иносказательности форм. Иносказание — один из существенных признаков классического фольклора (об этом исследователи совсем не говорят). Вынесение же за пределы реализма, например, крестьянской лирики XIX в., рабочей песни XVIII—XIX вв., позднейшей исторической и солдатской песен, сказа и т. д. окончательно запутывает вопрос о реализме и методе в фольклоре, потому что именно в этих жанрах с огромной силой проявилось реалистическое мышление народных масс и трезвый взгляд на мир и человека, в них же отразились правдиво и общественно-социальные отношения, — но отразились в специфических фольклорных формах. Одной из особенностей этой специфики является нераздельность, слитность (в большинстве фольклорных жанров) реалистических и отвлеченно-романтических, абстрактно-идеалистических представлений о мире, выразившихся в соответствующих художественных образах. И дело вовсе не в отдельных реалистических якобы лишь деталях, свойственных произведениям народного творчества, а в том, что даже в пределах одного жанра, одного произведения и даже образа в фольклоре в силу именно стихийно-реалистического миропонимания у создателей фольклора так причудливо порой сплетаются трезвый реализм и безудержная фантастика, суровый критицизм и в полном смысле слова идеализация предмета или явления. Поэтому-то и нельзя понятие реалистического метода в литературе «накладывать» на фольклор.

²³ Кудус Кужамьяров. Учит нас народ. — «Советская культура», 1958, 11 декабря.

Вот почему писатели разных методов и направлений, но уже более осознанно пользующиеся художественным методом (именно как методом) познания действительности, находят в фольклоре «каждый свое» для обогащения своего метода. Художник же, не имеющий ясного мировоззрения, а также не обладающий осознанностью художественного метода и в силу этого яркой индивидуальностью в своем творчестве, и в фольклоре будет «неразборчив» и эклектичен.

Даже беглое рассмотрение вопроса убеждает, что и по настоящее время одной из насущных задач современной фольклористики является выяснение своеобразия реализма в фольклоре. Нужно при этом учитывать, что в народном творчестве существует значительно большая, чем в литературе, зависимость художественного метода от жанра и специфических особенностей его проявления (форм бытования, соотношения традиционного и новаторского и т. п.).

Фольклорные жанры безусловно связаны с определенным типом художественного мышления в определенную эпоху; причем некоторые из них являются «прародителями» литературных (особенно поэтических) жанров (песня, поэма, басня). Однако есть такие общие, устойчивые черты, свойственные почти всем произведениям фольклора, которые явно отличают народно-поэтические произведения от литературных в силу особенностей создания и бытования их. Прежде всего это относится к принципу типизации.

М. Горький говорил о том, что типы, созданные народом, наиболее глубокие и яркие, художественно совершенные, — представляют собой гармоническое сочетание «рацио и интуиции», мысли и чувства, и что это сочетание составляет отличительную черту в создании героев народного творчества, возможную «лишь при непосредственном участии создателя в творческой работе действительности, в борьбе за обновление жизни».²⁴ Конкретный жизненный опыт народа и его мечты об идеальной жизни людей художественно проявляются в тяготении к созданию идеальных героев (а по отношению к отрицательным явлениям — крайне безобразных). Стремление выразить наиболее «общее», наиболее существенное в человеке, характерное для больших масс людей, а также условия жизни фольклорного произведения (устность, широчайшая распространенность, возможность многократных изменений «текста» и т. п.) определяют и такую особенность типизации, как собираемость, «всеобщность», нарицательность; причем эта «всеобщность», в отличие от встречающейся в литературе (но идущей, в конечном счете, также от фольклора), не предполагает индивидуализации в обрисовке героя. По-разному, но этот принцип обобщения проявляется и в эпосе, и в сказке, и в лирической песне, и в пословице.

Эти специфические особенности фольклора не только не противостоят реалистическому методу, но, напротив, способствуют более синтетическому, более обобщенному воспроизведению действительности (что является, в сущности, одним из главных признаков искусства вообще); причем формы проявления и особенности этих примет, выработанные и отстоявшиеся (и в то же время обновлявшиеся) в творчестве каждого народа, всегда ярко национальны. Потому-то и оказалось возможным и естественным на протяжении многих веков обращение художников к народному творчеству, к его принципам художественной типизации. Думается также, что именно эта черта метода фольклора, не говоря уже об идеалах народных, отраженных в народно-поэтическом творчестве, соприкасается

²⁴ М. Горький. Сочинения в 30 томах, т. 27, М., 1953, стр. 305.

с творческим методом литературы социалистического реализма, одной из главных задач которой является создание характеров больших обобщений, выражающих коренные типические черты народа.

Создание и бытование произведений фольклора — это всегда активный процесс взаимоотношений создателя (или исполнителя) и слушателя. И в этом смысле народное творчество может служить (и служит) примером тесной связи художника с жизнью народных масс.

В силу того, что в конечном счете коренные черты народа, его жизни оказываются в фольклоре художественно закрепленными, причем в таких формах, которые прошли испытание временем, т. е. реальной действительностью и эстетическими вкусами многих поколений, некоторые принципы фольклора оказывают большую услугу литературе, ставящей перед собой, в сущности, те же цели художественного воспроизведения исторической жизни народа, но уже более осознанно и целенаправленно. Фольклор, таким образом, становится как бы одним из первоисточников не только для познания истории жизни и психологии народных масс, но и их эстетических вкусов и критериев. И потому М. Горький, однажды настойчиво призывая советских писателей к освоению традиций фольклора, подчеркнул преимущества в известном отношении этих традиций перед литературными традициями: «Но, видите ли, учиться литератору у литератора — это одно дело, а учиться литератору у первоисточника — это другое дело, потому что народное творчество дает большой фактический материал по знанию так называемого „народного духа“, ознакомляет с древнейшими источниками наших предрассудков, предубеждений, суеверий и вместе с тем объясняет нарастание деревенских чаяний, надежд, мечтаний о правде».²⁵

Особенно очевидна огромная роль национального фольклора в развитии литератур народов СССР после Октября. Многие из этих литератур начинали свой путь в новой действительности, прочно опираясь прежде всего на народно-поэтические традиции. Достаточно вспомнить имена основоположников литературы социалистического реализма многих народов СССР — Янки Купалы и Якуба Коласа, Павла Тычины и Максима Рыльского, Мухтара Ауэзова и Андрея Упита, Аветика Исаакяна и Самеда Вургуня, не говоря уже о таких поэтах, как Джамбул, Сулейман Стальский, Гамзат Цадаса, Кучияк и другие, прямо выросших из народного творчества и являющихся, в сущности, народными певцами. Если же посмотреть на судьбы в целом литератур многих бесписьменных до революции народов, то можно еще более убедиться в значении народного творчества для развития литературы социалистического реализма. При этом важно отметить, что устное творчество народа накладывает яркую печать на многие особенности той или иной литературы в целом. Видный марийский поэт Миклай Казаков и прозаик Ким Васин пишут: «Влиянием родного фольклора можно объяснить и многие своеобразные черты современной марийской литературы: в ней преобладает поэзия, главным образом лирическая. Большинство марийских пьес — музыкальные, отличаются обилием песен и танцев. Носит яркие следы влияния народной поэзии и проза».²⁶ Количество подобных высказываний можно было бы увеличить.

²⁵ М. Горький. Пути развития крестьянской литературы. Стенограмма и материалы Первого всероссийского съезда крестьянских писателей. М.—Л., 1930, стр. 143.

²⁶ М. Казаков, К. Васин. Фольклорные традиции и реализм. «Литература и жизнь», 1958, 29 августа. Авторы при этом настойчиво и справедливо подчеркивают, что советский писатель особенно не должен забывать о «теневых сторонах» фольклора и что «фольклор всегда требует к себе критического отношения».

В формировании русской советской поэзии есть много отличительных особенностей (и прежде всего наличие богатейших литературных традиций). Но как и во всех литературах народов СССР фольклорные традиции здесь всегда подразумеваются.

В советской действительности, в связи с изменившимися общественно-экономическими условиями жизни народа и происшедшей культурной революцией (грамотность, массовость печати, радио и т. п.) основные критерии, определяющие фольклор (специфика предмета изображения, коллективность процесса творчества и устность бытования) применительно к современному народному творчеству окажутся во многом неприемлемыми, тем более как самые существенные, главные. Непонимание или недооценка этого факта, перенесение (хотя и с некоторыми оговорками) признаков классического фольклора на современное народное творчество также приводят к неверному истолкованию проблемы взаимоотношения советской литературы и народного творчества.

В силу этих же причин среди фольклористов нет договоренности не только о методе современного народного творчества и его соотношения с основным методом нашей литературы — методом социалистического реализма, но даже о предмете современного фольклора.²⁷ Суждения были настолько противоречивы, что стали раздаваться даже тревожные вопросы: а существует ли вообще современное народное творчество? Резко отрицательный ответ дали Н. Леонтьев и А. Бочаров. Но как те участники дискуссии, которые признают существование современного фольклора, так и те, которые отрицают его, исходят из неисторического понимания судеб фольклора и взаимоотношения его с профессиональной литературой. И те, и другие игнорируют то существенное обстоятельство, что изменились не только форма и содержание фольклора, но и пути и формы возникновения и бытования произведений народного творчества.

Изменившиеся общественно-социальные условия жизни нашего народа так повлияли на развитие массового художественного творчества, что специфика его, действительно, проявляется в ином по сравнению с классическим фольклором качестве. Принципиально по-новому встал вопрос о взаимодействии профессионального и самодеятельного искусства. Произведения современного народного творчества могут создаваться как устно, так и письменно, могут быть коллективными, но могут быть и «индивидуальными», могут проходить «шлифовку», но могут и не проходить ее, вообще не бытовать устно (как отдельные варианты), — художественная самодеятельность народных масс приобрела разнообразнейшие формы.²⁸ Изменилось и само качество коллективности. Прекрасным примером нового качества народно-поэтического творчества может служить своеобразный письменный и устный фольклор, созданный вокруг поэмы А. Твардовского «Василий Теркин». Среди многочисленных «продолжений», «подражаний» и вариантов знаменитой поэмы, своеобразно развивающих образ полюбившегося народным массам героя, нет, пожалуй, таких, которые бы проходили «шлифовку», подавляющее большинство этих произведений имеет индивидуальных авторов. Но самый факт массового обращения к теме «Теркина», существо народной интерпретации героя, ставшего дорогим и близким миллионам советских людей, — все это за-

²⁷ См., например, дискуссию на страницах журнала «Советская этнография» (1953) в связи с выходом в свет книги «Очерки русского народно-поэтического творчества советской эпохи» (Изд. АН СССР, М.—Л., 1952).

²⁸ См. об этом подробнее в моей статье: «Литература или фольклор? (К вопросу о судьбах современного народного творчества)». — Русский фольклор, V, стр. 265—292.

ставляет нас говорить в данном случае о народном художественном творчестве.

Существуют и многие другие виды и формы бытования самодеятельного искусства в наши дни.

И хотя художественные принципы современного народного творчества стали очень близки литературным (можно даже говорить о единстве художественных принципов современного народного творчества и советской литературы), они сохраняют свои некоторые специфические черты. И коллективный характер (хотя и в несколько ином качестве, чем в классическом фольклоре — «коллективный» в смысле «массовый»), и соотношение «своего» и «чужого», «подражательность» и некоторые другие особенности отличают их от литературных.

В результате многолетних дискуссий о современном народном творчестве, особенно на Всесоюзном совещании фольклористов в Киеве (1961 г.), посвященном специально этому вопросу, большинство специалистов пришло к правильному выводу о насущной необходимости собирать и изучать современное массовое художественное творчество. При этом многим стало ясно, что нужно решительно покончить с фальсификацией фольклора, когда за современное народное творчество нередко выдавались халтурные «парадные» сочинения отдельных незадачливых культработников, а то и самих собирателей. Стала также очевидной несостоятельность традиционно-«фольклористического» подхода к вопросам теории и практики развития фольклора в наши дни, в силу которого как раз подлинно народное современное творчество либо игнорировалось, либо неверно истолковывалось.

Связь советского художника с этим современным ему народным творчеством будет проявляться не в том, что он станет подражать ему или включать его в свои произведения, а в органической близости творчества писателя эстетическим вкусам и представлениям, которые проявляются в порой даже несовершенных поэтических произведениях, создаваемых в народной среде. Об этом говорит творчество ряда крупнейших советских художников. Так, например, несомненным толчком в работе поэтов в годы Великой Отечественной войны над своеобразным песенным жанром — «песни о полоне» (М. Исаковского, А. Прокофьева, А. Суркова и др.) — послужили песни и письма о полоне, создававшиеся рядовыми советскими людьми, главным образом женщинами и девушками, угнанными в немецкое рабство. Изучение этих песен также убеждает в том, что это был новый оригинальный жанр современного народного творчества.

Можно было бы показать, как влияли современные виды массового народного творчества (частушка, анекдот, песня, поговорка) на создание многими поэтами в годы войны многочисленных и очень популярных «уголков юмора» фронтовых газет (особенно образов Васи Теркина, Гриши Танкина, Ивана Гвоздева, Фомы Смыслова, Тараса Быстрова и т. п.). Особенно красноречива в этом смысле судьба поэмы Твардовского «Василий Теркин», о которой сам поэт писал так: «Но дело в том, что задуман и вымышлен он (образ Теркина — П. В.) 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».²⁹ И в заключение поэт еще более определенно заявил: «„Василий Теркин“ вышел из той

²⁹ «Новый мир», 1951, № 11, стр. 205.

полуфольклорной современной „стихий“, которую составляют газетный и стенгазетный фельетон, репертуар эстрады, частушка, шуточная песня, раек и т. п. Сейчас он сам породил много подобного материала в практике газет, специальных изданий, эстрады, устного обихода.³⁰

Здесь (и не только в творчестве А. Твардовского, но и других советских писателей) проявился тот принцип художественного творчества и отношения к народно-поэтической эстетике, о котором так обстоятельно рассказывал М. Горький в 1928 г. рабселькорам и военкорам, как бы олицетворявшим будущее советской литературы. Много уделив внимания жизни народных масс и особенно их поэтическому творчеству, которое на протяжении веков оказывало большее влияние на литературу, а затем показав, как постоянно рождается словесное народное творчество в реальной действительности, М. Горький заключает: «Вот на таких живых мыслях (широких слоев народа, — П. В.) я учился думать и писать».³¹

4

И если так понимать существо связи художника с жизнью, народным творчеством и народной эстетикой, то станет совершенно очевидным, что проблема фольклоризма тесно связана (но не равнозначна!) с проблемой народности и национального своеобразия литературы.

Как и понятия «фольклор», «фольклоризм», понятие «народность литературы» исторически изменяется, наполняется новым содержанием, расширяется и углубляется. Можно было бы, например, проследить, как в русской эстетике изменялось содержание и понимание проблемы народности — от отождествления ее с «самобытностью» национальной культуры (декабристы) к правдивому изображению «особенной физиономии» народа, его «образа мыслей и чувствований» (Пушкин), затем к призыву (обращенному к писателю) «проникнуться народным духом», выразить «народные стремления», практические интересы народных масс (революционные демократы) и, наконец, к требованию четкого и открытого классово-партийного изображения жизни и борьбы народных масс (марксистско-ленинская эстетика). Однако как раньше, так и теперь, применительно к советской литературе, проблема народности как идейно-эстетической категории остается одной из сложных в литературоведении. Она связана с такими коренными проблемами искусства, как классовость и партийность писателя, национальное своеобразие литературы, творческая индивидуальность художника и проблема художественного мастерства, традиции и новаторство, взаимоотношение литературы и фольклора и др.

Советская литература вносит качественные поправки в содержание этих понятий, обогащает их. Следующие основные причины определили новизну содержания проблемы народности в советской литературе.

1. Мировоззрение художника. Принцип коммунистической партийности открыл перед писателем небывалые возможности для создания подлинно народных произведений и придавал последним активный, наступательный характер. Правильное, марксистское понимание истории общества позволило художнику не только верно оценить общие закономерности развития жизни, но и глубже заглянуть в психологию человека, определить подлинные мотивы его поведения, активно бороться за утверждение передовых идеалов. В связи с этим определилось новое понимание художником «места поэта в рабочем строю». Общественные, общегосударственные цели и творческие задачи писателя совпали. Писатель стал осознавать свое творчество (а народные массы воспринимать его) как дело об-

³⁰ Там же, стр. 228.

³¹ М. Горький. Сочинения в 30 томах, т. 24, М., 1953, стр. 494.

щегосударственной важности. Отсюда — связь с современностью как одна из коренных черт советской литературы.

2. Новое в жизни народных масс. Это означает, что народ стал главным объектом творчества не просто как движущая сила истории, а как сознательная сила, строящая новое общество. Социалистическое движение народных масс (в широком смысле слова) по-новому определило решение главной задачи литературы — человек и общество, личность и коллектив. А это не могло не отразиться на принципах изображения (художественная типизация) как человека, так и коллектива, общества. В этом смысле советская литература полемизирует с буржуазной (современной и прошлой) литературой. Проблемы конфликта, сущности трагического, показ духовного роста людей, становления социалистического сознания, борьбы с предрассудками и т. п. приобрели в советской литературе качественно новые черты.

3. Наконец, новый читатель, новые условия жизни литературных произведений в советской действительности. Во взаимоотношениях писателя и читателя (проблема, которая всегда волновала передовых художников) произошли серьезные изменения. Положение, когда писатель пописывает, а читатель почитывает, стало непригодным для советской литературы. Читатель активнейшим образом (и прямо, и опосредованно) влияет на литературный процесс. Это неизмеримо повышает значение связи художника с народными массами, их эстетическими вкусами, повышает ответственность художника перед ними. Критерий доступности, массовости, общепризнанности художественного произведения как никогда становится одним из важных в определении его народности.

Однако все это не означает, что каждый советский писатель, каждое произведение его механически приобретает право называться народным. Народность достигается в результате упорного труда художника, глубокого изучения им жизни, зависит от способности писателя органически усвоить передовые идеи времени, проникнуться интересами народных масс. А это зависит от многих условий: идейной зрелости, жизненного и творческого опыта писателя, меры художественного таланта и т. п. Поэтому наличие в советской литературе более высокой ступени развития народности по сравнению с предшествующей литературой не отменяет вопроса о степени народности творчества того или иного писателя.³²

Не случайно, что те литераторы, которые склонны игнорировать весь этот сложный комплекс условий, определяющих народность творчества советского писателя, и возводить в ранг народных каждого только потому, что он советский, свысока смотрят и на фольклор. С их точки зрения фольклор — это некий примитив, чуждый новаторству и вообще поэзии века машин, атомной энергии и завоевания космоса. Между тем даже в своем чистом виде произведения народного поэтического творчества продолжают волновать современников, доставлять глубокое эстетическое и нравственное удовлетворение. В сердце человека, чуткого к подлинной поэзии, всегда будет «уголок» для народного творчества.

Характер понимания народного творчества отражает и меру понимания художником самого народа, его жизни, его нравов, обычаев, чаяний. Точно так же в глубине и органичности освоения фольклора писателем отражается степень, говоря словами М. Горького, «физической и духовной близости»³³ творца к народу. Обращение к народному творчеству

³² Подробнее эту точку зрения на проблему народности в советской литературе см. в моей статье: Народность и социалистический реализм. — В кн.: Искусство принадлежит народу. Лениздат, 1960, стр. 102—146.

³³ М. Горький, Сочинения в 30 томах, т. 24, М., 1953, стр. 35.

у настоящего художника всегда вызывается не какими-либо узколичными побуждениями, а желанием глубже выразить интересы народных масс. Но так как каждый писатель делает это по-своему, выяснение особенностей (и глубины) использования им народно-поэтических традиций поможет лучше понять и своеобразие проявления народности его творчества. Внешняя же фольклорность в произведениях писателя выявляет поверхностное понимание им и фольклора, и литературы, она чаще всего противоположна народности. Примером могут служить многочисленные произведения «под народные», особенно песни некоторых советских поэтов 20—30-х годов (сб. И. Сельвинского «Песни», 1936; «песни» С. Кирсанова и др.). С другой стороны, в поэзии Д. Бедного, В. Маяковского, С. Есенина, В. Лебедева-Кумача, М. Исаковского, А. Суркова, А. Прокофьева, А. Твардовского и других поэтов народное творчество сыграло немалую роль для создания положительного героя-современника.

Непосредственно с проблемой народности и фольклоризма связан вопрос о национальном своеобразии литературы. Не вдаваясь здесь в подробное рассмотрение этого весьма сложного вопроса, заметим лишь, что тенденции в некоторых выступлениях (на протяжении многих лет) снять его применительно к русской советской литературе на том основании, что она социалистическая по своему содержанию, следовательно интернациональная по духу (национальному же отводилась узко понятая «форма» в смысле «язык»), не имеют под собой почвы. Они наносили вред нашему литературоведению. Их опровергать нет необходимости. Русское, армянское, казахское и т. д., будучи советским, не перестает быть русским, армянским, казахским и т. д., оно лишь изменяется.

Всякий крупный художник вносит вклад в мировую культуру прежде всего потому, что он полно и глубоко отражает в своем творчестве жизнь своего народа, всегда неповторимую по форме и по содержанию. И чем большее влияние оказывает тот или иной народ на мировую историю в тот или иной период, тем значительнее вклад национальных качеств этого народа в «общечеловеческое». Только через глубокое раскрытие национального своеобразия облика своего народа и его исторической жизни художник становится великим.

Национальное входит органическим составным элементом в творческий метод всякого настоящего художника. Это накладывает печать не только на своеобразие языка и стиля писателя, но и на многие другие стороны его творческой природы, в том числе и на его эстетические принципы.

Правильному пониманию роли народно-поэтических традиций в развитии русской советской литературы как одного из источников обогащения ее национального своеобразия мешали различного рода нигилистические и вульгарно-схоластические теории о национальном в социалистической культуре. В последние годы эти «теории» в основном преодолены.

В этой связи представляется интересной большая дискуссия по вопросам национального своеобразия советской литературы, проведенная в 1957 г. на страницах журнала «Дружба народов». Большинство участников дискуссии (А. Бочаров,³⁴ Ф. Ермаков,³⁵ Б. Кнейчер,³⁶ М. Пархоменко,³⁷

³⁴ А. Бочаров. К вопросу о национальной специфике литературы. — «Дружба народов», 1957, № 1.

³⁵ Ф. Ермаков. О национальном своеобразии удмуртской литературы. — «Дружба народов», 1957, № 6.

³⁶ Б. Кнейчер. О национальной специфике художественных произведений. — «Дружба народов», 1957, № 4.

³⁷ М. Пархоменко. О чем идет спор? (К дискуссии о национальной форме). — «Дружба народов», 1957, № 7.

Н. Джусойты³⁸ и др.) пришло к выводу, что национальное проявляется не только в форме, но и в содержании произведений искусства. Основной тезис А. Бочарова и других участников дискуссии: национальная форма есть часть национальной специфики, а национальная специфика включает и содержание искусства — правилен, так как, действительно, «нельзя искать разные основы: для содержания — социальную, классовую, а для формы — национальную, внеклассовую».³⁹

Главным же в национальной форме литературы является не язык как лингвистическое явление, а художественный стиль, который определяется своеобразием реальной жизни народа (на разных исторических этапах), особенностями его быта, психологического склада, мышления. Эту мысль убедительно, на конкретном анализе художественных произведений, развивал Н. Джусойты.

Г. Ломидзе⁴⁰ и другие товарищи, утверждающие, что только форма входит в понятие национального (под содержанием они подразумевают мировоззрение, оценку явлений), неправы еще и потому, что, определяя содержание как общественно-социальную категорию, исключают национальное. В таком случае национальное противопоставляется социальному, что неверно. Содержание искусства — это единство идейного и эстетического моментов, а значит, оно включает и национальное. Если реальная основа национального (характеры, нравы, обычаи) материальна (это признает и Ломидзе), то национальное не может не входить и в само понятие содержания искусства. Кроме того, если принять тезис, что национальное — только форма, а содержание (по Ломидзе — синоним идейности, т. е. взгляда на мир) только социалистично, то значит и «манера понимать вещи», которую Белинский определил как «тайну национального», тоже не является признаком национального. Совершенно очевидно, что противопоставлять «манеру понимать вещи» как отражение национального своеобразия, условиям, которые формируют эту «манеру» мышления, неверно.

Таким образом, национальная специфика искусства — это не только национальная форма и даже не только национальная тематика, а национальная форма — не только язык. Национальную специфику искусства следует искать более глубоко, а именно в изображении человеческих характеров, своеобразия жизни и борьбы народа. При этом национальное постоянно исторически обогащается, изменяется, потому совсем неверно отождествлять национальное с «древним», «традиционным».⁴¹

Вот почему было бы неправильно изучение национального своеобразия формы произведения ограничивать лишь выяснением его связи, в частности с традиционными фольклорными особенностями поэтики. Анализ традиций в поэтике необходимо проводить неразрывно с рассмотрением образа художественного мышления, отразившегося в произведении; причем национальные черты проявляются не только в старом фольклоре, но и в рождающемся. Знакомство с современным фольклором разных народов СССР убеждает в этом. Иначе и быть не может.

Устное народное поэтическое творчество является одним из источников обогащения национальной литературы (а не только поэтической формы). Потому-то и важно исследовать не «переключку» отдельных мотивов фольклора в произведениях писателей, а влияние художественных принципов

³⁸ Н. Джусойты. О национальном языке и национальном стиле. — «Дружба народов», 1957, № 12.

³⁹ «Дружба народов», 1957, № 1, стр. 202.

⁴⁰ Г. Ломидзе. Так ли надо решать вопросы национальной специфики литературы? — «Дружба народов», 1957, № 3.

⁴¹ Что было заблуждением многих писателей (А. Ремизов, Н. Клюев и др.).

народного творчества (типизации, характера реалистической условности, особенностей художественного стиля и т. п.) на советскую литературу.

В самое последнее время вопросы национального своеобразия в современной жизни и искусстве снова стали предметом усиленного внимания литераторов.⁴² Имея в виду одну из задач партии, сформулированную в новой Программе КПСС — «вести непримиримую борьбу против проявлений и пережитков всякого национализма и шовинизма, против тенденций к национальной ограниченности и исключительности, к идеализации прошлого и затушевыванию социальных противоречий в истории народов, против обычаев и нравов, мешающих коммунистическому строительству»,⁴³ — авторы совершенно справедливо осуждают «национальный эгоизм», который в сознании и в быту советского человека ведет не к интернационализму, а к национальному консерватизму и ограниченности. Поэтому и отношение к народно-поэтическим традициям не должно быть бездумно-панегирическим. Нельзя идеализировать косное как в жизни народа, так и в его художественном творчестве!

Однако все это вовсе не отменяет ни всемерного развития лучших национальных традиций каждого народа в наше время, ни тем более глубокого изучения национальной специфики искусства народов. Только на основе использования⁴⁴ всех национальных богатств культуры народов возможно построение общечеловеческой культуры будущего общества. Сейчас же мы еще очень далеки от того, чтобы сказать: все лучшее в национальной культуре прошлого мы восприняли и освоили. Вот почему, думается, в слишком настойчивых предупреждениях о том, что увлечение традиционно-национальным опасно, что «пресловутое „фольклорное мировоззрение“» — это мировоззрение «раба природы и стихийных явлений» (Ю. Рытхэу), что вообще «национальные чувства — сосуд хрупкий» (А. Агеев) и т. п. — в этой настороженности по отношению к «традиционному», «фольклорному», «национальному» есть элемент какого-то странного недоверия к могучим и большим положительным богатствам народной культуры прошлого, способным обогащать духовный мир самого современного человека. Консервативное и ограниченное никогда ни у одного народа не было преобладающим, самым существенным в фольклоре. Косное же в быту чаще всего осуждалось в самом народном творчестве. Поэтому в недооценке подлинно национальных традиций культуры сейчас больше опасности, чем в переоценке силы воздействия отрицательных или просто «отсталых» сторон этой культуры на наше современное искусство.

5

Наконец, еще один вопрос, который необходимо затронуть в связи с проблемой фольклоризма, — это вопрос о путях и способах освоения фольклора.

Решающую роль в развитии искусства играет реальная действительность. Она же определяет и характер обращения художника к традициям. Это — азбучная истина. Однако только влиянием конкретной исторической действительности нельзя объяснить все многообразие художественной литературы, как и путей и форм использования традиций.

Своеобразие преломления фольклора диктуется нередко жизненным материалом, лежащим в основе художественного произведения. Так,

⁴² См.: Ахет Агеев. О национальном эгоизме и национальных чувствах. «Литература и жизнь», 1961, 17 ноября; Ю. Рытхэу. Правда настоящего или украшение прошлого? — «Литературная газета», 1961, 19 декабря, и др.

⁴³ Программа Коммунистической партии Советского Союза. Госполитиздат, 1961, стр. 116.

⁴⁴ Там же, стр. 130—131.

в произведениях на исторические темы народное творчество данной эпохи чаще всего служит непосредственно достоверным материалом для произведения эпохи, своеобразия характеров, языка («Петр Первый» А. Толстого, «Разин Степан» А. Чапыгина, «Степан Разин» С. Злобина, рассказы и повести Б. Шергина и др.). При изображении современности писатель в большей мере переосмысливает фольклор и его принципы; используя его мотивы и образы, он одновременно стремится «преодолеть» их («Поднятая целина» М. Шолохова, песни М. Исаковского, «Алена Фомина» А. Яшина, «Лесная сторожка» Н. Рыленкова и др.).

По-разному и с разной силой проявляется активность фольклора в разных родах и видах литературы, что зависит прежде всего от разработанности и специфики в самом фольклоре тех или иных жанров и видов. Так, например, драматургия ограничивается главным образом использованием малых фольклорных жанров — пословиц, поговорок — с целью углубления психологического анализа героев (за отдельными исключениями, когда драматург ставит особые цели: «Снегурочка» А. Н. Островского, «Мистерия Буфф» В. Маяковского).

В прозе границы воздействия фольклора расширяются. Но особенно многосторонне влияние народного творчества на поэзию — и прежде всего потому, что в самом фольклоре преобладает поэзия. В поэзии народно-поэтические традиции сказались и в жанрах, и в стиле, и в принципах изображения. Здесь мы должны категорически не согласиться с точкой зрения некоторых фольклористов и писателей.

Б. Н. Путилов пишет: «Литература... берет главным образом элементы содержания и стиля фольклора, а не его цельные, исторически сложившиеся формы».⁴⁵

Еще более категорически в статье «Социалистическое искусство — национально» выступал П. Скосырев: «Если нет оснований отказываться от академического изучения таких эпических поэм прошлого, как например „Деде Коркут“ или „Идигей“, то было бы ошибкой рассматривать эти старинные сказания, как то культурное наследие, которое служит почвой для вызревания современных форм национального советского искусства».⁴⁶

Автор, как видим, обобщает. Речь идет не столько о конкретных произведениях («Деде Коркут» и «Идигей»), сколько о том, что старая поэтическая жанровая форма не может «служить почвой для вызревания современных форм национального советского искусства».

Если обратиться к основным жанрам поэзии, то нетрудно увидеть, что многие лучшие произведения советских поэтов в значительной мере обязаны (наряду с традициями классической поэзии) народному творчеству — и не только в стиле и «отдельных элементах», но и в жанровой своей характерности, в структуре («Про землю, про волю, про рабочую долю» А. Бедного, «Страна Муравия» и «Василий Теркин» А. Твардовского, песни А. Суркова, М. Исаковского и др.). Вообще не только некоторые литературные жанры обогащались за счет фольклора (поэма, лирика), но и возникали на народно-поэтической почве (песня, басня, почти все жанры агитационной поэзии и др.); причем закономерности поэтического жанра также влияют на характер освоения фольклорных традиций.

Однако при наличии любого из условий, определяющих возможности и пути освоения фольклорных традиций, в каждом конкретном случае писатель может ставить перед собой разные цели в использовании народного творчества и может пользоваться разными методами. В одном случае

⁴⁵ Б. Н. Путилов. О некоторых проблемах фольклоризма советской литературы. — Вопросы советской литературы, IV, Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 20.

⁴⁶ «Дружба народов», 1957, № 5, стр. 185.

художник, работая над обычным реалистическим произведением, обращается просто в силу особенностей своих эстетических вкусов к фольклорным традициям для углубления художественной трактовки образа или конфликта. Здесь как включение отдельных фольклорных элементов в произведение, так и использование некоторых принципов изображения, как правило, непосредственно не «обнаруживают» своего фольклорного источника и призваны лишь усиливать реалистическую картину или образ («Бородино», «Мороз, Красный нос», «Про землю, про волю, про рабочую долю», «Тихий Дон», «Василий Теркин», «Русский лес»).

В другом случае писатель специально обращается к тому или иному народно-поэтическому мотиву или сюжету, «соответствующим» центральной художественной идее, и на их основе строит произведение, реалистическое по своему содержанию («Кому на Руси жить хорошо» А. Н. Некрасова, «Царь Андрон» Д. Бедного, «Страна Муравия» А. Твардовского, «За волшебным колобком» и «Кашеева цепь» М. Пришвина). Иногда по этому же принципу создается романтическое произведение («Руслан и Людмила», «Демон», «Девушка и Смерть»).

Немало, однако, в истории литературы примеров, когда художник не просто использует народно-поэтический мотив или сюжет как ведущий для построения своего произведения, но одновременно и другие принципы повествования, включая и стиль. В этом случае произведение целиком сохраняет свою сказочную (или былинную, песенную) основу. Автор словно бы задался целью написать «литературный вариант» той или иной сказки, былины, песни. И здесь принципы использования фольклора уже совсем иные, чем во втором и особенно в первом случае (сказки Пушкина, «Конек-горбунок» А. Ершова, «Песня про купца Калашникова» М. Ю. Лермонтова, сказки Л. Толстого, «150 000 000» В. Маяковского, сказы П. П. Бажова, огромное количество произведений в «уголках юмора» фронтовых газет Великой Отечественной войны и мн. др.). Конечно, и в названных произведениях есть много отличительных особенностей, различны они по уровню исполнения и пр. Но общая черта (мы пока не находим иного слова для ее определения) — стилизация — безусловно является определяющей.

В литературоведении это понятие довольно устойчиво связывается с внешней подражательностью и даже антихудожественностью, чем-то враждебным литературе. Современные словари закрепили за этим словом примерно этот же смысл. Поэтому во всех статьях и книгах обычно этот термин — стилизация — употребляется в однозначном смысле: когда художник терпит при обращении к фольклору неудачу.

Думается, что вопрос этот значительно сложнее. Если учесть один из основных смыслов, вкладываемых современными словарями в это понятие («стилизовать — это значит придать (= давать) чему-нибудь признаки, черты какого-нибудь стиля, избранного за образец»,⁴⁷ или «подражание какому-нибудь стилю прошедших эпох»),⁴⁸ и особенно если учесть практику русской классической и советской литературы, неминуемо придется признать, что стилизация может выступать в художественном творчестве как один из способов создания поэтического произведения и в руках большого писателя может быть поднята на высоту подлинного искусства. «Песня про купца Калашникова» — это гениальная стилизация. Замечательным образцом такого принципа работы с фольклором в советскую эпоху является творчество П. Бажова. Более того: даже в тех своих про-

⁴⁷ Словарь русского языка. Составил С. И. Ожегов. Издание третье, М., 1953, стр. 710.

⁴⁸ Энциклопедический словарь, т. 3, М., 1955, стр. 328.

изведениях, которые явно не были навеяны фольклором (например, о Ленине), Бажов остался верен этому творческому методу.

Так мы подошли, быть может, к самому главному вопросу, определяющему результаты обращения художника к народному творчеству — о мере и своеобразии таланта. Великий художник, если он даже избирает прием стилизации как главный в работе над фольклорным материалом, может создать гениальное произведение. У одного писателя даже отдельные народно-поэтические элементы (пословицы, образы и т. п.) засверкают вдруг всеми цветами радуги и придадут произведению необыкновенную свежесть, красоту; другой делает как будто то же самое, но произведение остается серым и скучным. Все зависит от уровня и направления таланта и вкуса художника. И чем талантливее писатель, тем оригинальнее, неповторимее его способы обращения к фольклору. Совсем неправы те, кто считает, будто связь писателя с народной поэзией умаляет оригинальность его творческой индивидуальности. Нет, «использование фольклора, — как справедливо пишут марийские писатели М. Казаков и К. Васин, — не только не заслоняет творческого лица поэтов, а, наоборот, ярче, выпуклее показывает самобытность каждого из них».⁴⁹

Каждый крупный художник вносит при этом новое в приемы и принципы освоения народного творчества, обогащая общий творческий метод литературы эпохи, находит нечто новое, свежее, нужное для литературы. Тем самым авторы как бы постоянно открывают все новые и новые богатства народных сокровищ словесного искусства. Достаточно лишь сопоставить имена М. Горького и А. Толстого, Д. Бедного и В. Маяковского, М. Шолохова и Л. Леонова, А. Твардовского и В. Луговского, М. Пришвина и П. Бажова, М. Исаковского и В. Лебедева-Кумача, А. Суркова и А. Прокофьева, чтобы представить себе многообразие и богатство приемов и принципов, которыми пользуются советские писатели в освоении русского народного поэтического творчества. Каждый из них, по-своему обращаясь к фольклору, органически усваивая традиции национального искусства, вместе с тем добивается более полного и оригинального выражения самобытных национальных свойств в раскрытии психологии, внутреннего мира русского советского человека, в изображении духовного склада и быта народных масс.

Таким образом, проблема фольклоризма советской литературы связана с рядом важнейших идейно-эстетических проблем теории и практики — и в первую очередь с проблемами народности и национального своеобразия нашей литературы, оригинальностью и глубиной таланта писателя, его творческими позициями. При этом важно иметь в виду, что сила и характер взаимоотношений литературы и фольклора на разных исторических этапах развития государства и литературы изменялись и обогащались. Освоение традиций народного творчества профессиональной литературой шло, как мы видели, по пути углубления. В условиях социалистической действительности влияние народного творчества на литературу значительно изменилось и усложнилось, но не «самоуничтожилось», как думают некоторые, ввиду того, что якобы фольклор «исчез» или «потерял» свою ценность. Укрепление и углубление связей советских писателей с многовековым (и современным) творчеством народных масс безусловно будет обогащать нашу литературу и в ее дальнейшем развитии, хотя мы не можем сейчас утверждать что-либо определенное относительно интенсивности, форм и путей использования этих традиций в будущем.

⁴⁹ М. Казаков, К. Васин. Фольклорные традиции и реализм.

Л. И. ЕМЕЛЬЯНОВ

К ВОПРОСУ О ФОЛЬКЛОРИЗМЕ ДРЕВНЕЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Проблема взаимоотношений литературы и фольклора издавна была и продолжает оставаться одной из самых интересных и актуальных проблем фольклористики. Накоплен богатейший материал, написано огромное количество исследований — и конкретных разработок, и обобщающих трудов. Словом, проблема живет в науке полнокровной и интенсивной жизнью, в которой есть свои успехи и свои неудачи, свои классические установки и свои отклонения от правильного курса.

Если присмотреться поближе к тому, как ставится в нашей фольклористике вопрос о взаимоотношениях литературы и фольклора, то можно заметить, что на фоне сравнительно большого разнообразия точек зрения вырисовывается и с течением времени приобретает все более ясные очертания некая общая, можно сказать средняя методологическая предпосылка. Она состоит в том, что исследователи в большинстве случаев оперируют какими-то средними понятиями «литература» и «фольклор», и потому получается, что и взаимоотношения литературы и фольклора во многих случаях также приобретают средний, нивелированный характер. Речь идет, конечно, не о недостатке конкретности в анализе фактического материала — с этой-то стороны как раз все обстоит благополучно. Дело в другом, в том, что сами понятия подчас как-то обезличиваются, лишаются объективно присущей им многоплановости содержания; причем нередко оказывается забытым все то, что уже много раз обсуждалось и на выяснение чего наука затратила немало времени и усилий. Сколько, например, было жарких споров по вопросу о границах понятия «фольклор», о задачах фольклористики в связи с этим, о ее методологии! Мысль о том, что фольклор — это часть искусства, когда-то приходилось отстаивать в борьбе с наиболее распространенным взглядом, что фольклор — это часть этнографии. На какое-то время все как будто согласилось, что фольклор представляет собой сложное образование, в котором наряду с художественным пластом имеются многие другие, с художественным творчеством не имеющие ничего общего. Однако потом произошло нечто непонятное. Достаточно было мысли о том, что определенная часть фольклора представляет собой искусство, утвердиться в науке, как ощущение границ этого художественного пласта стало постепенно утрачиваться. Фольклор, в каком бы качестве (а их, этих качеств, — целый спектр!) ни присутствовал в нем художественный элемент, стал восприниматься как безусловно художественное творчество.

В вопросе о взаимоотношениях фольклора и литературы такая установка привела к тому, что все многообразие связей литературы с фольклором было сведено, в сущности, к одной форме — к художественному взаимодействию. В каждом конкретном случае обращения литературы к фольклору усматривалось именно художественное обращение, так что данное произведение литературы, независимо от его истинной природы (художественной или нет), уже в силу своей связи с фольклором приобре-

тало художественное звучание. Особенно заметны проявления этой установки в анализе фольклоризма древней русской литературы. Помимо того, что вопрос о фольклоризме ряда памятников получает неправильное решение, создается еще, как нам кажется, неверное представление об одной из коренных традиций русской литературы — о традиции действительно художественного обращения ее к фольклору, так как этот главный вопрос заслоняется сравнительно второстепенным вопросом об использовании литературой нехудожественного фольклора в целях также нехудожественных.

Этот круг вопросов и послужит предметом предлагаемых заметок.

1

Отчетливые следы связи русской литературы с фольклором мы находим уже в самых древних ее памятниках — в ранних летописях, в частности в «Повести временных лет», богато инкрустированной различными историческими преданиями и легендами, мифами, заговорами и плачами, пословицами, поговорками и загадками. Вопрос этот имеет обширную литературу, и потому останавливаться на нем мы не будем.

Нас интересует другой вопрос: каковы были стимулы такого, а не иного обращения летописцев к фольклору и создала ли «Повесть временных лет» (как и другие аналогичные памятники) традицию для художественной литературы в обращении к фольклору?

Ответ на этот вопрос, по нашему мнению, требует значительной осторожности.

Дело в том, что те или иные суждения о художественной стороне произведений летописного жанра должны приниматься нами с весьма существенными оговорками и уточнениями. Мы не собираемся отрицать, что определенные стороны «Повести временных лет» производят сильное художественное впечатление (сюда прежде всего входят отмеченные В. П. Адриановой-Перетц «художественные возможности древнерусского живого языка»),¹ однако же и не можем согласиться с утверждением, что «древняя русская летопись X—XIII вв., будучи историческим источником первостепенного значения, представляет собой памятник литературный по преимуществу».² «По преимуществу»-го, определяемому самой ее природой и общественным назначением, «Повесть временных лет» является как раз «историческим источником первостепенного значения». Она родилась как результат потребности создать историю молодого Русского государства, ярко выразить «торжество новых людей» и «новой страны христианской» на фоне рассеявшегося мрака «в тьме ходящих невегласов».³ Средства и только средства достижения этой цели дают возможность говорить о «Повести временных лет» как о памятнике литературы, точно так же, как и в позднейшие времена карамзинская «История государства Российского» справедливо рассматривалась также с точки зрения истории русского литературного языка.

Отдавая должное поэтичности многих и многих эпизодов «Повести временных лет», изобразительным возможностям ее языка, мы не хотим упускать из виду и того неоспоримого факта, что все художественные элементы ее строго подчинены исторической ее природе и должны рассматриваться как стихийно, бессознательно-художественные. Это ни в какой мере не умаляет значения старейшего русского памятника в развитии

¹ История русской литературы, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1941, стр. 257.

² Там же, стр. 257.

³ Там же, стр. 261.

литературной традиции (как опять-таки нельзя отрицать значения для литературы Карамзина-историка), но дает возможность глубже оценить подлинный характер и значение художественных элементов памятника. Для нашей же проблемы — влияние фольклора на литературу — это уточнение вообще имеет принципиальный характер, поскольку для собственно художественных целей фольклор в «Повести временных лет» почти нигде не привлекается, и, следовательно, традиция собственно художественного использования фольклора в русской литературе восходит к иным источникам.

Наиболее мощный фольклорный пласт в «Повести временных лет» составляют различные исторические предания и легенды. Легенды об основателях Киева, о смерти Олега, о хозарах, рассказ о смерти Игоря и трех мщениях Ольги, сказание о единоборстве Мстислава с Редедей и юноши-кожемяки с печенежским богатырем — все это, как и многое другое в этом же роде, привлекается летописцем в качестве достоверного исторического материала, который представлял одну из главных по тому времени форм положительного исторического знания.

Влияние фольклорной эстетики на эстетику «Повести временных лет» нельзя обнаружить уже просто потому, что природа «Повести» не эстетическая; в ней нет художественного повествования, а есть повествование историческое, использовавшее фольклорные произведения и запечатлевшее некоторые характерные их особенности (бессознательно-художественный характер оформления, народность исторических оценок и т. п.). Именно то, что в каждом конкретном случае все эти предания строго подчинены задачам исторического повествования, не позволяет придавать им самостоятельного художественного значения. Они и в самом-то фольклоре сложились как бессознательно-художественные произведения, художественность которых полностью обусловлена тем, что исторические впечатления конкретизированы в них средствами фантазии; включение же преданий в систему исторического повествования на правах своего рода документальных свидетельств окончательно обнажает их историческую, а не художественную природу. Они придают поэтический колорит летописи, однако этого недостаточно, чтобы считать летопись художественным произведением. Поэтому мы и утверждаем, что «Повесть временных лет», несмотря на поэтическое звучание многих и многих ее эпизодов (особенно для позднего читателя), все же представляет для художественной литературы традицию в собственно художественном освоении фольклора лишь в весьма условном смысле — на примере «Повести временных лет» можно хорошо увидеть роль фольклора, его мощное влияние на развитие повествовательных литературных возможностей вообще. Поэтому хотя мы и не признаем, что «Повесть временных лет» представляет для литературы традицию в художественном использовании фольклора, но для нас отсюда следует гораздо более важный и, так сказать, капитальный вывод — любое проявление литературы, как бы далеки ни были его задачи от собственно художественных, определенным образом зависит в эту эпоху от опыта отражения действительности, накопленного в фольклоре.

В отношении «Повести временных лет» вопрос об использовании фольклора сравнительно прост — это вопрос об источниках знания и о повествовательных средствах (в меньшей мере). Фольклор здесь весь как бы на поверхности, он не «ушел» еще в ткань произведения, потому что он может глубоко уйти только в ткань художественную, а здесь ткань — историческая. Но в более поздние времена возникают произведения, в которых налицо уже эстетическое взаимодействие литературы и фольклора, и здесь вопрос о влиянии фольклора на литературу резко осложняется,

потому что влияние это проявляется во множестве различных конкретных форм.

Уже жанр поучений, который так же, как и летописный жанр, не имеет отношения к задачам собственно художественным, в гораздо большей степени открыт фольклорному влиянию. Причина этого в характере самого предмета отражения, в тех сторонах, которыми граничит этот жанр с жанром автобиографии. С особой наглядностью это можно видеть на примере «Поучения» Владимира Мономаха. Непосредственно дидактические цели, которые и дали жизнь этому жанру, достигаются в данном случае средствами чрезвычайно яркого автобиографического рассказа, отразившего повествовательные навыки среды, под влиянием которой сложилось сознание Мономаха.

В «Поучении» почти нет фольклорных заимствований, но присутствие народной палитры чувствуется достаточно определенно. Она видна и в стремлении автора к живому, конкретному изображению, в демократизме его вкусов, в простоте и характерности восприятия. Отрицая сознательное художественное обращение автора к фольклору (так как оно возможно лишь при наличии художественных целей), в данном случае можно говорить о повествовательной манере, в которой отразился опыт очень широкой среды. Достоинства «Поучения» объясняются сколько тем, что Мономах владел литературным опытом своего времени, столько же и тем, что он опирался и на повествовательный опыт широких народных масс. Это многообразие творческих истоков, слияние их в русле единой повествовательной манеры и сделало «Поучение» одним из самых выдающихся произведений ранней русской литературы.

2

До сих пор мы говорили лишь о косвенных формах влияния фольклора на литературу, формах, которые не могли не быть косвенными уже потому, что обращение рассмотренных произведений к фольклору стимулировалось потребностями не художественного порядка. В художественном опыте фольклора литература как бы «не нуждалась» до поры, а если она и прибегала к нему, то, во-первых, это осуществлялось в связи с иными потребностями, а во-вторых, не имело осознанного характера. Фольклор либо проникал в литературу своими нехудожественными сторонами, а художественные черты приносил с собой как более или менее сопутствующие признаки, либо совершенствовал литературные повествовательные средства независимо от того, в каких целях (художественных или практических) эти средства употреблялись. В том и другом случае он существенно обогащал литературу, но главные-то его возможности в этом отношении оставались еще скованными узостью и сугубо практической природой задач литературы. Отход от этих утилитарных задач, а вместе с тем резкое усиление собственно художественного влияния фольклора впервые и с наибольшей полнотой во всей древней русской литературе проявились в величайшем ее памятнике — «Слове о полку Игореве».

В науке издавна ведутся споры о жанре «Слова».

Для наших целей эта проблема имеет принципиальное значение лишь постольку, поскольку в ней находит отражение вопрос о характере художественности «Слова». Поэтому во всем многообразии точек зрения по этому вопросу мы различаем две основные. Первая рассматривает «Слово» как собственно художественное произведение, не связывая его художественность с какими-либо практическими моментами. Вторая, отчетливо

выраженная в статье И. П. Еремина,⁴ как показывает уже само название статьи, анализирует художественность «Слова» с точки зрения жанра политического красноречия, как известно, широко распространенного в древней русской литературе.

Мы не можем входить здесь в подробный разбор этого интересного и глубокого исследования — это увело бы нас слишком далеко от нашей основной цели. Но некоторые замечания, непосредственно касающиеся наших задач, все же необходимо сделать.

Первое и самое общее замечание состоит в том, что конкретные результаты анализа «Слова», произведенного И. П. Ереминым, гораздо богаче и плодотворнее, чем теоретическая цель, непосредственно им преследуемая. Исследователь тонко и глубоко понял и выявил объективно существующую художественную структуру «Слова», но увидел в ней действие, в сущности, совсем иных законов (гораздо более частных), нежели те, по которым она в действительности сложилась так, а не иначе. Короче говоря, законы собственно художественного творчества, в свете которых только и возможно объяснение всего богатства и своеобразия содержания «Слова», он воспринял как законы, или лучше сказать принципы жанра торжественного красноречия (в данном случае политического).

Мы вовсе не хотим сказать, что основная идея И. П. Еремина каким-либо образом противоречит анализируемому им материалу, опирается на неверное его понимание. Отнюдь нет. Ни в одном случае трактовка исследователем как памятника в целом, так и отдельных его компонентов не вызывает ни малейшего сомнения. И все же главная мысль — о принадлежности «Слова» к жанру политического красноречия — представляется нам не вполне убедительной, потому что черты этого жанра, различаемые исследователем в составе «Слова», не носят характера обязательных, не исчерпывают художественной специфики этого памятника. Они позволяют сближать «Слово» с произведениями торжественного красноречия XI—XII вв., но не доказывают, что таким произведением было само «Слово». Многие в содержании и форме «Слова» остаются за пределами этих черт, и дело тут не только в абсолютном художественном превосходстве «Слова» над современными ему произведениями жанра торжественного красноречия, но и в том, что «Слово» возникло на принципиально иной, чем они, творческой основе — в нем мы видим пример совершенно осознанного художественного творчества в самом прямом и строгом смысле слова. Отсюда, разумеется, не следует, что мы полагаем, будто И. П. Еремин склонен как-то недооценивать художественное значение величайшего памятника древней русской литературы. Напротив, мы считаем, что художественный анализ «Слова», сделанный И. П. Ереминым, принадлежит к числу самых лучших в советской науке. Но все дело в том, как подходить к художественности этого памятника, с чем связывать ее. С жанровыми ли принципами торжественного красноречия, в рамках которых она не может не быть чем-то прикладным, более или менее сопутствующим, но вовсе не обязательным, или же, не стесняя себя никакими жанровыми схемами, подойти к ней как к результату действия законов собственно художественного творчества. Избирая первый путь, И. П. Еремин, как нам кажется, не учитывает того, что строй выражения в ораторском искусстве, в сущности, является таким же антиподом по отношению к собственно

⁴ И. П. Еремин. «Слово о полку Игореве» как памятник политического красноречия Киевской Руси. — В кн.: «Слово о полку Игореве», сборник исследований и статей под ред. чл.-корр. АН СССР В. П. Адриановой-Перетц, Изд. АН СССР. М.—Л., 1950.

художественному, как и летописный по отношению к ним обоим. Как бы ни был талантлив оратор, на характере художественных элементов его произведения решающим образом скажется то, что у него свои цели и, следовательно, свои средства выражения. У него возможны отдельные художественные находки, усиливающие звучание основной мысли, но они всегда подчинены особой цели. Стихии образа, логике образа никогда и нигде в сколько-нибудь значительной степени не отдавался ни один оратор. В отличие от летописца, оратор, как это прекрасно показал сам И. П. Еремин, подчиняет событие основному замыслу, основной идее своего произведения. Художник, поэт делают как будто то же самое. Но если у оратора основной замысел получает конкретизацию в сфере более или менее умозрительной (а иначе и быть не может, поскольку оратор по самому призванию своему должен дорожить четко сформулированными выводами, касающимися существа дела), то для поэта логика действительности и логика отражающего ее замысла не существует вне логики художественных образов. Не случайно менее всего убедительным выглядит тот раздел статьи И. П. Еремина, где исследователь сближает «Слово» с произведениями торжественного красноречия по характеру изложения событий.⁵ Именно в этой области между ними и «Словом» гораздо более различия, чем сходства. Конечно же, нетрудно убедиться, что и в «словах» Кирилла Туровского нарушается последовательность событий, которые группируются в соответствии с основной идеей. Но что из того! Ведь движущей силой этого процесса выступает не художественное начало. Главные импульсы этого процесса связаны все-таки со сферой отвлеченной мысли, а не живого художественного видения. И именно поэтому здесь невозможна аналогия со «Словом», в котором автор, также допуская нарушение последовательности событий, группировку их и т. д., делает это по принципиально иным причинам — характер изложения, точнее сказать изображения, событий подчинен в «Слове» «развитию поэтических идей, смене настроения и эффектам картинности».⁶ Впрочем, художественную, эстетическую без всяких оговорок природу «Слова» достаточно отчетливо удостоверяет сам его автор, и мы не понимаем, почему вступление к «Слову», это своеобразное «L'art potique» его автора, дает основание И. П. Еремину делать ударение не на основном его смысле, а на более или менее возможных. В самом деле, уже то, что автор «Слова» противопоставляет свое произведение «замышлению Бояню», неоднократно обращается к Бояню как к своему главному предшественнику, к авторитету, создавшему известные традиции в данной области (области художественного отражения действительности), свидетельствует о том, что автор осознавал свою задачу как художественную. Он отошел от законов и эстетических принципов «замышления» Бояна, он предпочел писать «по былям сего времени», он привлек в свое произведение все изобразительные средства, выработанные национальным художественным сознанием за те сто лет, что отделяли его от времени Бояна, — да, но в этом мы видим, выражаясь современным языком, признаки рождения нового литературного направления, но никак не основание для отнесения «Слова» к жанру торжественного красноречия.

Разумеется, мы вовсе не собираемся отрицать, что «Слово» содержит отдельные черты жанра торжественного красноречия. Более того, удивительнее было бы, если бы их не было. Они не только легко объяснимы в составе «Слова», но носят совершенно закономерный характер. Автор

⁵ Там же, стр. 102—110.

⁶ А. С. Орлов. «Слово о полку Игореве». — В кн.: История русской литературы. т. I.

«Слова», пламенный патриот, гениальный художник и тонкий стилист, стремившийся опереться на все лучшие достижения национального художественного гения, естественно должен был использовать изобразительные средства ораторского искусства, так как они лучше всего способны были выразить глубоко патриотический пафос его произведения. Характер развития поэтической идеи потребовал в какие-то моменты именно этих средств, и автор, следуя инстинкту единства формы и содержания, привлек их, придав своему произведению форму взволнованной и страстной речи. Опыт ораторского искусства присутствует у него в общих композиционных очертаниях, в патетическом «золотом слове» Святослава, во многих рефренах, конденсирующих публицистическую мысль произведения, резко подчеркивающих своеобразное звучание каждого эпизода. Но гениальность его как художника в том и состоит, что он использовал эти средства лишь там, где они были действительно наилучшей формой выражения, но не связал себя ими как некой системой. По своему назначению, по своим творческим источникам его произведение все же не речь, не торжественное «слово», и он оставляет ораторский арсенал, продолжая, именно продолжая, свою основную, точнее единственную линию — собственно художественного повествования (мы говорим — *п р о д о л ж а я*, потому что весь ораторский арсенал — не более как один из моментов этой основной линии).

В чем состоит сущность художественного повествования в «Слове», лучше всего, пожалуй, видно из тех образцов Боянова «замышления», которые автор дает вслед за вступлением. Показав, как Боян изобразил бы поход Игоря, автор «Слова» тут же отказывается от этого метода, легко понять почему: в «замышлении» Бояна было много абстрактного витийства, этакого древнерусского классицизма и очень мало конкретной изобразительности, при помощи которой только и можно передать реальное значение изображаемого явления. Автор «Слова» как бы чувствовал, что больше, чем само явление, ярко отраженное в искусстве, не способен сказать о нем ни один самый искусный песнотворец. Именно в конкретности изображения, в стремлении объективировать исторический смысл явления путем его показа состоит коренное (причем осознаваемое автором!) отличие «Слова» от песней Бояна.

При чтении «Слова» прежде всего поражают две его особенности.

Первая состоит в необычайной широте творческих источников, в богатстве и многообразии художественных традиций. Здесь элементы и торжественного красноречия, и стиля воинских повестей, и Боянова «замышления», и, наконец, фольклора. Тут строгая проза переходит в патетическую песнь, полную великолепной символики, пылкая политическая речь сменяется мягким лиризмом, величавое раздумье вдруг прерывается описаниями, полными драматизма и резких ритмов. И на фоне этого многообразия в тем большей степени поражает удивительная цельность художественного взгляда автора, необыкновенное единство восприятия и выражения. Причина этого заключается в двух особенностях, в высшей степени характерных для творческой манеры автора «Слова»: во-первых, каковы бы ни были источники его палитры, он никогда не идет по пути простого заимствования и, во-вторых, используя средства, выработанные в национальной художественной традиции, он делает это в строгом соответствии с их действительными изобразительными возможностями; иначе говоря, он никогда не переходит той грани, за которой эти средства перестают быть абсолютно лучшими.

Говоря о «книжном» стилистическом «слое» «Слова», А. С. Орлов замечал: «... каковы бы ни были по происхождению элементы Слова, они

сложились в „свое“, все принадлежит автору, как он принадлежит великому народу.

«Представляя собою бесподобное слияние устной и книжной стихии, „Слово о полку Игореве“ если и пользовалось стилистикой, выработанной в книге и частью восходящей к античной традиции... то так изменяло или развертывало эту свою основу в поэтическом направлении, что получалось нечто совершенно самостоятельное».⁷

Буквально то же самое можно сказать и о любом из «слоев» «Слова». Давая образцы Боянова «замышления», автор не цитирует песни Бояна, а «часть своей темы облекает напоказ формой Бояновой поэтики».⁸ Добавим к этому, что Боянов стиль привлекается здесь не только «напоказ», но и выполняет тонкую художественную функцию: в одних случаях («Комони ржуть за Сулою, звенить слава въ Кыеве», «Не буря соколы занесе чресь поля широкая, галицы стады бѣжать къ Дону великому» и т. п.) они придают повествованию песенно-героический колорит, эпическую масштабность, в других (характеристика Всеслава Полоцкого) — усиливают специфическое звучание образа. Употребление в «Слове» тех или иных поэтических средств везде регулируется и направляется глубоким чувством художественной меры, чрезвычайно тонким ощущением их изобразительных возможностей и пределов их наилучшего применения.

Этими же общими принципами характеризуется использование фольклора в «Слове».

Среди вопросов, связанных с фольклоризмом «Слова», наиболее важными представляются два основных.

Первый — это вопрос о причинах, приведших автора «Слова» к признанию недостаточности средств, выработанных собственно литературной традицией, для осуществления его замысла, и второй — вопрос о самих формах использования им фольклора.

Если проследить процесс развития национального художественного сознания в единстве его «литературных» и «фольклорных» проявлений, то нетрудно заметить, что жизнь, объект искусства, стала источником художественного восприятия гораздо раньше в фольклоре, чем в литературе. В то время как литература с ее узко-историческим или религиозно-дидактическим содержанием медленно и более или менее стихийно накапливала изобразительные средства, вырабатываемые в ходе реализации целей совсем не художественных, фольклор уже имел богатейший героический эпос, обрядовую и календарную поэзию, а кроме того, всевозможные сказания и легенды, в которых художественная стихия носит еще, правда, бессознательный характер, но которые, однако, созданы теми же средствами, какими создается вообще всякое искусство, — средствами художественной фантазии. Удивительно ли поэтому, что первое произведение литературы, поставившее собственно художественные задачи, открывшее в этом смысле объект искусства, обратилось к источнику, которого по тем временам не мог заменить никакой другой, — к фольклору, единственному собственно художественному проявлению национального сознания той эпохи. Фольклор дал богатейший материал его воображению, придал самую форму устремлениям его творческой фантазии, научил языку искусства.

Найти фольклорные элементы в «Слове» нетрудно, и в обширной литературе, посвященной этому вопросу, это сделано с достаточной полнотой. Гораздо труднее определить то качество, в каком они присутствуют в «Слове», т. е., в конечном счете, способы их использования автором

⁷ Там же, стр. 392.

⁸ Там же, стр. 387—388.

«Слова». Ведь совершенно очевидно, что автор «Слова» не цитирует фольклор так же, как он не цитирует и воинских повестей, и торжественных «слов», и Бояновых песен. Фольклор входит так же просто и естественно в «Слово», как и перечисленные жанры, так же органически вливается в единый стиль произведения. И в этом смысле точно определить границы фольклоризма «Слова» невозможно. Но это и не нужно, потому что дело не в границах, а в принципах, с которыми автор подходил к фольклору. Что же касается последних, то они остаются в основном такими же, что и в отношении всех остальных жанров, представлявших для автора «Слова» традицию. Правда, есть здесь и некоторая специфика: если в отношении изобразительных средств, скажем воинских повестей, автору «Слова» нужно было лишь признать их изобразительную способность и в соответствии с ней определить их место в художественной ткани своего произведения,⁹ то использование фольклора осуществлялось посредством определенной эстетической фильтрации его, фактически существенно изменяющей самую природу источника. Поясним это на примере. Фольклорный плач не является в строгом смысле художественным произведением. Это — живое бытие, непосредственная действительность человеческого чувства, формы выражения которого определяются и направляются естественной логикой его проявления и развития. С этой точки зрения в плаче заключено, дано все содержание художественного образа, и здесь причина того, что плачи способны произвести сильное художественное впечатление. Но только содержание образа, а не сам образ, потому что содержание это организовано в плаче не по художественным законам, оно не имеет еще художественной структуры. Образ, возникший у воспринимающего субъекта на основе содержания, заключенного в плаче, на основе этого художественного «полуфабриката», для того чтобы получить художественное выражение, нуждается, во всяком случае, в своих средствах реализации. Форма реализации может быть в любых отношениях к источнику, может в большей или меньшей мере опираться на него, но она никогда не может быть тождественной с формой самого источника.

Именно такое использование фольклорного образа автором «Слова» мы видим в знаменитом плаче Ярославны. Это не фольклорная вставка, не стилизация, это лирический портрет, многим сторонам которого оказались созвучны поэтические мотивы народных плачей. В нем все фольклорно и вместе с тем все не фольклорно. Фольклорна пластика проявления характера, фольклорна палитра художника, но не фольклорна конкретизация красок, точность и завершенность художественной структуры образа — т. е. элементы, обязательные при переводе произведения бессознательно художественного в сферу собственно художественного творчества.

Какого бы вида фольклора ни касался автор «Слова», везде он привлекает его не в «фольклорном» качестве, везде фольклор обретает некие вторичные свойства, всегда начинает сверкать новыми неизвестными ра-

⁹ Эстетическая метаморфоза языковых средств, выработанных в литературе и в устной речи, отлично вскрыта Д. С. Лихачевым в статье «Устные истоки художественной системы „Слова о полку Игореве“» (в кн.: «Слово о полку Игореве», сборник исследований и статей под ред. чл.-корр. АН СССР В. П. Адриановой-Перетц, стр. 62). «Художественное творчество автора „Слова“, — пишет Д. С. Лихачев, — состоит во вскрытии того образного начала, которое заложено в устной речи, в специальной лексике, в символике феодальных отношений, в действительности, в общественной жизни и в подчинении этого начала определенному идейному замыслу... Образ, заложенный в „термине“, он превращает в образ поэтический, подчиняет его идейной структуре всего произведения в целом. В этом последнем главном образом и проявляется его гениальное творчество».

нее красками. Например, мифологические олицетворения печали и горя Карна и Жля вводятся в «Слово» с отчетливо художественной функцией — конкретную образность, ярко художественный смысл они получают оттого, что, с одной стороны, выступают как символическое обобщение только что нарисованных событий, а с другой — значение их как бы переводится на реальный язык красочным описанием Русской земли, оплакивающей гибель своих сынов.

То, что автор «Слова» использовал элементы фольклора в «нефольклорном» качестве, доказывается, в частности, и тем фактом, что он не брал тех элементов, которые не поддавались переводу в сферу новой эстетики без того, чтобы не быть уничтоженными. Так, например, он не мог следовать нормам былинной «идеальной» поэтики, былинному гиперболизму образов, потому что для осуществления его задач они так же не годились, как и принципы Боянова «замышления».¹⁰

Таким образом, уже один из первых русских писателей, основоположник национальной художественной литературы, превосходно чувствовал разницу между природой художественной традиции, сложившейся в фольклоре, и природой индивидуального собственно художественного творчества, только еще рождающегося, но заключающего огромные, неведомые фольклору изобразительные возможности. Художественная самостоятельность автора «Слова», его острое чувство законов индивидуального творчества тем более поразительны, что на заре русской литературы изобразительный собственно художественный опыт фольклора был несравненно богаче, чем опыт литературы, и первому великому русскому художнику пришлось в известном смысле создавать изобразительную систему литературы по преимуществу из фольклорного «материала». Нужно было быть великим революционером в искусстве, чтобы сознательно обратиться литературу к такому творческому источнику, как фольклор, и нужно было быть гениальным художником, чтобы превратить фольклорный художественный опыт в новые, качественно иные средства индивидуального художественного творчества. В этом смысле «Слово о полку Игореве» принадлежит к числу величайших и революционнейших произведений мировой литературы.

3

В 1830 г. Пушкин писал: «Приступая к изучению нашей словесности, мы хотели бы обратиться назад и взглянуть с любопытством и благоговением на ее старинные памятники, сравнить их с бездной поэм, романсов, ироических и любовных, простодушных и сатирических, коими наводнены европейские литературы средних веков. Нам приятно было бы наблюдать историю нашего народа в сих первоначальных играх разума, творческого духа, сравнить влияние завоевания скандинавов с завоеванием мавров. Мы увидели бы разницу между простодушною сатирою французских *trouveurs* и лукавой насмешливостью скоморохов, между площадною шуткою полудуховной мистерии — и затеями нашей старой комедии.

¹⁰ Гиперболизм, усматриваемый некоторыми исследователями в обрисовке образов Буй-Тура Всеволода, Святослава Киевского и Всеволода Суздальского, в сущности, не является гиперболизмом. «Понятие гиперболы, — пишет по этому поводу Д. С. Лихачев, — может быть здесь применено с большими ограничениями. Впечатление гиперболы достигается тем, что на этого героя переносятся подвиги его дружины» (Д. С. Лихачев. Человек в литературе древней Руси. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 74). Если понятие гиперболизма вообще здесь уместно, то это специфически литературный гиперболизм, не стоящий ни в каком отношении к гиперболизму былинному. Точнее, кажется, определить этот прием как образное обобщение могущества героя.

Но, — грустно замечает Пушкин, — к сожалению, старой словесности у нас не существует. За нами темная степь — и на ней возвышается единственный памятник: „Песнь о полку Игореве“. Словесность наша явилась вдруг в 18 столетии, подобно русскому дворянству, без предков и родословной». ¹¹

Это пессимистическое заключение, несомненно слишком крайнее в качестве общей характеристики древней русской литературы, имеет, однако, под собой основание в одном отношении: во всей древней русской литературе «Слово о полку Игореве» остается единственным произведением, в котором с такой полнотой и отчетливостью отразились принципы собственно художественного творчества. Все остальные памятники хотя объективно и развивали и обогащали «основной фонд» литературных изобразительных средств и в этом смысле закладывали основы национальной изобразительной системы, делали это в значительной степени попутно, решая задачи более или менее практические, во всяком случае принципиально не требующие художественного решения.

Конечно, трудно представить, что такое великое произведение, как «Слово о полку Игореве», не имело наследников, что колоссальные изобразительные возможности, открытые им, не были никак использованы литературой в последующие времена. Можно даже положительно утверждать, что это было не так: каков был резонанс, вызванный «Словом», видно хотя бы из того, что «Слово» было найдено в составе псковского памятника и что рязанец Софония даже через три столетия совершенно сознательно подражает ему, как непревзойденному образцу. Последнее особенно показательно, потому что рязанская литературная традиция, как это не раз отмечалось исследователями, была тесно связана с черниговско-киевской, и, следовательно, «Задонщина» может рассматриваться как косвенное свидетельство того, что, во всяком случае, в этой традиции «Слово о полку Игореве» играло значительную роль. Можно поэтому с уверенностью утверждать, что если древняя русская литература не создала ничего, подобного «Слову», по силе изображения, по абсолютной художественной ценности, то самая традиция собственно художественного отражения действительности после «Слова», надо думать, не оборвалась. Однако фактических данных у нас нет, а те памятники, что дошли до нас, позволяют говорить об их художественности лишь как о более или менее вторичном, сопутствующем признаке. Так же, как и до появления «Слова о полку Игореве», в литературе мы можем видеть умных и наблюдательных летописцев, искусных ораторов, талантливых повествователей, осваивающих все более широкие сферы живого народного языка; так же, как и раньше, писатели стихийно открывают все новые изобразительные возможности, но среди них мы по-прежнему не видим ни одного, кто бы понял и осознал способность этих изобразительных средств быть художественными средствами и употребил бы их в этом их значении, кто привел бы в движение весь этот объективно растущий изобразительный опыт литературы. И так же, как и прежде, сама эта практическая природа задач литературы до крайности сужает те каналы, по которым в литературу мог бы хлынуть художественный опыт, накопленный в фольклоре.

Впрочем, для правильной оценки литературы XIII—XVII вв. необходимо иметь в виду, что по мере развития литературы происходит непрерывное усложнение жанров, отражающее усложнение общественно-политических взглядов, рост национального сознания и т. д. Содержанием каждого жанра является все более широкий круг проблем, в результате

¹¹ А. С. Пушкин. Наброски статьи о русской литературе. — Полное собрание сочинений в 16 томах, т. 11, М.—Л., Изд. АН СССР, 1949, стр. 184.

чего возникает почва для взаимовлияния жанров, а это соответственным образом расширяет круг изобразительных возможностей каждого жанра. В частности, относительно бóльшую самостоятельность получают элементы художественного отражения. Так, например, в «Повести о разорении Рязани Батыем» художественная стихия хотя и не развита до степени художественного показа событий, как в «Слове о полку Игореве», но играет значительную роль в конкретных характеристиках исторических событий и лиц, помогает ярче выразить идейную направленность произведения. Автор «Повести», стремясь выразить определенную концепцию, делает акцент на особенно важных, с его точки зрения, моментах и временах поднимается до подлинно художественного выражения. Таково изображение сечи «злой и ужасной» между рязанскими «резвецами» и войском Батыя; таково описание поведения Олега Красного в плену, где автор не столько, очевидно, передает реальное событие, сколько рисует типическую ситуацию, известную в фольклоре; таков рассказ о смерти князя Федора Юрьевича и особенно рассказ о неистовом мщении Евпатия Коловрата, рассказ, настолько прочно опирающийся на средства фольклорной художественной характеристики, что некоторые исследователи до сих пор предполагают в основе его народную песню о Евпатии Коловрате. Таким образом, жанровая природа «Повести» весьма сложна. Поскольку перед автором стоит задача описать одно из самых героических и трагических событий национальной истории, повествование его может вполне развиваться в русле обычного летописного жанра, но самое стремление передать весь трагизм события, осмыслить его значение, высказать свою убежденность в непобедимости русского народа требует в известном смысле сюжетности изложения, особых средств выражения. Этими особыми средствами и являются эстетические оценки фактов и лиц, наиболее способные выразить авторское отношение и, с другой стороны — заразить этим отношением читателя. И вот в этих-то эстетических оценках, в которых как бы бьется художественный пульс «Повести», и проявляется прежде всего влияние фольклора на памятник. Фольклорный штрих здесь выполняет роль обобщающей линии, посредством которой в живописи художник стремится выявить, подчеркнуть характерность предмета. Фольклорный штрих в «Повести» концентрирует мысль автора, дает основное звучание характеру, подчеркивает его типическую выразительность. Фольклорной палитры в том качестве, в каком она присутствует в «Слове о полку Игореве», в «Повести» нет, автор не прибегает к фольклорным изобразительным средствам уже потому, что собственно изобразительные проблемы не стояли перед ним, изобразительность здесь заменяется авторскими характеристиками. Но фольклорная стихия проступает как эстетический критерий описываемых событий, и это служит объяснением отчетливо фольклорного звучания некоторых эпизодов «Повести». То, что герои «Повести» во многих случаях ведут себя как герои фольклора, является высшей оценкой их со стороны автора. Это и есть проявление эстетического критерия, воспитанного в авторе фольклором. Фольклор не слит органически с повествовательной тканью «Повести», он «требуется» автору лишь в отдельных местах, потому «фольклорные места» повествования так легко обнаруживаются и обычно воспринимаются исследователями как своего рода «вставки». Именно эта их вкрапленность поддерживает во многих исследователях мнение о существовании в их основе соответствующих песен.

Таким образом, можно говорить лишь о косвенном влиянии фольклора на «Повесть». Более прямому и разнообразному влиянию препятствовал именно этот «прикладной» характер художественности «По-

вести». В полной мере возможности фольклора могут быть использованы лишь в собственно художественном творчестве, потому что лишь в этом случае можно говорить о взаимодействии двух однородных стихий. До тех пор, пока в смысле художественности литература остается объективно лишь арсеналом (пусть богатейшим) изобразительных средств, изобразительных навыков, арсеналом, в котором будущее искусство, развившееся до осознанного художественного творчества, найдет колоссальный материал, богатейшую традицию, и в этом смысле будет неотделима от этих художественных завоеваний прошлого, до тех пор влияние фольклора на литературу неизбежно представляет лишь более или менее сопутствующее явление.

В русской литературе этот период «начального накопления» предварительных, независимых от непосредственной цели художественных работ продолжался вплоть до XVII в. И, думается, именно противоречие между этими «производительными силами» литературы, развитыми в течение веков, и «способом литературного производства», т. е. формами и характером их использования, привело в XVII в. к настоящей революции в литературе и к рождению предмета искусства.

4

Рождение предмета искусства — именно так осмысляем мы коренные изменения, происшедшие в русской литературе в XVII в. Утверждение это, естественно, ставит нас в оппозицию к господствующему взгляду на развитие древней русской литературы, взгляду, который с наибольшей полнотой и отчетливостью выражен и обоснован в книге Д. С. Лихачева «Человек в литературе древней Руси».

Концепция Д. С. Лихачева основывается на утверждении, что все формы художественного отражения действительности в древней Руси можно представить как некий ряд, основная тенденция которого состоит в движении от более или менее сложного историзма к обобщению, причем указанная закономерность распространяется в равной степени и на литературу и на фольклор. Литература, согласно этой концепции, проходит этим путем от летописи к повестям XVII в., фольклор — от былин и дружинных песен к лирической песне и сказке.¹²

Первое, с чем мы никак здесь не можем согласиться, это объединение литературы и фольклора в русле единой закономерности. Действительно, достаточно самого поверхностного знакомства с фольклором и древней русской литературой, чтобы убедиться, что по крайней мере по признаку единства эволюции фольклор и литература никак не могут быть сближены — слишком различные стороны национального сознания отразились в них и слишком различным потребностям они отвечали. Концепция Д. С. Лихачева в данном случае исходит из определенного, высказанного им самим еще лет 10 тому назад взгляда на характер отражения действительности в былинном эпосе.¹³ Былины, согласно этому взгляду, должны

¹² «Эти перемены в литературе, по-видимому, совпадают во времени с аналогичными переменами в фольклоре, а еще вероятнее, в известной мере идут за последними. Мы очень плохо знаем фольклор XVII в., и поэтому вопрос этот не может быть пока исследован до конца, однако отдельные признаки убеждают нас в том, что в XVII в. усиленно развиваются такие именно фольклорные жанры, в которых безраздельное господство историзма уже не могло иметь места: лирическая (и при этом не обрядовая) песня и сказка» (Д. С. Лихачев, ук. соч., стр. 124—125).

¹³ См. его статью «Эпическое время русских былин» в сборнике в честь акад. Б. Д. Грекова (Изд. АН СССР, М.—Л., 1951), а также раздел в книге «Русское народное поэтическое творчество» (т. I, Очерки по истории русского народного поэтического творчества X—начала XVIII веков. М.—Л., 1953).

рассматриваться как своего рода исторические песни, в которых принцип конкретно-исторического отражения присутствовал уже при самом их возникновении. Однако широкого признания в науке эта точка зрения не получила. Более признанной и справедливой нужно считать точку зрения В. Я. Проппа, изложенную в его капитальном исследовании «Русский героический эпос»,¹⁴ где доказывается полная невозможность искать для былин исторические «реалии» и историзм былин рассматривается с позиций, диаметрально противоположных позиции Д. С. Лихачева. Что касается исторических песен, на древнем происхождении которых также настаивал Д. С. Лихачев, то, несмотря на многочисленные попытки, никому из исследователей еще не удалось обнаружить следы исторических песен раньше чем в XIV в. Кроме того, если проследить основные тенденции развития фольклора в целом, то возрастающая с каждым веком и ст о р и з а ц и я его, отражающая рост национального сознания, обратит на себя внимание как одна из самых характерных черт его эволюции. Таким образом, история национального художественного сознания, взятого в единстве двух его «полюсов» — фольклора и литературы — полна в первую очередь контрастов: одни и те же эпохи в литературе дают строгий историзм летописей, а в фольклоре — эпическую обобщенность былин, в литературе — стремление к отходу от историзма, а в фольклоре — бурную историзацию. В XVII в. эти контрасты становятся в известном смысле еще ярче. В литературе утверждаются принципы художественного обобщения, не связанного узким историзмом, а в фольклоре историзация художественного сознания начинает порождать даже кризисные явления: например, в исторической песне еще с конца XVI в. проявляется стремление опереться на узкую конкретность факта в явный ущерб художественному обобщению. Песни, не развившиеся до цельного художественного обобщения, засохнувшие еще в зародыше на узкой конкретности исторического факта, становятся с течением времени все более частым явлением. А в XVIII в. и особенно в XIX и вообще уже трудно отыскать историческую песню, которая в какой-то мере могла бы сравниться по цельности художественного обобщения (да и вообще по художественной значимости!) с песнями, скажем, XVI в.¹⁵ Лирическая песня и та не остается вне процесса всеобщей историзации сознания, вследствие чего становятся чрезвычайно зыбкими самые границы исторического жанра в фольклоре. Более или менее явственные симптомы историзации не раз отмечались исследователями также и в сказке. Таким образом, о каком-либо отходе фольклора от принципов историзма в сторону обобщения не может быть и речи — что другое, а уж фольклор никак не подтверждает этого положения, и, следовательно, одно из главных слагаемых концепции Д. С. Лихачева — ссылка на общую закономерность эволюции художественного сознания в целом — не имеет под собой достаточных оснований. Вторая часть концепции Д. С. Лихачева остается, таким образом, без дополнительных доказательств и должна опираться лишь на те доказательства, которые дает материал истории собственно литературы. И тут сразу же обращают на себя внимание два обстоятельства. Во-первых, судьба всего построения Д. С. Лихачева зависит от справедливости аксиомы, лежащей в его основе и состоящей в том, что предмет искусства известен был древ-

¹⁴ В. Я. Пропп. Русский героический эпос. Л., 1955.

¹⁵ Это, разумеется, не деградация творческих способностей народа, как утверждали некоторые дореволюционные исследователи, а одно из противоречий творческого метода фольклора, которое сказывается в тем большей степени, чем более расширяется сфера явлений, могущих быть отраженными в искусстве только на основе творческого метода литературы.

ней русской литературе уже в летописях, т. е. что уже в летописании мы имеем форму художественного творчества. Согласно такому взгляду, древняя русская литература, начиная с летописания, представляет не поиски предмета искусства, а некую сумму определенных способов реализации уже найденного и осознаваемого предмета искусства. Такой подход конечно весьма удобен (правда, до известных пределов) в конкретном анализе произведений, в их предварительной классификации — в этом смысле классификация стилей древней русской литературы, данная Д. С. Лихачевым в указанном исследовании, представляется очень стройной и убедительной.

Однако в теоретическом отношении сразу становится очевидным существенная слабость такого подхода. В теоретическом плане всякому описанию и классификации тех или иных явлений неизбежно должна предшествовать постановка вопроса о сущности и природе этих явлений. Недостаточно, например, констатировать, что русские летописи так или иначе изображали человека, прибегали к определенным приемам его характеристики. Надо прежде решить, каким задачам и потребностям отвечало это изображение, эта характеристика, и тогда сам собой решится вопрос о природе средств, какими они достигаются.

С этой точки зрения наличие характеристик людей в летописи еще не предрешает вопроса о художественной природе летописи. Характеристики бывают разные. Одно дело умозрительная характеристика, вполне достаточная для целей исторического повествования, и совершенно другое дело — характеристика-образ, вырастающая из художественного видения действительности, какую мы находим, например, в «Слове о полку Игореве». Тут, опираясь на книгу Д. С. Лихачева, можно как будто возразить, что в данном случае перед нами всего лишь различие между двумя определенными стилями и что умозрительная схематизация человека в летописи — одно из требований монументально-исторического стиля. Да, но что в таком случае представляет собою сам этот стиль? Почему он должен рассматриваться как один из видов художественного стиля, т. е. где доказательства того, что этот стиль способен в какой-то мере выражать предмет искусства? В чем его единство с собственно художественными стилями, на основании которого его можно было бы представить как один из них? Может быть, в том, что он прибегает к некоторым образительным средствам — к тем же, что и собственно художественные стили, например к некоторым мотивам фольклора? Но это не доказательство, потому что в летопись фольклорные образительные средства проникли как более или менее неотъемлемые атрибуты источника, использованного летописью в строго исторических целях. Они говорят об источнике, но не о природе места их использования.

Какие же еще соображения можно привести в подтверждение того, что летопись содержит определенный минимум, который позволял бы рассматривать ее среди явлений, непосредственно реализующих предмет искусства? Нам представляется, что никаких, и, следовательно, в отношении таких жанров, как летописание, нужно говорить не о способах выражения предмета искусства, а лишь о путях его поисков, о накоплении условий, которые подготовили и облегчили его рождение в литературе. Наша «разборчивость» в этом отношении тем основательнее и оправданнее, что по «Слову о полку Игореве» мы знаем, как должны были выглядеть произведения с собственно художественными принципами отражения. Ведь различие между «Словом» и той же летописью нельзя свести до степени различий только стилистических. Коренная-то разница между ними заключается в самой их природе. В «Слове» мы видим не какую-то

степень художественных элементов, будто бы свойственных уже летописи, а принципиально иной подход к явлениям действительности, принципиально иные задачи и потребности. Именно поэтому в «Слове» можно отметить элементы почти всех стилей, выделенных Д. С. Лихачевым, но его нельзя полностью подчинить ни одному из них — наличие в «Слове» тех или иных элементов определяется не теми задачами и потребностями, которые отражали эти стили, как некие системы выражения, а потребностью, которая не была свойственна ни одному из них — потребностью художественного выражения.

«Слово» было естественным продуктом своего времени, но оно же было в некотором смысле и явлением исключительным. Оно отразило идеалы и воззрения своего века и показало, что национальный художественный потенциал того времени достиг такой степени развития, которая делала возможным успешное решение любых самых сложных собственно художественных задач. Для этого нужны были только сознательная постановка этих задач и, с другой стороны, большая сила синтеза изобразительных средств, накопленных в фольклоре и литературе. И вот именно это «только» и делает «Слово о полку Игореве» явлением исключительным. Ни сознательной постановки собственно художественных задач, ни такого глубокого обобщения национального художественного опыта литературные памятники, дошедшие до нас, не дают. Собственно в этом нет ничего удивительного, даже если допустить, что «Слово» осталось единственным в древней русской литературе, — ни одна литература мира не развивалась по непрерывно восходящей линии. Напротив, нередко в литературе возникают такие явления, которые намного опережают свою эпоху, открывают перед литературой колоссальные возможности, но тем не менее в течение долгого еще времени остаются в стороне от магистральной линии развития литературы. Такими явлениями были, например, Шекспир и Сервантес. Таким же явлением, по-видимому, было и «Слово о полку Игореве».

То, что русская литература не пошла путем, проложенным «Словом», свидетельствует не о скудости ее изобразительных возможностей, а лишь об особом характере стоявших перед ней проблем. Этот особый характер препятствовал полному проявлению ее потенциальной изобразительной мощи, замедляя самый процесс накопления этой мощи. О величине этого опыта, накопленного исподволь, свидетельствует уже та легкость и уверенность, с какой литература пошла по новым путям, открывшимся для нее в XVII в. Никакой компромиссности, никакой промежуточности нельзя обнаружить в замечательных повестях XVII в., подобных «Повести о Горе-Злочастии» или «Повести о Ерше Ершовиче», которые возникли так, словно им предшествовали целые века собственно художественного творчества.

И тем не менее их нужно рассматривать как новое качество литературы, а не как продолжение старой литературной традиции, не как новые формы собственно художественного творчества, а как формы, с которых оно только и началось, ибо у них то же коренное отличие от памятников XI—XVI вв., что и у «Слова о полку Игореве». В них литература сделала тот самый скачок, который не может быть назван иначе, как рождение предмета искусства. Отход от узкого историзма, отмеченный в них Д. С. Лихачевым, является лишь их вторичным признаком, следствием более существенного и коренного признака — осознанности художественного творчества. Вне этого коренного признака они, в сущности, просто не могут быть объяснены. В самом деле, что означает появление в литературе «среднего» героя, примечательного лишь своей характерностью

для эпохи? Какие еще изменения в литературе могут стоять за этим явлением, как не рождение принципов собственно художественного отражения, как не рождение чисто художественного интереса к действительности? Допустить, что обобщенность героев повестей XVII в. явилась результатом постепенного ослабления историзма, очень трудно, потому что наиболее характерной чертой этих повестей является не эта слабая историчность, а именно стремление к художественному обобщению, к типизации, стремление через частное выразить общее. В литературу пришел не средний герой, а художественное обобщение различных сторон действительности. Обычность героя, вымышленные ситуации — все это лишь следствие главного переворота, происшедшего в литературе, естественные средства только что возникшего художественного метода отражения.¹⁶

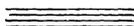
С особенной отчетливостью эта новая природа литературы проявилась в пародиях. С теоретической точки зрения пародии представляются чрезвычайно симптоматичным явлением. Уже само стремление пародировать что-то, т. е. использовать какую-то форму для совсем иных целей, по существу является художественным актом, выражением уже сложившегося художественного обобщения — автор как бы убежден, что парадоксальность формы помогает резче вскрыть, обнажить типическую сущность явления. Иными словами, пародируя, автор лишь находит наиболее хлесткие штрихи для выражения своего художественного «мнения» об определенных сторонах действительности, и само стремление к такого рода форме свидетельствует о наличии у него этого «мнения». Беспощадно вскрывая язвы общественной жизни XVII в., пародии берут их именно как типические явления, исходят из признания их характерности.

С возникновением в литературе собственно художественного метода отражения во взаимоотношениях литературы и фольклора возникают некоторые дополнительные вопросы. Если до XVII в. для понимания характера этих взаимоотношений наибольшее значение имел вопрос о характере художественности литературы, об относительной значимости художественных элементов в общей системе ее задач и средств, то с XVII в., когда собственно художественные задачи литературы выступают уже вне всякой опосредованности, характер отношения литературы к фольклору начинает корректироваться новым мощным фактором — характером ее народности. Конечно, это не означает, что до XVII в. характер народности литературы никак не влиял на ее отношение к фольклору. Нет, народность литературы и тогда представляла одно из наиболее благоприятных условий для усвоения литературой художественного опыта фольклора. Однако влияние народности в этом смысле было в сильнейшей степени

¹⁶ Д. С. Лихачев, с одной стороны, как будто считает обобщенность героев повестей XVII в. следствием стирания их исторических черт: «С приходом в литературу действующих лиц среднего или низкого общественного положения, при котором имена действующих лиц не могли быть широко известны или быстро забывались, сама собой стиралась грань между историческим именем и вымышленным. Историческое имя постепенно утрачивало свое „документально“-историческое значение и начинало восприниматься читателями как вымышленное... Чем больше вымышленных эпизодов проникало в литературное произведение, тем больше утрачивался его исторический характер, тем легче утрачивалось и историческое значение имени героя, даже если оно и было» (Д. С. Лихачев. Человек в литературе древней Руси, стр. 125). Фиксировать внимание на этих метаморфозах исторического имени, на наш взгляд, вообще не следует, потому что они все равно ничего не объясняют. По-видимому, чувствуя необходимость каких-то дополнительных объяснений, сам Д. С. Лихачев буквально двумя страницами ниже вынужден признать, что «безымянность героя уже сама по себе означала, что произошло открытие новых, совсем иных, чем прежде, путей художественного обобщения» (там же, стр. 127).

затруднено тем, что прямые потребности литературы в «фольклорной помощи» почти не включали художественных элементов. Фольклор был нужен литературе своими не художественными сторонами, так как не были художественными сами задачи литературы. Поэтому прежде чем народность литературы могла повлиять на характер обращения ее к фольклору, нужно было устранить это основное препятствие — объективную разнородность задач фольклора и литературы.

В XVII в. эта разнородность уничтожилась, природа литературы стала такой же художественной, как и природа фольклора (не в смысле тождества методов). Расширилась сеть каналов, по которым фольклорный опыт мог хлынуть в литературу, так как сама потребность литературы в фольклоре стала глубже. И здесь основным регулятором, посредством которого литература «допускала» фольклор к художественному строительству, регулятором, от которого зависел характер обращения литературы к фольклору, выступила народность литературы.



НОВГОРОДСКИЕ БЫЛИНЫ И ЛЕТОПИСЬ

Спор о том, как соотносятся новгородские былины о Садко и о Василии Буслаеве с летописными известиями о Сотко Сытниче и «посаднике Васке Буславиче», имеет довольно длинную историю.¹

Еще К. Ф. Калайдович в своем «Опыте о посадниках новгородских» не сомневался в том, что «посадник Васка Буславичь», о смерти которого Никоновская летопись сообщает под 1171 г., — историческое лицо.² Н. М. Карамзин иронически относился к этому летописному известию.³ Позднее в историчности Василия Буслаева не сомневались С. М. Соловьев, В. Ф. Миллер, А. В. Марков, А. И. Никифоров⁴ и другие, причем возникновение самой былины приурочивалось к XII в. на основании даты Никоновской летописи. В противоположность им И. Н. Жданов и С. К. Шамбинаго отмечали сомнительность исторической достоверности известия Никоновской летописи на том основании, что 1) новгородские летописи такого посадника не знают, 2) его нет в списках новгородских посадников, 3) Никоновская летопись вообще использует фольклорный материал.⁵

Компромиссную точку зрения высказал Д. С. Лихачев. Он датирует былину XII в., но считает, что само летописное известие обязано своим происхождением эпосу. Повторив доводы своих предшественников, он пишет: «... необычная для летописи форма имени посадника («Васка»), но обычная для былин о нем также свидетельствует, что это известие было взято из последних...»⁶ Однако возможно и другое: такие же уменьшительные имена новгородских посадников (Иванко Павлович, Михалко Степанич, Мирошка Незнанич, Иванко Дмитриевич и т. п.) постоянно фигурируют в летописях.⁷

Попытаемся внести в этот вопрос ясность с учетом новейших данных. В настоящее время известно указание на Василия Буслаева не в одной,

¹ Не ставим своей задачей дать полную историографию вопроса.

² [К. Ф. Калайдович]. Исторический и хронологический опыт о посадниках новгородских. М., 1821, стр. 91, 301.

³ Н. М. Карамзин. История государства Российского, кн. I. СПб., 1842. Примечания к т. III, столб. 18 (прим. 33).

⁴ С. М. Соловьев. История России с древнейших времен, кн. II, М., 1960, стр. 93; В. Миллер. Песни — памфлеты XVI века. (Исследование С. Шамбинаго. М., 1913). — «Вестник Европы», 1913, кн. 5, стр. 375; А. Марков. Поэзия Великого Новгорода и ее остатки в Северной России. — В кн.: Пошана. Сборник Харьковского историко-филологического общества, т. XVIII. Харьков, 1909, стр. 451—452; А. И. Никифоров. Фольклор Киевского периода. — В кн.: История русской литературы [в десяти томах], т. I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1941, стр. 255.

⁵ И. Жданов. Русский былевой эпос. СПб., 1895, стр. 245—246; С. Шамбинаго. Песни времени царя Ивана Грозного. Сергиев посад, 1914, стр. 147—148.

⁶ Д. С. Лихачев. Народное поэтическое творчество в годы феодальной раздробленности Руси — до татаро-монгольского нашествия (XII—начало XIII в.). — В кн.: Русское народное поэтическое творчество, т. I. М.—Л., 1953, стр. 231.

⁷ См., например: Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. М.—Л., 1950, стр. 23, 39, 42—45, 60, 64, 65, 68, 81, 82, 164, 208, 235—238, 246, 262, 268, 269, 271, 274, 308, 309, 445 и др.

а по существу в трех летописях (две из которых — новгородские). Это, во-первых, Никоновская летопись (под 1171 г.): «Того же лета преставися в Новеграде посадник Васка Буславичь»;⁸ затем до последнего времени не введенная в научный оборот Новгородская Погодинская летопись (НПогЛ), в ее первоначальной редакции (под тем же годом): «Того же году преставися в Великом Новеграде посадник Василий Буславиев»,⁹ и, наконец, сокращенная редакция этой же летописи (тоже под 1171 г.): «Того же лета преставися в Новеграде посадник Васка Буславиев».¹⁰

Обе редакции НПогЛ относятся к последней четверти XVII в.¹¹ Ни одна из предшествовавших ей новгородских летописей (а их теперь известно, кроме кратких летописцев, восемь, причем некоторые дошли в нескольких редакциях) подобного известия не содержит, как и вообще каких-либо упоминаний о Василии Буслаеве. Ни в одной из опубликованных неновгородских летописей, кроме Никоновской, составленной в середине XVI в.,¹² никаких сведений о нем также нет.¹³ Есть все основания полагать, что в НПогЛ это известие попало именно из Никоновской (непосредственно или опосредственно), так как в новгородских источниках НПогЛ — в Новгородской Забелинской (НЗабЛ) и Новгородской третьей летописях (НЗЛ) — такого известия не оказывается. В самой же Никоновской летописи оно помещено после целого ряда обширных, новгородских по происхождению известий, которые восходят к текстам, читающимся в новгородских летописях, до нас дошедших и о Буслаеве не упоминающих.

Решающим обстоятельством является отсутствие имени Василия Буслаевича (или Богуславовича) в списках новгородских посадников, которые дошли до нас в составе Новгородской первой летописи (Н1Л) по рукописям XIV и середины XV в. Исчерпывающая полнота этих списков доказывается тем, что в них перечислены все новгородские посадники, упоминаемые в летописях.¹⁴ Исключение составляет только «Васка Буславичь».¹⁵ В списках посадников значится несколько лиц, носивших имя Василия, однако все они относятся ко времени не ранее второй половины XIV в. Не названо вообще ни одного посадника, отчество которого хотя бы отдаленно походило на «Буслаевич» или «Богуславович». Отпадает соображение П. А. Бессонова о том, что Василий мог «скрываться»

⁸ Полное собрание русских летописей (ПСРЛ), т. IX, СПб., 1862, стр. 247.

⁹ Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (ГПБ), Собр. Погодина, № 1411, л. 53.

¹⁰ Гос. Исторический музей (ГИМ), Собр. Уварова, № 2, л. 46 об.

¹¹ Обоснование этого см. в моей работе: Новгородские летописи XVII века. Новгород, 1960, стр. 83—84.

¹² А. А. Шахматов. Обзорение русских летописных сводов XIV—XVI вв. М.—Л., 1938, стр. 370—371.

¹³ Неизвестно, на чем основано утверждение П. Д. Ухова о том, что «образ былинного богатыря Василия Буслаева некоторые исследователи связывают с именем новгородского посадника XII в. Василия Буслаева, совершившего в 1171 году поход на Югру» (П. Д. Ухов. Былины. — В кн.: Русское народное поэтическое творчество. Посobie для вузов. Под общей редакцией П. Г. Богатырева. М., 1954, стр. 279). Сведений о его походе в летописях нет. Вероятно, автор подразумевает известие 1171 г. о смерти «Васки Буславича».

¹⁴ Н1Л, стр. 164—165, 471—472.

¹⁵ Кроме того, в списки, разумеется, не попало несколько лиц, бывших посадниками в третьей четверти XV в., т. е. после завершения этих списков, а также несколько лиц, которым некоторые поздние летописи явно неверно приписывают посадничество. В Н1Л все они упомянуты, но не как посадники. В этой летописи есть только одно лицо, названное посадником и не фигурирующее в списках посадников, — это Феодосий Авакумович, единственное известие о котором сообщает, что в 1415 г. он умер «в мнишьском чину» (стр. 405). Но здесь, очевидно, назван своим монашеским именем посадник Богдан Авакумович, о деятельности которого говорится под 1390—1397 гг. и который включен в списки посадников.

в ранних новгородских летописях под языческим именем: ¹⁶ если бы известие Никонской летописи было достоверно, оно могло бы восходить только к одной из этих же ранних летописей. Вместе с тем, давно доказано, что именно Никоновская летопись включила известия, почерпнутые из фольклорных источников. Всё это не оставляет сомнений в том, что такому же источнику обязано своим происхождением и упоминание ею «Васки Буславича».

Переходим к вопросу о Садко. Как известно, летописи сообщают, что в 1167 г. некто Сотко Сытинич заложил в Новгородском Детинце каменную церковь Бориса и Глеба, которая просуществовала до конца XVII в. Былины говорят о том, что Садко построил в Новгороде одну или несколько церквей (среди которых нет церкви Бориса и Глеба).

С. М. Соловьев, решительно утверждавший историчность Василия Буслаева, по вопросу об историчности Садко высказывается гораздо более осторожно. «Сходство песенного Садка с летописным, — пишет он, — заключается в том, что и в песне богатый гость — охотник строить церкви».¹⁷ Еще менее определенно писал по этому поводу Ф. И. Буслаев. Упомянув, что былинный Садко строил церкви, исследователь замечает: «...эта подробность согласуется с известиями новгородских летописей о том, что нигде на Руси не строилось так много церквей простыми гражданами, как в Новгороде», но не упоминает летописного Сотко Сытинича.¹⁸

А. Н. Веселовский полагал, что в былине отразился, по сходству имен, реальный Сотко Сытинич, строитель церкви Бориса и Глеба. Сравнение культов Бориса и Глеба и Николы привело исследователя к выводу о их близости: «Борис и Глеб связаны с Николой и временем чествования, и общением в чудесах, и известными сторонами народного типа».¹⁹ По мнению А. Н. Веселовского, реальный Сотко Сытинич, «спасенный» во время бури Борисом и Глебом, построил в их честь церковь, что и отмечено в летописи. Народное же предание заменило Бориса и Глеба более популярным Николой. В. Ф. Миллер по этому вопросу придерживался в основном того же взгляда. «Летопись, — пишет он, — не называет Садка торговым гостем, но нетрудно предположить, что исторический Сотко свои богатства, давшие ему средства построить каменный храм, приобрел, как многие другие новгородские богачи, путем обширной внешней торговли».²⁰ Аналогичное мнение высказали по этому поводу А. В. Марков, А. И. Никифоров²¹ и др.

В наиболее категоричной форме отождествление былинного персонажа с летописным недавно произведено Д. С. Лихачевым. Рассказав о построенной Сотко Сытиничем церкви, он пишет: «Естественно, что имя ее строителя перешло в эпос и вокруг построения церкви Бориса и Глеба... создались легенды. Именно об этом рассказывают позднейшие былины:

Шел Садко, божий храм соорудил
А во имя Софии Премудрые,

и другие варианты былин о Садке приписывают ему построение еще двух церквей: Стефана архидиакона и Николы Можайского. Поздние летописи

¹⁶ П. А. Бессонов. Заметка. — В кн.: Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. 5. М., 1863, стр. LXVI.

¹⁷ С. М. Соловьев. История России, кн. II, стр. 95.

¹⁸ Ф. И. Буслаев. Народная поэзия. Исторический очерк. СПб., 1887, стр. 194.

¹⁹ А. Н. Веселовский. Былина о Садке. — Журнал Министерства народного просвещения (ЖМНП), 1886, ч. ССXLVIII, декабрь, стр. 279.

²⁰ В. Ф. Миллер. Очерки русской народной словесности. Былины. I—XVI. М., 1897, стр. 288.

²¹ А. Марков. Поэзия Великого Новгорода..., стр. 449; А. И. Никифоров. Фольклор Киевского периода, стр. 255.

называют Садка под 1167 годом „Сатко богатый“ («Софийский временник»). Не может быть поэтому сомнений в том, что „Сатко“ летописи и Садко былины — одно и то же лицо. Тем самым датируется и возникновение эпических сказаний о нем».²² (За последнее время отождествление Сотко Сытинича и Садко получило довольно широкое распространение и отразилось в научно-популярных изданиях).

Не касаясь пока существа этих, в общем сходных точек зрения, устраним затемняющие вопрос фактические неточности (что будет важно нам для дальнейшего). В цитированном Д. С. Лихачевым тексте былины Садко построил храм «во имя Софии Премудрех», летопись же сообщает о церкви Бориса и Глеба (чего нет ни в одной записи былины), поэтому утверждение исследователя, что данный вариант былины «рассказывает именно об этом», — неверно. Неверно, что в тексте «Софийского временника» говорится: «Сатко богатый», — в нем сказано просто «Сотко».²³

Обратимся к летописям. О построении Сотко Сытиничем церкви Бориса и Глеба сообщают двадцать два летописных памятника.²⁴ Двенадцать летописей содержат известие о закладке церкви Сотко Сытиничем в 1167 г. Приводим его по древнейшей из них — Н1А старшего извода: «На ту же весну заложи Съдко Сытиничъ церковь камяну святую мученику Бориса и Глеба, при князи Святославе Ростиславици, при архиепископе Илии».²⁵ В остальных случаях текст или совпадает с приведенным, или сокращен, или несколько распространен внесением топографических уточнений («в каменном граде», «в Околотке», «над Волховом по конец Пискупли улицы»)²⁶ Эти уточнения согласуются между собой и соответствуют местоположению церкви на древних планах Новгорода. В дальнейшем церковь многократно упоминается в летописях и актах. В частности, сообщается об ее освящении в 1173 г., о восстановлении ее после пожара 1441 г. и о разборке за ветхостью в 1682 г. В одном из таких упоминаний (под 1350 г.) говорится, что церковь «ставил Сотко Сытиничъ».²⁷ Девятнадцать летописей упоминают церковь Бориса и Глеба вместе с именем ее строителя еще в другой связи. Сообщая о гибели от пожара в 1049 г.²⁸

²² Д. С. Лихачев. Народное поэтическое творчество... стр. 230.

²³ Софийский временник или русская летопись с 862 по 1534 год. Издал Павел Строев, ч. 1, М., 1820, стр. 155. Нынешнее название соответствующей части «Софийского временника» — «Софийская первая летопись»; в ней читается «Сотко» во всех списках (см. последнее издание: ПСРЛ, т. V, вып. 1, Л., 1925, стр. 130). Основой для недоразумения, возникшего еще у некоторых предшественников Д. С. Лихачева, послужило, очевидно, примечание П. М. Строева к слову «Сотко» в издании «Софийского временника» (стр. 155): «В печат. соф. приб. полатой, то есть „богатой“». П. М. Строев привел здесь различие по изданию: Русская летопись по списку софийскому Великого Новгорода в продолжение издаваемых манускриптов Библиотеки Академии наук по ее повелению, ч. I, СПб., 1795, стр. 114. Оно представляет собой незавершенную публикацию начальной части Новгородской Уваровской летописи (НУвА), о которой речь будет идти ниже. А. А. Шахматов, а за ним и другие исследователи условно именовали «Софийским временником» Новгородскую владычную летопись, которая, как установлено А. А. Шахматовым, легла в основу раннего новгородского летописания. Но она не сохранилась. В реально дошедших летописях, которые, согласно имеющимся исследованиям, ее отразили, в этом известии нет слова «богатой».

²⁴ Из новгородских летописей нами привлечены только опубликованные.

²⁵ Н1А, стр. 32.

²⁶ В Н1ПоГЛ есть и другие дополнения, о которых мы скажем ниже.

²⁷ НЗЛ. Рукоп. отд. Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина (ГБЛ). Собр. Общ. истории и древностей российских, № 127, л. 252; Новгородские летописи. СПб., 1879, стр. 230.

²⁸ В пяти из этих летописей дата, по-видимому, искажена (993 год — в Н2Л и Летописце новгородских владык, 1050 год — НЗЛ краткой редакции, 1051 год — в НУвА, 1053 год — в летописце, обнаруженном А. Н. Насоновым).

деревянной церкви св. Софии (после чего был построен каменный Софийский собор), эти летописи указывают, что деревянная «София» стояла на том месте, где впоследствии Сотко Сытинич построил церковь Бориса и Глеба: «Месяца марта в 4, в день субботный, сторе святая Софея; беаше же честно устроена и украшена, 13 верхы имущи, а ту стояла святая Софея конецъ Пискупле улице, идеже ныне поставил Сотъке церковь камену святого Бориса и Глеба над Волховом»²⁹ (цитируем по Н1А младшего извода, так как в старшем этого известия нет; в других летописях встречаются несущественные для нас сейчас сокращения и дополнения, аналогичные тем, которые наличествуют в приведенном выше известии 1167 г.)³⁰ Все эти данные с несомненностью свидетельствуют о том, что церковь Бориса и Глеба действительно была построена в Новгороде в 1167 г.³¹ и что ее строителем был реальный Сотко Сытинич.

Теперь нам предстоит ответить на главный вопрос: верно ли, что былина сложена именно о нем?

Остановимся на тождестве имен. Во всех летописях имя строителя церкви читается почти одинаково: Сотко (в подавляющем большинстве случаев), Сътко, Содко, Съдко, Сотка, Сотке, Сотъке; в одном случае — явно испорчено: Съткомы (Тверская летопись). Незначительно варьируется и отчество: Сытинич (в большинстве случаев), Сытиничъ, Сытиничь, Сытенич, Сытеничъ, Сытеничи, Сътничи, Сътнич, Сотич; в одном случае испорчено: Сочник (Н2А). Вопрос о происхождении отчества не имеет существенного значения для сопоставления с былиной, поскольку в былине отчество не встречается. П. А. Бессонов предполагал, что в древней Руси существовало народное имя Сыт, от которого естественно произошло отчество Сытинич.³² Предположение это подтвердилось. В изданном много позднее работы П. А. Бессонова «Словаре древнерусских имен» Н. М. Тупикова имя Сыта включено со ссылкой на источник.³³

Имя строителя церкви Сотко, по всей видимости, представляет собой руссифицированную форму еврейского по происхождению имени Садок, которое входит в месящеслов русской церкви.³⁴ В различных видоизменениях, иногда в форме отчества или прозвища, оно сравнительно часто встречается в летописях и древнерусских актах, например — посол Семен Судок (или Судков) (под 1353 г.)³⁵ начальник сторожевого отряда Григорий Судок (под 1380 г.)³⁶ воевода Судок (под 1445 г.)³⁷ вотчинник Иван Федорович Судок Монастырев (под 1464 и 1473 гг.)³⁸ Судок Ива-

²⁹ Н1А, стр. 181.

³⁰ Особо будет идти речь об одном из дополнений в поздних новгородских летописях — Н3А, НУвЛ, НЗабЛ, НПоГЛ и летописце, обнаруженном А. Н. Насоновым.

³¹ Вопросы о деревянной церкви Бориса и Глеба и о разноречивых показаниях летописей о дате постройки деревянной Софии, решаемого, с нашей точки зрения, убедительно П. А. Бессоновым (П. А. Бессонов, Заметка, стр. LVII—LXII), мы здесь не касаемся, поскольку этот исследователь не ставит под сомнение факт постройки Сотко Сытиничем каменной церкви Бориса и Глеба в 1167 г.

³² Там же, стр. LXV.

³³ Н. М. Тупиков. Словарь древнерусских личных собственных имен. СПб., 1903, стр. 384.

³⁴ Архим. Сергей. Полный месящеслов Востока, т. II. М., 1876, стр. 45. 278. Ср. также: П. А. Бессонов. Заметка, стр. LXIV.

³⁵ ПСРЛ, т. XXV. М.—Л., 1949, стр. 179; т. XXVI, М.—Л., 1959, стр. 116.

³⁶ ПСРЛ, т. XXVI, М.—Л., 1959, стр. 129, 331.

³⁷ ПСРЛ, т. XXIII, СПб., 1910, стр. 151; Иоасафовская летопись. М., 1957, стр. 32.

³⁸ Акты феодального землевладения и хозяйства XIV—XVI веков, ч. I. М., 1951, стр. 252, 253.

нов сын Есипов (под 1503 г.),³⁹ митрополичий дьяк Судок (под 1504 г.),⁴⁰ крестьянин Сотко (под 1565 г.), каргопольский отчинник Сотко Григорьев сын Дворянинов (XVI в.).⁴¹ Таким образом, имя Сотко было, очевидно, довольно распространенным. Поэтому одно только совпадение имен строителя церкви и героя былины никак не может служить доказательством их тождества.

Еще в меньшей мере может говорить в пользу такого тождества факт построения церкви Сотко Сытиничем. Строительство церковей отдельными лицами было обычным явлением в Новгороде, о чем свидетельствуют летописи. В частности, есть прямые сведения о постройке вполне определенных лиц церковей в честь Николая: это князь Святослав, построивший в 1113—1130 гг. Никольский собор на Ярославском двориче, архиепископ Давид, построивший в 1312 г. церковь Николая в Неревском конце и архиепископ Евфимий II, построивший в 1436 г. церковь Николая на Вяжищах. Если исходить из вполне вероятного заключения А. Н. Веселовского о том, что церковь Николая в былине является первичной, то любой из этих строителей мог быть прототипом былинного Садко, — в такой же мере, в какой им мог быть Сотко Сытинич, так как в одном случае мы имеем только совпадение имен, а в другом случае только совпадение названия церкви. Кроме имени и отчества, о строителе церкви Бориса и Глеба летописи не сообщают никаких сведений, и домыслы, что Сотко Сытинич был купцом, разбогатевшим на заморской торговле, не основаны решительно ни на чем. В этой связи М. К. Каргер писал в «Истории русского искусства», что «отождествление этого знатного боярина, имя которого упоминается летописью „с отчеством“, с былинным гостем Садко, давно принятое в исторической и археологической литературе, требует еще серьезных обоснований».⁴²

Д. С. Лихачев обосновывает такое отождествление размерами церкви Бориса и Глеба. Он пишет, что «церковь Бориса и Глеба до самого своего разрушения в XVII веке была самой большой церковью в Новгороде, единственной, превосходившей своими размерами патрональный храм Новгорода — Софию», и что поэтому «вокруг построения церкви Бориса и Глеба — столь необычной по своим размерам в Новгороде — создались легенды».⁴³ Убеждение, что эта церковь имела столь огромные размеры, вызвано, по-видимому, тем обстоятельством, что в Новгородском Детинце на Хутынской иконе XVI—XVII вв. церковь Бориса и Глеба изображена большей по своим размерам, чем Софийский собор.⁴⁴ Однако крупнее Софии нарисована здесь и звонница, которая сохранилась без существенных переделок до сих пор и реальные размеры которой не могут идти ни в какое сравнение с Софийским собором. Давно известно, что соотношение величины отдельных частей рисунка на древнерусских иконах и миниатюрах совершенно произвольно. На другом изображении Детинца, примерно того же времени (XVII в.), церковь Бориса и Глеба выглядит в несколько

³⁹ Духовные и договорные грамоты великих и удельных князей XIV—XVI вв., М.—Л., 1950, стр. 351.

⁴⁰ Акты феодального землевладения и хозяйства XIV—XVI веков, ч. I, стр. 48.

⁴¹ Н. М. Тупиков, стр. 370.

⁴² М. К. Каргер. Новгородское зодчество. — В кн.: История русского искусства. Под общей редакцией И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова и В. Н. Лазарева, т. II. М., 1954, стр. 34.

⁴³ Д. С. Лихачев. Народное поэтическое творчество..., стр. 230.

⁴⁴ П. А. Гусев. Новгород XVI века по изображению на Хутынской иконе «Видение пономаря Тарасия». СПб., 1900, стр. 24—26.

раз меньше Софии.⁴⁵ Каких-либо современных рисунков церкви Бориса и Глеба, кроме этих двух, не сохранилось.⁴⁶ Археологическими раскопками вскрыт фундамент этой церкви. Площадь его в два раза меньше площади основания Софийского собора.⁴⁷ Таким образом, реальные размеры церкви Бориса и Глеба не дают оснований полагать, что ее величина вызвала создание легенд о построении этого храма, тем более, что о построении гораздо большего по размерам Софийского собора никаких легенд, а тем более былин не сохранилось.⁴⁸

Выводы А. Н. Веселовского о близости культа Николая и Бориса и Глеба также не могут служить аргументом. При всей своей огромной эрудиции никаких данных в пользу того, что Борис и Глеб считались, как Николай, покровителями мореплавателей, он отыскать не мог: «Представлялись ли они (Борис и Глеб, — С. А.) чудесными помощниками на водах — нам неизвестно», — пишет А. Н. Веселовский.⁴⁹ Следовательно, необосновано и его предположение, что в былине или в предании, которое она отразила, сначала фигурировали Борис и Глеб, замененные затем Николаем.

Таким образом, не остается ни одного аргумента для обоснования утверждения о том, что прототипом былинного Садко являлся новгородец Сотко Сытинич (а следовательно, и для датировки самой былины XII в.). Ради справедливости заметим, что представители исторической школы, отождествившие их по сходству имен, не были, очевидно, первыми в своем увлечении, а имели предшественников в лице некоторых новгородских летописцев XVI и XVII вв.

Новгородская вторая летопись, составленная в конце XVI или начале XVII в.,⁵⁰ объявляет Сотко Сытинича одним из строителей Софийского собора в Новгороде. Под 1045 г. в этой летописи читаем: «Заложил князь Володимер Ярославичь и владыко Лука святую Софию каменную в Великом Новгороде, Сотко Сытиничь в сытине».⁵¹ Ни одна другая летопись не сообщает о причастности к строительству Софийского собора Сотко Сытинича. Недостоверность этого указания НЗЛ очевидна уже по одному тому, что заложение Сотко Сытиничем церкви Бориса и Глеба произошло спустя 125 лет после заложения Софии. Из самого текста известия явствует, что имя Сотко Сытинича добавлено к уже завершённой фразе. Вряд ли есть основания сомневаться в том, что интерполяция составителя

⁴⁵ Л. А. Мацулевич. Храмы Детинца на неизданном плане Новгорода XVII века. — В кн.: Сборник Новгородского общества любителей древности, вып. 3, Новгород, 1910, стр. 3—7, табл. I, II.

⁴⁶ А. А. Строков. Раскопки в Новгороде в 1940 г. — Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры, XI, М.—Л., 1945, стр. 66.

⁴⁷ См. чертеж в статье А. А. Строкова «Раскопки в Новгороде в 1940 году» (стр. 69). Ср. планы Новгородской Софии, например в «Истории русского искусства» (т. II, стр. 18). Там же (стр. 20) М. К. Каргер пишет о Софии, что «в результате исследований последних лет вновь возникло уже давно высказанное предположение об одновременности всех основных частей здания». Но даже если считать, вслед за Н. Бруновым и Н. Травиним, что первоначально Софийский собор имел меньшие размеры, чем теперь, то и в этом случае его площадь значительно превосходила площадь церкви Бориса и Глеба (см. план в статье: Н. Брунов и Н. Травин. Собор Софии в Новгороде. — В кн.: Сообщения Института истории и теории архитектуры, вып. 7, М., 1947, стр. 17).

⁴⁸ По летописям известна лишь легенда о росписи Софийского собора.

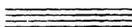
⁴⁹ А. Н. Веселовский. Былина о Садке, стр. 279.

⁵⁰ Это определяется тем, что текст доведен в ней до 80-х годов XVI в., а палеографические приметы ее древнейшего списка указывают на конец XVI или начало XVII в. (см. предисловие А. Ф. Бычкова в издании «Новгородские летописи», стр. V).

⁵¹ Новгородские летописи, стр. 2.

могла быть обязана своим происхождением именно былине, приписывавшей Садко постройку церкви «во имя Софии премудрая».⁵² Это тем более вероятно, что к тому времени уже существовала Никоновская летопись, с ее явными вставками, основанными на фольклоре.

Другой пример — добавление в известиях о построении Сотко Сытиничем церкви Бориса и Глеба. В новгородском летописце, обнаруженном А. Н. Насоновым в рукописи середины XVI в., об этой церкви сказано, что ее построил «Сотке богатой».⁵³ Такую же замену «Сотко Сытинич» на «Сотко богатой» находим в НУвЛ, составленной в конце XVI или начале XVII в.,⁵⁴ и во всех последующих новгородских летописях, восходящих к ней — в НЗЛ обеих редакций, НЗабЛ и НПогЛ всех трех редакций. (Первоначальная редакция этой последней в одном случае из двух дает «компромиссное» чтение: «Сотко Сотичь богатой».)⁵⁵ По-видимому, переделка «Сотко Сытинич» на «Сотко богатой» была вызвана предположением летописца, что Сотко Сытинич — это как раз и есть тот «Садко богатый гость», о котором поется в былине. «Вольное» обращение с документальным текстом своего источника вообще было характерно именно для летописцев XVI и XVII вв.,⁵⁶ в частности — новгородских.



⁵² Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. 5, стр. 52.

⁵³ ГБЛ, ф. 304, № 805, л. 386.

⁵⁴ ГИМ, Собр. Уварова, № 568, л. 148 об. Обоснование датировки см. в моей работе: Новгородские летописи XVII века, стр. 32.

⁵⁵ ГПБ, Собр. Погодина, № 1411, л. 51 об.

⁵⁶ См.: Д. С. Лихачев. Русские летописи и их культурно-историческое значение. М.—Л., 1947, стр. 351—353.

Г. Н. ИОНИН

ФОЛЬКЛОРНЫЕ МОТИВЫ В ПОЭЗИИ Г. Р. ДЕРЖАВИНА 1800-х годов

В нашей науке мало изучена связь творчества Г. Р. Державина с русским фольклором.

Первые опыты Г. Р. Державина в поэзии были связаны с фольклором. «Так, Державин переложил на рифмы популярные тогда „площадные прибаски насчет каждого гвардейского полка“. По просьбе солдатских жен он стал сочинять для них письма в деревню, стараясь писать их наивозможно просто, на „крестьянский вкус“».¹

Материал начального периода творчества поэта утрачен. Между тем изучение его помогло бы прояснить генезис, еще лучше понять особенности зрелого творчества Державина, в частности, помогло бы изучению фольклорных мотивов в зрелых державинских стихах.

Антологические стихотворения Державина должны быть выделены в особую группу произведений, в которых нужно изучать фольклорные мотивы. Жанр анакреонтического стихотворения у Державина приближался к жанру фольклорной песни и сказки. В анакреонтических стихах поэта (например, «Мельник», «Шуточное желание», «Русские девушки», «Стрелок» и др.) мы видим очень своеобразное сочетание античных и фольклорных мотивов. Подробному анализу антологических стихотворений Державина должно быть посвящено специальное исследование.

Наиболее важным материалом по интересующей нас теме являются произведения Державина 1800-х годов. В этот период Державин проявил особый интерес к русскому фольклору. В ряде произведений этого периода («Атаману и войску Донскому», «Добрыня», «Новгородский Волхв Злогор», «Царь-девица» и др.) Державин использовал фольклорные мотивы (анализы хоров «Добрыни» и «романса» «Царь-девицы» мы приведем в этой статье).

Интерес к народному творчеству — одно из наиболее важных явлений в литературе XVIII—начала XIX в. От использования отдельных фольклорных мотивов писатели приходили к постижению национального характера, к изображению народа и его исторической роли, т. е. к подлинной народности. Интерес к своему национальному, народному сопровождался интересом к национальному своеобразию других народов. Так, в русской литературе начала XIX в. возник особый (не связанный с классицизмом) интерес к античной культуре, которая воспринималась прежде всего как народная культура. Общеизвестно увлечение Оссианом — «народным» бардом севера, Библией — историческим и культурным памятником еврейского народа. Писателей привлекало все: история народа, его быт, характеры, язык, обряды, поэтическое творчество. Перевод «Илиады» Гнедича, «История государства Российского» Карамзина,

¹ Д. Д. Благой. Гаврила Романович Державин. — В кн.: Г. Р. Державин. Стихотворения. «Советский писатель», Л., 1957, стр. 9. (В дальнейшем — Благой).

«Подражания Корану», сказки Пушкина — это произведения, вызванные одной и той же потребностью, потребностью знать народ во всем его национальном своеобразии.

Державин включился в этот широкий и сложный литературный процесс. В его произведениях мы встречаем и отдельные мотивы Оссиана, и библейские образы («Полдень», «Ирод и Мариамна» и др.), поэт делает попытку по-новому почувствовать античность («Аспазия», перевод «Первой Олимпийской песни» Пиндара), и — самое главное — верно чувствует русский национальный характер, что проявляется во всех его лучших произведениях («Фелица», «Снегирь», «Русские девушки» и др.). Проблема национального характера в творчестве Державина, проблема очень сложная и еще не решенная, выходит за пределы нашей темы. Остановимся только на одном, на наш взгляд, интересном примере. О том, как остро Державин чувствовал национальные, исторически сложившиеся качества русских людей, свидетельствует его послание «Атаману и войску Донскому» (1807 г.). Державин понимал, что в годы наполеоновских войн в крестьянах нужно будить национальную гордость, нужно знакомить с героическим прошлым отчины и тем воодушевить «храбрые души» на ратные подвиги. В послании «Атаману и войску Донскому» Державин советует Платову рассказать казакам события прошлого Руси, изложенные в летописи, чтоб казаки знали о славных делах отцов и в себе видели таких же героев.

Для лучшей храбрых душ поджоги
Ты расскажи им русску быль,
Что старики, быв службе строги,
Все невозможности чли в пыль:
Сжигали грады воробьями.
Ходили в лодках по земле,
Топили вражий стан прудами,
Имели пищу в киселе.

Державин изображал крестьян не только храбрыми ратными героями, но творцами замечательного национального искусства («Русские девушки»). Поэтому не удивителен тот интерес, какой проявил Державин и к русской народной поэзии.

В 1800-е годы Г. Р. Державин с особым вниманием относится к поэтическим жанрам русского фольклора: к песне, к былине, к сказке. В статье 1811—1812 гг. «Рассуждение о лирической поэзии», в главе «О песне», Державин дал оценку фольклорным произведениям, изданным к тому времени. Здесь упомянут сборник Львова (1790 г.) и первое издание сборника «Древних российских стихотворений, собранных Киршею Даниловым» (1804 г.). Русские народные песни в сборнике Львова Державин именует «русскими древними народными песнями», противопоставляя им современные, заимствованные «от европейцев», и по неизвестной причине совсем не упоминает современные русские народные песни, которые он слышал от народа (в архиве Державина найдены, например, записи народных плачей). Русские народные песни, изданные Львовым, понравились Державину. Поэт увидел в них «много любопытного разнообразия в картинах и в слоге, свойственного нашей поэзии». «Находятся такие, — пишет Державин, — в которых видно не только живое воображение дикой природы, точное означение времени, трогательные нежные чувства, но и философическое познание сердца человеческого... Находятся такие, кои веселую фантазию в веселых видах изъясляют... Есть показывающие естественное верное подобие... Наконец не недостает и таких, в которых показывается сравнениями нежнейшая в своем роде высокоость

мыслей, пронизывающая душу, также и таких, которые мрачными картинами и мужеством во вкусе Оссиана возбуждают к героизму». ²

Державин дает тонкие, взволнованные характеристики русским народным песням, видит богатство содержания, глубину передаваемых ими мыслей и чувств. Народная песня воспринята поэтом как подлинное произведение искусства. Державин замечает разницу между песнями сборника Львова и песнями Тредиаковского и Сумарокова, четко разграничивает в своей статье «древние» русские народные песни и «нынешние» песни, не называет последние народными. Он видит в этих «нынешних» песнях «не что иное, как мгновенный взгляд на природу приятную, нежную, веселую, игривую, в которой наслаждается человек блаженством жизни; или вопреки тому, в несчастных случаях сокрушается горестью, унынием, тоскою, печалию и далее». ³ Державин объявляет эти песни заимствованными от европейцев и сравнивает их далее с произведениями французских лириков. Только в одном отношении мнение Державина кажется не выше «шаблона»: поэт сравнивает русскую народную песню героического характера с песнями Оссиана, в «Слове о полку Игореве» тоже видит «дух Оссианов». Но в общем Державин достаточно верно воспринимал и ценил русские народные песни. Иначе поэт отнесся к сборнику «Древних российских стихотворений, собранных Киршею Даниловым». Он нашел эти древние песни — «одноцветными и однотонными». «В них только господствует гигантск, или богатырское хвастовство, как в хлебосольстве, так и сражениях, без всякого вкуса, — пишет Державин. — Выпивают одним духом по ушату вина, побивают тысячи бусурманов трупом одного схваченного за ноги, и тому подобная нелепица, варварство и грубое неуважение женскому полу изъясляющее». ⁴

Интересно, что такую узорность и грубость Державин не приписывает народу. «А как рассказы таковых побед, — пишет он, — почти всегда оканчиваются над татарами, то и должно заключить из сего, что по освобождении уже от ига их они сочинены каким-нибудь одним человеком, а не многими, чем и доказывается вкус не целого народа». В этих словах Державин косвенно дает высокую оценку художественному вкусу народа. Евгений Болховитинов, защищавший былины в своем письме к Державину, стоял ниже Державина в своем понимании народной поэзии: он ценил былины только за их древность и оправдывал грубость и варварство их содержания тем, что предки наши были все «пьяницы» и «забияки», — объяснение, конечно, не удовлетворяющее Державина. Основываясь на своем уважении к духу и вкусу народа, Державин предъявлял более высокие требования к фольклорным произведениям. Тем не менее в этом случае поэт недооценил русский народный эпос, не почувствовал глубины его героического содержания и поэтической красоты. Однако интерес к образам русского народного эпоса никогда не покидал Державина. В 1804 г. Державин создает «театральное представление с музыкою» — «Добрыня». Д. Благой, оценивая поздние драматические творения Державина, в том числе и «Добрыню», пишет: «...его драматические произведения не представляют сколько-нибудь существенного интереса ни в историко-литературном, ни в художественном отношении». ⁵ Действительно, в целом «Добрыня» — образец «ложной» народности. Но в нем есть фраг-

² Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. К. Грота, т. 7, СПб., 1872, стр. 605—606. (В дальнейшем — Державин).

³ Там же, стр. 608.

⁴ Там же, стр. 607.

⁵ Благой, стр. 60.

менты, заслуживающие внимания. Мы процитируем хоры из «Добрыни», которые, на наш взгляд, и в историко-литературном, и в художественном отношениях представляют интерес, потому что в этих хорах Державин стремился приблизиться к фольклорным образцам.

Хор богатырей

Не сизы соколы по поднебесью,
 Не белы кречеты под облаки,
 Богатыри слетались русские
 К великому князю ко Владимиру,
 Ко владыке всероссийскому,
 Чтоб потешиться молодечеством,
 Позабавить бы удалством его.
 Что один из них всех проворнее,
 Всех проворнее, всех могучее:
 Где он ступит, — тут земля дрожит;
 Где рукой махнет, — тут и улица.
 Что возговорит богатырский круг:
 Ты-то, братец, нам и надобен.

Хор девиц (без музыки)

Что по гридне князь,
 Что по светлой князь,
 Наше солнышко, Владимир князь, похаживает;
 Что соколий глаз,
 Молодецкий глаз,
 Как на пташечек, младых девиц посматривает;
 Что у ласточки,
 У касаточки,
 Алу белу грудь, сизы крылья потрогивает.
 Парчевой кафтан,
 Сапоги сафьян,
 Золоту казну и соболи показывает;
 Веселым лицом,
 В обиняк словом
 Мысли девичьи и думу их изведывает.
 Не мани нас, князь,
 Не гадай нас, князь,
 Красно солнышко! — ему боярыни возговорят.
 Не златой казне,
 А твоей красе
 Очи и сердца свои давно все продали.
 Ты взгляни на нас,
 Ты вздохни хоть раз,
 Дай в залог перстень любой тебе, ту выбери.

Хор древний русский

Как едет-поедет добрый молодец,
 Сильный могуч богатырь,
 Добрыня-то, братцы, Никитьевич,
 Да едет с ним его Тороп слуга,
 И сражается он с Тугариным;
 У Тугарина-собаки крылья бумажные,
 Летал он, собака, по поднебесью
 И пал он, собака, на сыру землю.

Свадебные хоры

Когда Добрыня и Прелепа всходит ко Владимиру на трон принимать от него отеческое благословение.

Катилось зерно по бархату,
 Еще то ли зерно бурмицкое,
 Прикатилось зерно ко яхонту:

Крупен жемчуг, яхонт светится,
Хорош жених со невестою,
Хорош Добрыня со Прелепою.

Хор 2

Когда жених и невеста сходят с трона, чтоб сесть на своих местах, и путь их усыпается хмелем.

Вьется, вьется хмель золотой
Около тычинки серебряной;
Идет, идет князь молодой
Об руку княгини возлюбленной.
Сыпьте, сыпьте хмель на пути,
Весело б им жизнь провести.

Хор 3

Когда их обмахивают соболями.

Не тихие ветры попархивают,
Не солнечный жар и зной холодят;
Но черные соболи помахивают,
Негу, богатство, довольство сулят.
Ой люди, сулят
Князьям молодым:
Ой люди, сулят
Жить щастливо им.

Свадебные хоры прежде всего интересны как одна из попыток такой обработки подлинных фольклорных материалов, при которой поэт стремится максимально приблизиться к духу и складу народной поэтической речи. В своей обработке Г. Р. Державин сохраняет целые строки русской обрядовой песни, а остальное слегка изменяет по-своему, приписывает свои строки, стремясь, однако, сохранить интонацию и склад фольклорного образца. Сравним два первые свадебные хора с записями фольклорных текстов:

Державин

Катилося зерно по бархату,
Еще то ли зерно бурмицкое,
Прикатилося зерно ко яхонту:
Крупен жемчуг, яхонт светится,
Хорош жених со невестою,
Хорош Добрыня со Прелепою.

Киреевский⁶

Катилося зерно по бархату,
Еще то ли зерно да бурмицкое,
Прикатилося зерно ко яхонту:
Крупен жемчуг со яхонтом,—
Хорош жених со невестою.

Державин

Вьется, вьется хмель золотой
Около тычинки серебряной;
Идет, идет князь молодой
Об руку княгини возлюбленной.
Сыпьте, сыпьте хмель на пути,
Весело б им жизнь провести.

Чулков⁷

Вился, вился ярой хмель, слава
Около тычинки серебряныя,
Так вились князья, бояра
Около царя православного.

Традиция обработки народных песен, при которой поэт стремится не приукрасить и подправить народную песню, а наоборот, сохранить ее интонацию, ее речевые и ритмические особенности, — эта традиция, одним из ранних представителей которой нужно считать Державина, получила свое развитие в творчестве русских поэтов первой половины XIX в. и особенно в творчестве А. С. Пушкина, который не только бережно со-

⁶ Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия, вып. 1. М., 1911, № 1004 (28).

⁷ М. Д. Чулков. Собрание разных песен, ч. III, с прибавлением. Изд. Акад. наук. СПб., 1913, № 68.

хранял в своих обработках интонацию, лексические и ритмические особенности народных песен, но и придавал своим обработкам еще большую, чем в самих песнях, стройность, лаконичность и композиционную завершенность.

Нельзя не указать и на другую, на наш взгляд, интересную сторону державинских хоров: они явились не только обработкой фольклорных образцов, но и попыткой использовать в литературном произведении подлинные фольклорные материалы. Державин не был первым в этом начинании, но его попытка — одна из самых ранних и поэтому представляет интерес.

В финал «Добрыни» поэт вводит русский свадебный обряд. Ремарки, сопровождающие цитированные нами хоры, дают подробное описание этого свадебного обряда.

Свадебный обряд использован Державиным для того, чтобы придать всему произведению национальный, подлинно русский колорит. Такой прием и в дальнейшем применялся русскими писателями в тех же целях. В «Русалке» А. С. Пушкина свадебный обряд в одной из сцен также служит колоритным фоном происходящих событий. Княжеская свадьба у Пушкина разнообразнее, динамичнее: реплики свата, свахи, гостя, дружка, необходимые в самом обряде, связывают весь обряд с происходящими событиями. Но и в этом, художественно более убедительном и более полном, чем у Державина, воспроизведении свадебного обряда мы встречаем, как и у Державина, обработку обрядовой песни «Сватушка, сватушка» и ремарку-описание: «Молодых кормят жареным петухом, потом осыпают хмелем и ведут в спальню».

Значит, Державин, вслед за своими предшественниками, вводя в литературное произведение материалы народного быта, верно нащупывал некоторые приемы, развитые впоследствии Пушкиным.

Эти материалы приобретают тем больший интерес, что даже при наличии замечательных образцов древнерусской литературы и фольклора («Слово о полку Игореве», изд. 1800 г., первое издание «Древних российских стихотворений, собранных Киршею Даниловым», 1804 г.) и несмотря на то, что русские песни и сказки можно было слышать непосредственно от народа, а русские обряды — непосредственно наблюдать, понять дух и форму древней русской и русской народной поэзии для писателей 1800-х годов было задачей нелегкой. Для многих писателей эта задача осталась решенной неправильно. Так, например, в «комической опере» В. А. Жуковского «Богатырь Алеша Попович, или Страшные развалины» (1805—1808 гг.) нет ни одной попытки приблизиться к фольклорным образцам или использовать их.

Желание приукрасить, «сделать годными для литературы» фольклорные мотивы, проистекавшие из ограниченности, условности понимания и восприятия народных произведений, сказывалось даже в выборе стихотворного размера для написания так называемых «русских сказок». Н. М. Карамзин, желая написать своего «Илью Муромца» «русским стихом», имел об этом «русском стихе» неточное представление. «В рассуждении меры скажу, что она совершенно русская. Почти все наши старинные песни сочинены такими стихами»,⁸ — так писал Карамзин о четырехстопном хорее дактилического окончания без рифм. Этот же размер использовал А. Радищев в «Бове». Херасков в поэме «Бахарияна» пробовал использовать этот ложнонародный размер, но потом отказался от него и стал от песни к песне менять размер. Молодой Пушкин в 1814 г., через десять лет после

⁸ Н. М. Карамзин, Сочинения, т. 7, М., 1803, стр. 201.

державинского «Добрыни», выбрал для своего «Бовы» этот традиционный размер.

Интересно указать, что среди хоров «Добрыни» есть такие, в которых использован «подлинный» русский стих, каким действительно «были сочинены все наши старинные песни». Насколько это было сознательным приемом Державина, можно судить из следующего высказывания поэта. В «Объяснениях» на свои сочинения Державин писал о Ф. П. Львове, авторе поэмы «Добрыня», повлиявшей на «Добрыню» Державина: «Он (Львов, — Г. И.) особенно любил русское стихотворство; сам писал стихи тем метром, какой существовал в наших простонародных песнях; сочинил отрывок небольшой поэмы, под названием Добрыня, и в сем творении своим неподражаем».⁹ В отношении «метра» оценка Державина совершенно справедлива: Львов в своей поэме больше, чем кто-либо другой, овладел русским народным стихом. Державин это понимал и попробовал сам в двух хорах своего «Добрыни» использовать настоящий русский народный стих.

Один из этих хоров, «Древний русский», с небольшими изменениями взят из сборника Левшина «Русские сказки». Читая в этом сборнике «Повесть Добрыни Никитича», послужившую одним из источников «Добрыни», Державин обратил внимание на сноску, в которой Левшин пишет: «К крайнему моему сожалению, в пожарный случай погибло у меня собрание древних богатырских песен, между коими и о сем подвиге Добрыни Никитича. Отрывок песни сея остался еще в моей памяти, кои и прилагаю здесь.

Песня

Из далеча, из далеча во чистом поле,
Как далее того на Украине,
Как едет-поедет добрый молодец,
Сильный могуч богатырь Добрыня,
А Добрыня вед-то, братцы, Никитевич.
А с ним ведь едет Тароп слуга.

(После сего описывается приезд его к Князю Владимиру, сражение с Тугарином; но подробно слов песни я не помню).

У Тугарина-собаки крылья бумажные,
И летает он по поднебесью.

Упал он, собака, на сыру землю;
А Добрыня ему голову свернул,
Голову свернул, на копье взоткнул».¹⁰

Из этих отрывков подлинно народной богатырской песни Г. Р. Державин попробовал «смонтировать» свой «Древний русский хор». Таким образом, хор Державина является не только цитатой, но он в то же время — обработка подлинного фольклорного материала, в частности былинного стиха. Изменения, внесенные Державиным, легко увидеть при сравнении с выше цитированным текстом Левшина. Державин отбросил два первые и два последние стиха текста Левшина (в целях большего соответствия хора сюжету своего «Добрыни»), вставил одну строчку для связи отрывков («и сражается он с Тугариным»), слегка подправил третью и четвертую строки Левшина, чтобы строже выдержать «народный стих» (у Левшина: «Сильный могуч богатырь Добрыня, а Добрыня вед-то, братцы, Никитевич. И с ним ведь едет Тароп слуга». У Державина: «К крайнему моему сожалению, в пожарный случай погибло у меня собрание древних богатырских песен, между коими и о сем подвиге Добрыни Никитича. Отрывок песни сея остался еще в моей памяти, кои и прилагаю здесь»).

⁹ Объяснения на сочинения Г. Р. Державина, изданные Ф. П. Львовым в 4 частях. СПб., 1834, стр. 61.

¹⁰ В. А. Левшин. Русские сказки, ч. 1. Изд. 3-е, М., 1820, стр. 122—123.

вина: «Сильный могуч богатырь, Добрыня-то, братцы, Никитьевич. Да едет с ним его Тороп слуга»). Остальные изменения не имеют значения. Таким образом, в своей цитате-обработке Державин стремился сохранить все особенности былинной речи и даже в этих целях, как мы отметили выше, сделал некоторые из своих поправок. Как и свадебные хоры «Добрыни», «Древний русский хор» использован Державиным для придания всему произведению русского колорита, т. е. Державина интересовали в этом хоре подлинно фольклорные темы и образы — само неподражаемое своеобразие народной эпической песни.

«Хор богатырей», в отличие от «Древнего русского хора», не является цитатой-обработкой, но создан самим Державиным.¹¹ Этот хор показывает, что Державин в совершенстве овладел «народным» стихом и складом былинного повествования.

Среди хоров «Добрыни» мы встречаем и такие обработки фольклорного материала, при которых изменена только стихотворная форма, а содержание, образы, лексика сохраняют свой подлинно фольклорный характер. Наиболее удачный из таких хоров — «Хор девиц».

Такой песни нет ни в одном из песенных сборников. Она не могла быть и в устной традиции. В свою очередь, ни один былинный текст не имеет подобной формы. Этот хор нужно признать одним из очень интересных произведений Державина. Близость к фольклорным образцам, особенно к величальной песне, сочетается в этом хоре с композиционной и стилистической цельностью. По жанру «Хор девиц» представляет собою хороводную песню. Композиция его полностью соответствует жанру: «Хор девиц» построен, как и другие хороводные песни. В стилистическом отношении хор также очень близок к фольклорным образцам. Свообразие «Хора девиц» состоит в том, что сюжет его взят из былины и былинная тема решена в формах хороводной песни. Смело слив воедино элементы разных фольклорных жанров, Державин создал свое, самостоятельное, державинское произведение, в то же время очень близкое к породившим его фольклорным образцам. Творческая свобода Державина в этом случае не была прихотью. Бережно используя элементы фольклора, Державин подчинял их общему замыслу своего произведения. Так, внесение былинного сюжета в хороводную песню связано с сюжетом державинского «Добрыни».

Еще ярче подчинение фольклорных мотивов самостоятельному замыслу произведения проявилось в «романсе» «Царь-девица». Это одно из самых значительных произведений Державина. Если хоры «Добрыни» отразили интерес поэта к темам, образам и поэтической форме народного творчества, то «романс» «Царь-девица» сочетает этот интерес с раскрытием больших современных Державину общественно значимых тем. К сожалению, с этой точки зрения «Царь-девица» еще не подвергалась анализу: А. Н. Соколов, отметив, что поэма была написана в знаменательном 1812 г., пишет: «По содержанию сказка Державина не имеет отношения к событиям 1812 г.» Само содержание сказки он оценивает «как игру поэтической фантазии, обратившейся к образам и мотивам народных сказок». Историко-литературное значение «романса», по мнению А. Н. Соколова, очень скромное: «Будучи новым шагом в творчестве Державина, — пишет он, — „Царь-девица“ не дает чего-нибудь нового в истории

¹¹ В книге «Былины в записях и пересказах XVII—XVIII веков» (Памятники русского фольклора. Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 250) фрагменты этого хора даны как державинская запись фольклорного текста, источник не указан. Очевидно, составители полагают, что хор в целом написан Державиным и включает в себя некоторые общие места русских былин.

„русской поэмы“». ¹² Но И. П. Лупанова, позднейший по времени исследователь поэмы, оказалась от выводов А. Н. Соколова. «Новое» державинской сказки исследовательница видит в создании «целостного народно-поэтического образа» ¹³ — образа царь-девицы. Убедительно показав, что связи «романса» со сборником Лёвшина устанавливались учеными неправильно, Лупанова обнаружила фольклорную основу образа царь-девицы и предположила, что этот образ был нужен Державину для разработки образа «идеального монарха». Ценность «романса» Лупанова видит в том, что за «литературной интерпретацией образа» царь-девицы «его народно-сказочная основа продолжает ощущаться достаточно явственно». ¹⁴

Державинская сказка замечательна не только своею связью с устной фольклорной традицией, но и своей самостоятельностью, своим глубоким замыслом.

Я. К. Грот не сомневается в том, что «романс» в окончательном варианте был написан в июне 1812 г. (помета на рукописи: «На Званке 1812 года в июне месяце»). Необходимо установить связь державинского произведения с событиями, происходившими в России в июне 1812 г. В этом месяце, 12 числа, французские войска перешли Неман. Даже если допустить, что «Царь-девица» была написана несколькими днями раньше (что вполне вероятно), все же несомненно, что она писалась в напряженнейший исторический момент, в обстановке ожидания войны с Наполеоном. Это помогает объяснить, почему Державин по-своему соединил сюжетные линии русских сказок и почему тему всенародного ополчения он сделал одной из самых главных тем (в сюжете поэмы — это кульминация). А. Н. Соколов не заметил, что именно в этой части поэма Державина имеет прямое отношение к событиям 1812 г.

Клич прокликали в столице,
И гонцы всем дали весть,
Чтоб скакать к царю-девице
И, служа ей, мстить за честь.

Заскрипели двери ржавы
Оружейниц древних лет,
Воспрянули мужи славы
И среди пустынных мест.

Правят снасти боевые,
И булат и сталь острят;
Старые орлы седые
С соколами в бой летят.

И свирепы кони в стойлах
Топают, храпят и ржут,
На полях и на раздольях
Пыль взбивают, пену льют.

Идет в шкурах рать звериных,
С дубом, с пращей, с кистенем;
В перьях птичьих, в кожах рыбных,
И как холм течет чрез холм.

То, что «романс» написан, может быть, несколькими днями раньше начала войны с Наполеоном, не дает оснований думать, что Державин не имел примера ополчений против врага: ополчения в России были не

¹² А. Н. Соколов. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. М., 1955, стр. 381, 382. (В дальнейшем — Соколов). См. также его книгу: История русской литературы XIX века. М., 1960, стр. 100.

¹³ И. П. Лупанова. Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века. Петрозаводск, 1959, стр. 59. (В дальнейшем — Лупанова).

¹⁴ Там же, стр. 62.

только в 1812, но и в 1807 г. Ополчение 1807 г., о котором Державин хорошо знал и о котором упоминал в «Жизни Званской», было свежо в его памяти в условиях новой надвигающейся войны. Мы согласны с А. Н. Соколовым, что догадка Я. К. Грота о том, что царь-девица в поэме Державина — это императрица Елисавета Петровна и что, следовательно, в «романсе» изображена Семилетняя война, кажется маловероятной.¹⁵ Мы выскажем предположение, что поэма имеет несомненную связь с событиями современности и что царь-девица — обобщение более широкое, чем царь-девица русских сказок, и выходящее за узкие рамки идеализации монарха.

Аргументы Я. К. Грота следующие: «Почти все подробности этого народно-эпического стихотворения подходят к Елисавете Петровне, так что ее образ, очевидно, имел большое участие в создании типа царь-девицы: тут очерчены и красота этой государыни, и ее спокойное бездействие... 10-й куплет напоминает царскосельский дворец; 13-й — соколиную охоту Елисаветы; 15-й — малороссийских певчих; 17-й — негу императрицы; 21-й — ее наряды; 22 и 31-й — богомолье; 25-й — оды Ломоносова; 26-й — множество женихов Елисаветы Петровны; 28-й — посольство Надир-Шаха; 34-й и след. — отношения к Фридриху II и семилетнюю войну».¹⁶ Проверим эту аргументацию.

Куплет 10-й

Терем был ее украшен
В солнцах, в месяцах, в звездах;
Отливались блески с башен
Во осьми ее морях.

В этом ярко фольклорном образе терема нет и намека на царскосельский дворец. Заметим кстати, что при Елисавете Петровне Россия еще не имела «осьми» морей (мир в Кучук-Кайнарджи — 1774 г.).

Куплет 13-й

Коз и зайцев быстроногих
Страсть была ее гонять,
Гладить ланей златорогих
И дерев под тенью спать.

Известно, что Елисавета Петровна любила соколиную охоту,¹⁷ но соколиная охота была вообще принадлежностью царского быта.

Куплет 15-й

И по веткам птички райски,
Скакивал заморский кот,
Пели соловьи китайски
И жужжал водомет.

Видеть здесь малороссийских певчих по меньшей мере странно.

Куплет 17-й

С ними так она вещала,
Как из облак божество;
Лежа царством управляла,
Их журия за шаловство.

¹⁵ Соколов, стр. 381.

¹⁶ Державин, т. 3, стр. 745—746.

¹⁷ См.: Н. Трубицын. О народной поэзии в общественном и литературном обиходе первой трети XIX в. Очерки. СПб., 1912, стр. 220—221.

Здесь нет ни одной черты именно елисаветинской. В то же время фольклорный элемент здесь не вызывает сомнений. Державин и Пушкин в «Золотом петушке» использовали образ царя, «лежа» управляющего царством. Этот образ, конечно, пришел из устных источников.

Куплет 21-й

Шила ризы золотые,
Сплошь низала жемчугом,
Маслила брады седые
И не ссорилась с умом.

Какие основания в этом куплете видеть изображение нарядов Елисаветы? И т. д.

Приведенных примеров достаточно, чтобы увидеть всю непрочность аргументации Я. К. Грота. Но ведь именно на такой аргументации держится представление, что в «Царь-девице» изображена Семилетняя война. Сам Грот высказывал это соображение очень предположительно. Думается, что такое предположение, подкрепленное такой аргументацией, явно неубедительно.

Державин, конечно, связал свою поэму с событиями современности, а не исторического прошлого. Невозможно, чтобы поэт, так живо откликнувшийся всегда на самые злободневные общественные и политические темы, написавший послание «Атаману и войску Донскому», в «Жизни Званской» не преминувший упомянуть о народном ополчении, вдруг бы посвятил свою поэму изображению Семилетней войны и отношений Елисаветы Петровны к Фридриху II в дни, когда начиналась или должна была начаться давно уже назревшая война 1812 г. Описание начала войны и всенародного ополчения за царь-девицу, созданное в годы, когда на глазах у Державина возникали действительные ополчения за отчизну, позволяет говорить о том, что произведение одухотворено патриотическим чувством русских людей.

Центральный образ поэмы — царь-девица. Исследователи пытались найти в русских сказках образ царь-девицы, близкий к державинскому. Грот не нашел убедительных параллелей. «С царь-девицею русских народных сказок, — писал он, — здесь нет ничего общего».¹⁸ И. П. Лупанова, сличив державинскую сказку с народными сказками на сюжет, отмеченный в «Указателе сказочных сюжетов» Андреева-Аарне под № 551, нашла некоторые параллели. Не все из них нам кажутся убедительными.

«Царь-девица народных сказок, — пишет И. П. Лупанова, — во-первых, „мудрая дева“, во-вторых, дева-богатырка. Державин фиксирует эти типичные для народно-сказочного образа черты:

Все кричали в восхищеньи,
Что ее мудрее нет.

Она пленяет не золотом, не серебром,

Но лишь девичьим геройством,
Здравым и простым умом».

Эти наблюдения исследовательницы не вызывают возражений. Но дальше она пишет: «Народные сказки рисуют царь-девицу неприступной и гордой хозяйкой „инога государства“. Она целомудренно хранит свою „девичью честь“. В некоторых сказках герой, подъезжающий к ее дворцу, видит вокруг него забор, на каждую тычинку которого насажено по голове: такова

¹⁸ Русская поэзия. Собрание произведений русских поэтов. Под ред. С. А. Венгерова, вып. 5, СПб., 1895, стр. 131.

расправа с претендентами на любовь красавицы. Державин подчеркивает неприступность героини с помощью более „мягких средств“ и т. д.¹⁹

И. П. Лупанова, к сожалению, не заметила, что здесь не только сходство, но и различие державинской царь-девицы и царь-девицы народных сказок. Державинская царь-девица — хозяйка не «иногo государства», а всей Русской земли, причем в границах, современных Державину, т. е. с «осьмью морями». То, что царь-девица у Державина «хозяйка» Русской земли, делает понятными и те «штрихи», которые, как пишет Лупанова, Державин внес «в обход фольклорной сказки». Становится понятным и то, почему Державин изобразил ее мудрой правительницей, пользующейся всеобщей любовью, и то, почему дерзкий поступок иноземного «круля» Маркобруна вызвал всенародное ополчение за честь царь-девицы (мотив, не имеющий ничего общего с погоней иноземной царь-девицы за русским добрым молодцем в фольклорной сказке). В державинской сказке, в отличие от народных сказок на этот сюжет, патриотическая тема является главной темой.

Кто же тогда державинская царь-девица, если она отличается от одноименного образа русских народных сказок? Патриотическая тема поэмы, возникшая в условиях начала войны 1812 г., определила и державинский замысел образа царь-девицы. Сказочная монархиня в поэме стала олицетворением Русской державы, о чем говорят, например, следующие стихи:

На нее смотреть не смели
И великие цари;
За решеткою сидели
На часах богатыри.

И полканы всюду чудны
Дом стрegli ее и трон;
С колоколен самогудный
Слышался и ночью звон.

Терем был ее украшен
В солнцах, в месяцах, в звездах;
Отливались блески с башен
Во осьми ее морях.

Образ царь-девицы в поэме Державина — это обобщение в духе русских народных сказок: царь-девица — не аллегорическое изображение существовавшего на самом деле монархического правления России, а изображение сказочного, несуществующего мудрого правления России. Перед нами не идеализация существующих порядков, а изображение сказочного вымышленного доброго правителя. Прием такого обобщения Державин мог почерпнуть из русских народных сказок, служивших ему образцом. Обобщение это под пером Державина было вполне возможно, так как именно в эти годы поэт, отошедший от государственной деятельности, «сбросивший» с себя «бремя должностей», в своих «Записках» давал реалистические и зачастую нелестные оценки правлению Екатерины II, Павла I и Александра I, досаду на которого Державин часто косвенно высказывает, повествуя о своих несогласиях и столкновениях с императором. Сравним описание правления царь-девицы с характеристикой правления Екатерины II, данной Державиным в «Записках», хронологически почти совпадающих с «романсом».

Державин писал в «Записках», что Екатерина управляла «государством и самым правосудием более по политике или по своим видам, не-

¹⁹ Лупанова, стр. 61.

жели по святой правде». Или: «Коротко сказать, сия мудрая и сильная государыня, ежели в суждении строго потомства не удержит по вечность имя великой, то потому только, что не всегда держалась священной справедливости, но угождала своим окружающим, а паче своим любимцам, как бы боясь раздражить их; и потому добродетель не могла, так сказать, сквозь сей чесночник пробиться и вознестись до надлежащего величия; но если рассуждать, что она была человек, что первый шаг ее восшествия на престол был не непорочен, то и должно было окружить себя людьми несправедливыми и угодниками ее страстей, против которых явно восставать, может быть, и опасалась; ибо они ее поддерживали»²⁰ и т. д.

А вот картина сказочного мудрого правления царь-девицы:

Статно стоя, няйки, мамки
Одаль смели чуть дышать
И бояр к ней спозаранки
В спальню с делом допускать.

С ними так она вещала,
Как из облак божество,
Лежа царством управляла,
Их журя за шаловство.

Иногда же и тазала
Не одним уж язычком,
Если больно рассерчала,
То по кудрям башмачком.

Все они царя-девицы
Так боялись, как огня,
Крыли, прятали их лица
От малейшего пятна.

И без памяти любили,
Что бесхитростна была;
Ей неправд не говорили,
Что сама им не лгала.

Шила ризы золотые,
Сплошь низала жемчугом,
Маслила брады седые
И не ссорилась с умом.

Жить давала всем в раздолье,
Плавали, как в масле сыр,
Ездила на богомолье —
Божеством ее всяк чтил.

Все поля ее златились
И шумели под серпом,
Тучные стада водились,
Горы капали серебром.

Если допустить, что образ царь-девицы — обобщение в духе русских народных сказок, то смысл и сюжет романа можно будет понять так: счастливое русское (сказочное) царство оскорбил дерзкий иноземец, весь народ поднялся против оскорбителя за честь царь-девицы, и победа над дерзким «крулем» была одержана. При этом царь-девица — мудрая сказочная правительница всей России.

После победы над Наполеоном Г. Р. Державин начал писать второй «романс», тоже на патриотическую тему и тоже связанный с войной 1812 г., — «Горе-богатырь». «Романс» этот не закончен, стихи в нем не везде отделаны, говорить о нем как о цельном художественном произведении нельзя, но традиция «Царь-девицы» видна и в замысле, и в рече-

²⁰ Державин, т. 6, стр. 700—701.

вом складе, и в стихотворном размере «Горе-богатыря». В самом начале есть некоторый намек на различие, а значит, и на зависимость обоих «романсов»:

Встаньте вокруг меня, ребята,
Удалые молодцы,
Русски храбрые солдаты,
В свете первые бойцы.
Я скажу вам б ы л ь, не с к а з к у,²¹
Про проказу, — не царя...
Как назвать его, собаку?
Г о р е — что л ь? — богатыря!

Вместо сказочного Маркобруна «Царь-девицы» в этом «романсе» появляется исторически конкретное лицо — «горе-богатырь» Наполеон:

Он пошел тогда куд есить,
Будоражить царства вокруг,
На весы престолы весить
И склонять под свой обух.
Сонных немцев, непрворных,
Разбудил — и чересчур
На боях, как поморенных,
Ощипал их всех, как кур.
Все цари его дрожали,
Почитая колдуном;
Царства, троны отдавали,
Били о землю челом.
А от этой он поблажки
Возгордел и вздернул нос,
Пёк князей, щипал за шапки,
На Россию лапу ввнес...

и т. д.

Мотивы современности звучат здесь еще яснее, чем в «Царь-девице». Это не случайно. Жанр, который мы условно назовем жанром «державинского романа», не сразу в творчестве поэта стал жанром политической лирики. Первый «державинский роман» (1807 г.) «Луч», повествующий о любви щитоносца Луча к Умиле, дочери князя Грома, далек от изображения исторических событий. В «Царь-девице» сказочный сюжет сливается с исторической современной темой, наконец «Горе-богатырь» посвящен исключительно изображению войны 12-го года. В формах «новейшей» поэзии, пришедших на смену оде: кантате, балладе и другим, Державин затрагивает темы современности (кантата «Персей и Андромеда», «Баллада Северный Амур» и др.). Такова одна направленность державинских «романсов» и «баллад». Вторая направленность — народные мотивы. Державин сам сближал «романс» и «балладу» с фольклорной традицией, говорил о «древних российских стихотворениях» как о северных балладах и романах. В 1812 г. поэт пишет в духе Оссиана балладу «Жилище богини Фригги», в 1813 г. — балладу «Новгородский волхв Злогор».

Характерно, что именно в «балладах» и «романсах», посвященных современным темам, Державин был ближе всего к фольклору. Из всех попыток в этом направлении «Царь-девица» представляет наибольший интерес как произведение законченное, цельное и художественное совершенное и, как правильно пишет И. П. Лупанова, «местами чрезвычайно близкое по духу русскому сказочному фольклору».²²

²¹ Разрядка наша, — Г. И.

²² Лупанова, стр. 62.

Сравним зачин «Царь-девицы» в начальном наброске и в окончательном варианте, чтоб увидеть, к чему стремился Державин при переработке «романса».

1-й вариант

В русском царстве всем известно,
 Что был-жил девица-царь,
 Что лицо ее прелестно
 Отливалося блеском зарь;
 Что душа в ней голубина
 Тихой, как зефир, была,
 Грудь высока лебедина:
 Она ангелом слыла;
 Что ума ее безмерна
 Ни сказать, ни описать;
 Чувства сердца благовейна
 Сердцем мог лишь всякий знать;
 Что сонм в небе звезд горящий
 И песок на дне морском
 Как на персях был блестящий
 Ее жемчуг;

2-й вариант

Царь жила-была девица, —
 Шепчет русска старина, —
 Будто солнце — светлица,
 Будто тихая весна.
 Очи светлы голубые,
 Брови черные дугой,
 Огнь — уста, волосы — златые,
 Грудь — как лебедь — белизной.
 В жилках рук ее пуховых,
 Как эфир, струилась кровь;
 Между роз, зубов перловых
 Усмехался любовь.
 Родилась она в сорочке
 Самой счастливой порой,
 Ни в полудни, ни в полночке —
 Алой утренней зарей...

Достигнутая в зачине близость к фольклорному сохранятся и во всей сказке Державина.

Традиция такой сказки была впоследствии продолжена в русской поэзии. Пушкин еще ярче, еще смелее, чем Державин, отражал в фольклорных образах современность, поднимаясь до беспощадной сатиры на царскую Россию в «Золотом петушке».

Мы проследили одну, может быть самую важную, линию державинского творческого общения с фольклором: мы проследили, как Державин, всегда смело сбрасывавший с себя цепи устаревших литературных традиций, в некоторых произведениях сбрасывал с себя цепи ложной и внешней стилизации под народность, прислушивался к живому голосу народа и в годы Отечественной войны создал произведение, в котором мы находим черты подлинной народности, присущей всему творчеству Г. Р. Державина в целом.



Е. А. ТУДОРОВСКАЯ

СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРА НАРОДНОЙ БАЛЛАДЫ В ТВОРЧЕСТВЕ А. С. ПУШКИНА

1

Русская народная поэзия знала особую лирико-эпическую песню с бытовым сюжетом, которую мы называем балладой. Этой песне присущ был жестокий драматизм, острота семейных или классовых конфликтов (например, песня «Как свекровь пошла к заутрене», где «лютая змея свекровь» подстраивает смерть нелюбимой невестки; или песня «Любила княгиня камер-лакея», где князь казнит любовника жены). Появление и утверждение жанра баллады в русской литературе непосредственным образом связано с жизнью фольклора, но скорее с преданием и сказкой, чем с народной балладой.

После Отечественной войны 1812—1814 гг. в русском обществе резко возрос интерес к народной жизни, к судьбам русского народа. Различные литературные течения, каждое по-своему, искали утверждения русского национального самосознания в литературе. В борьбе за «национальность» русской литературы и возник жанр баллады. Причины его зарождения носили общественно-исторический характер, а не узколитературный, и уж во всяком случае не коренились в стремлении русских поэтов подражать европейским образцам, как это считалось прежде.

Правда, первые произведения под именем «баллады» появились в русской литературе благодаря переводческим опытам и поискам В. А. Жуковского. Но одни лишь переводы чужих баллад (В. Скотта, Уланда, Саути и др.) и даже подражания им, написанные в «русском» духе, не могли надолго удовлетворить русского читателя и самих поэтов. Нужны были свои, русские баллады, созданные на основе русской народной жизни, народного мировоззрения.

Попытки русских поэтов создать национальную балладу, основанную на русском народном творчестве (песне, легенде, сказке, поверье, преданье), первоначально шли путем преодоления иностранных влияний. Европейскому балладному творчеству в народном стиле сознательно противопоставлялось русское балладное творчество, пропитанное русским народным духом, идеями, образами.

Первым сделал такую попытку В. А. Жуковский, но не столько в переделке «на русский лад» «Леноры» Бюргера (которую он назвал «Людмилой»), сколько в «Светлане» (1808—1812 гг.), получившей широкий отклик среди русской читающей публики. И здесь поэт имел в виду немецкий образец — «Ленору», но уже ввел знаменитое изображение русского обряда гаданья («Раз в крещенский вечерок девушки гадали...») и ряд подробностей русского быта («светлица», «ворота тесовые», «свечка пред иконой» и пр.), дал героине славянское имя. Что важнее всего — поэт начисто отверг жестокую, чисто средневековую мораль бюргеровской бал-

лады (ропот на бога преступен и влечет за собой тяжкое наказание «свыше»). Поэт превратил загробные ужасы немецкой баллады в ложный сон.

Еще более определенно отверг подражание иноземной балладе переводчик «Леноры» и создатель русских «простонародных» баллад — П. А. Катенин.

Катенин отрицал романтизм Жуковского именно за его «западную» ориентацию.¹ Он пытался по-своему решить задачу создания русской национальной баллады. Одну за другой он пишет свои «народные» романтические баллады: «Наташа» (1814 г.), «Убийца» (1815 г.), «Леший» (1816 г.). По поводу этих произведений Пушкин сказал впоследствии, что Катенин первый ввел «в круг возвышенной поэзии язык и предметы простонародные».

Но баллады Катенина остались только опытами и не заняли значительного места в русской литературе. Это случилось не только потому, что у Катенина были «жесткие стихи»,² но главным образом потому, что ему не удалось придать «русский дух» своим простонародным картинам, не удалось выразить отчетливой идеи, отвечающей народному мировоззрению и действительной жизни народа, как это впоследствии удалось Пушкину.

«Наташа» — «русский» перепев сентиментальных баллад Жуковского вроде «Эльвины и Эдвина»: Наташа умирает, после того как в сонном видении узнает, что умер ее возлюбленный. В этом, конечно, нет ничего народно-русского.

Стихотворение Катенина «Убийца» — наиболее самобытная из всех его баллад. Ее содержание — бытовая драма. Действие происходит на постоялом дворе (приемыш хозяина убивает своего приемного отца и сваливает вину на заезжих купцов); язык персонажей исключительно простонароден (это даже ставили в вину Катенину: такие выражения, как «Гляди, гляди, плешивый», — по адресу месяца — казались чересчур грубыми). В сходных балладах Жуковского злодея толкает на признание его собственная совесть (у Катенина «виноватого бог сыщет»); в соответственных народных сказках его губит неотступное любопытство жены. В балладе Катенина действуют обе причины, но обе они недостаточно мотивированы и никак не связаны между собою.

Наконец, баллада «Леший» далека от народности по своему выражению и детский наивна по мысли: мальчик не послушался матери, не сдержал обещания — ушел в лес, и там его съел леший.

Пушкин ставил поэтические заслуги Катенина выше, чем они, быть может, того стоили. Непопулярность баллад Катенина он вменял в вину публике и объяснял неудачи Катенина тем, что еще «время не пришло» для «благородной простоты». «Поэзию, освобожденную от условных украшений стихотворства, мы еще не понимаем. Опыты Жуковского и Катенина были неудачны не сами по себе, но по действию, ими произведенному. Мало, весьма мало людей поняли... силу и оригинальность „Убийцы“, баллады, которая может стать наряду с лучшими произведе-

¹ О переводах «Леноры» у Катенина и Жуковского выразивших борьбу двух литературных направлений см. вступительную статью Вл. Орлова к «Стихотворениям» П. А. Катенина в «Малой серии» «Библиотеки поэта» (1954, стр. 31—36), а также статью Р. М. Волкова «Реализм и народность баллад Пушкина» в сборнике «Пушкин на юге» (т. I, Кишинев, 1958, стр. 281).

² Выражение из известной сатиры К. Н. Батюшкова «Видение на берегах Леты», которое применяли к Катенину его критики.

ниями Бургера и Саутея. Обращение убийцы к месяцу, единственному свидетелю его злодеяния,

Гляди, гляди, плешивый, —

стих, исполненный истинно трагической силы, показался только смешон».³

Наряду со «Светланой» Жуковского баллады Катенина послужили теми ступенями, по которым поднялся Пушкин к созданию подлинно русской баллады. Сюда надо присоединить еще «Думы» Рыльева, которые вместе с «Песнью о вещем Олеге» Пушкина положили начало русской балладе с историческим содержанием. Баллады Пушкина утвердили этот жанр в русской литературе как полноправный, как «акт национального самосознания».⁴

2

Для своих баллад Пушкин брал сюжеты из народной сказки, легенды, предания. Так, его баллада «Жених» основана на сюжете русской сказки. Народную сказку напоминают все главные звенья сюжета: девушка попадает в лесной дом, к разбойникам; ей удается спрятаться и благополучно вернуться домой; к ней сватается неизвестный, с виду богатый жених; на свадебном пиру невеста рассказывает, под видом сна, свое приключение в лесу и изобличает разбойника.

Не только сюжет, но и вся баллада, по словам Белинского, «насквозь проникнута русским духом».⁵ Действительно, все действующие лица и их отношения чисто русские; обряды, описанные в балладе (сватовство), обычаи (катанье на тройках, сиденье девиц за воротами) рисуют нам старинную русскую жизнь. Народным стилем определяется лексика, эмоциональный отбор слов и весь строй мыслей (стихотворная диалогическая форма; повторения, напоминающие народную сказку; поговорки, народные словечки: «у нас товар, у нас купец», «не всё касатке распевать», «собою парень молодец, не вздорный, не зазорный», «пеките хлеба на весь мир» и т. п.).⁶

Разрешая задачу создания народной баллады, Пушкин обращался к опыту своих предшественников. Он преодолевал их ошибки и использовал их удачу. В письме к Н. И. Бахтину П. А. Катенин замечает по поводу «Жениха»: «Убийца и Светлана окражены бессовестно»: ⁷ в «Женихе» Пушкин не только использовал сюжеты баллад Жуковского и Катенина (в чем нетрудно убедиться, сопоставив тексты баллад), но и создал образы художественно более совершенные.

Подобно романтическим балладам Катенина и Жуковского, «Жених» основан на фольклорном материале. Но от романтической баллады «Жених» отличается в одном: взяв за основу народно-сказочный сюжет, Пушкин развил в нем бытовые и психологические моменты, дал событиям психологическую мотивировку. Прежде всего в произведении заслуживают внимания отношения Наташи с родными. Отец относится к ней с любовью, заботливостью и совершенным доверием. Наташа пропадала три дня; она

³ А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в 16 томах, т. 2 (1), М.—Л., 1949, стр. 73. (В дальнейшем — Пушкин).

⁴ В. Г. Белинский. Статьи 8 и 9 «Евгений Онегин». Полное собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР, 1955, стр. 432, 503.

⁵ Там же, стр. 433.

⁶ Подробнее об этом см.: Р. М. Волков. Реализм и народность баллад Пушкина, стр. 281.

⁷ Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину. — «Русская старина», 1911, июнь, стр. 608.

возвращается, явно смятенная и удрученная. Никто ни в чем ее не упрекает, и только все беспокоятся за нее.

Тужила мать, тужил отец,
И долго приступали,
И отступились, наконец,
А тайны не узнали.

Далее:

Отец ей: «Милая моя,
Откройся предо мною,
Обидел кто тебя, скажи,
Хоть только след нам укажи...»

Глядя на такую ласковую заботу и доверие, легко понять, что решение отца выдать Наташу замуж — вовсе не акт деспотизма. Если бы Наташа не захотела выходить замуж, ей нетрудно было бы настоять на своем. Но Наташа не противоречит отцу, она даже соглашается подчиниться его воле. Из покорности? Совсем нет. Ее слова:

... послушна я,
Святая воля Ваша... —

это лишь предлог. На самом деле ею руководит мужественное решение завлечь таким образом злодея и изобличить его («Да суд на пир зовите»).

В семейной атмосфере доверия, уважения, патриархальных привязанностей и могла сложиться именно такая Наташа — сильная духом, знающая свой общественный долг, самостоятельная, смелая. Не всякая девушка решилась бы на такой рискованный шаг, одна, никого не предупреждая. Вот за что «прославилась Наташа»!

Образ Наташи принадлежит к числу созданных Пушкиным прекрасных образов сильных русских женщин. Он глубоко национален: он развивался из образов сильных, умных женщин русской народной поэзии. Такова храбрая и находчивая Аленушка из сказки «Девуца и разбойники», и Василиса Премудрая, дочь морского царя, и былинная Василиса Микулична, что «всех бояр провела да вывела, самого Владимира с ума свела», и верная подруга князя Игоря Ярославна. Эти образы коренятся в русской действительности, которая всегда была богата сильными и благородными женскими характерами. В образе Наташи поэт выделил лучшие типические черты простой русской женщины.

Народность образа Наташи приобретает большое значение, если обратить внимание на близость образа Наташи к одному из главных образов пушкинского творчества — к образу Татьяны. Недаром в черновике «Женуха» героиня названа Татьяной, а героиня «Евгения Онегина» называлась сперва Натальей.⁸

Давно уже замечено сходство «сна», рассказанного Наташей, со сном Татьяны (из V главы «Евгения Онегина»). Действительно, это сходство можно увидеть не только в самом сюжете сна — героиня идет через глухой лес и приходит к лесной избушке (что роднит оба произведения и со «Светланой» Жуковского), — но и в ряде деталей:

Рассказ Наташи
..... в глуши
Не слышно было ни души...
И вдруг, как будто наяву,

Сон Татьяны
Кругом всё глушь...
.....
Вдруг меж дерев шалаш убогой.

⁸ Подробнее об этом см.: А. Слонимский. Мастерство Пушкина. М., 1955, стр. 157—158. (В дальнейшем — Слонимский).

Изба передо мною...
Вдруг слышу крик и конский топ...	Людская молвь и конской топ!
Крик, хохот, песни, шум и звон.	Лай, хохот, пенье, свист и хлоп.

Вся V глава (гаданье и сон Татьяны) открыто ориентирована на «Светлану» Жуковского, и именно на ее народные элементы.⁹ Татьяна, как и героине баллады Жуковского, снится «страшный сон, прорицатель муки».¹⁰ В тексте главы есть отдельные параллели с текстом «Светланы».

И в III главе «Евгения Онегина» (которая создавалась почти одновременно с «Женихом»), и в V главе (содержащей сон Татьяны) — везде Пушкин подчеркивает «народность» облика Татьяны. V глава построена на образах русских сказок, подобно сюжету «Жениха».

Во сне правда об Онегине представляется Татьяне в образах народной сказки. Евгений для нее — единственный человек среди сборища сказочных чудищ, каким кажется Татьяне окружающее ее общество.

Во сне Татьяна правильно угадывает и беспредельный эгоизм Онегина, жертвой которого падет Ленский... И мысль эта облачается опять же в народно-сказочную форму, использованную в «Женихе»:

Жених	Сон Татьяны
А старший брат свой нож берет...	... вдруг Евгений Хватает длинный нож...

Баллада «Жених» помогает понять душевный облик Татьяны. На Татьяне, как и на Наташе, лежит «внутренней силы печать». Несомненно, Татьяна, как и Наташа, может оказаться способной на подвиг общественного значения. Татьяна принадлежит к числу тех русских женщин, которые, после разгрома декабристов, сумели показать свою нравственную силу, — как Мария Раевская-Волконская, с которой, быть может, и нарисован «Татьяны милой идеал».

3

Гоголь сказал о Пушкине, что «никто из поэтов наших не выше его и не может более назваться национальным». Гоголь считает, что в творчестве Пушкина отразились: «русская природа, русская душа, русский язык, русский характер».¹¹ В особенности это можно сказать о тех произведениях, Пушкина, в которых он сознательно стремится передать дух народной поэзии, народных преданий.

Интерес Пушкина к созданию русской баллады в народном духе тесно связан с его интересом к народному творчеству, с его стремлением постичь мировоззрение народа. «Есть образ мыслей и чувствований, есть

⁹ А. Слонимский считает, что от «Светланы» идет лишь «романтика страшного и таинственного» в «Женихе» (там же, стр. 160). Представляется, что эта связь глубже и осуществляется именно через народные поверья.

¹⁰ Как и в «Светлане», сон Татьяны — продолжение гаданья. К образам народных гаданий относится появление медведя, переводящего Татьяну по шаткому мостику через ручей. Собиратель русского фольклора И. Н. Сахаров говорит об одном из народных святочных гаданий: «Собирают из прутьев мостик, кладут под подушку. Девушка, ложась спать, говорит: «Кто мой суженый, кто мой ряженый, — тот переведет меня через мост» (И. П. Сахаров. Сказания русского народа. СПб., 1885, стр. 147). Таким образом, «суженый» Татьяны — не Онегин, а некто в образе «медведя». Подробнее о сне Татьяны см.: Н. Л. Бродский. «Евгений Онегин», роман А. С. Пушкина. М., 1950, стр. 226—228.

¹¹ Н. В. Гоголь. Несколько слов о Пушкине. Полное собрание сочинений, т. VIII, Изд. АН СССР, 1952, стр. 50.

тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу», — говорит Пушкин.¹²

К созданию произведений в народном духе Пушкин обратился со времени своего пребывания в Михайловском, где он деятельно изучал народный быт и народную речь. Здесь им были написаны такие вещи, как «Жених» (1825 г.) и «Зимний вечер» (1825 г.). В 1826 г. в духе народных песен написаны «Песни о Стеньке Разине». Позднее, 1828 г., создана баллада «Утопленник».¹³

В издании 1829 г., в оглавлении, «Утопленник» имеет подзаголовок: «Простонародная сказка». Сюжет ее основан на народном поверии — о том, что душа непогребенного мертвеца не знает покоя. Стихотворение как бы завершает собою поиски жанра русской народной баллады — поиски, начатые Жуковским и Катениным. В «Утопленнике» — еще в большей мере, чем в «Женихе», — Пушкин решает задачи, поставленные обоими его предшественниками. Он выполнил то, к чему стремился Катенин: достиг полной «простонародности» сюжета и языка баллады. Сюжет имеет характер народного предания, взят из реальной действительности народного быта, так же как весь круг действующих лиц и представлений, — образы мужика и его семьи, утопленника:

Рыболов ли взят волнами,
Али хмельный молодец,
Аль ограбленный ворами
Недогадливый купец...

(ср. с действующими лицами катенинского «Убийцы»: хозяин постоялого двора, купцы и пр.).

«Простонародность» языка использована в высшей степени тактично. Язык авторской речи прост, близок к народному в своих оборотах, образах, в синтаксическом строе. Собственно «простонародна» лишь прямая речь действующих лиц. Как и Катенин, в языке своих персонажей Пушкин обращается к «странному просторечию, сначала презренному».¹⁴ Именно речь катенинского «Убийцы» напоминает реплики «мужика» и его детей: «Врите, врите, бесенята»; «Будет вам ужо мертвец...»; «Вон, тятя, э-вот...»; «Что ты ночью бродишь, Каин?»; «Чтоб ты лопнул!» и т. п.

В 1828 г. Пушкин обратил особое внимание на принципы творчества Катенина. В марте 1828 г. Катенин прислал Пушкину письмо и «множество стихов» с просьбой «сообщить свое мнение просто и прямо».¹⁵ В ноябре 1828 г. Пушкин послал Дельвигу для альманаха «Северные цветы» свой стихотворный «Ответ Катенину». В ноябре того же года Пушкин написал заметку «В зрелой словесности приходит время...», где высказал несколько мыслей о творчестве Катенина, в частности о балладе «Убийца». «Утопленник» (относимый исследователями к июню—сентябрю 1828 г.) также может быть сочтен своеобразным творческим ответом Катенину, преодолением и завершением его поисков русской баллады.¹⁶ Балладное творчество Катенина — одна из его заслуг перед русской литературой, потому что он проложил пути в этом направлении для творчества Пушкина.

¹² Пушкин, т. 2, стр. 40 («С некоторых пор...»).

¹³ Там же, т. 3 (1), 1948, стр. 117—119.

¹⁴ Там же, т. 2, стр. 73.

¹⁵ Там же, т. 14, 1941, стр. 8.

¹⁶ А. Слонимский считает, что в «Утопленнике» Пушкин окончательно преодолевает романтическую ограниченность жанра русской баллады Жуковского и Катенина и выходит на свободную дорогу народно-бытового реализма (Слонимский, стр. 163).

Но в отношении идей, проблем, поставленных русской балладой, предшественником обоих поэтов — и Катенина и Пушкина — явился Жуковский. Еще переводя немецкие и английские баллады, поэт подбирал их под определенным углом зрения, нередко даже переделывая их в духе занимавших его проблем (как например балладу «Рыцарь Роллон»). Его переводы можно считать оригинальными произведениями. Он сам говорил: «У меня всё чужое или по поводу чужого, и всё, однако, мое». Его наследие не одинаково по своим идейным и художественным достоинствам, но лучшие из его баллад сохранили до наших дней свежесть и ценное для нас идейное содержание. Никто из исследователей не обращал на это должного внимания. Говоря о балладах Жуковского, всегда подчеркивают их романтическую «чертовщину» или наивность их религиозной морали. Сам Жуковский говорил о них: «Не думай, чтобы я на одних только чертях хотел ехать в потомство. Нет! Я знаю, что они собьют на дороге, а, признаюсь, хочу, чтобы они меня конвоировали».¹⁷

Именно так — «черти» и «гробы» только сопровождают его лучшие баллады. А смысл, который баллады сохранили до наших дней, — это та гуманистическая, морально-социальная идея «совести-возмездия», которую развил и упрочил Жуковский в русской литературе. Эта идея очень ясна, например в произведениях «Суд божий над епископом Гаттоном» или «Ивиковы журавли». Содержание их характерно и для многих других баллад Жуковского. Герой их — большей частью мрачный злодей, убийца, преступник. Но преступление его — только завязка истории. Вся история повествует о неизбежном возмездии, которое рано или поздно ожидает преступника. Если его не накажут люди (как убийц Ивика), то, все равно, его постигнет какое-нибудь мрачное, фантастическое наказание, страшное и неотвратимое, — вроде кары, постигшей епископа Гаттона, которого растерзали мыши. Можно возразить: если не верить в божественное всемогущество, в наивную мораль «бог правду видит», что же останется от всей истории? Но дело не в том, верим ли мы в неизбежность наказания. Дело в том, что сам злодей верит. Он не в силах уйти от наказания, потому что знает, что заслуживает наказания. Он осужден прежде всего собственной совестью, и от этого суда ему никуда не уйти. Так, в балладе «Ивиковы журавли» убийцы Ивика сами невольно выдают себя: они знают, что виновны, и ждут возмездия.

В лучших балладах Жуковского (подчеркиваю — в лучших, а вовсе не во всех) несомненно мораль предстает в своем социальном значении. Может быть, именно поэтому они и «лучшие», наиболее убедительные, дожившие до наших дней. Все грешники этих баллад виновны прежде всего перед людьми (жестокий и жадный епископ Гаттон, разбойник Роллон, убийцы прославленного, любимого народом певца Ивика и пр.). В этом смысле Людмила (Ленора), наказанная за ропот против бога, — исключение.

Ту же идею (совести — возмездия) можно увидеть и в «Убийце» Катенина, и в «Утопленнике» Пушкина. Действительно, идея «Убийцы» в том, что совесть заставит убийцу помнить о преступлении и выдать себя. Но Катенин подчеркнул религиозную оболочку морали, заменил в выводе совесть представлением о боге:

Казнь божья вслед злодею рыщет;
Обманет пусть людей,
Но виноватого бог сыщет —
Вот песни склад мой.

¹⁷ См. письмо Тургеневу (о «Старушке») от 20 октября 1814 г. (Письма В. А. Жуковского к А. И. Тургеневу. М., 1895, стр. 128).

В «Утопленнике» Пушкина нет ни слова о боге, о божественном вмешательстве. «Утопленник» также выражает идею совести, несущей возмездие в виде фантастического наказания грешнику. Тема стихотворения — столкновение между нравственным долгом (надо похоронить утопленника, успокоить его душу) и эгоистической боязнью мужика:

Суд наедет — отвечай-ка,
С ним я ввек не разберусь...

Тема совершенно реалистическая, в особенности — страх перед судом.

Страх перед бесконечными вымогательствами жадных чиновников берет верх; мужик сталкивает тело обратно в воду:

И мертвец вниз поплыл снова
За могилой и крестом.

Мужик отделался от неприятной обязанности, но совесть его не была спокойна. Исследователи давно уже указывали, что появление утопленника под окном несчастного мужика в балладе Пушкина — результат угрызений виновной совести. Это, так сказать, материализовавшийся голос совести, настоящая народная фантастика. Сама идея совести—возмездия глубоко народна: именно народному творчеству присуще представление о неизбежном и справедливом возмездии за нарушение социальной морали.

Жуковский в своих переводных балладах не всегда умел проявить должный такт в вопросе о возмездии, не всегда умел преодолеть жестокую мораль источника. Наказание иногда непропорционально вине: так, Ленора гибнет за ропот на бога; несчастная жена Смальгольмского барона всю жизнь должна искупать свою «беззаконную любовь».

Пушкин проявил в «Утопленнике» гораздо больше вкуса и чувства меры. Грех мужика все же воображаемый — никому из живых он вреда не принес. Поэтому наказание лишь воображаемое:

Есть в народе слух ужасный:
Говорят, что каждый год
С той поры мужик несчастный
В день урочный гостя ждет;
Уж с утра погода злится,
Ночью буря настает,
И утопленник стучится
Под окном и у ворот.

Наказание тягостное, но не видно, чтобы оно разрушало жизнь грешника.

Пушкин утвердил и сделал национальным жанр баллады в русской литературе — что только начали, но не завершили Катенин и Жуковский (лучшие баллады которого — переводы). В дальнейшем русская поэзия в балладном творчестве следовала по пути, проложенному Жуковским и Пушкиным. Такова, например, баллада «О двух великих грешниках» в поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Она реалистична и сделана в духе народного предания («Древнюю быль возвестим», «Мне в Соловках ее сказывал инок, отец Питирим»). Есть в ней и идея неодолимой совести («Совесть злодея осилила, Шайку свою распустил...»). Но собственно идея баллады — это мысль о том, что преступления против людей могут быть искуплены только делом ради народа: Кудеяр получает прощение грехов, когда в гневе убивает пана Глуховского, который «мучит, пытает и вешает» бедных холопов. Таким образом, в этой балладе Некрасов развивает проблемы, которые ставили в своем балладном творчестве Жуковский и Пушкин, и дает собственное решение этих проблем.

4

Кроме жанра баллад, основанных на народно-сказочном материале, Пушкин разрабатывал и жанр национальной русской баллады, построенной на историческом предании. Первой из них была «Песнь о вещем Олеге» (1822 г.).

После Отечественной войны 1812—1814 гг. в русском обществе усилился интерес к истории родной страны. Выход в свет «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина был крупным общественным событием. Писатели выбирали отдельные эпизоды из русской истории для сюжетов своих произведений. В особенности будущие декабристы искали среди лиц и событий родной истории примеры выдающихся гражданских доблестей и борьбы за свободу родины. Поэты-декабристы пользовались историческими сюжетами, чтобы выразить свои гражданские политические взгляды. К. Ф. Рылеев в 1821—1823 гг. написал цикл «Дум», в которых дал поэтические портреты ряда деятелей русской истории, с древнейших времен до XVIII в., «избрав целью возбуждать доблести сограждан подвигами предков». Сознательно вырабатывая новый жанр, Рылеев стремился создавать именно «думы», произведения, в которых лирически раскрываются образы народных героев. В своих «Думах» Рылеев отчетливо ориентировался на народное творчество — на украинские «думы», народные лирические песни с историческим содержанием. «Дума, старинное наследие от южных братьев наших, — писал Рылеев, — наше русское, родное изобретение. Поляки заняли ее у нас. Еще до сих пор украинцы поют думы о героях своих...»¹⁸

Но Рылеев не смог придать большую поэтическую силу и выразительность своему «изобретению». Больше всего удалось ему собственно не «думы», а именно исторические баллады, т. е. лирико-эпические произведения с законченным сюжетом. Две из них сохранили свое живое достоинство до наших дней: «Иван Сусанин» и «Смерть Ермака» (ставшая народной песней).

Рылеев был непосредственным предшественником Пушкина в деле создания исторической русской баллады.¹⁹

В числе исторических лиц, подвигами которых поэт-декабрист хотел «возбуждать доблести сограждан», был Олег Вещий, мудрый военачальник, прославивший Русь в борьбе с Византией. Дума об Олеге была напечатана впервые в «Новостях литературы» за 1822 г., в № 11. Позднее она вошла в сборник «Дум», изданный в 1825 г.

В думе «Олег Вещий» отразился тот подход к истории, который был характерен для декабристской поэзии: изображение исторических лиц и событий служило современным политическим целям. История, так сказать, принципиально осовременивалась. В современном духе изображалась психология героев, их отношения. Например, в думе Рылеева, когда византийский император униженно просит мира у Олега, то

Объятый праведным презреньем,
Берет князь русский дань...²⁰

¹⁸ К. Ф. Рылеев. Стихотворения. 1947, стр. 35—36. (В дальнейшем — Рылеев).

¹⁹ Не будем говорить о таких произведениях, как баллада М. Н. Муравьева «Болеслав, король польский», написанная на историческую тему (Сочинения Муравьева, т. I, СПб., 1847, стр. 23), но по существу не являющаяся исторической балладой. Представитель школы сентиментализма М. Н. Муравьев (1757—1807) не ставил в своей балладе задачи изобразить исторические события. Главное внимание обращено на «сильные страсти» Болеслава. Баллада Муравьева «Болеслав» не более исторична, чем баллады Жуковского, в которых упоминаются исторические личности. Установки подобных баллад — моральные и религиозные, но не общественно-политические.

²⁰ Рылеев, стр. 40.

«Праведное презренье» — это отношение поэта-декабриста к малодушному императору, плохого защитника своего государства. Вряд ли «праведное презренье» могло быть понятием X в.

Конечно, исторические события и лица также вызывали у Пушкина сопоставления с современной ему общественно-политической жизнью. Но подобные сопоставления делались им гораздо тоньше. Исторические параллели с современностью не носили у поэта характера аллюзий, т. е. применений, прямых намеков на текущие события. В отличие от поэтов-декабристов, Пушкин стремился к исторической точности в передаче самого духа эпохи.²¹

Первоначальный сюжетный замысел у Пушкина совпадал с рылеевским (оба они почерпнуты из «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина). Черновику «Песни о вешем Олеге» у Пушкина предшествует краткая запись: «Программа. Олег — в Византии — Игорь и Ольга — поход»,²² т. е. замысел таков же, как у Рылеева. От этой «программы», кроме упоминания «Твой щит на вратах Цареграда» и появления Игоря и Ольги, ничего не осталось. Пушкин выбрал другой эпизод, не героический, а легендарный и лирический — смерть Олега.

В основу сюжета положен летописный эпизод о смерти князя, изложенный Карамзиным: «Волхвы, — так говорит летописец, — предсказали князю, что ему суждено умереть от любимого коня своего. С того времени он не хотел ездить на нем. Прошло четыре года: в осень пятого вспомнил Олег о предсказании и, слыша, что конь давно умер, посмеялся над волхвами; захотел видеть его кости; стал ногою на череп и сказал: „Его ли мне бояться?“ Но в черепе таилась змея: она ужалила Князя, и Герой скончался...»²³ Пушкин воспользовался рассказом Карамзина и летописными записями.

В стихотворении Пушкин воссоздает историческую обстановку событий. Тут и постоянная вражда славян с соседями, изображенная эпически-летописным слогом («Как ныне собирается вещей Олег Отмстить неразумным хозарам»; воинственные соседи славян — не «презренные» или «ненавистные», а «неразумные», поэт эпически именует их неразумными, так как они, в своих «буйных набегах», не рассчитали мощи славян). Тут и яркий образ волхва-кудесника; волхвы играли немалую роль в общественной жизни древней Руси (так, волхвы, надеясь возратить языческие времена, приняли участие в восстании смердов в XI веке). Тут и картины быта военной дружины (походы, пиры, тризна по умершему князю), и, наконец, отношение древнего воина к своему коню как товарищу и другу. Это особенно подчеркивал сам Пушкин. В письме к А. А. Бестужеву (конец января 1825 г.) он пишет: «Тебе, кажется, Олег не нравится; напрасно. Товарищеская любовь старого князя к своему коню и заботливость о его судьбе есть черта трогательного простодушия — да и происшествие само по себе в своей простоте имеет много поэтического».²⁴

Образ Олега, его судьба осмыслены поэтом вовсе не с точки зрения, скажем, древнего летописца. Идея произведения имеет совершенно современный, но не непосредственно политический, как у Рылеева, а общегуманистический смысл. Поэт позволяет столкновать древнюю легенду с точки зрения более современного понимания вещей.

²¹ О внимании Пушкина даже к мелким историческим деталям свидетельствуют хотя бы его замечания по поводу «щита с гербом России» в «Олеге Вешем» Рылеева (см.: С л о н и м с к и й, стр. 46).

²² П у ш к и н, т. 13, 1937, стр. 175—176.

²³ Н. М. К а р а м з и н. История государства Российского, т. I. 1897, СПб., гл. V, стр. 95.

²⁴ П у ш к и н, т. 13, стр. 139.

Комментаторы чаще всего считают, что в сюжете баллады выражена идея неотвратимости судьбы, согласно с летописным рассказом. В наше время эту мысль высказал Г. А. Гуковский, который толкует замысел «Песни» как «новаторскую попытку объяснить человека его эпохой» и не видит в балладе собственного отношения поэта к историческому преданию; по мнению исследователя, Олег «безропотно покорен предсказаниям кудесника», а смерть Олега оказывается как бы «карой за сомнение в истине слов вещего слуги Перуна».²⁵ Р. М. Волков считает, что летописный рассказ, избранный Пушкиным для своей баллады, возник «из представления о судьбе, которое держалось в народном мировоззрении еще прочно и во время Пушкина и нашло свое выражение в народной пословице „От судьбы не уйдешь“».²⁶

Но мы вправе не принимать подобных толкований, которые ставят мировоззрение поэта на один уровень с наивными взглядами летописца. Мы вправе искать другого, более глубокого и жизненного истолкования мысли Пушкина. По словам В. Г. Белинского, «Пушкин принадлежит к вечно живущим и движущимся явлениям, не останавливающимся на той точке, на которой застала их смерть, но продолжающим развиваться в сознании общества. Каждая эпоха произносит о них свое суждение, и как бы ни верно поняла она их, но всегда оставит следуюшей за нею эпохе сказать что-нибудь новое и более верное, и ни одна и никогда не выскажет всего...».²⁷ Только таким путем мы сможем понять, почему «Песнь о вещем Олеге» сохранила живой интерес и для нашего времени.

О чем говорит нам основное противопоставление (конь, верный друг и помощник князя, будет причиной его смерти), из которого развивается весь сюжет «Песни»? Рисуя картину силы и могущества Олега, кудесник особо (в отдельной строфе баллады) говорит о дружбе Олега с верным и преданным слугою — конем.²⁸ Но именно в этой человеческой черте характера и оказалось уязвимое место Олега. Расставаясь с конем, Олег мог, скажем, приказать убить коня, ставшего для него опасным, мог просто забыть о нем. Но он пожалел своего друга; позднее он захотел «увидеть кости коня». Поэтому он и не сумел избежать предсказанной гибели. Этой мотивировкой и отличается баллада от летописного рассказа. Подчеркивая привязанность князя к его другу-коню, Пушкин сохранил древний легендарный сюжет (предсказание волхва), но вложил в него новый, широкий смысл, позволяющий нам отказать от наивного мистицизма древних воззрений (веры в судьбу).

Благодаря тонкому и человеческому переложению Пушкиным древней легенды «Песнь о вещем Олеге» не может утратить своего значения и для нашего времени, позволяет каждому поколению произнести свое суждение об этой идее, всё более проникающее в глубь поэтической мысли Пушкина. Исследователи видят черты подлинной народности в образе Олега — «проявление благородных черт национального характера».²⁹ Историческая и жизненная правдивость, гуманизм, народность — вот что делает бессмертной пушкинскую «Песнь о вещем Олеге».

²⁵ Г. Гуковский. Пушкин и русские романтики. Саратов, 1946, стр. 279.

²⁶ Р. М. Волков. Народные истоки творчества А. С. Пушкина. Черновцы, 1960, стр. 15.

²⁷ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, М.—Л., 1954, стр. 555.

²⁸ В черновике сказано о коне: «Тоскуя, почил непробудным он сном», т. е. подчеркнута привязанность коня к хозяину. Но такой антропоморфизм был несомненно излишен. Осмысляя сюжет с современной точки зрения, Пушкин отказался от этой детали в образе коня.

²⁹ См.: Э. А. Бориневич-Бабайцева. Лирика Пушкина южного периода. — Сб. «Пушкин на юге», т. II, Кишинев, 1961, стр. 115.

В лексике стихотворения — как и в речи автора, так и в речи персонажей — нет никакой стилизации, например под язык летописца. Стиль эпохи, суровый колорит, напоминающий отчасти «Слово о полку Игореве», передается поэтом при помощи отдельных слов, рисующих быт эпохи (цареградская броня, дружина, Перун, волхвы, щит, пращ, стрела, сеча, отроки, гости, тризна), сравнений («И кудри их белы, как утренний снег || Над славной главою кургана»). Славянизмов мало, и они отвечают привычному пушкинскому стилю (чело, врата, внемлет, брег, глава).³⁰

Особую эпичность придает стихотворению характер интонации. В лирическом стихотворении интонации, интонационное напряжение нарастает непрерывно от строфы к строфе, выражая нарастающее развитие темы. Это способствует лирической выразительности произведения. В «Песне о вешем Олеге» такое непрерывное «лирическое» нарастание напряжения невозможно. Прежде всего, сюжет развивается законченными кусками (поход Олега — речь Олега — речь кудесника — прощание Олега с конем — пир Олега с дружиной — Олег над прахом коня — смерть Олега — тризна). В ряде случаев события отделены или большим промежутком времени (от встречи Олега с кудесником до вопроса его о коне: «А где мой товарищ...» — кудри Олега и его воинов успели побелеть), или переносом места действия («Вот едет могучий Олег со двора...»), разрывом действия («И вскрикнул внезапно ужаленный князь», «и сразу же: «Ковши круговые, запенясь, шипят || На тризне плачевной Олега...»). Такие переходы от одного завершенного участка к другому неизбежно разрывают интонацию, приостанавливают речь.

Лирическому нарастанию интонации препятствует и построение сложных строф «Песни». Каждая строфа ее имеет сложную структуру: обычного типа четверостишие (с перекрестными рифмами) завершается двустихием (с парной рифмой). Последний стих каждой строфы по содержанию неизменно дает сжатое и завершающее изложение событий («Князь по полю едет на верном коне»; «И к мудрому старцу подъехал Олег»; «Но вижу твой жребий на светлом челе» и пр.).³¹

Такое построение строф способствует тому, что интонация, получая некоторое развитие в четверостишии, неизменно снижается и завершается в заключительном двустихии.

В результате происходит лишь постепенное, замедленное, эпическое нарастание интонации; оно происходит отдельными, законченными кусками и соответствует такому же эпическому развитию содержания — неторопливому рассказу о давно прошедших событиях.

В одном только месте это строгое построение нарушается — и именно в наиболее драматическом, кульминационном моменте, где говорится об исполнении пророчества волхва. Это лирическая речь Олега над прахом его верного коня:

Князь тихо на череп коня наступил
И молвил: «Спи, друг одинокой»,
Твой старый хозяин тебя пережил:
На тризне уже недалекой,

³⁰ Подробный лексический и синтаксический анализ «Песни о вешем Олеге» см. в статье К. А. Немировской. «Песнь о вешем Олеге и летописное сказание» (Ученые записки Ленингр. гос. пед. инст. им. А. И. Герцена, т. 76, Л., 1949).

³¹ Интересно отметить, что все главные участки событий, вплоть до смерти Олега, завершаются упоминанием о коне: «Князь по полю едет на верном коне»; «И к мудрому старцу подъехал Олег»; «В награду любого возьмишь ты коня»; «Но прирмишь ты смерть от коня своего»; «А князю другого коня подвели»; «Давно уж почил непробудным он [конь] сном»; «И хочет увидеть он кости коня». Это, конечно, усиливает впечатление единой связи событий и ожидания развязки — гибели князя от коня.

Не ты под секирой ковыль обагришь
И жаркою кровью мой прах напоишь!»

Строфа закончена, но завершения интонации нет. Наоборот, речь князя все усиливается эмоционально и переходит в другую строфу:

Так вот где таилась погибель моя:
Мне смертью кость уrojала!

После этого сильного восклицания следует развязка событий, полное разрешение темы:

Из мертвой главы гробовая змия
Шипя между тем выползала;
Как черная лента, вокруг ног обвилась,
И вскрикнул внезапно ужаленный князь...

Таким образом, эпическое, медленно нарастающее повествование сменяется резким взлетом интонации в кульминационном моменте, подчеркнутым переброской речи из одной строфы в другую, разрывом эпического завершения строфы (речь как бы настолько эмоциональна, что не может уместиться в рамках строгого построения).

Кроме тематического завершения сюжета (смерть князя), есть еще эпическое завершение — с выходом рассказа в историческую перспективу; завершение, говорящее о бессмертии героя в памяти народа:

Ковши круговые, запенясь, шипят
На тризне плачевной Олега.
Князь Игорь и Ольга на холме сидят;
Дружина пирует у берега;
Бойцы поминают минувшие дни
И битвы, где вместе рубились они.

Последнее двуступие — точное повторение такого же двуступия в десятой строфе. Этим подчеркивается, что образ Олега переходит из живых событий в историю, в память народа. Как живой Олег вспоминал со своими товарищами их общие боевые дела, так после смерти Олега будут вспоминать о нем, о его походах, о его боевой славе, и воспоминания эти не умрут. Точное повторение двуступия:

Бойцы поминают минувшие дни
И битвы, где вместе рубились они... —

также одно из средств, при помощи которых поэт придал своему произведению широкую эпичность.

5

Подобный выход повествования в историческое или легендарное предание вообще присущ многим балладам того времени.

Так к старым солдатам своим
На смотр генеральный из гроба
В двенадцать часов по ночам
Встает император усопший.³²

Если даже нет прямого указания на то, что народ запомнил события баллады и рассказывает их в предании, то все же в концовке баллады звучит некоторая общественная оценка происшедшего («Так был наказан епископ Гаттон»;³³ или «И смерть была им приговор»³⁴).

³² В. А. Жуковский, Собрание сочинений, т. I, М.—Л., 1959, стр. 390.

³³ Там же, т. II, стр. 180.

³⁴ Там же, стр. 42.

Как мы уже видели, характер народного предания сообщает своим балладам и Пушкин. В «Женихе» говорится: «Прославилась Наташа»;³⁵ в «Утопленнике» — «Есть в народе слух ужасный», в «Песне о вещем Олеге» — «Бойцы поминают минувшие дни». Поэт подчеркивает, что события баллады — не одному ему известный факт, а происшествие, рассказанное народом, широко известное в народе.

Эта же особенность присуща и такому произведению Пушкина, как «Песня о Георгии Черном» (1835 г.),³⁶ которая поэтому имеет право считаться балладой, а не просто стилизацией под народную песню. После развязки ее сюжета поэт указывает на отношение народа к герою баллады:

С той поры Георгий Петрович
У людей прозывается Черный.

«Песня о Георгии Черном» входит в «Песни западных славян» Пушкина. В двадцатые годы, во время своего пребывания в Кишиневе, Пушкин живо сочувствовал освободительной борьбе сербов и греков против турецкого ига. Он лично знал некоторых борцов за свободу. В то время в Бессарабии жило немало сербских эмигрантов, в том числе семья недавно убитого Карагеоргия, знаменитого вождя сербов,³⁷ которым интересовался Пушкин. Драматическое предание о Карагеоргии и дало впоследствии Пушкину сюжет для его баллады.

Тема стихотворения — драматический конфликт между сыновней любовью, сыновним долгом — и долгом патриота, участника освободительного движения. Отец Георгия тоже по-своему думает о благе родины, хотя и ложно понимает ее интересы. И у него чувство долга перед родиной сильнее отцовской привязанности:

«Пропадай ты себе, окаянный,
Да зачем ты всю Сербию губишь?»
.....
Хочет он отправиться в Белград,
Туркам выдать ослушного сына,
Объявить убежище сербов.

Не из личных побуждений, но желая спасти дело народной борьбы за свободу, вопреки своим чувствам, Георгий убивает отца:

Горько, горько Георгий заплакал,
Пистолет из-за пояса вынул,
Взвел курок, да и выстрелил тут же...

И хотя мать героя прокляла его:

«Будь же богом проклят ты, черный,
Коль убил ты отца родного!» —

и народ с ужасом запомнил его преступление:

С той поры Георгий Петрович
У людей прозывается Черный, —

³⁵ Этим «Жених» в особенности отличается от народной сказки, не имеющей характера предания. Поэтому нельзя согласиться с мнением И. П. Лупановой, утверждающей — «совершенно бесспорно, что перед нами — народная сказка в литературной обработке, а не литературная баллада с элементами сказочного фольклора» (И. П. Лупанова. Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века. Петрозаводск, 1959, стр. 141).

³⁶ Пушкин, т. 3, стр. 354.

³⁷ Историко-биографические подробности возникновения и выполнения замысла «Песни о Георгии Черном» см. в статье Н. Трубицына «Два сербских юнака в изображении Пушкина» (Пушкин и его современники, вып. XXVIII, 1917, стр. 29).

но поэт показывает, что народ не отверг героя за его страшное дело: в этой же концовке баллады Карагеоргий назван «Георгий Петрович», т. е. подчеркнуто, что народ признает его достойным носить имя отца, несмотря на совершенное им отцеубийство. Его заслуги перед родиной искупили его преступление. Это же имел в виду поэт в стихотворении «Дочери Карагеоргия» (1820 г.), когда сказал о «свирепом» вожде сербов:

Чудесный твой отец, преступник и герой,
И ужаса людей, и славы был достоин.³⁸

Как и многие другие баллады, «Песнь о Георгии Черном» носит характер народного предания; это подкреплено еще и тем, что ей придан вид народной эпической песни. Правда, Пушкин нигде не прибегает к лексической стилизации. Он пользуется простым разговорным языком, даже в прямой речи персонажей, например:

«Воротись, ради господ бога;
Не введи ты меня в искушение!»

но использует возможности языка в духе народной поэтической речи, чтобы создать особый размер стиха, который он разработал для своих «народных» произведений.

Не станем разбирать подробно различные точки зрения, высказывавшиеся по поводу размера стиха в «Песнях западных славян». Б. В. Томашевский видел в его основе пятистопный хорей;³⁹ В. М. Жирмунский утверждал, что это народный былинный стих;⁴⁰ наконец, в свое время С. Бобров определял этот стих как трехдольный паузник на основе анапеста.⁴¹ Конечно, всем исследователям было известно, что в этом случае Пушкин руководился теорией А. Востокова о народном стихе.⁴² А. Востоков видел в составе народного стиха 2 или 3 «прозодических периода», каждый из которых состоит из группы слов, тяготеющих к одному групповому ударению.⁴³ Сам Востоков переводил таким образом народные сербские песни. Теория Востокова впоследствии подверглась критике; в настоящее время она не считается верной (так, М. П. Штокмар указывает, что Востоков ошибочно искал ритмическую характеристику народного стиха в «групповом ударении», тогда как ее надо искать в большей многосложности слов народного поэтического языка сравнительно с разговорным).⁴⁴ Может быть, поэтому исследователи хотели ввести в определение пушкинского «народного стиха» более современное понимание стиха народной песни. Но прав Востоков или нет, а всё дело в том, что сам Пушкин пользовался именно востоковской теорией и на ее основе создал стих своих «народных» произведений («Песни западных славян», «Сказка о рыбаке и рыбке» и некоторые другие), — стих, вовсе не совпадающий с народным. И мы не должны подтягивать его стих к той или иной форме народного, а должны принять его собственную теорию. А она — явно «востоковская». Стих «Песен западных славян», в частности «Песни о Георгии Черном», это трехударный стих, в котором одно ударение при-

³⁸ Пушкин, т. 2(1), стр. 148.

³⁹ Б. В. Томашевский. О стихе «Песен западных славян». Сб. статей «О стихе», изд. «Прибой», 1929, стр. 63.

⁴⁰ В. М. Жирмунский. Пушкин и западные литературы. — «Временник Пушкинской комиссии», № 3, 1937, стр. 102.

⁴¹ Сергей Бобров. Новое о стихосложении Пушкина. М., 1915.

⁴² Б. В. Томашевский. О стихе «Песен западных славян», стр. 78 и далее.

⁴³ А. Востоков. Опыт о русском стихосложении. Изд. 2-е, СПб., 1817.

⁴⁴ М. П. Штокмар. Исследования в области русского народного стихосложения. М., 1952, стр. 235.

Происходит как будто бы столкновение двух соседних ударений: «Не два волка...» и «Отец с сыном...» На самом деле здесь нет перебора ритма (как это утверждает Томашевский). Здесь также происходит энклитически-проклитическое перемещение ослабленного ударения на другой слог (подобно тому, как это происходит в сочетаниях народного фольклорного языка, где столкновение двух ударений в объединенной по смыслу группе слов вызывает не только преобладание одного из ударений, но и перемещение второго, ослабленного ударения на более удаленный слог). В результате получается энклитически-проклитическое сочетание «Не два волка...» и проклитика «Отец с сыном...», причем первые ударения ослаблены, почти исчезли.

Таким образом, требование трехударности усиливает (не порождает, а усиливает) энклизу и проклизу в стихотворении, а энклиза и проклиза, в свою очередь, усиливают впечатление фольклорности в стихотворении (так как они характерны именно для фольклора). То, что в местах, требующих «группового» ударения, стоят сочетания слов, допускающих энклизу или проклизу («Не два волка...», «Старый Петро...», «Взвел курок...», «пьян напился...»), показывает, что все это — результат сознательного отношения поэта к форме «Песни».

В «Песне о Георгии Черном» поэт применил и другие приемы, способствующие впечатлению «фольклорности». Таково отрицательное сравнение («Не два волка в овраге грызутся...»), затем троичность в патетическом месте песни (два раза Георгий просит отца вернуться, на третий — убивает его); наконец — развернутая народная символика в речи персонажей:

Отвечает Георгий сурово:
«За обедом старик пьян напился
И заснул на белградской дороге».
Догадалась она, завопила...

Почему «догадалась она, завопила»? Потому что Георгий, не смея прямо признаться матери в убийстве отца, употребил в своем ответе общеизвестный фольклорный символ: пир — битва, напиток пьяным и уснуть — быть убитым.

Таким образом, в «Песне о Георгии Черном» сошлись воедино две линии в творчестве Пушкина: поиски жанра баллады и поиски «народного» стиля. Это попытка создать «народную» балладу с историческим содержанием, причем содержание взято поэтом из народного (хотя и не русского) предания, связанного с освободительной борьбой.

Пушкин утвердил и развил русскую историческую балладу. Он продолжал гражданственную декабристскую линию в русской поэзии. Вслед за балладами Рылеева и Пушкина историческая баллада прочно удержалась в русской литературе XIX в. и дала образцы патриотической поэзии «Емшан», «Деспо» и другие баллады А. Майкова, «Василий Шибанов» А. К. Толстого; в балладе А. К. Толстого, как и в некоторых других, лучших его балладах, утверждается нравственное превосходство преданного родине и долгу простого человека над себялюбивыми царями и князьями. Эта благородная традиция ведет свое начало от гражданской поэзии декабристов и главным образом от реалистической поэзии Пушкина с ее историзмом, гуманизмом, патриотизмом и народностью.



М. М. ГИН

СПОР О ВЕЛИКОМ ГРЕШНИКЕ

(НЕКРАСОВСКАЯ ЛЕГЕНДА «О ДВУХ ВЕЛИКИХ ГРЕШНИКАХ» И ЕЕ ИСТОЧНИКИ)

1

Легенда «О двух великих грешниках», включенная Некрасовым в состав последней части поэмы «Кому на Руси жить хорошо» — «Пира на весь мир», — принадлежит к самым острым в политическом отношении произведениям поэта: в ней звучит решительная проповедь революционного подвига. Не удивительно, что при жизни автора она не могла быть напечатана. «Пир на весь мир» был опубликован лишь в 1881 г., в разгар деятельности партии «Народная воля». Увлеченные революционным террором, народовольцы склонны были в легенде «О двух великих грешниках» видеть даже призыв к цареубийству. обстоятельное изучение этой легенды, ее идейно-художественного смысла и соотношения между нею и народным творчеством представляется делом первостепенной важности.

Изучению фольклорного сюжета, лежащего в основе этой легенды, посвящена специальная книга проф. Н. П. Андреева, опубликованная в 1924 г. в Финляндии на немецком языке. Через несколько лет автор изложил ее содержание с некоторыми дополнениями по-русски.¹ Проф. Н. П. Андреев собрал богатейший материал, он зарегистрировал около 50 вариантов легенды «О двух великих грешниках», не только восточнославянских (русских, белорусских, украинских), но и других народов Европы и Азии. Несмотря на явно устаревшие методологические установки автора («финская школа»), работа его и сейчас представляет несомненно большую ценность. Но она посвящена не изучению легенды Некрасова и ее источников: исследователя интересует данный фольклорный сюжет как таковой, его происхождение, бытование, соотношение между различными вариантами. Некрасовская легенда рассматривается им как один из многих вариантов, как поэтическая обработка какого-то неизвестного варианта. Выяснение фольклорных источников произведения — дело важное и нужное, но оно едва ли может быть самоцелью. Вопрос о связи с фольклором должен рассматриваться в определенном историко-литературном контексте, в свете идейно-творческих исканий и стремлений писателя и литературно-общественной полемики его эпохи.

В центре легенды — великий грешник, который отличался крайним жестокосердием, но в конце концов раскаялся в своих тяжких грехах. Впервые аналогичный образ появляется у Некрасова в стихотворении «Влас» (1854), герой которого тоже был «великим грешником» (именно этими словами определяет его автор), раскаявшимся в своих грехах. Влас не гулял в лесу с кистенем, не убивал на большой дороге, и все-таки был

¹ N. P. Andrejev. Die Legende von zwei Erzsündern. Helsinki, 1924. (В дальнейшем — Andrejev); Н. П. Андреев. Легенда о двух великих грешниках. — Изв. Ленингр. пед. инст. им. А. И. Герцена», вып. 1, Л., 1928, стр. 185—198. (В дальнейшем — Андреев).

не менее жесток и неумолим, чем самый лютейший разбойник. Он «снял рубашку с пахаря, крал у нищего суму», он

... побоями
В гроб жену свою вогнал;
Промышляющих разбоями,
Конокрадов укрывал;
У всего соседства бедного
Скупит хлеб, а в черный год
Не поверит гроша медного,
Второе с нищего сдерет!
Брал с родного, брал с убогого,
Слыл кашеем-мужиком...

(I, 103).²

Чем не разбойник? Чем лучше разбойника этот кашей-мужик? Влас предвосхищает Кудеяра и своей судьбой. Под влиянием болезни и страха смерти он нравственно перерождается, раздает свое богатство и отправляется «сбирать на построение храма божьего» (ср. в легенде: «Роздал на церкви имущество» — III, 364), т. е. посвящает себя тому, что, по его понятиям, является и добрым, и богоугодным делом.

А. М. Гаркави высказал предположение о возможной связи между строфой «Роздал Влас свое имение, || Сам остался бос и гол» и одной из народных песен о разбойниках.³ В свете изложенных соображений эта связь представляется несомненной, но дело здесь не в соответствиях между теми или иными строфами. Это стихотворение, как и легенду «О двух великих грешниках», необходимо соотносить с отразившимися и в песнях, и в преданиях народными представлениями о разбойнике, о великом грешнике, раскаявшемся в своих грехах.

Стихотворение «Влас» уже не раз являлось объектом самых различных толкований. В нем усматривали чуть ли не идеализацию христианского праведника. В советском литературоведении прочно установился иной взгляд: Некрасова привлекает и покоряет моральная чистота и красота переродившегося Власа, сила и нравственное благородство его духовного облика, но отнюдь не его религиозный фанатизм.

Крестьянское мировоззрение середины XIX в. (а иного у Власа не могло быть) неизбежно оказывалось религиозным. Не показать этого означало бы впасть в вопиющую неправду. Но поэт позаботился о том, чтобы не возникло впечатления, будто он разделяет религиозные предрассудки своего героя или восхищается ими. После строк о мучениях, ожидающих Власа в аду, следовало четверостишие:

Сочтены дела безумные...
Но всего не описать —
Богомолки, бабы умные,
Могут лучше рассказать.

(I, 455).

Ироническое отношение автора к предрассудкам Власа несомненно, но важно другое: эти строки все-таки звучали диссонансом в стихотворении, ибо невозможно, поэтизируя нравственный облик героя, тут же высмеивать его заветные убеждения. Не удивительно, что за эту неувязку прежде всего ухватился Достоевский, выступивший с критикой этого сти-

² Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем в 12 томах, М., 1948—1953. Здесь и далее цитаты приводятся по этому изданию; в скобках римскими цифрами обозначается том, арабскими — страница.

³ А. М. Гаркави. Поэзия Н. А. Некрасова в годы «мрачного семилетия» (1848—1855), — «Ученые записки Калинингр. пед. инст.», вып. 2, 1956, стр. 34.

хотворения почти через двадцать лет после его появления, во времена «хождения в народ» («Дневник писателя», 1873 г.), когда особую остроту приобрел вопрос о русском народном характере. Строки о богомолках вызвали возмущение Достоевского именно потому, что Влас дорог был ему своим христианским смирением. Некрасов вынужден был учесть критику Достоевского. Готовя перед смертью свои стихи к изданию, он, по свидетельству редактора посмертного издания его стихотворений С. И. Пономарева, исключил из «Власа» четверостишие о богомолках.⁴ Однако соглашаясь с тем, что это четверостишие противоречит самой логике художественного образа, Некрасов вместе с тем очень далек от идейных побуждений, с которыми связана критика Достоевского. Поэтому он снимает и четверостишие, начинающееся стихом: «Словом истины евангельской» (I, 455), в котором наиболее резко отразилась религиозность Власа. Свидетельство С. И. Пономарева не раз оспаривалось в нашей литературе, но в свете полемики с Достоевским оно представляется вполне убедительным. Прав поэтому К. И. Чуковский, печатающий стихотворение «Влас» без обоих, исключенных в посмертном издании четверостиший.

Вместе с тем указанные изъятия не меняли, да и не могли изменить всего смысла стихотворения, а полемика с Достоевским в условиях 70-х годов решительно ставила вопрос о необходимости пересмотра образа Власа и всей концепции стихотворения. Результатом этого пересмотра является легенда «О двух великих грешниках», самый замысел которой возник, как нам уже приходилось указывать, в ходе полемики с Достоевским.⁵

Отмеченное выше сходство характеров и судеб Власа и Кудеяра касается лишь первой стадии биографии последнего, так сказать предыстории легенды, которая заключается как раз в изложении того, что составляло содержание и смысл всей жизни Власа. Вот соответствующие строки из легенды о Кудеяре:

Совесть злодея осилила,
Шайку свою распустил,
Роздал на церкви имущество,
Нож под ракитой зарыл.
И прегрешенья отмаливать
К гробу господню идет,
Странствует, молится, кается,
Легче ему не стает.

(III, 364)

Н. П. Андреев справедливо отметил, что психологические переживания героя принадлежат самому автору или взяты им из повседневной действительности.⁶ Следует добавить: все описание страннической жизни Кудеяра при всей близости к мотивам народных легенд все-таки не имеет прямого соответствия с ними. Некрасову же это описание крайне необходимо. Кудеяр делал все то, чему посвятил свою жизнь Влас, все, что предписывалось Евангелием и что, согласно христианскому учению, считалось самым верным и даже единственным путем к спасению грешника. И все это оказывается бесплодным — и молитвы, и покаяния, и странствия, и даже путешествие к гробу господню. Спасение надо искать на других путях, и

⁴ Стихотворения Н. А. Некрасова, т. IV. Посмертное издание, СПб, 1879, стр. XXXVIII.

⁵ См.: М. Гин. Об отношениях Некрасова с народничеством 70-х годов. «Вопросы литературы», 1960, № 9, стр. 115—118. Там же излагается полемика ведущего публициста «Отечественных записок» Н. К. Михайловского с Достоевским.

⁶ Андреев, стр. 38 и 76.

чтобы доказать это, поэт обращается к народной легенде, которая справедливо считается одной из самых показательных в смысле остроты постановки и решения вопроса о социальной несправедливости.⁷

2

Н. П. Андреев указал, что все варианты легенды «О двух великих грешниках» построены по одной и той же схеме, которая сводится к следующим трем пунктам:

«1. Некий великий грешник кается в своих грехах.

«2. Ему назначается неисполнимая епитимья.

«3. Он убивает другого, еще более тяжкого грешника и тем заслуживает прощение своих грехов; это проявляется в исполнении епитимьи».⁸ В отношении данной легенды это несомненно справедливо, но для того, чтобы судить о работе Некрасова над нею, необходимо учитывать, что сама эта легенда является одной из версий легенды о великом грешнике, раскаявшемся в грехах своих. Дело в том, что имеется немало легенд, сюжет которых отличается от очерченной схемы только финалом: они не заканчиваются искупительным убийством — убийством другого, еще большего грешника. Герой заслуживает прощение грехов добрыми христианскими подвигами — усердными молитвами, постом и самоистязанием.⁹

Н. П. Андреевым эти варианты легенды в расчет не принимаются: он строго придерживается намеченной схемы. В сборнике А. Н. Афанасьева, например, представлены оба варианта легенды: вариант «б» легенды «Грех и покаяние» завершается искупительным убийством, вариант «а» не имеет такого финала, еще три аналогичных варианта Афанасьев приводит в примечаниях. Н. П. Андреев рассматривает в работе только один из них, именно тот, который завершается спасительным убийством (вариант «б»). Естественно, что, коснувшись рассказа Л. Н. Толстого «Крестник», в основу которого положена легенда из сборника Афанасьева (вариант «а»), исследователь выражает удивление по поводу того, что «народная легенда, основная идея которой спасительность убийства (в известных случаях), применена Толстым для тенденциозного рассказа, идея которого непротивление злу злом, насилием».¹⁰ Между тем Толстой здесь тенденциозен не более Некрасова, его тенденциозность проявилась в выборе источника, духу которого его рассказ отнюдь не противоречит, но не в тенденциозной переработке данного сюжета. Оба писателя имели перед собой две основные версии легенды, и каждый выбрал то, что соответствовало его идейно-творческим задачам.

⁷ См. статью В. Я. Проппа «Легенда» в кн.: Русское народное поэтическое творчество, т. II, кн. 1. Изд. АН СССР, М.—Л., 1955, стр. 384.

⁸ Андреев, стр. 188; ср.: Andrejev, стр. 7.

⁹ Исследователи связывают эти легенды с преданием о разбойнике Мадее, см.: И. Жданов. Русский былевой эпос. Исследования и материалы. СПб., 1895, стр. 325—351; Ю. А. Яворский. Очерки по истории русской народной словесности, I, Легенда о пандине. Львов, 1901, стр. 20—22. Там же (на стр. 21) указаны многочисленные варианты этой легенды. Библиографию ее см. в кн.: Ю. А. Яворский. Памятники галицко-русской народной словесности, вып. 1. Киев, 1915, стр. 282—284. А. И. Яцимирский (Мелкие тексты и заметки по старинной славянской и русской литературе). — «Известия Отделения русского языка и словесности имп. Акад. наук», т. XVI, кн. 2, 1911, стр. 248—294) специально рассматривает «мотив о разбойниках, спасшихся только верой, без дел, одним „исповеданием“ или же наказанием и добрыми делами».

¹⁰ Андреев, стр. 186. Ср.: А. Н. Афанасьев. Народные русские легенды. Казань, 1914, стр. 159—167, № 28 («Грех и покаяние»).

Идейно-творческими задачами, стоявшими перед Некрасовым, определялся и весь ход его работы над фольклорными источниками. Эта работа характеризуется прежде всего стремлением предельно упростить сюжет, очистить его не только от излишне религиозных моментов, но и вообще от всего того, что, усложняя, уводит в сторону от основной идеи. Это сказывается и в самом выборе героя, и в определении его великих грехов. По-разному рисует народная традиция героя легенды. Чаще всего это разбойник, в некоторых случаях отцеубийца, женившийся на матери, убийца родителей, кровосмеситель (последнее, как отметил Н. П. Андреев, характерно именно для группы великорусских вариантов¹¹), охотник, выстреливший в частицу причастия, а иногда и просто грешник, без более точного определения. Биография разбойника часто усложняется изложением причин, толкнувших героя на путь греха, причем некоторые легенды приобретают даже педагогическое звучание: порочность героя объясняется тем, что в детстве родители уделяли мало внимания его воспитанию.

Все это усложняло сюжет и в одних случаях могло вызвать слишком явное отвращение к герою (кровосмеситель), в других (наличие причин, толкнувших его на путь греха) заслоняло и в какой-то мере смягчало представление о его великом грехе. И то и другое не соответствовало задачам, стоявшим перед Некрасовым.

Героем легенды Некрасова становится грешник, получивший наибольшее распространение в народной традиции, — разбойник. Кудеяр до раскаяния жесток, его злодейские подвиги вызывают ужас, но не омерзение. Некрасову были известны варианты, в которых герой является кровосмесителем, по крайней мере один из них — из сборника Афанасьева, но он отбрасывает эту черту как не отвечающую его замыслу. Не могло соответствовать его замыслу и второе усложнение, смягчающее представление о его вине, ибо до раскаяния герой все-таки должен выглядеть великим грешником. Известны строки одного из ранних автографов, которые объясняют, почему Кудеяр стал разбойником:

Было во время далекое:
Жил человек удалой;
Маялся, маялся с пашнею
Да и ударил в разбой.¹²

Но в окончательный текст эти строки не попали, что объясняется обычно соображениями цензурного порядка, но дело, очевидно, не в них, а в том, что мотивировка судьбы Кудеяра, по самой сути творческого замысла Некрасова, оказывается излишней, ненужной.

Тенденция к очищению фольклорного сюжета от излишеств вообще характерна для работы Некрасова над этим сюжетом. В некоторых фольклорных вариантах разбойник обращается с просьбой последовательно к трем старцам или к трем священникам наложить на него епитимью, и только третий выполняет его просьбу: первые два, отказавшиеся наложить епитимью, убиваются разбойником. У Некрасова нет и этого усложнения сюжета.

С этой точки зрения представляет интерес и характер епитимьи в легенде, хотя здесь дело не только в стремлении избежать некоторых излишеств. Епитимья — один из центральных моментов сюжета легенды. В на-

¹¹ Андреев, стр. 188.

¹² Рукоп. отд. ИРЛИ, 21.200 (СХЛVб. 21/20), л. 33. Опубликовано в «Полном собрании сочинений и писем» Некрасова с неточностью в первой строке:

Было то время далекое.

(III, 550).

родной традиции известны различные виды наказания, наложенного на грешника: чаще всего он должен посадить головешку или сухую ветку и поливать ее, пока она не прорастет; иногда — пасты черных овец, пока они не побелеют, или белых, пока не почернеют; носить на себе мешки с камнями, пока они не упадут сами собой; носить на себе железный обруч, пока он не лопнет и не спадет, или замочки на ушах (по количеству жертв грешника), пока они не упадут, и т. п. Епитимьи различны, но есть у них один общий признак — неисполнимость. Исполнение епитимьи совершается в виде чуда, как сверхъестественное явление.

Некрасовский вариант епитимьи — разбойник должен срезать огромный дуб тем самым булатным ножом, которым убивал людей, — стоит особняком. Н. П. Андреев пишет: «Особенный интерес возбуждает срезание дуба: очевидно, Некрасов не сам сочинил эту, упоминаемую в его стихотворении епитимью, но где-либо слышал о ней; не означает ли это, что данный мотив известен также и в Великороссии? или некрасовский вариант — белорусского происхождения?». ¹³ И вывод, и предположения Н. П. Андреева базируются на следующих двух вариантах легенды:

1. «Рассказ, записанный Н. Е. Ончуковым летом 1926 года в Тавдинском районе Тюменского округа Уральской области: страшный грешник должен срубить сосну деревянным топором, затем рубит и жжет ее; остаются три головешки, которые он должен поливать, пока они не зазеленеют. . .» ¹⁴

2. В белорусском варианте из сборника Е. Романова, записанном в Быховском уезде Могилевской губернии, разбойник должен в своем теле сломать нож, обломком срезать самую большую сосну леса, сжечь ее и поливать головешки, пока не прорастут. ¹⁵ В таком виде этот мотив встречается не только в указанных вариантах. Н. П. Андреев почему-то не учел приведенную Афанасьевым легенду «Грех и покаяние», где грешник получает задание срубить березу, разрубить ее на три части, сжечь и поливать головешки. ¹⁶ Такая же епитимья накладывается на грешника в варианте этой легенды, записанном вблизи «некрасовских» мест — в Ветлужском районе Костромской губернии. ¹⁷ Сложнее, но по типу близка епитимья, наложенная на разбойника в одном из украинских вариантов. ¹⁸

Нетрудно заметить, что во всех этих легендах срезание дерева является составной частью сложной, так сказать двухсоставной епитимьи, как правило сравнительно легко выполняемой частью, предваряющей следующую, невыполнимую и основную часть. Не удивительно, что один из исследователей, изучавших эту легенду, склонен был относить этот мотив к «вставным и пристегнутым к рассказу совсем некстати». ¹⁹

У Некрасова вся епитимья сводится к резанию дуба. В таком виде она нигде в народной традиции не встречается. Здесь, конечно, сказалась характерная для Некрасова тенденция к упрощению сюжета, очищению его от излишества, привходящих моментов. Но дело не только и не столько в этом. Епитимья у Некрасова качественно отличается от создан-

¹³ Андреев, стр. 37—38.

¹⁴ Андреев, стр. 186.

¹⁵ Е. Романов. «Белорусский сборник», вып. III. Витебск, 1887, стр. 307—312, № 65.

¹⁶ А. Н. Афанасьев. Народные русские легенды, стр. 163 (вариант «б»).

¹⁷ А. Ширинский. Из легенд Ветлужского края. — «Труды Костромского научного общества по изучению местного края», вып. XXIX, третий этнографический сборник, Кострома, 1923, стр. 15.

¹⁸ М. Драгоманов. Малорусские народные предания и рассказы. Киев, 1876, стр. 131—132; записано в Мариупольском уезде Екатеринославской губернии.

¹⁹ Ю. А. Яворский. Очерки по истории русской народной словесности, стр. 11.

ных народной фантазией: ее выполнить трудно, очень трудно, но все-таки можно, вмешательство сверхъестественных сил здесь не требуется. Некрасов заменил невыполнимую епитимью трудновыполнимой. Замена не бросается в глаза только потому, что автор всячески подчеркивает трудность возложенной на грешника задачи — вместо сосны или березы из народной легенды появляется огромный, в три обхвата, дуб, сам грешник уже старец, больной и хилый, работа его почти безуспешна:

Годы идут — подвигается
Медленно дело вперед.

В народном сознании такая замена не могла произойти: каждому крестьянину известно, что за годы упорного труда эта работа должна быть, по крайней мере близка к концу. Некрасову замена диктовалась его творческим замыслом. Кудеяр, как известно, становится на путь заступничества за народ и только этим добывает себе прощение. Естественно, что препятствия, которые ему необходимо преодолеть, должны олицетворять собой силы гнета и порабощения. Ни одна из обычных в народных преданиях епитимий не являлась удобной для создания подобного символа. Страшилище — дуб как раз и был таким символом, символом не только гнета вообще, но и самодержавия (вековой дуб — вековой гнет). Все эти соображения убеждают, что не легенда, когда-либо слышанная Некрасовым, является источником этого образа: он вне всякого сомнения создан самим поэтом, хотя и с учетом народной традиции.

В ходе работы над легендой Некрасов не ограничивается только очищением фольклорного сюжета от излишеств. Опираясь на фольклорные источники, он в то же время вносит немало своего в тех случаях, когда этого требует замысел. Об этом свидетельствует не только характер епитимьи в его легенде, но и такие, не имеющие непосредственного соответствия в народной традиции моменты, как описание психологических переживаний Кудеяра и его страннической жизни; показателен с этой точки зрения и диалог между обоими грешниками — Кудеяром и паном Глуховским.

Диалог между первым и вторым, еще большим грешником, предшествующий убийству последнего, имеется в некоторых народных легендах. Так, например, в легенде Афанасьева (вариант «б») герой встречает всадника, распевающего веселые песни. «Он сейчас схватил его лошадь за узду, остановил и спрашивает: „Кто ты таков и зачем поешь эдакие песни?“ — „Я разбойник, езжу по дорогам и убиваю людей; чем больше убью за ночь, тем веселее песню пою!“. Не утерпел пастух, размахнулся своей дубинкою и убил разбойника наповал».²⁰ В легенде, записанной в Саратовском Поволжье, между первым грешником, разбойником, на которого монах наложил епитимью (носить на себе 99 замков), и бурмистром «барского время» происходит такой разговор:

«— За что ты на себя столько замков нацеплял?»

«— За грехи. Я убил 99 человек и за каждого ношу на теби по замку, — сказал разбойник.

«— Эх, дуралей! Я побил до тыщи, а вот еду в эту вотчину, еще убью, можа, человек пять иль боле». После этого разбойник убивает бурмистра.²¹

²⁰ А. Н. Афанасьев. Народно-русские легенды, стр. 164.

²¹ Г. К. Заварицкий. Из легенд и поверий Саратовского Поволжья о змеях. — «Этнографическое обозрение», 1915, № 3—4, стр. 79—80. Ср.: M. Fedorowski. Lud białoruski na Rusi litowskiej, t. II, Kraków, 1902, стр. 311, № 342.

Диалог между Кудеяром и паном Глуховским имеет немало общего с этими легендами. Так же, как в народных легендах, пан, заинтересовавшись Кудеяром, задает ему вопрос, и в ответ последний рассказывает о себе, и, так же как там, пан встречает это насмешкой, а Кудеяр, возмущенный его жестокосердием, убивает его. Но сходство касается лишь общих контуров сюжетной ситуации. Содержание речей пана, играющее немаловажную роль у Некрасова, существенно отличается от того, с чем мы сталкиваемся в фольклоре.

Пан усмехнулся: «Спасения
Я уж не чаю давно,
В мире я чту только женщину,
Золото, честь и вино.
Жить надо, старче, по-моему:
Сколько холопов гублю,
Мучу, пытаю и вешаю,
А поглядел бы, как спляю!»
(III, 365).

Жестокость и эгоизм пана Глуховского напоминают соответствующих героев фольклорных легенд, но здесь эти качества превращаются в целую философию эгоистического себялюбия с совершенно определенной классовой окраской. В конце «Пира на весь мир» Некрасов поместил песню «Средь мира долного», где наметил два жизненных пути для людей его времени. Одна просторная и торная дорога «страстей раба», эгоистического служения своим прихотям. Другая — тесная и честная — ведет к борьбе «за обойденного, за угнетенного». Образы Кудеяра и пана Глуховского являются олицетворением этих двух жизненных путей. Нравственное беспокойство первого приводит его к заступничеству за народ, а эгоистическое себялюбие пана Глуховского — к крайней, преступной жестокости. Здесь нетрудно почувствовать непосредственную связь легенды с важнейшей проблематикой некрасовской поэмы.

3

При изучении фольклорных источников некрасовской легенды бросается в глаза следующее обстоятельство: нет ни одного варианта, в котором этот сюжет был бы связан с именем Кудеяра. Легенд о Кудеяре немало, особенно в южных областях России и на Украине. Кудеяр в них рисуется обычно как великий и сильный разбойник, державший в страхе целые губернии. Исследователь С. Н. Введенский, специально изучавший эту легенду, пишет: «В губерниях Воронежской, Тамбовской, Орловской, Тульской, Калужской, Саратовской, Курской, Харьковской и др., помимо рассказов о Кудеяре, известно весьма много кудеярских курганов, лесов, оврагов, и других урочищ». ²² А в Воронежской губернии есть даже де-

²² С. Н. Введенский. Кудеярова поклажа. — «Известия Общества археологии, истории и этнографии при императорском Казанском университете», т. XXII, вып. 1, 1906, стр. 16; см. также: Нечто о Кудеяре. — «Журнал Министерства внутренних дел», 1838, ч. 27, № 3, стр. 70—72; С. А. Петров. Предание о кладах и Кудеяре разбойнике. — «Современный листок», 1866, №№ 4 и 5; А. Н. Минх. Легенды о Кудеяре в Саратовской губернии. — «Саратовский листок», 1891, № 99; 1894, № 151; С. Витевский. Клады и кладоискательство на Руси. Казань, 1893, стр. 4—6; Н. В. Воскресенский. О Кудеяре-разбойнике и кладоискателях. — «Воронежский юбилейный сборник на память трехсотлетия г. Воронежа», т. I, Воронеж, 1886, стр. 729—741; М. А. Дружинин. Народные предания о Кудеяре. — «Гульский край», 1926, № 3, стр. 29—35. Ср. также: В. Базанов. Поэма «Кому на Руси жить хорошо» и крестьянское политическое красноречие. — «Русская литература», 1959, № 3, стр. 42.

ревня Кудеяровка (в Елецком уезде).²³ Особенно много преданий о Кудеяровых кладах и поклажах. Однако в народном репертуаре предания о Кудеяре существуют как особый цикл легенд, не имеющий непосредственной связи с интересующим нас сюжетом.

Наделив своего героя именем Кудеяра, Некрасов этим не ограничился. Из преданий о Кудеяре несомненно перекочевали упоминаемые в легенде Некрасова любовница великого грешника и его есаул. В легендах о двух грешниках или о раскаявшемся грешнике никакие любовницы героя не упоминаются, но почти в каждой легенде о Кудеяре рассказывается о его красавице-любовнице или жене, украденной им или взятой с бою. Обычно — это девушка из знатной или просто богатой семьи, часто дочь боярина или воеводы.²⁴ С образом Кудеяра несомненно связано и упоминание об есауле. Есаул не только не имеет отношения к легендам о двух великих грешниках, но и слабо вяжется с некрасовским сюжетом: зачем атаману двенадцати разбойников есаул? А у Некрасова в одном из ранних вариантов поэмы речь идет даже о двух есаулах: «Двух есаулов засек» (III, 554). В легендах о двух великих грешниках разбойник либо действует в одиночку, либо во главе небольшой шайки. Иное дело Кудеяр, он возглавляет большие ватаги разбойников, а иногда даже целые разбойничьи армии, при нем и есаулы вполне естественны. Поскольку Некрасов заимствует из легенд о Кудеяре не только имя героя, но и некоторые сюжетные детали, мы должны констатировать, что имеем дело здесь с контаминацией двух фольклорных сюжетов — легенды о Кудеяре и легенды о двух великих грешниках. Эти соображения подтверждаются и анализом сохранившихся рукописей некрасовской легенды. Вот так выглядит начало ее в одном из автографов Архива Института русской литературы АН СССР.²⁵

О двух великих грешниках

Господу богу помолимся,
Древнюю быль возвестим, —
Мне в соловках ее сказывал
Инок честной, Питирим.
Было двенадцать разбойников,
Был удалец — атаман,
Много разбойники пролили
Крови честных христиан.
Много богатства награбили,
Жили в дремучем лесу...
Вдруг атаман заскучал...

Здесь нет еще Кудеяра, нет и упоминаний о его любовнице, последняя строка отражает намечающийся перелом в настроениях атамана, появление у него тех настроений, которые приведут к раскаянию, а рассказ о времяпрепровождении удалого атамана, о его утехах с любовницей должен предшествовать этому повороту в его судьбе. При дальнейшей правке в шестой строке слово «удалец» вычеркивается, над ним появляется:

²³ Н. В. Воскресенский. О Кудеяре-разбойнике, стр. 730—731.

²⁴ См. варианты легенды: М. Макаров. Почтенному рязанскому археологу Д. Т. Воздвиженскому. — «Вестник Европы», 1827, ч. 155, № 17, стр. 9; П. Якушкин. Путевые письма. — «Современник», 1861, № 5, отд. I, стр. 191—193; «Современный листок», 1866, № 4, стр. 8; Н. В. Воскресенский. О Кудеяре-разбойнике, стр. 732—734; Фольклор Саратовской области, книга первая. Составлена Т. М. Акимовой, под ред. А. П. Скафтымова. Саратов, 1946, стр. 419, № 502.

²⁵ ИРЛИ. Рукоп. огд., 21.200/CXLV6. 21 (24), л. 34.

«Кудеяр» («Был Кудеяр — атаман»), последняя строка зачеркивается, появляются строки:

Вождь-Кудеяр из-под Киева
Вывез девицу-красу, —
Днем с Миловзорой целуется...

Лубочное имя Миловзора снимается: над словами «с Миловзорой целуется» появляется «любовался красавицей»:

Днем любовался красавицей,
Ночью набеги творил.

Далее, после ряда вычеркнутых вариантов («Чаша грехов преполняется», «Тучи меж тем надвигаются», «Бог-сердцеведец не спит», «Гром недалеко гремит»), строки:

Вдруг у разбойника лютого
Совесть господь пробудил.

Поворот в настроениях героя, с введением имени Кудеяра и его любовницы, оказался отодвинутым, и одновременно подготовлена последующая расправа с любовницей, а заодно и с есаулом. Легенда о Кудеяре слилась в единое целое с легендой о двух великих грешниках.

Кудеяр обычно не изображается народом как раскаявшийся грешник. Имеются, правда, в литературе отзвуки легенд, в которых говорится, что в конце жизни он стал замаливать свои грехи. Это рассказ С. Г. Скитальца «Полевой суд», опубликованный в 1905 г. в одном из горьковских сборников «Знание», и недавно появившийся очерк О. Волкова «Клад Кудеяра»,²⁶ но в обоих случаях не исключена возможность влияния Некрасова. Тем не менее следует иметь в виду, что в такого рода финале легенды о Кудеяре нет ничего невероятного, и Некрасов, делая Кудеяра героем легенды о раскаявшемся грешнике, не совершил даже малейшего насилия над фольклорным материалом. В этом нетрудно убедиться, если учесть народные предания о кладах, с которыми неразрывно связано самое имя Кудеяра. В. Витевский, специально изучавший эти предания, пишет: «Цель зарытия клада — спасение души: называя себя „многогрешной рабой божьей“, Варвара Железный лоб (женщина-разбойница, — М. Г.) просит тех, коим достанется клад, «незабытно поминать многогрешных рабов божьих Варвару, Кудеяра и Степана» (Разина, — М. Г.). Здесь, очевидно, сказалось влияние христианства: сознавая ответственность за свои деяния в загробном мире, разбойники надеялись, что молитвенная память о них поможет их душе, что господь не отринет их раскаяния в грехах; подобно новгородскому богатырю Василию Буслаеву, они рассуждали так: „С молоду было много бито, граблено, под старость надо душа спасти“».²⁷ В поэме Некрасова никакие клады не упоминаются, но народная традиция связывала с именем Кудеяра бесчисленное количество кладов. Это и дало возможность поэту сделать его героем легенды о раскаявшемся грешнике.

Для чего понадобилось Некрасову имя Кудеяра, зачем нужно было легенду о раскаявшемся грешнике объединять с легендой о Кудеяре? Вводя его в свою поэму, Некрасов тем самым подчеркивал величие образа

²⁶ «Новый мир», 1958, № 6, стр. 193.

²⁷ В. Витевский. Клады и кладоискание на Руси. Казань, 1893, стр. 4. Ср.: Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. Подготовка текста, статья и комментарии С. К. Шамбинаго, ГИХЛ, М., 1938, стр. 115.

грешника, незаурядность его фигуры. Великий разбойник в народном сознании является олицетворением удали, вольницы и в конечном счете протеста против насилия и гнета. Недаром его имя в только что цитированной и других легендах стоит рядом с именем Степана Разина.²⁸ Есть и такие варианты легенды, где Кудеяр рисуется благородным разбойником, грозой богачей и защитником бедняков. Одна такая легенда, записанная в селе Рыковичи Новозыбковского уезда Черниговской губернии, приводится в примечании к роману Н. И. Костомарова «Кудеяр». «Этот Кудеяр был необычный силач, царя не боялся, разбивал знатных и богатых, за бедных заступался».²⁹ В одной из рукописей архива Русского географического общества он оказывается даже борцом с татарами.³⁰ Но дело не столько в этих вариантах, сколько в общих народных представлениях о великом разбойнике, неразрывно связанных с тоской по вольной волюшке.

В свете изложенного крайне неубедительной представляется предпринятая недавно попытка пересмотра некрасовского образа Кудеяра. Я имею в виду заметку А. А. Лучака «Является ли Кудеяр „народным заступником“?», в которой на вопрос, поставленный в заглавии, дается отрицательный ответ. В ней сказано: «Нет никаких оснований считать Кудеяра борцом за народ и ставить его в один ряд с Ермилом Гириным и Савелием — богатырем святорусским...» В доказательство автор ссылается на характеристику Некрасовым Кудеяра „как зверя-человека“, очень далекого от „честных разбойников“, которые изображались в народных песнях и произведениях русских писателей...»³¹ Кудеяр до раскаяния действительно был жестоким и неумолимым, и все-таки ссылка на его былую жестокость, ничуть не проясняя некрасовского замысла, уводит даже в сторону от него. Этот пуризм выглядит слишком наивным. И не только потому, что автор заметки не учитывает те народные взгляды, о которых только что говорилось. Нельзя упускать из виду также народные представления о грехе и раскаянии грешника. В сказке «Табак» (на сюжет о двух великих грешниках) старец говорит разбойнику: «Нет такого греха, который не мог бы быть прощен».³² Эта мысль конечно лежит в основе всех вариантов легенды о двух великих грешниках. В «Пире на весь мир», непосредственно за легендой о двух грешниках следует легенда об адмирале-вдове и старосте Глебе, предательски утаившем вольную на восемь тысяч душ крепостных. Этой легендой Некрасов подчеркивает, что «Все прощает бог, а Иудин грех Не прощается». Странно, что автор названной заметки, учитывая эту связь, тем не менее отказывается считать Кудеяра народным заступником, хотя речь идет о герое, который стал на путь заступничества за народ и в котором важны не его прошлые грехи, а финал его жизни. И именно в такой интерпретации этого образа сказалась народность Некрасова: здесь в большой степени, проявляется его глубокое проникновение в народное мировоззрение, соответствие духу народному.

²⁸ См.: М. И. П(ыляев). Былые чудаки и оригиналы. — «Новое время», 1898, № 7595, 21 апреля (3 мая). Ср.: Песни и сказания о Разине и Пугачеве Вступит. статья, ред. и примеч. А. Н. Лозановой Изд. «Academia», 1935, стр. LIII, 373.

²⁹ Н. И. Костомаров. Кудеяр. СПб., 1882, стр. 444. Ср. названный выше вариант из сборника «Фольклор Саратовской области»: «Он грабил князей, бояр, вообще богатых людей, а бедных он не трогал».

³⁰ Д. К. Зеленин. Описание архива имп. Русского географического общества. СПб., 1914, отд. IX, № 60.

³¹ «Литература в школе», 1960, № 6, стр. 87.

³² Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа, вып. VII, Тифлис, 1889, стр. 52 (Новогригорьевский уезд, Ставропольск. губ.).

Изложенное дает возможность пересмотреть существующие представления об источниках легенды Некрасова и характере его работы над нею. Н. П. Андреев считал, что в основе некрасовской легенды лежит какой-то неизвестный нам вариант.³³ Сопоставление некрасовской легенды с различными фольклорными вариантами приводит нас к иным выводам: такого варианта легенды никогда не было и не могло быть. Используя различные фольклорные мотивы легенды о двух великих грешниках и перерабатывая их, а также учитывая легенду о Кудяре, Некрасов создал свой особый вариант легенды.

При этом следует иметь в виду, что наиболее близка она к южнорусским, точнее даже к украинским вариантам, к той группе вариантов, которая в литературе известна под названием «Панщина». Дело в том, что как раз в украинских вариантах эта легенда имела ярко выраженный антикрепостнический характер, завершаясь убийством либо пана, либо панского приказчика, за спиной которого все-таки чувствуется фигура самого пана.³⁴ Из русских вариантов наиболее близким к этой группе является предание, в котором разбойник убивает купца.³⁵

Использованная Некрасовым легенда о Кудяре также ведет нас к южнорусским или украинским источникам. В некрасовских местах и в северных губерниях России она не зарегистрирована. Один из исследователей ее пишет: «Граница этих сказаний проходит значительно южнее (от Саратовского Поволжья через Орловскую губернию и до устьев Десны)».³⁶ Это не совсем точно: предания о Кудяре зарегистрированы также в Самарской и Тульской губерниях, но севернее они не встречаются.³⁷ Особенно характерны они были для Воронежской, Саратовской губерний и Украины.

Использование поэтом именно украинских и южнорусских источников не покажется неожиданным, если мы учтем, что легенда писалась им в Крыму, и, следовательно, непосредственно перед началом работы над нею Некрасов пересек с севера на юг такие губернии, как Тульская, Орловская, Воронежская, а затем всю Украину. Проезжая через эти места, он имел возможность не раз слышать какие-либо варианты легенды о двух великих грешниках и преданий о Кудяре.³⁸

³³ Andrejev, стр. 75—76.

³⁴ См.: Ю. Я. Яворский. Очерки по истории русской народной словесности. Ср.: L. Rokossowska. Baiki (skazki, kazki) ze wsi Jurkowszczyzny. — «Materialy antropologiczno-archeologiczne i etnograficzne», t. II, 1897, отд. 2, стр. 99.

³⁵ Д. Н. Садовников. Сказки и предания Самарского края. СПб., 1884, стр. 300—301.

³⁶ См.: В. Смирнов. Клады, паны и разбойники. — Труды Костромского научного общества по изучению местного края, вып. XXVI. Кострома, 1921, стр. 26.

³⁷ См. сказание «О Худяре» в названном сборнике Д. Н. Садовникова (стр. 325—328). Ср.: М. А. Дружинин. Народные предания о Кудяре. — «Тульский край», 1926, стр. 29—35.

³⁸ Не исключена возможность и знакомства Некрасова с какими-то крымскими источниками (см.: Andrejev, стр. 63). С Крымом как-то связаны и легенды о Кудяре, самое имя которого, по-видимому, татарско-крымского происхождения. Известно предание о том, что Кудяра был ордынцем, татарским сборщиком податей (Н. В. Воскресенский. О Кудяре-разбойнике, стр. 732). С. Н. Введенский сообщает, что, когда были предприняты поиски Кудярова клада (каким-то Евсюковым, боярским сыном), то «роспись Кудяровой поклажи» была прислана из Крыма (С. Н. Введенский. Кудярова поклажа, стр. 16). Имеются исторические документы, в которых упоминаются крымский мурза Кудояр, а также крымский и астраханский послы с этим именем (там же, стр. 20—21; ср.: Н. М. Карамзин. История государства Российского, т. VII. СПб., 1892, стр. 17, прим. 105, 141, 143, 178, 315). Эти сведения делают предположение о знакомстве Некрасова с какими-то крымскими источниками весьма вероятным, но для более определенного суждения нужны дополнительные данные.

И все же не только украинскими вариантами пользовался Некрасов. Есть в его легенде такие сюжетные детали, которые свидетельствуют о том, что поэт учитывал и великорусскую народную традицию, тем более, что русские варианты, по крайней мере те, что приведены у Афанасьева, были ему несомненно известны и, по-видимому, раньше, чем он мог познакомиться с украинскими. Мотив срезания дерева, который лег в основу некрасовского варианта епитимьи, характерен как раз для великорусских вариантов. Использованный Некрасовым диалог между первым и вторым грешниками вовсе не встречается в украинских легендах. Эта сюжетная ситуация идет несомненно из великорусских легенд. Дело, однако, не в отдельных деталях или сюжетных ситуациях. Опираясь на разные источники, используя разные варианты, поэт создает легенду русскую по самому существу своему, по своему колориту, по духу, которым она проникнута.

Вся легенда излагается в подчеркнuto спокойных эпических тонах («Негромко и неторопко || Повел рассказ Ионушка»). Приличествующее «монашеской» легенде эпическое, почти библейское спокойствие, ее «негромкость» и «неторопкость» подчеркиваются проходящими через все повествование и очень характерными для фольклора повторами — анафорами.

Было двенадцать разбойников,
 Был Кудеяр — атаман,

Много разбойники пролили
 Крови честных христиан,
 Много богатства награбили.

Будет работа великая,
 Будет награда за труд...

Режет булатным ножом,
 Режет упругое дерево...

.....
 Режет и слышит слова...

и т. д.

Нетрудно заметить, что эти повторы, замедляя, притормаживая повествование, задерживают наше внимание на наиболее важных, центральных и узловых моментах сюжета (характеристика разбойничьей шайки и ее действий, епитимья и трудности ее исполнения, встреча с паном Глуховским и финал). Характерно, что весь страннический период жизни Кудеяра (после раскаяния и до наложения на него епитимьи), путь, повторяющий «Власа», дан контурно, перечислением, без фиксации внимания на отдельных этапах этого пути. Здесь никаких повторов нет.

Внешне примыкает к приведенным примерам и обрамляющее легенду в начале и конце ее: «Господу богу помолимся». Но функция этого повтора особая — создать видимость, внешнее впечатление «монашеской легенды». Впечатление это создается и некоторыми деталями изложения (упоминания о молитвах, странствиях, отшельничестве Кудеяра), и все-таки оно остается чисто внешним. По мере развертывания повествования на первый план выдвигается бунтарское, революционное содержание легенды. Всем смыслом своим легенда зовет не к смирению и прощению, а к решительной борьбе и суровой расправе с угнетателями.

Народность проявляется здесь не столько в использовании отдельных деталей сюжета народных легенд, сколько во всем стиле, языке повествования, свободном от каких-либо диалектизмов, нарочито «народных» словечек, но народном в самом лучшем смысле слова — в смысле простоты,

ясности и точности народной речи. Своей легендой Некрасов стремится к выражению самого духа народного творчества, наиболее сильных сторон крестьянского мирозерцания. В этом прежде всего и заключается ее народность, сливающаяся воедино с ее революционностью.

Используя и перерабатывая различные источники и прежде всего апокрифическую и, с точки зрения ортодоксального христианства, явно еретическую легенду «О двух великих грешниках», поэт добивается такой четкости и остроты социального, революционного звучания, какой нет и не могло быть ни в одном народном варианте. Здесь проявилась одна из основных особенностей некрасовского фольклоризма — его стремление к заострению социального смысла произведений, созданных народной фантазией.

Показательным в этой связи является бытование текста рассматриваемой легенды в качестве народной песни. Более тридцати лет тому назад фольклорист Н. Виноградов сообщил, что она поется среди поселенцев Соловецких островов.³⁹ Приведенные им данные до сих пор ни разу не обратили на себя внимания исследователей творчества Некрасова или фольклористов, очевидно, потому, что его статья была опубликована в малоизвестном журнале. Однако сообщение его необходимо учитывать: есть основание полагать, что в 20-е годы, а может быть, и до революции эта песня бытовала не только в той специфической среде, на которую обратил внимание Н. Виноградов.

По-видимому, легенда «О двух великих грешниках», занимает поэта и после «Пира на весь мир». Вот первая строфа его стихотворения «Зине» (1877):

Пододвни перо, бумагу, книги!
Милый друг! Легенду я слышал:
Пали с плеч подвижника вериги,
И подвижник мертвый пал.

(II, 424).

Эти строки никогда и никем не связывались с интересующей нас легендой, и все-таки они представляют собой несомненный отзвук ее: в некоторых народных вариантах момент исполнения епитимьи, наложенной на грешника-подвижника, совпадает с его смертью. Проникновение этой легенды в лирику Некрасова, в его «Последние песни», конечно, не случайно. Образ Кудеяра очень дорог и близок автору, как и всей демократической интеллигенции той поры, нравственным благородством своего подвига, сочувствием народу, готовностью постоять за народ.



³⁹ «Карело-Мурманский край», 1928, № 2, февраль, стр. 30—32.

А. Н. ЛУРЬЕ

ФОЛЬКЛОР В ПРОЗЕ Н. А. НЕКРАСОВА

Пристальный интерес к фольклору характерен для Некрасова с самого начала его литературного творчества. К. И. Чуковским отмечено, что в поэме «Кому на Руси жить хорошо» поэт использовал фольклорные материалы «через тридцать — и даже более! — лет после того, как они были записаны им».¹ Исследователь привел также немало примеров того, как широко использовал Некрасов народные прибаутки, поговорки и пословицы в первом своем романе «Жизнь и похождения Тихона Тростникова».

Во второй половине 40-х годов в некрасовской прозе появляются фольклорные элементы, свидетельствующие о том, что в народной поэзии писатель искал средства для создания ярких образов героев из народной среды. Поиски шли одновременно и в области поэтического творчества. Так, в стихотворении «Огородник» (1846), как писал профессор Н. А. Андреев, «можно отметить вообще тягу к некоторым приемам фольклорного творчества».²

Было высказано мнение, что «после стихотворений 1846 года прямое использование поэтических средств народной поэзии для создания крестьянских образов в творчестве Некрасова прекращается почти на десять лет, хотя крестьянская тема по-прежнему оставалась в центре внимания поэта».³ Этот вывод не согласуется, однако, с тем, что в действительности характеризует и поэзию и прозу Некрасова конца 40—начала 50-х годов. На самом деле никакого перерыва не было. Стоит лишь указать на стихотворения «Вино» (1848), «Проводы» и «Гробок» из цикла «На улице» (1850), в которых Некрасов вовсе не отказывается от использования приемов фольклорного творчества, но применение их становится теперь более тонким и искусным, органически входит в творческий метод поэта, выступает уже как свойство поэтической индивидуальности.

Работа над прозой, в частности над романом «Три страны света», стала своего рода лабораторией, в которой для создания образов крестьян использовались выразительные средства устнопоэтического языка и разговорной речи народа. В этом романе, как в «Тростникове» и в ряде прозаических и стихотворных произведений Некрасова 40-х годов, широко используется форма повествования от первого лица, особенно в главах, посвященных путешествиям Каютина. Здесь чаще всего в роли рассказчика выступает бывалый человек, мореход Антип Хребтов, а затем и многие другие эпизодические персонажи из народной среды. Образы Хребтова и других крестьян, промышленников и мореходов, раскрываются полнее всего в их рассказах о себе и обо всем ими услышанном, увиденном

¹ К. Чуковский. Мастерство Некрасова. М., 1955, стр. 549.

² Н. А. Андреев. Фольклор в поэзии Некрасова. — «Литературная учеба», 1936, № 7, стр. 63.

³ И. М. Колесницкая. Крестьянская тема и народное творчество в поэзии Некрасова 60-х годов. — Некрасовский сборник, II, Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 26.

и пережитом. Тем самым, следовательно, на первый план здесь, так же как и в других произведениях Некрасова, выдвигается живая народная речь со всеми ее особенностями. Однако своеобразие ее использования в данном случае прежде всего в том, что Некрасов проявляет особый интерес не столько к просторечным идиоматическим выражениям, сколько к формам устнопоэтического языка и к стилистике фольклорных жанров причитания, сказа, былины и песни.

И. М. Колесницкая в упоминавшейся выше работе утверждала, что «первое обращение Некрасова к народному причитанию» относится к 1853 г., когда было написано стихотворение «В деревне». Однако изучение прозы Некрасова убеждает в том, что интерес к этому фольклорному жанру возник у писателя значительно раньше. Т. А. Беседина высказала мысль, что именно в романе «Три страны света» «мы сталкиваемся впервые в творчестве Некрасова с использованием жанра народных причитаний, песен, пословиц, а также со сказовой манерой повествования».⁴ Но и это суждение не вполне соответствует фактам. Обращение Некрасова к пословицам и народным песням может быть отнесено, как указано выше, ко времени работы над романом «Жизнь и похождения Тихона Тростникова». Запись народных рашенных стихов имеется в вариантах романа (VI, 523);⁵ в рассказах Спиночки и Кирьяныча проявляются элементы сказа. В «Тростникове» сделаны также первые попытки использовать некоторые особенности народных плачей. Интонации и мотивы причеты явственны, например, в следующих монологах Агаши: «Вот я сирота горькая... никого у меня нет, ни матери, ни сестер, ни братьев, никого, кроме добренькой тетушки Аграфены Ивановны...» (VI, 251); «Я вспомнила деревню, матушку. Где ты теперь, моя матушка? Видишь ли ты меня, матушка? Видишь ли, что они со мной делают?» и т. д. (VI, 270).

Правда, все это носит еще экспериментальный характер. С большей настойчивостью и последовательностью, чем в «Тростникове», Некрасов разрабатывает эти формы в «Трех странах света», в особенности жанры причитания и сказа. Здесь только в одном случае приведен в форме прямой речи плач крестьянки. Парашка, которую оставляет Гришка, нанятый Каютиным на работу, «вопит»; «Касатик ты мой ясный, ненаглядный сокол... На кого ты меня покидаешь? кто станет меня, горемычную, любить да жаловать? холить да миловать, кто хлебом кормить, да вином поить?» (VII, 286). Данный текст воспринимается как запись традиционного плача.

Значительно больший интерес представляют те случаи, когда мотивы и интонации причитания неожиданно возникают во внутренних монологах отдельных персонажей романа. Обратимся, например, к эпизодам гибели крестьянки и лоцманов на Боровицких порогах. Некрасов создает картину напрасного ожидания в семье матери и жены, погибшей на порогах, и тут же пишет о другом «несчастном семействе» утонувших лоцманов. Каютин «стал невольно сравнивать свое положение с несчастиями, о которых шла речь» (VII, 375). «Может быть, — думал он, — теперь, в эту самую минуту, в темной и дымной избе несколько бедных ребятишек напрасно ждут своей матери, и некому ни накормить, ни уложить их...

⁴ Т. А. Беседина. «Кому на Руси жить хорошо» — революционно-демократическая поэма о народе. Дисс. на соиск. уч. степ. канд. филолог. наук, стр. 100 Рукоп. отд. ИРЛИ АН СССР, Л., 1953.

⁵ Н. А. Некрасов. Полное собрание сочинений и писем в 12 томах, М., 1948—1953. Здесь и далее в тексте даны ссылки на это издание; римские цифры обозначают том, арабские — страницы.

Долго будут плакать и ждать дети, наконец уgomонятся и заснут; заснет и старик, — ее все не будет. . . А может быть и то, что у бедных ребятишек никого не было, кроме матери, и станут они бегать теперь, беспомощные сироты, из деревни в деревню, от дома к дому, в ветер, в дождь, в стужу, и будут переминать окоченелыми ногами в грязи и в снегу, выпрашивая кусок хлеба.⁶ Представил он себе также семейство бедное погибших лощманов — несчастное семейство, которое потеряло с ними в один час и надежды, и славу, и довольство. И где теперь они? что случилось с горемычными членами обедневшего семейства? кто заботится о них? под чьей кровлей приютили они свои головы? Никто о них не заботится и нет у них пристанища!» (VII, 375). Близость к народному причитанию в этом отрывке проявляется не только в тематическом плане, но и в грамматическом строе, и в лексике, и в самой интонации. Отметим, что эта же интонация неожиданно возникает и в отрывке из дневника умершего в нищете чиновника Граблина: «Эх, матушка! . . . Хоть бы умереть-то нам вместе, а то нет! Еще один удар готовится тебе. . . И полетешься ты отыскивать Головача, лежащего там где-нибудь замертво. . . и растреплет он твои седые волосы за недоплаченную копейку. . .» (VII, 820). Появление такого рода строк в прозаическом произведении не является для Некрасова случайным. В поисках наибольшей художественной выразительности писатель стремился к творческому усвоению словесно-изобразительных средств, свойственных фольклору. Близость к устнопоэтическому стилю и фольклорным традициям еще более явственна в тех случаях, когда воссоздается внутренний монолог крестьянина. Приведем соответствующий пример. Когда Антип Хребтов и его товарищи, оказавшись на льдине, унесенной в море, уже потеряли надежду на спасение, один из них, Дорофей Долгий, «парень лет тридцати, из русской поморской деревни», оставивший дома «молодую жену и трех ребятишек-погодков», «рыдал и метался по льдине, призывая дорогих сердцу отчаянными воплями» (VII, 427). В его воображении возникает печальная картина: «Рано, с самого начала осени, начнет ждать его домой молодая жена. Чуть подует морянка,⁷ она тотчас вышлет ребятишек на колокольню смотреть, не покажется ли в море парус; и увидят дети парус, и закричат они хором: „Матушка! лодейка чап-чап-чап чебанит!“⁸ Побежит обрадованная мать к пристани, но не увидит она своего Дорофея Долгого, а услышит страшную весть безвестной и бесславной его гибели. Вскрикнет и рухнется, словно мертвая, бедная вдова, притихнут веселые крики осиротевших ребятишек. Выстынет даром жаркая баня, приготовленная хозяину, позабудется и пропадет богатый обед. . .» и т. д. (VII, 426).

⁶ Т. А. Беседина в цитированной выше диссертации отметила сходство этого текста с соответствующим местом в поэме «Кому на Руси жить хорошо»:

А дети в слезы: «Холодно!
На нас одежда рваная,
С крылечка на крылечко-то
Устанем мы ступать,
Под окнами натопчемся,
Изябнем. . . У богатого
Нам боязно просить,
«Бог даст!» — ответят бедные. . .
Ни с чем домой воротимся. . .»

(III, 291).

⁷ Морянка — ветер с моря (Прим. Некрасова).

⁸ Чебанит — идет (Прим. Некрасова).

Картина горя в крестьянской семье создана такими словесно-изобразительными средствами, которые характерны для народно-поэтической речи. Единоначатие и однотипное инверсионное построение фраз, когда сказуемое предшествует подлежащему, создает определенный ритмический рисунок:

... и увидят дети парус,
и закричат они хором...

Побежит обрадованная мать к пристани,
Но не увидит она своего Дорофея Долгого,
а услышит страшную весть...

Вскрикнет и рухнется, словно мертвая...

притихнут веселые крики...

Выстынет даром жаркая баня...

Сказовая манера в этом отрывке особенно ощутима благодаря тому, что в текст введены в большом количестве постоянные эпитеты, свойственные народно-поэтической речи («молодая жена», «молодецкое сердце», «бедная вдова», «жаркая баня» и др.), и эпитеты, которые по своему характеру устойчивого сочетания определения и определяемого воспринимаются как постоянные («обрадованная мать», «страшная весть», «бесславная погибель», «веселые крики», «осиротевшие ребятишки», «дорогой гость», «громкий плач» «резвые дети», «радостный крик»). Колорит простонародной речи придан всему отрывку такими словами, как «матушка», «ребятишки», диалектными словами: «погодки», «морянка», «чебанит», «лодейка». Прием несобственно прямой речи, примененный в данном случае, служит не только тому, чтобы создать реалистическую бытовую картину, но и воспроизвести в известной мере внутренний мир простого крестьянина.

Рассмотренный отрывок интересен в том отношении, что дает возможность наблюдать новые творческие поиски Некрасова, попытки найти в это время поэтические средства выражения крестьянской темы, которая с середины 40-х годов вошла в его творчество. Новелле «Похождения Никиты Хребтова с пятью товарищами в Камчатке и в Русской Америке» (VII, 445—513) придана форма сжатой записи серии рассказов Антипа Хребтова, сделанной Каютиным; этим подчеркивается фольклорная основа повествования, хотя на самом деле источником в данном случае была книга С. П. Крашенинникова «Описание земли Камчатки». Некрасова она привлекла не только как сокровищница богатейшего фактического материала, но и сжатостью и яркостью описаний, выразительностью языка, хорошо переданным колоритом живой русской речи начала XVIII в. Фольклорные записи, сделанные С. П. Крашенинниковым и включенные им в книгу, как и описания многих поразительных явлений природы, фауны и флоры, своеобразия быта и нравов местных жителей придают многим страницам «Описания земли Камчатки» характер какой-то удивительной легенды или сказки. Эти сказочные и легендарные мотивы использованы Некрасовым. Значительную часть текста «Описания» составляют опять-таки рассказы промышленников, участников или очевидцев тех или иных событий. Текст Крашенинникова подвергается Некрасовым переделке с тем, чтобы придать ему форму индивидуализированной речи, с подчеркнутыми в ней особенностями, свойственными данному рассказчику. Например, в рассказе крестьянина Вавилы воспроизведена народная разговорная речь со свойственными ей элементами просторечия («батьку... пришибло», «уж так на роду написано», «сродники», «извелись» и др.), с характерными для этой речи лексическими и морфологическими особенностями (лошаденка, избенка, зайчишко, деньжонки),

с постоянными эпитетами и сравнениями, взятыми из народной песни («красны девушки любят, други-недруги завидуют», «перестал проклинать свою долюшку горемычную» и др.).

Стремление Некрасова использовать словесно-изобразительные средства народной поэзии еще явственнее в прощальном слове, с которым Никита Хребтов обращается к погибшему Вавиле. Он произносит это слово «торжественным и унылым голосом» (VII, 491); данный текст в большей своей части воспринимается как цитаты из былин, народных песен и причитаний: «Горе горькое за тобой по пятам гналось, стужа тебя знобила, голод с ног валил, — ты молчал, потупив головушку, да думу свою думал. А в веселый час ты говаривал, тряхнув кудрями: „Будет праздник и на моей улице!“» (там же). Далее в тексте прощального слова воспроизведены интонации и стиль плача: «...положил ты свою головушку в чужой, неприветной земле. Не было около тебя ни приятелей, ни сродников... Ходят кругом тебя волны сердиты; ветер буйный поет ланихиду тебе; набежит на тебя морское чудище, щелкнет пастью своей — вот и могила твоя!»

Это «слово», по мысли автора, является примером поэтической импровизации талантливого человека из народа.

Существенный интерес в этом плане представляет речевая характеристика Антипа Хребтова. Лексика, интонационно-синтаксический строй, стиль его речи определяются прежде всего социальной средой, к которой принадлежит герой романа. Естественно потому, что она насыщена просторечной лексикой и фразеологией, взятыми из обихода крестьян. Главное здесь, однако, в присущей речи Антипа внутренней динамике, в том, как удачно в ней переданы свойственные Хребтову черты энергичного и решительного человека и в то же время рассудительного, умудренного жизненным опытом. Определенность в суждениях Хребтова подчеркнута Некрасовым в первых же репликах героя. «Такие ли несчастья бывают!» — решительно заявляет он, узнав о гибели барок Каютина. — Ветру гулять не заказано». И столь же определенно говорит он, услышав о гибели лоцманов, отца и сына, и нищенствующей их семье: «Вот так несчастье». В речь Антипа включены народные пословицы, поговорки, прибаутки, идиоматические выражения («свистни и рукой махни, не убивайся!»; «охота пуше неволи, терпи — слюбится!»; «все пропало: ни былья, ни жилья»; «в одном кармане пусто, а в другом нет ничего»; «деньга сама барыня спесивая» и мн. др.).

Народные идиоматические выражения и обороты, включенные в речь Хребтова, придают ей черты афористичности, лаконизма и меткости. Хребтов искусно владеет речью. Дело в том, что он выступает в романе как один из талантливых носителей устной народной поэзии. Каютину он сообщает: «Я, барин, мастер былины рассказывать. Сам Петр Кузьмич, бывало, хвалил: „Молодец ты, — говорит, — Хребтов, куда тебя ни поверни: и дело знаешь, и говорить горазд!“» (VII, 382). Хребтов постоянно использует характерные для стиля народной песни поэтические тропы: «черно у тебя на душе»; «пригорюнился, тяжелую думу думает»; «словно как после похорон, опустивши молодую жену в сырую постельку»; «в дугу согнись, в щепку высохни, поседей до поры»; «нет лучше, как размыкивать мне кручину свою по широкому белому свету»; «замуж шла, кровь с молоком была, глаза словно самоцветные камни горели, белые руки словно наливные яблоки были»... и т. д.

Своеобразен также синтаксис его речи. Чаще всего используется форма обобщенно-личного предложения, например: «с иным нашим мужиком... в сорок лет не столкнешь»; «другой такой стороны и с огнем не найдешь»;

«выйдешь вон, глянешь кругом, и душа замрет»; «такая тоска возьмет, что хоть вешайся»; «а там не спрашивай, любо ли, нет ли, — живи, работу тяжелую носи»; «только загони в губу да загороди лодками выход от моря; так и кончено: знай прикалывай!» и т. д.

Такая синтаксическая структура характерна для живой разговорной речи народа. Она служит усилению эмоциональной выразительности повествования. Той же цели служит форма бессоюзного сложноподчиненного предложения, которую Некрасов также часто использует в данном случае; это делает речь Хребтова особенно живой, динамичной. Приведем отрывок из его рассказа о Новой Земле: «Я... три раза тонул, а скажи теперь, — сейчас опять готов! Уж как доберешься до земли — раздолье! нигде не бывать такого промыслу! Гусь туда со всего света летит — руками бери! Рыбы видимо-невидимо — успевай ловить. Моржи и тюлени и по льду и по берегу, как чурбаны, лежат — знай, сонуль поколачивай! А песцы? а медведи белые? не ищи его: сам в гости придет — умеи справиться! Нечего и говорить! Нигде не найдешь столько рыбы, и зверя, и птицы с дорогим пухом» (VII, 379—380).

В приведенном отрывке обращает на себя внимание еще одна особенность — параллельность следующих одна за другой фраз, основанная на их смысловом подобии и на однотипности их синтаксической структуры. При этом в речи возникает определенный ритм и появляется интонация сказа. Таков стиль почти всех рассказов Хребтова. Параллельность иногда бывает настолько очевидна, что в ряде случаев прозаический текст может быть воспринят как стихотворный, например:

Много сухим путем исходил,
Много морей переплыл,
был и там, куда
человек, почитай, не заходит,
был и там, куда
ворон костей не заносит...

(VII, 379).

Приведем отрывок, в котором параллельность предложений в ритме ослаблена, но зато она особенно явственна в синтаксическом строе фраз и в их смысловом подобии:

... против холоду малиц возьмем
сруб с собой привезем;
не одну избу, так и баню поставим:
против болезни — и вина и лекарства захватим,
против кручины — песню споем, былины расскажем.

(VII, 382).

Значение подобных опытов молодого Некрасова состоит в том, что в его поэтическом творчестве 50—70-х годов, как это отметил К. И. Чуковский, параллельность структуры стихотворных строк, характерная для русской народной песни, «составляла излюбленный композиционный прием».⁹

Исследователь привел множество разнообразных примеров того, как Некрасов создает стихотворные строки, «параллельные одна другой в ритме, в синтаксисе, в смысле и в звуке».¹⁰ Вот некоторые из них:

⁹ К. Чуковский. Мастерство Некрасова, стр. 596.

¹⁰ Там же, стр. 591.

Дыхну — с ладони скатишься,
 Чихну — в огонь укатишься,
 Щелкну — мертва покатишься.

(III, 161).

«Нет у вас матушки!» — молвила Марьюшка,
 «Нету родимой!» — прибавила Дарьюшка,

(II, 155).

Как грабли руки тощие,
 Как спицы ноги длинные. . .

(III, 203).

Аналогия между этими примерами и приведенными выше отрывками из речи Хребтова совершенно очевидна. То, что для Некрасова в «Трех странах света» было лишь пробой пера, впоследствии стало одной из типических особенностей его литературного стиля.

В сказовой манере повествования Хребтова проявилась еще одна особенность, впоследствии получившая столь яркое выражение в поэзии Некрасова. Речь идет о дактилических окончаниях в стихах. «Эти дактилические окончания, — пишет К. И. Чуковский, — неотъемлемая принадлежность русского фольклорного стихотворного ритма, и почти все былины, все причитания и великое множество песен, то есть сотни тысяч народных стихов, украшены этими дактилями. Здесь коренная, исконная форма русской народной поэзии».¹¹ Исследователь отмечает, что Некрасов первый ввел эту форму в литературную практику и «подчинил ее множеству жанров, которым до того времени она была не причастна, приспособил ее и для сатиры, и для стихотворной новеллы, и для юмористики, и для лирических автопризнаний, и для песен фольклорного стиля и т. д., и т. д.»¹² Эта форма появляется прежде всего в юмористических стихах Некрасова («Говорун», водевильные куплеты в «Тростникове» (VI, 198) и др.), в стихотворениях 1845 г. «Современная ода», «Пьяница», но какой-либо ощутимой связи с фольклорными источниками здесь еще нет; эта связь обнаружится позднее, в таком стихотворении, как «Гробок» (1850). Тем важнее отметить, что дактилизация, свойственная произведениям народной поэзии, составляет характерную особенность прозаического сказа Хребтова в романе «Три страны света». Она оказывается одним из средств ритмизации сказа. Созданию ритма служат и единоначатие, и повторяющаяся инверсионная структура предложений, когда определение следует за определяемым («жители мертвые», «люди русские, православные, что ни есть храбрейшие», «страну ту далекую» и т. д.), и дактилические окончания слов, стоящие в конце почти каждого предложения. Ритмическая организация сказа Хребтова приглушена и то и дело нарушается, и это объясняется тем, что Некрасов стремится избежать нарочитости, искусственности, стилизации и сохранить все-таки интонации естественной, живой речи. Вот, например, начало рассказа Хребтова о Новой Земле: «Сторонушка та дальняя, холодная, неприветная. Там зима, почитай, круглый год держится, и дорога туда трудная: что ни шаг, — великаны в ледяных бронях, как полки стоят, ходу вперед не дают; без ножей, без мечей, да сила в них богатырская; только справимся, глядишь — новые полчища тихо встречу идут, как живые подвигаются; держи ухо востро, а оплошал, так ко дну ступай. . .» (VII, 379).

¹¹ Там же, стр. 571.

¹² Там же, стр. 609.

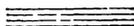
В данном отрывке тоже есть предложения, симметричные по своей структуре:

Сторонушка та дальная, холодная, неприветная...
 ... дорога туда трудная...
 ... сила в них богатырская...

Здесь, как и в предыдущем тексте, эпитеты-определения имеют дактилические окончания и поставлены в конце предложений, следовательно, выделены интонационно; данные предложения в известной мере интонируют весь отрывок. Симметрия есть в структуре и всех остальных: каждое из предложений заканчивается сказуемым и почти все сказуемые морфологически близки друг к другу (держится, стоят, не дают, справимся, идут, подвигаются). По образной своей структуре цитируемый рассказ Хребтова интересен в том отношении, что Некрасов попытался здесь использовать форму такого фольклорного жанра, как загадка. Арктические льды уподобляются полчищам великанов в ледяных бронях: «без ножей, без мечей, да сила в них богатырская». Отгадки Хребтов так и не дает, но нетрудно догадаться, о каком явлении идет речь. Заметим, что метафоры эти книжного происхождения. Впоследствии, в зрелых своих поэтических произведениях, Некрасов широко использует подлинные народные загадки. В повествовательном сказе Хребтова используются некоторые выразительные и изобразительные средства народной песни. Приведем еще один пример: «Степь кругом мертвая: не дойдешь, не доедешь, не доплывешь ни до какого жилья, пока не минет зимушка долгая, — а в зимушку-ту каждый час ни до чего нет ближе, как до смерти; глаза режет, словно бритвами, холод — не приведи бог, а нам и нуждушки нет! Лихо согрелись, да и весело было. Я смерть люблю так тешиться» (VII, 719). Ритмическая структура этого текста, как и в предыдущих случаях, характеризуется тем, что в ряде фраз возникают дактилические окончания:

... степь кругом мертвая...
 ... пока не минует зимушка долгая...
 ... глаза режет, словно бритвами...
 ... я смерть люблю так тешиться...

Появляются здесь характерные для народной песни слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами: «зимушка» (дважды) и «нуждушка». Интересен также случай, когда возникает напевный подхват и следующая фраза начинается с повтора того слова, которое было в предыдущей: «пока не минет зимушка долгая, а в зимушку-ту каждый час ни до чего нет ближе, как до смерти». Следует учесть, что речь идет о прозаическом тексте и об одной из первых попыток подобного рода у Некрасова. Автор в ряде случаев не избежал стилизации под народную речь и под фольклор в репликах и рассказах Антипа Хребтова. Некрасов далек еще здесь от решения проблемы индивидуализации речи героев. Вместе с тем несомненно, что обращение к фольклорным источникам и попытка их использования в романе «Три страны света» в общем были весьма плодотворны для творческого роста Некрасова.



Ж. В. КУЛИШ

«СНЕГУРОЧКА» А. Н. ОСТРОВСКОГО И НАРОДНАЯ СКАЗКА

Обращение Островского в 60—70-е годы к жанру сказки связано с заботой о воскресном, праздничном репертуаре.

«На масленице театр делается всенародным»,¹ — писал драматург. Праздничный репертуар, по его мнению, должен был состояться с учетом вкусов и потребностей широкой демократической публики, а «большинство простой публики пожелает настоящего, здорового искусства».²

Дирекция императорских театров совершенно игнорировала интересы молодой демократической публики. Часто в праздничные дни, дававшие большие сборы, ставились пьесы В. А. Крылова, В. А. Дьяченко и других драматургов-ремесленников, ставились феерии, сказочные балеты, отличавшиеся лишь внешней занимательностью.

С тревогой следили «Отечественные записки» за тем, как театр превращался в место для развлечения высших классов,³ как, по словам Островского, низводилось искусство на степень праздной забавы и лишалось «уважения в людях, только начинающих жить умственной жизнью».⁴

Мечтая о создании «честного, художественного, здорового народного репертуара»,⁵ Островский в 1867—1868 гг. берется за работу над сказкой-феерией «Иван-царевич». Он ищет средств, которые, не снимая развлекательного характера, могли бы сделать феерию и содержательной, и художественной праздничной постановкой. Пользуясь разнообразными сказочными мотивами, Островский делает попытку создать острую сатиру на богатое купечество, буржуазию, чем вызывает недовольство театрального начальства.⁶ Сказка-феерия «Иван-царевич» осталась незавершенной.

Второй попыткой создания праздничного спектакля на сказочной основе явилась прекрасная «весенняя сказка» «Снегурочка».

По всей вероятности, «Снегурочка» тоже была задумана как сказка-феерия, о чем свидетельствует ее черновой вариант. В нем намечалось характерное для феерии механическое соединение мотивов и образов из самых различных сказочных сюжетов (образ типично сказочного царя, который, увидав Снегурочку, «мгновенно влюбился и желает жениться», традиционное сказочное противопоставление «дурака из овина» всем остальным персонажам, традиционный образ Ивана-царевича) и наблюдалась перегруженность играми, танцами, пением.⁷

¹ А. Н. Островский, Полное собрание сочинений, т. 12, М., 1952, стр. 156. (В дальнейшем — А. Н. Островский).

² Там же, стр. 124—125.

³ «Отечественные записки», 1870, № 10, «Театральные новости», стр. 307.

⁴ А. Н. Островский, т. 12, стр. 125.

⁵ Там же, стр. 122.

⁶ П. О. Морозов. Островский в его переписке. — «Вестник Европы», 1916, № 10, стр. 70.

⁷ А. Н. Островский. «Снегурочка». Автограф. Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина. Рукоп. отд., ф. 216, шифр М. 3095.8, лл. 2—3 об. (В дальнейшем — ГБЛ).

Впоследствии примитивные сказочные ситуации, упрощающие действие и характеры героев, Островский убирает, балет оставляет там, где он необходим для развития действия. Одним словом, в окончательной редакции устраняется многое, что сближало «Снегурочку» с феерией.

В основе «весенней сказки» оставлен сюжет одной сказки — «Снегурочки».

Вопрос о том, какой текст мог послужить источником для «весенней сказки» А. Н. Островского, тщательно рассмотрен в работах Ф. Д. Батюшкова,⁸ Н. П. Кашина,⁹ А. И. Орлова,¹⁰ Луконина,¹¹ А. Кандинского,¹² С. К. Шамбинаго¹³ и др. В данных работах говорится о возможности использования драматургом публикации сказки А. Афанасьевым и высказывается предположение о том, что А. Н. Островский мог быть знаком с различными вариантами сказки, бытовавшими устно. Записи сказок о девочке, сделанной из снега и растаявшей от тепла или воды, произведенные собирателем М. М. Зиминим в Костромской губернии уже в советское время,¹⁴ свидетельствуют о распространенности сюжета в районах, которые были для А. Н. Островского местными.

Исключительной оригинальностью и поэтичностью народная сказка «Снегурочка» еще до работы над нею А. Н. Островского привлекла внимание многих собирателей, исследователей и писателей (М. М. Максимович, Г. П. Данилевский, В. И. Даль). «Снегурочка» не только публикуется как произведение народного творчества, но и определенным образом трактуется. Г. Данилевский в «Снегурочке» видит «сказочную легенду о бренности человеческой красоты и силы, этих гостей тленного мира, олицетворенных в бедной Снегурочке».¹⁵ А. Афанасьев в «Поэтических воззрениях славян на природу» и в более ранней работе «Сказка и миф» трактует «Снегурочку» как миф о происхождении облаков. «В зимнюю пору, когда облака из дождевых превращаются в снеговые, прекрасная облачная дева нисходит на землю в этот мир, заселенный людьми, и поражает всех своею нежною белизною (т. е. падает на поля в виде снега), с приходом же лета она принимает новый воздушный образ и, удаляясь с земли на небо, носится там вместе с другими легкокрылыми нимфами».¹⁶

Трактовка А. Афанасьева, несмотря на крайне отвлеченный характер, сравнительно верно раскрывала смысл сказки, что несомненно обратило внимание А. Н. Островского, воспользовавшегося некоторыми фактическими данными трудов мифологов. Но А. Н. Островский не предполагал в сценическом пересказе сказочного сюжета отразить взгляд древних на

⁸ Ф. Д. Батюшков. Генезис «Снегурочки» А. Н. Островского. — Журнал Министерства народного просвещения (ЖМНП), 1917, май. (В дальнейшем — Батюшков).

⁹ Н. П. Кашин. «Снегурочка». — Сб. «А. С. Пушкин, А. Н. Островский. Западники и славянофилы», IV, Соцэкгиз, М., 1939.

¹⁰ А. И. Орлов. Элементы фольклора в пьесах А. Н. Островского. М., 1945.

¹¹ А. Ф. Луконин. Сказка и предание у А. Н. Островского. — «Ученые записки Сызранск. пед. инст.», вып. 1, 1956, стр. 67—102.

¹² А. Кандинский. Проблема народности в оперном творчестве Н. А. Римского-Корсакова 60—70 гг. Автореферат диссертации на соискание степени кандидата искусствоведческих наук, М., 1956.

¹³ С. К. Шамбинаго. А. Н. Островский-фольклорист. Автограф. Центральный государственный архив литературы и искусства, ф. 1201, оп. 1, № 89. (В дальнейшем — ЦГАЛИ).

¹⁴ М. М. Зимин. Сказки Вятской, Гомельской, Екатеринбургской, Костромской и Оренбургской губ. — ЦГАЛИ, ф. 1455, оп. 1, № 41, лл. 42, 70.

¹⁵ Г. Данилевский. Дивногорск. — ЖМНП, 1853, № 11, «Литературные прибавления», стр. 18.

¹⁶ А. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу, т. 2. М., 1868 стр. 440—441.

«одно из обыкновенных явлений природы». А Н. Островский не считал себя вправе занимать внимание зрителя отвлеченными вопросами представлений древних о мире природы. Его волнуют взаимоотношения между живыми людьми, людьми современной ему действительности. «Публика ждет... разъяснения моральных и общественных явлений и вопросов, задаваемых жизнью»,¹⁷ — писал он.

Не ставил А. Н. Островский и задачи только популяризации народного творчества. Пересказ фольклорных текстов без глубокого их переосмысления и подчинения авторскому художественному замыслу был ему чужд. Так, А. Потехина, цитировавшего целые сцены из произведений народного творчества, А. Н. Островский в одном из частных писем характеризовал как «реалиста-этнографа Костромской губернии (и только), ни уха, ни рыла не понимающего в драматическом искусстве».¹⁸ Наводные литературы в 60—70-е годы переложениями и пересказами народных текстов рассматривалось «Отечественными записками» как попытка уйти от жизни, от задач борьбы, отмечалась бесполезность, бесцельность подобного рода использований фольклора.¹⁹

Драматург ставил цель создать для праздничного репертуара «нравственную пьесу», которая бы являлась для простого зрителя «нравственно-художественной силой», заставляющей «сочувствовать добру и узнавать зло», «разбираться в жизни», «оказывать могучее влияние на нравы и народное самосознание».²⁰ В сказке он видел только материал для создания такой пьесы; поэтому в подходе к «Снегурочке» проявил полную самостоятельность. По существу он пересоздал сказку, наполнил ее новым, злободневным содержанием, фантастический элемент соединил с реальным, бытовым, широко привлек разнообразные жанры народного творчества. В «Весенней сказке» А. Н. Островский показал «другую жизнь, другую обстановку, другие формы общезития»,²¹ вступающие в противоречие с общепринятой господствующей моралью буржуазного общества. Иначе говоря, он продолжил рассмотрение вопроса быта и нравов, широко поставленного в его бытовых пьесах. Но если в бытовых пьесах вопрос быта и нравов получал, по справедливому мнению К. Н. Державина, «воплощение конкретное, социально обусловленное», то в «Снегурочке» — «обобщенно-философское».²² В «Снегурочке» сделана попытка положительного решения этого вопроса. Сама попытка дать положительное решение включала отрицание существующих норм нравственности; таким образом, «весенняя сказка» приобретала обличительную направленность.

Центральной темой «весенней сказки» А. Н. Островский сделал тему любви. Эта тема присутствует почти во всех пьесах драматурга. Она помогает А. Н. Островскому наиболее ярко показать ложность буржуазной морали, как правило препятствующей естественным порывам человеческого сердца.

Что же заимствует Островский из народной сказки и как он перерабатывает заимствованный материал? Во-первых, он берет центральный мотив сказки — мотив гибели, таяния Снегурочки, оказавшейся не в состоянии сродниться с людьми, разделить их радость по поводу прихода

¹⁷ А. Н. Островский, т. 12, стр. 256.

¹⁸ Там же, стр. 16, стр. 198.

¹⁹ Н. М. Литературные и журнальные заметки. — «Отечественные записки», 1872, № 11—12, стр. 156—157.

²⁰ А. Н. Островский, т. 12, стр. 112, 156, 256.

²¹ Там же, стр. 115.

²² К. Н. Державин. А. Н. Островский. М.—Л., 1950, стр. 70.

животворящего тепла. Во-вторых, пользуясь трактовкой мифологов, заимствует мысль о победе тепла, пробуждающего жизнь природы и приносящего радость и довольство людям.

Весь этот материал Островский подвергает глубокому переосмыслению, подчиняет художественной задаче раскрытия ложного и истинного понимания норм человеческих взаимоотношений.

Центральное место в «весенней сказке», как и в народной, сохранено за Снегурочкой, ее именем названо само произведение. Но и образ Снегурочки, и сам мотив ее гибели А. Н. Островский наполняет новым содержанием.

В народной сказке о «Снегурочке» показано, как меняется настроение и состояние Снегурочки в зависимости от смен времен года. По мере того, как прибывает тепло и оживает природа, — увеличивается радость всего живущего, Снегурочка же становится все печальнее и печальнее. Это противопоставление выступает в сказке довольно отчетливо. «Вот и последний снег согнала весна своими красными днями. Зацвели сады и луга; запел соловей и веселая птица; и все в божьем мире стало живей и веселее. А Снегурочка сердечная стала еще сильнее скучать... ходит себе такая молчаливая и грустная».²³

Снегурочка, ощущая родство со снежной холодной стихией, тянется ко всему холодному — «все прячется от солнца под тень», любит плескаться «у студеного ключа», «Снегурочке все бы тень да холодок», граду она рада, как брату родному, и т. д.

Мифологи в образе Снегурочки увидели только олицетворение «одного из обыкновенных явлений природы», таяния снегов и образования облаков. Образ Снегурочки, созданный народной фантазией, передает представление русского народа об определенном характере. Снегурочка стоит в одном ряду с такими нежными, трудолюбивыми, спокойными, трогательными своей безответностью сказочными героинями, как Аленушка, Безручка и др.

В народной сказке говорится о добром характере, уме Снегурочки, о ее пленительной внешности, о восхищении окружающих.

Из народной сказки А. Н. Островский заимствует внешний и внутренний облик Снегурочки. Снегурочка «смирна», «стыдлива», скромна, трудолюбива, по ее собственным словам, «работы не бегаёт». В первом действии «весенней сказки» Снегурочка все время за работой: открывается сцена — «Снегурочка сидит на скамье перед домом Бобыля и прядет».²⁴ Парни и девушки знакомятся с Мизгирем, — Снегурочка в это время скромно прядет, на предложение Купавы пойти круги водить она отвечает: «Пряжу снесу домой и побегу за вами».²⁵

Островский сохраняет мысль народной сказки о всеобщем восхищении Снегурочкой. Она так прекрасна, что никто не в силах устоять перед ее красотой: «От свах и сватов отбою нет, пороги отоптали», — говорит Бобыль. «А парни наши с ума сошли; оравами, стадами без памяти кидались за тобою, покинули невест, перебранились, передрались из-за тебя».²⁶ Мизгирь ради Снегурочки бросил невесту-берендейку, красавицу Купаву. Сам царь пленился ее необыкновенной красотой. Прервав суд над Мизгирем, он высказал свое восхищение Снегурочкой, сравнив ее с «задумчиво склоненным ландышем», «цветком весны жемчужным», спря-

²³ М. Максимович. Три сказки и одна побасенка. Изд. 3-е, Киев, 1867, стр. 21—31.

²⁴ А. Н. Островский, т. 7, стр. 23.

²⁵ Там же, стр. 49.

²⁶ Там же, стр. 30.

тавшимися в «забытом уголке под кустиком».²⁷ Сравнение Снегурочки с ландышем тоже в духе народной сказки, где говорится, что Снегурочка «прячется от солнца под тень, словно беленький ландыш под деревцом».²⁸

Так же, как в народной сказке, Снегурочка грустна, скучает. Но в народной сказке «в дождик и в сумрак она веселей становилась»,²⁹ следовательно, причиной ее грусти был приход губительного для нее тепла. В объяснении грусти и гибели своей Снегурочки Островский вносит нечто новое. Мотиву таяния, гибели героини он дает психологическое обоснование. Снегурочка гибнет не столько от палящих лучей солнца (хотя эта причина, являющаяся основной и единственной в народной сказке, сохраняется), сколько от огромной силы чувства любви, гибнет, благославляя этот «чудесный дар природы».

Восхищаясь Шекспиром, который мог «происшествие даже невероятное объяснить законами жизни»,³⁰ Островский в данном случае поступает подобным же образом.

Островский «построил драму не на внешней фантастичности, единственно пригодной, — писал рецензент „Голоса“, желавший видеть в „Снегурочке“ развлекательную феерию, — а на внутреннем психологическом мотиве, без всякого участия волшебства...»³¹

То, что ставилось в упрек Островскому рецензентом реакционной газеты, самим Островским расценивалось как «главное дело» драматурга. Он писал: «Драматический писатель менее всего сочинитель, он не сочиняет, что было, — это дает жизнь, история, легенда; его главное дело показать, на основании каких психологических данных совершилось какое-нибудь событие...»³²

Драматург обогатил образ Снегурочки, наделив ее стремлением к духовной жизни, жадной любви, без которой не полна жизнь человека и которая стоит самой жизни. «Любви прошу, хочу любить! ... отдай любовь или жизнь мою возьми!»³³ — с горячей мольбой обращается Снегурочка к матери — Весне.

Развитие образа Снегурочки основывается на осознании высокой ценности любви.

В народной сказке образ Снегурочки статичен. Характер ее не меняется, она только по-сказочному быстро вырастает, за год превращаясь в девочку лет тринадцати. У Островского Снегурочка на глазах у зрителя меняется: девочка-подросток с холодным сердцем становится девушкой «с душой счастливой, полной отрадных чувств и золотых надежд».³⁴ Живя в лесу, в богатом тереме отца Мороза, она начинает ощущать неполноту своей жизни: «Одинокой взгрустнется мне и плачу».³⁵ Еще не осознанно, одним чувством постигает она, что счастье не в материальном довольстве. Мысль эта утверждается всей пьесой — и Весна считает, что «ни терем твой точеный, ни соболи, бобры, ни рукавички не дороги»,³⁶ и царь Берендей не видит полного благополучия только лишь в том, что «народ не голоден, не бродит с котомками».³⁷ В Снегурочке просыпается

²⁷ Там же, стр. 80.

²⁸ М. Максимович. Три сказки и одна побасенка. изд. 3-е, стр. 20.

²⁹ Там же.

³⁰ А. Н. Островский, т. 12, стр. 321.

³¹ Газета «Голос», 1873, № 260.

³² А. Н. Островский, т. 12, стр. 195.

³³ Там же, т. 7, стр. 103.

³⁴ Там же, стр. 107—108.

³⁵ Там же, стр. 18.

³⁶ Там же, стр. 15.

³⁷ Там же, стр. 62.

любовь к жизни, «подружки нужны ей веселые, да игры до полночи, весенние гулянки да горелки с ребятами».³⁸

Но вот желание Снегурочки выполнено, она из леса перешла к людям. Кажется, что причина грусти и слез Снегурочки устранена. Однако Снегурочка продолжает грустить и плакать, причем грусть ее становится более глубокой. Глядя на радости любви молодых берендеев, она, наделенная холодным сердцем, чувствует себя обездоленной, обиженной. На пути к осознанию неизмеримой ценности любви Островский заставляет Снегурочку пережить несколько этапов.

Сначала она спокойно говорит, что она любви не знает. Но после того как Лель бросил подаренный ею цветок и убежал к девушкам, Снегурочка со слезами жалуется: «Как больно здесь, как сердцу тяжело стало!»³⁹

В ней просыпается желание любви, но она еще не понимает всего значения этого чувства для человека и приравнивает его к «безделкам»:

«... меж безделок,
Красивых бус, дешевых перстеньков
У матери-Волги возьму немного,
Немножечко сердечного тепла,
Чтоб только лишь чуть теплилось сердечко».⁴⁰

И, наконец, когда Лель ради Купавы оставляет Снегурочку, обида переполняет ее сердце, жизнь без любви кажется ненужной, бессмысленной, красота бесполезной, не способной принести радости ни окружающим, ни самой обладательнице. Снегурочка с мольбой дать ей девичье сердце бросается к матери-Весне. На опасения Весны — «Любовь тебе погибель будет» — она отвечает:

«Пусть гибну я, любви одно мгновенье
Дороже мне годов тоски и слез».⁴¹

Она порывает с миром холода и идет навстречу теплу, солнцу, предпочитая погибнуть, чем жить с холодным сердцем.

Снегурочка, оставаясь сказочным образом, обрела свой особый духовный мир, зажила новой жизнью. Ее образ явился выражением этических взглядов драматурга, отвергавшего нормы буржуазной морали и звавшего к утверждению других, демократических, форм взаимоотношений между людьми.

Из народной сказки о Снегурочке А. Н. Островский заимствовал мысль о борьбе весны и зимы, тепла и холода. На ней основан конфликт «Весенней сказки».

Народное представление об изгнании зимы весной — «весна зиму поборола» — выступает в конкретных поэтических образах Весны-Красны и Мороза, олицетворяющих враждебные друг другу силы природы.

Весна-Красна, с марта вступающая в свои права, гонит Мороза, торопит его покинуть землю берендеев. Однако сила Весны ослаблена ее связью с Морозом, в чем она сама признается птицам.

Мысль объяснить слабость Весны связью с Морозом — по-видимому, не просто плод творческой фантазии автора, она опирается на народные представления. В Киевской губернии еще в 1886 г. было живо народное предание о том, что «инеем прельщает Мороз Весну... когда обманутая Весна придет, то Мороз похищает ее в свои объятия, и тогда Весна бы-

³⁸ Там же, стр. 15.

³⁹ Там же, стр. 40.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Там же, стр. 105.

вает холодная».⁴² Так в образной, поэтической форме объяснял народ неблагоприятные для земледельца явления природы.

На противоположном союзе тепла и холода, Весны и Мороза, основывает Островский пролог произведения. В черновом сценарии «Девушка-Снегурочка» на полях Островским была сделана и зачеркнута пометка: «Весна сдружилась с Морозом, и много горя от того».⁴³

Положение Весны Островский осложнил появлением Снегурочки. О том, что появление дочери у Весны и Мороза не противоречит народным представлениям, подробно говорится в работе Ф. Батюшкова.⁴⁴

В образах Мороза и Весны драматург замечательно сочетал сказочные черты существ, способных влиять на жизнь людей, берендеев, с чертами обычных людей. Решая судьбу дочери Снегурочки, они спорятся как самые земные супруги, употребляя бранные выражения («вертушка», «красноносый»).

Если бы А. Н. Островский ограничился только вышерассмотренным содержанием образов Мороза и Весны, то можно было бы говорить о поэтическом воспроизведении им зооморфических представлений язычества. Островский же в образы Весны и Мороза вкладывает более глубокий смысл, чем просто олицетворенное представление о двух силах мира природы; сами понятия тепла и холода он переносит в область нравственных категорий. Холод, как физическое явление, враждебное человеку, вызывающее, по мнению мифологов, у человека неприятные ассоциации с мраком, голодом, у А. Н. Островского получает более богатое толкование: к физическому представлению холода прибавляется представление о душевном холоде, черствости, расчете, духовной бедности человека с холодным сердцем. Второе представление становится главным, ведущим в «весенней сказке». Также и тепло: в толковании мифологов — это физическое явление, благоприятно влияющее на жизнь человека, несущее жизнь, свет, достаток. У А. Н. Островского тепло, сохраняя физическое понятие животворящей силы, приобретает более глубокий смысл: оно олицетворяет душевное тепло, стремление к любви, счастью, земным радостям жизни.

Мороза пугает тепло потому, что оно топит, плавит «плоды трудов и замыслов» его, но еще больше тепло пугает его своей способностью пробуждать душевные чувства, вызывать к жизни «огонь любви».

Ограждая Снегурочку от любви, лишая ее духовной жизни, Мороз высказывает поистине домостроевский взгляд на воспитание.

Для девушки присмотр всего нужнее
И строгий глаз, да не один, а десять.⁴⁵

Жизнь дочери он хотел бы ограничить теремом, который хорош для него надежностью охраны («ни пешему, ни конному дороги и следу нет в ее терем»)⁴⁶ и богатством, хранящемся в нем. Терем в «Снегурочке», как и в народных русских сказках, выступает символом девичьей неволи, тюрьмы.

Морозу не только не любо освобождать землю от ледяных оков, ему не любо видеть пробуждение любви, счастья, радости, слышать веселые песни Лея, зовущие к любви.

⁴² Д. К. Зими́н. Описание рукописей ученого Архива имп. Русского географического общества, вып. 2. Пгр., 1915.

⁴³ ГБЛ, ф. 16, шифр М. 3095. 8, л. 2.

⁴⁴ Батюшков, стр. 59.

⁴⁵ А. Н. Островский, г. 7, стр. 17.

⁴⁶ Там же, стр. 14.

Весна-Красна тоже вкладывает разное содержание в понятие холода. Она говорит о холоде как физическом явлении, как следствии губительной деятельности Мороза-зимы. Она же говорит о холоде как синониме душевной пустоты. Понимая неполноту жизни, обездоленность человека с холодным сердцем, она дарит Снегурочке венок любви; уделяет ей немного «сердечного тепла», которым так богата.

Весна — защитница «горячих чувств». «Безумный и злой старик! На свете все живое должно любить!»⁴⁷ — с гневом говорит она Морозу. В черновой редакции Островский, подбирая наиболее удачные слова для выражения гнева Весны, писал: «И кто живет, тот любит», «любовь и жизнь — одно», «где нет любви — и жизни нет».⁴⁸ Подавление чувства любви во имя каких бы то ни было соображений признается ею противозачинственным.

Отвергая «холодную» мораль Мороза, Весна вместе с автором выступает в защиту «девичьей воли». «Снегурочку в неволе не дает тебе томить родная мать»,⁴⁹ — заявляет она Морозу и настаивает на освобождении ее из богатого «точеного» терема. Желая истинного счастья дочери, она согласна отдать ее в самую бедную семью, «лишь только бы на волю».⁵⁰

Снегурочку драматург заставляет выступить со своеобразной оценкой взглядов Мороза и Весны. Мороза, наделившего ее холодным сердцем, она упрекает: «Отец Мороз, обидел ты Снегурку»,⁵¹ Весну горячо благодарит «за радость, за сладкий дар любви».⁵²

Итак, Весна и Мороз в произведении А. Н. Островского не только олицетворенное представление о враждебных друг другу силах природы, они выступают носителями и защитниками различных взглядов на жизнь. любовь, счастье.

Мудрый царь Берендей лишь однажды сетует на холод как на причину материального ущерба: «недород», «житниц оскуденье». В основном же его заботит «сердечная остуда повсюдная»,⁵³ явившаяся следствием дурного влияния морали Мороза, распространяющего душевную черствость, эгоизм, зависть, тщеславие.

В заключительной речи царя Берендея, высказавшего радость по поводу того, что «вмешательство Мороза прекратилось»,⁵⁴ есть слова: «Изгоним же последний стужи след из наших душ и обратимся к солнцу».⁵⁵ Справедливо мнение исследователей Г. И. Владыкина⁵⁶ и К. Н. Державина,⁵⁷ считающих, что в этих словах раскрывается идейная концепция всей пьесы, что в ней высказана мечта А. Островского о мире, свободном от холодных, расчетливых людей.

«Остуду сердец» расценивает царь Берендей как государственное бедствие. Тревога его по этому поводу передается автором с легким юмором, соответствующим сказочности самой пьесы. Вообще же вопрос падения нравов в современном ему обществе волновал А. Н. Островского очень

⁴⁷ Там же, стр. 15.

⁴⁸ ГБЛ, ф. 216, шифр М.3095. 8, л. 7 об.

⁴⁹ А. Н. Островский, т. 7, стр. 15.

⁵⁰ Там же, стр. 17.

⁵¹ Там же, стр. 40.

⁵² Там же, стр. 113.

⁵³ Там же, стр. 65.

⁵⁴ Там же, стр. 114.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Г. И. Владыкин. Вопрос об идейной эволюции творчества А. Н. Островского. Диссертация, М., 1949, стр. 150.

⁵⁷ К. Н. Державин. А. Н. Островский, стр. 70.

серьезно. С тревогой и болью писал он о «холодной рассудочности»,⁵⁸ расчетливости буржуазии, о ее стремлении подавить все высокие побуждения и чувства во имя обогащения. В сказочной стране берендеев это преступление против человеческого сердца признается «достойным смертной казни».⁵⁹

Таким образом, А. Н. Островский, заимствовав из народной сказки мысль о противополжности тепла и холода, зимы и весны, воспользовался ею для постановки вопроса о нравственных представлениях человека, он наполнил образы Мороза и Весны глубоко современным содержанием, показал ложное и истинное понимание норм человеческих взаимоотношений.

А. Н. Островский подчинил сказочный материал решению жизненной, злободневной задачи.

Показательно, что современное звучание «Снегурочки» ощутил и отнес к слабым ее сторонам рецензент правительственной газеты «Биржевые ведомости»: «Вся сказка Островского ... чужеземный и современный продукт, перереженный в древнерусское платье: это платье... производит странное и неприятное впечатление своей противоположностью со всем складом и духом сказки».⁶⁰

Если реакционная критика находила неприемлемым использование сказки для решения современных вопросов,⁶¹ то демократическая печать только такой метод обработки сказочного материала считала единственно верным. «Отечественные записки» одобрили умение придавать народной новелле современное звучание, брать «народные новеллы и углубляться в их философию, развивая ее сообразно образованию своего века».⁶²

В данном плане метод использования Островским сказочного материала в «Снегурочке» вполне отвечал требованиям «Отечественных записок».



⁵⁸ А. Н. Островский, т. 12, стр. 121.

⁵⁹ Там же, т. 7, стр. 77.

⁶⁰ Чебышев-Дмитриев. Сюжет и канва «Снегурочки», ее достоинства и недостатки. В кн.: А. Н. Островский, его жизнь и сочинения. Сборник историко-литературных статей, М., 1912, стр. 239.

⁶¹ См., например: В. Зелинский. Критические комментарии к сочинениям А. Островского, ч. 4. М., 1904, стр. 193.

⁶² «Отечественные записки», 1869, № 5, стр. 53.

ФОЛЬКЛОР В ВОЛЖСКИХ РАССКАЗАХ В. Г. КОРОЛЕНКО

Первые волжские впечатления В. Г. Короленко внес в записную книжку в мае 1879 г. Это книжка о пути в ссылку, пролегшем через Волгу, о жизни в Глазове. В то время Короленко был увлечен народничеством и собирался идти «в народ», чтоб послужить ему. Г. А. Бялый справедливо заметил, что ссылка заменила Короленко хождение в народ.¹ По дороге в ссылку он внимательно присматривается к трудящемуся люду. Нередко запись о встрече с простолюдинами сопровождается упоминанием о пении песни. На р. Мсте он замечает, как усилиями кучки рабочих барка тянется к берегу, и до него доносится «крепкий напев Дубинушки».² На Волге у Ярославля он встречает баб, которые «бойко тянут удалую песню — «Вдоль да по матушке по Волге».³ Он любуется мощными фигурами бурлаков, их живописными позами и независимым видом, и бурлаки ассоциируются в его сознании с волжскими удалцами: «Так и кажется при взгляде на эту мощную, молодую фигуру, что не совсем еще перевелась на Волге-матушке удалая, гордая, хотя и голая воля».⁴ Пустынные волжские берега и острова рисуют перед ним «давние картины» и образы, заставляя вспомнить строки удалой песни: «Так и кажется, что еще и теперь за этим берегом таятся удалая вольница, разгульные молодцы... «Рукой махнем, кораблик возьмем; кудрями тряхнем, девицу возьмем».⁵

Так непосредственные впечатления Короленко от Волги с самого начала ассоциируются с ее героями и их удалыми песнями. Обе упомянутые им песни — волжские. «Вниз по матушке по Волге» — одна из самых старых песен, сохранившаяся в быту до сих пор. Она пользовалась особенной популярностью в среде революционной народнической интеллигенции, по-новому осмыслившей ее в 60—70-е годы XIX в., когда «образ Волги... превращается из символа русской нации в символ страданий русского народа (в контексте с «Выдь на Волгу, чей стон раздается»), а „ширь и удаль“ воспринимается в плане романтически-народнического бунтарства».⁶ Другой отрывок — «Рукой махнем, кораблик возьмем...» — из известной песни «Ах, туманы вы мои туманушки».⁷

Тридцать лет спустя в «Истории моего современника» Короленко, вспоминая свое первое вынужденное путешествие по Волге и свое мироощущение тех дней, опять обратился к песне: по Волге «неслись пароходы,

¹ Г. А. Бялый. В. Г. Короленко. М.—Л., 1949, стр. 36.

² В. Г. Короленко. Записная книжка 1879 г. Горький, 1932, стр. 31.

³ Там же, стр. 52.

⁴ Там же.

⁵ Там же, стр. 54.

⁶ В. Е. Гиппиус и Э. В. Эвальд. Песни Пинежья, кн. II. — Труды Института антропологии, этнографии и археологии, т. VII, Фольклорная серия, № 2, Изд. АН СССР, М., 1933, стр. 455.

⁷ См., например: Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. 7. М., 1862, стр. 153—154.

плыли вниз баржи, грузчики недалеко пели „Дубинушку“, и мимо нас спускался баркас с бурлаками и работниками. Они тоже налаживали песню, и я ждал услышать что-нибудь вроде:

Мы не воры, не разбойнички...
Стеньки Разина мы работнички...

«В это яркое весеннее утро я весь был охвачен особым ощущением волжского романтизма. Для меня Волга — это был Некрасов, исторические предания о движении русского народа, это были Стенька Разин и Пугачев, это была волжская вольница и бурлаки Репина, которых я с большой любовью скопировал тушью с гравюры и повесил на стенке своей петербургской комнаты».⁸

Записи волжского фольклора начального периода общественной и литературной деятельности Короленко еще незначительны. В то же время они показательны для характеристики направленности интересов Короленко-народника, не случайно подмечавшего то, что связано с волжской вольницей. Народники 70-х годов возлагали большие надежды на крестьян Поволжья и других мест массовых народных движений. Вл. Дебагорий-Мокриевич в своих «Воспоминаниях» писал: «По нашему убеждению, на Волге, Доне и Днепре сохранилось в народе более революционных традиций, чем в Средней России, так как самые крупные народные движения происходили на окраинах: пугачевщина была на Волге, бунт Стеньки Разина на Дону, гайдаматчина — на Днепре. Мы полагали, что где один раз происходило революционное движение, там оно могло легко возникнуть во второй раз, и поэтому решили, не разбрасываясь по всей России, сосредоточить наши силы в таких именно местах, которые имели историческое прошлое...»⁹

Знаменателен интерес народников и Короленко именно к волжской вольнице, к песням удальцов и разинцев. Внимание к народной лирике, некоторая ее романтизация, оценка ее содержания прежде всего с социальных позиций всегда была связана с поворотными моментами в русском освободительном движении XIX в., а также в направлениях революционной критической мысли: декабристы и Пушкин, Белинский и Герцен, наконец, народники неизменно обращались к удалым песням как выражению непокорности русского народа.

Стремление увидеть в удалых песнях, в песнях и преданиях о Разине отражение осознанного классового недовольства вообще характерно для 70—80-х годов — этого времени подъема движения революционного народничества, захватившего широкие слои русской интеллигенции. Впоследствии Короленко писал, что «волго-разбойнический романтизм был тогда распространен не только среди радикальной молодежи». Товарищ прокурора Навроцкий, «делавший карьеру обвинительными речами в политических процессах», сочинял «удалецкую» песню «Есть на Волге утес», которую «с большим одушевлением» пела молодежь в кружках на вечеринках.¹⁰

Короленко, народника-энтузиаста, увлекает романтика, тот особый дух удалства, которым пахнула на него Волга, бурлаки, песни.

⁸ В. Г. Короленко. История моего современника. Собрание сочинений в 10 томах, т. 6, М., 1954, стр. 256. (В дальнейшем — Короленко). О том же см. в рассказе «С двух сторон», в редакции 1914 г., т. е. времени работы над второй книгой «Истории моего современника» (Полное собрание сочинений В. Г. Короленко, т. VIII, СПб., 1914, стр. 35 и 121—122).

⁹ Цит. по кн.: П. А. Лавров. Народники-пропагандисты 1873—1878 гг. СПб., 1907, стр. 205.

¹⁰ Короленко, т. 6, стр. 256.

Первые впечатления о Волге оказались очень прочными, хотя впоследствии понимание Короленко разбойничества стало более сложным и глубоким. Отрезвившая его от народнических иллюзий ссылка дает ему иной жизненный материал о разбойничестве, выражением которого в Сибири в какой-то мере было бродяжничество. Рассказы «Убиец» (1882), «Соколинец» (1885), «Федор Бесприютный» (1886) отразили более сложные представления об этом социальном явлении неустроенной русской жизни. Романтизированная фигура Соколинца и эпизодически данный «жиган» — «Иван тридцати восьми лет» из «Убивца» — близки героям удалых и разбойничьих песен.¹¹

Весь жизненный и творческий путь Короленко отмечен не только последовательным стремлением пересмотреть народнические идеи, проверить их жизнью, но узнать подлинный народ с его нуждами и возможностями, подметить, что врывается в его экономический быт, сознание и творчество. И если на первых порах Короленко, как и народники, знал устное творчество по печатным источникам и ехал в ссылку с готовыми впечатлениями («ждал услышать»), то в Сибири, и особенно в Нижнем Новгороде, он приобретает непосредственно к народному творчеству, к первоисточнику.

В Нижнем Новгороде Короленко продолжает вписывать наблюдаемое, слышанное, а иногда и первоначальные наброски рассказов в записные книжки. Фольклорные записи этого периода особенно богаты и разнообразны: лирические, игровые песни и романсы, представленные, как правило, в отрывках, исторические песни, внесенные в книжку целиком, частушки, предания о разинцах и волжских разбойниках, сказка, легенды и поверья, обычно в конспективных записях или обработке писателя, поговорки и пословицы, — таков круг устных произведений, вошедших в записные книжки нижегородского периода.¹²

Из волжского цикла особенной насыщенностью устным творчеством отличаются рассказы: «В пустынных местах» (1890), «В облачный день» (1896) и «Художник Алымов» (1896). В этих произведениях оно представлено в разных жанрах, среди которых особое место занимают легенда, предание, сказка и песня.

Для Короленко фольклор — важное звено в понимании духовной жизни народа, его дум и поисков именно в период безвременья, когда выявление положительных моментов имело особенно важное значение.

Короленко отправляется в глухие места, в старую Русь, исконную кондовую, как называл те места Мельников-Печерский. Но и здесь он видит Русь на переломе, «на грани двух миров». «Все мы немного романтики, — пишет Короленко, в начале очерка. — Мы, русские, не менее, а может быть и более других. Говорят, у нас нет прошлого!.. Так что же! Того, что от нас уходит, жаль еще более: туман еще таинственнее и гуще».¹³ Озеро Светлояр, Керженец — самые глухие места. Знакомство с ними дает возможность убедиться в том, что перемены уже пришли в медвежьи углы, затронув самое косное, самое консервативное — быт народа и раскольников. Короленко — художник, и для него перемены в жизни — это прежде

¹¹ См.: З. И. Власова. Рассказы В. Г. Короленко о бродягах и фольклор. — «Русский фольклор. Материалы и исследования», т. IV. Изд. АН СССР, 1959, стр. 240—267.

¹² См.: В. Г. Короленко. Записные книжки (1880—1900). Ред. и прим. С. В. Короленко и Л. Л. Кривинский. М., 1935. Фольклорные материалы из записных книжек этого времени приведены в работах З. И. Власовой: Фольклорные записи В. Г. Короленко. «Русский фольклор. Материалы и исследования», т. II, 1957, стр. 186—230 и Е. Гибет: Фольклор в записных книжках В. Г. Короленко. — Дон, 1958, апрель.

¹³ Короленко, т. 3, стр. 114.

всего судьбы людей, судьбы их убеждений. Отмечая, что старое рушится во всем, Короленко видит драматизм в неустойчивости, неопределенности нового.

Раскольник сам заравнивает, запахивает «собственной рукой место, где некогда жила и процветала его вера» (Оленевский скит).¹⁴ Гибель старой веры — это борьба убеждений, это «страстные столкновения, тяжелые сомнения, колебания смущенных совестей».¹⁵ Борьба тем более драматична, что она бесплодна, последние «каменные» раскольники на склоне своих дней увидели, как рушится, исчезает все, за что они боролись. И если они еще «стоят до смерти», все же их многовековые убеждения не находят подражания у новых поколений, не имеют опоры в современных условиях. Первый же встреченный мужик на вопрос о том, жалеют ли они о монастырях, отвечает, что «ребятишков много подкидывали... Известно уж — в монастырях-те всего бывает»;¹⁶ рыболов на Светлояре говорит, что подвижников нет: «Не те времена... Озорства много стало...»¹⁷ Раскольники и сами видят крушение старого быта: «Нет в нонешнем народе усердия. Старики помирают, молодые не идут, не надо им».¹⁸

Новые порядки приходят в керженские леса, меняются формы притеснения крестьян, ставшие, на первый взгляд, более человеческими. Даже бывший крепостник-помещик выступает ходатаем по крестьянским делам. Но Аксен-медвежатник не раз повторяет: «Времена ноне не простые: развесь уши — наплачешься и с хорошими-те людьми...»¹⁹. «Обижены мы, стеснены», — говорит Аксен.

Злоупотреблениям чиновников, запретам лесника, обману предводителя Семена Николаевича крестьяне противопоставляют старые средства: посылают ходоков в город, уповают на великого государя, которого, по их мнению, «омманывает» предводитель и «левизор».²⁰ Чего-либо реального и действительного крестьянина один, без помощи со стороны, не в состоянии противопоставить своим обидчикам, он темен, неграмотен и опутан предсудками.

Положение народа тем более тяжело, что он не может найти общего языка с интеллигенцией. Короленко делает вид, что не слышит вопросов Аксена: «Я чувствовал, что если начинать разговор, то он затянется до свету: мы заговорим на разных языках»;²¹ «...я знал также, что разговор наш должен перейти неизбежно в столкновение двух мировоззрений».²²

Одним из способов углубленного проникновения в народную психологию является обращение к фольклору.

Сказка привлекает Короленко отражением в ней новых отношений, нового миропонимания, а также новых народных идеалов. Он ввел в рассказ сюжет «чудесная птица», об утке, курице (у Короленко — «потке», птичке), несущей либо золотые яички, либо драгоценные камешки и обогащающей владельца птицы — бедного крестьянина, который становится купцом, а один из его сыновей женится на царской дочери, которую в некоторых вариантах превращает в кобылу в наказание за обман.

Этот сюжет встречается во всех значительных сборниках сказок. Короленко действительно слышал эту сказку, и она есть в записной книжке

¹⁴ Там же, стр. 169.

¹⁵ Там же, стр. 175.

¹⁶ Там же, стр. 115.

¹⁷ Там же, стр. 138.

¹⁸ Там же, стр. 167.

¹⁹ Там же, стр. 193, 195.

²⁰ Там же, стр. 198.

²¹ Там же, стр. 197.

²² Там же, стр. 199.

1890 г. Он записал ее частью подробно, частью тезисно. В рассказ она вошла в значительном сокращении, а главное — в измененном виде. Короленко сохранил зачин сказки, почти дословно перенес его из записной книжки в рассказ. Зачин рифмованный, балагурный, не встречающийся в печатных вариантах этой сказки, важный для писателя. В зачине как бы переброшен мостик из прошлого в настоящее: «Не в котором царстве, в котором государстве, а именно в том, в котором мы живем... Ох-хо-х... И дожились, грешные, до того, что нет у нас ничего»,²³ — зачин, встречаемый смехом слушателей, а в записной книжке один из слушателей подтверждает: «Это действительно».²⁴

Для писателя важно, во-первых, как принимается сказка, и, во-вторых, какую роль она играет в настоящей жизни, каким образом соприкасаются полная чудес сказка и реальная действительность, т. е. как обновляется сказка. Этот угол зрения писателя — сознательная его установка, сформулированная им; правда, позже, в 1916 году, в письме к неизвестному корреспонденту читаем: «Если писать на народные мотивы, если вы продолжаете жить этой жизнью и питаетесь ее впечатлениями, то старайтесь подметить в ней то, что нарождается, что врывается в дух и мирозерцание народа, что его изменяет и преображает».²⁵ И в сказке Короленко подмечает не только то, что идет от далекого прошлого, от «спящих лесов», от «шепчущей темно-зеленой стены», которая подсказывает сказочнику его фантазии. Глубокие размышления вызывает то новое, что вторгается в сказку, что особенно занимает слушателей — бурлаков, а именно бесцеремонное обращение вахлака с царской дочерью: вахлак, зять царя, ударом превращает жену-царевну в кобылу, чтоб съездить на ней в деревню к брату. Эти действия вахлака вызывают радостный смех бурлаков, «слушатели восхищены тем, что царская дочь везет вахлака»,²⁶ — пишет Короленко. Но и чудесное в сказке тоже находит отклик в сердцах бурлаков: обогащение вахлака с помощью «потки», его чудесная судьба — это, по словам писателя, «ряд сказочно-утешительных событий». И когда сказка кончается, «Иванушки падают опять на землю. Опять болят намозоленные руки, опять ноют намученные спины...»²⁷ Так писатель подмечает в сказке то, что обеспечивало особый интерес к ней: мечты об иной жизни, возможность хоть не надолго забыть о своей тяжелой участи.

Сохранив в рассказе весь сюжет слышанной сказки, Короленко все же исключил один эпизод: в записной книжке вахлак продает «потку» купцу, на царевне женится купеческий сын, который, по-видимому, в наказание за большие требования перед женьбой и превращает ее в кобылу.²⁸

Случайно исключил Короленко этот эпизод или почувствовал, что он лишний, — трудно сказать, но в результате социальное звучание сказки усилилось. Герой с начала и до конца, когда он становится царским зятем, называется вахлаком, он, а не сын его женится на царевне; если в известных печатных текстах превращение царевны в кобылу — наказание за козни ее против героя, то в рассказе вахлак просто «куражится» над женой, отказываясь от золотой кареты, которую приказывает заложить

²³ Там же, стр. 119.

²⁴ В. Г. Короленко. Записные книжки (1880—1900), стр. 184.

²⁵ В. Г. Короленко. Избранные письма, т. 3. М., 1936, стр. 253.

²⁶ Короленко, т. 3, стр. 120.

²⁷ Там же, стр. 121.

²⁸ В вариантах этой сказки, напечатанных в сборниках Афанасьева, Оичукова, бр. Соколовых, нет эпизода продажи чудесной птицы купцу; крестьянин, заполучивший птицу, сам становится купцом.

«царь-батюшка»: «Не надо, — говорит, — пешком пойду. Жена, проводи меня за околицу!»²⁹ Эпизод с превращением царевны в кобылу не обычен для традиционной сказки. Сказочник Ефрем, «очевидно, импровизирует и в готовые сказочные формы вливает собственное содержание».³⁰ Короленко еще более усиливает социальный смысл, замечая от собственного имени о судьбе царской дочери: «... бедная царевна, бедная суженая героя народной сказки... не сладко, должно быть, утешать удачливого вахлака Иванушку...»³¹

Сказка не случайно вызывает восторг бурлаков-Иванушек, изображаемых теперь, в отличие от записных книжек 1879 г., как «более всех отягченное трудом и наименее ценимое детище, пасынок матушки Волги». Их более всего ругают, но они умеют отругиваться и где можно любят «покуражиться». На родной Ветлуге они «чувствуют себя хозяевами». Один из бурлаков, которому в темноте наступили на голову, заражает возмущением всех обитателей нижней палубы выкриком, что «люди вам, как скотина», и бурлаки грозят разнести пароход «по щепам». Но, когда капитан зажег спичку, бунт прекращается, «Иванушки», в которых вспыхнуло было чувство собственного достоинства, падают на землю, бесправные и бессильные что-либо сделать в свою защиту.

Точно такими же стихийными и быстро смиряющимися бунтарями изображаются бурлаки-плотовщики в рассказе «Река играет». Обсчитанные подрядчиком Ивахиным, они угрожают ему. Их настроение передается только с помощью песен, причем Короленко не приводит песенных текстов, а передает только их характер, их «дух»: из-за реки несутся «нестройные», «дикие, разудалые» песни, к которым «примешивался плеск и говор буйной реки, заступившейся за своих деток».³² Но вот одна за другой выпиты три четверти водки, и артель плотовщиков перестает куражиться над Ивахиным, грозная удалая песня бурлаков, недавно готовых «намять бока» Ивахину, сменяется «унылой Дубинушкой», под которую артель спасала ивахинские бревна от взывавшей Ветлуги.

В рассказе «В пустынных местах» только один пострадавший бурлак долго пытался найти ответчиков за безобразие и за то, что «он потерпел безвинно».³³ В рассказе «Река играет» Короленко пишет о том же: «Артель все еще бушевала на другом берегу, но песня, видимо, угасала, как наш костер, в который никто не подбрасывал больше хворосту. Голосов становилось все меньше и меньше: очевидно, не одна уже удалая голышуха полегла на вырубке и в кустарнике. Порой какой-нибудь дикий голосина выносился удалее и громче, но ему не удавалось уже вспламенить других, и песня гасла».³⁴

Так сказка и песня выражают наблюдения Короленко над жизнью; он видит, что в народе идет пересмотр прежних идеалов, появляется стремление отстаивать свои интересы, но вместе с тем писатель видит и бесплодность стихийного протеста бурлаков, иллюзорность угроз: бурлаки, которых сказка перенесла в мир грез, с окончанием сказки возвращаются к действительности и не чувствуют себя героями. Такими теперь Короленко представляются прежние «романтические» бурлаки: в них много отваги, озорства, но мало сознания, героями они могут стать лишь на час или в сказке.

²⁹ Короленко, т. 3, стр. 121.

³⁰ Там же, стр. 117.

³¹ Там же, стр. 121.

³² Там же, стр. 223.

³³ Там же, стр. 127.

³⁴ Там же, стр. 233—234.

Значительную роль в раскрытии идейной проблематики рассказа «В пустынных местах» занимает легенда о невидимом граде Китеже. К этой легенде Короленко обращается не раз: в рассказах «Река играет», «Художник Алымов» и «Ушел». И всегда она выражает две стороны авторских представлений о народном сознании: во-первых, то, что народная мысль еще дремлет, что во многом народ живет прежними представлениями, и Светлояр — олицетворение «темной веры в призрачное прошлое»; в то же время народ стремится к чему-то иному, он заявляет протест против существующего порядка вещей — это, во-вторых. Короленко пишет, что к Светлояру массы молящихся ведет стремление «хоть на короткое время отряхнуть с себя обманчивую суету и заглянуть за таинственные грани».³⁵ Четыре раза приходил Короленко к Светлояру, «чтобы, смешавшись с толпою, смотреть, слушать и лить живую струю народной поэзии среди пестрого мелькания и шума».³⁶ Он ознакомился с так называемым «Летописцем», излагающим историю основания Китежа князем Георгием Всеволодовичем и историю его исчезновения «изволением Божиим от Батыевых орд». Короленко пишет, что «Летописец» во многих списках ходил среди окрестного населения.³⁷

В конце XIX—начале XX в. легенда не раз использовалась писателями и очеркистами, которые усматривали в сборищах у озера и в религиозных словопрениях отражение малоосознанной неудовлетворенности настоящим. Озеро Светлояр и связанная с ним Китежская легенда в это время стали показателем роста недовольства настоящим народа и интеллигенции. У Мельникова-Печерского, изображающего давние времена, один аспект обращения к легенде — этнографический. Он не отмечает разногласий, царящих у озера, напротив, подчеркивает единодушие верующих: «Людей много, но громких речей не слышать... И каноны поют, и книги читают, и меж собой говорят все потихоньку, чуть не шепотом».³⁸

Н. Оглоблин пишет о неумолкающих спорах у озера, отражающих светлые настроения ищущей народной мысли.³⁹ Навроцкий пересказывает в стихах 1902 г. легенду о граде Китеже и, идеализируя старину, находит возможность осудить существующее неравенство.⁴⁰

Короленко первый подметил особое место Светлояра в поисках народной мысли. Он пишет, что легенда открывала возможности споров об истинной вере, о прошлом и настоящем, поскольку она тоже рассказывала о двух мирах, имеющих место у озера: настоящем (и невидимом) и ненастоящем (но видимом). Молящиеся, спорящие о вере люди находятся, по словам Короленко, «в истоме между двумя мирами». Споры их схоластические, но, пишет Короленко, — «среди устоявшихся, давно знакомых проявлений разнoverия стали появляться новые течения».⁴¹

Желая найти ответ на вопрос, что же влечет к Светлояру массы народа, Короленко обращается к легенде и приходит к выводу о том, что легенда в наивной и умильной форме выражает общечеловеческие поиски идеала и разочарования в поисках: все «ищут так же страстно своего „града зыскуемого“ и даже порой слышат призывные звоны.

³⁵ Там же, стр. 131.

³⁶ Там же, стр. 132.

³⁷ В. Л. Комарович. Китежская легенда. Опыт изучения местных легенд. — Труды Отдела древней русской литературы, Изд. АН СССР, Л., 1936.

³⁸ П. Н. Мельников-Печерский. В лесах, кн. 2. М., 1958, стр. 289.

³⁹ Н. Оглоблин. На озере Светлояре. (Из путевых заметок). — «Русское богатство», 1905, № 6, стр. 143.

⁴⁰ А. Навроцкий. Картины минувшего. Стихотворения и драматические отрывки. СПб., 1881, стр. 105.

⁴¹ Короленко, т. 3, стр. 440.

А очнувшись, видят себя опять в глухом лесу».⁴² Вот причина живучести легенды.

Но не только страстность поисков и вечного стремления мысли к истине отражает легенда. Обращение к ней особенно подчеркивает те перемены, которые произошли в русской действительности: Русь растревожена в самом косном, неприкосновенном — в вере, да еще раскольничьей; толор добрался до святыни — до Светлояра: «...тайна Китежа лежит обнаженная у большой дороги».⁴³

Чтобы подчеркнуть разительность перемен, происшедших за небольшой срок, Короленко не раз вспоминает Мельникова-Печерского, при котором Светлояр был окружен непроходимыми лесами, куда вели «узкие тропинки». А мысль народа по-прежнему бродит в потемках, скована еще представлениями XVII в.

Короленко не восхищается легендой, изложенной в «Летописце» «суконным языком», не в восторге он и от икон «древлего» письма, лишенных свободного вдохновения. Но все же для него есть нечто привлекательное в расколе, хранившем легенды и иконы — это «могучее сосредоточение», твердость, непреклонность убеждений: «Наивная вера, но все-таки вера, детские убеждения, но все-таки это были убеждения», — пишет он.⁴⁴ Короленко подчеркнул эту стойкость в эпоху безвременья, в пору отказа многих народников не только от прежних идеалов, но вообще отвернувшихся от народа, как не оправдавшего их надежд.

Светлояр, наивная легенда о граде Китеже, заброшенные и заросшие кладбища заставляют Короленко подтвердить, что «умирает исконная, старая Русь... под широким веянием нового духа».⁴⁵ Новая Русь завоевывает все рубежи: просеки идут по когда-то непроходимым чащам, большая дорога пролегла у Светлояра, нет ревности в душах верующих, а молодое поколение совсем не признает старых святынь.

Тема «утеснения» народа находит своеобразное отражение и в суеверных представлениях «лесных людей», к которым неоднократно обращается писатель. Он спрашивает крестьянина Степана, не видел ли он когда-нибудь «над водой, близ омута... ничего этакого?» И Степан, сидя на сеже, отвечает: «Нежити? Не... бог миловал, не видал никогда... В прежние времена водилось их тут много... всяких. А теперь, видишь ты: жилья больше, церкви тоже понастроены, — в леса он подальше ушел, так мы считаем».⁴⁶ Аксен, медвежатник, говорит о том же, оперируя своими образами и представлениями охотника и «лесного» наивного человека: он жалуется, что не может свободно охотиться на зверя — запрещено и что медведь об этом знает и не боится. «Ты думаешь, он этого не понимает?» — спрашивает он.⁴⁷

Короленко не раз задумывается, откуда эти фантастические представления о мире, о событиях и отвечает: условия жизни рождали их, замкнутость и темнота, сама природа. «До меня доносится таинственный шепот леса. Ему придает особенную важность то, что он один говорит среди общего молчания... Его шорох навевает какие-то сумрачно-странные фантазии»,⁴⁸ — пишет он.

⁴² Там же, стр. 132.

⁴³ Там же, стр. 130.

⁴⁴ Там же, стр. 176.

⁴⁵ Там же, стр. 168.

⁴⁶ Там же, стр. 154.

⁴⁷ Там же, стр. 190.

⁴⁸ Там же, стр. 155.

Надо сказать, что осмысление Короленко всей глубокой российской старины, данной в китежской легенде, в суевериях, размышлениях об истоках этих народных представлений — все это дает возможность говорить о том, как далеко отошел писатель от своих прежних народнических взглядов. Здесь — проверка их. В самом деле: какое большое место в революционной борьбе народники отводили сектантам; они считали, что десять миллионов раскольников составляют «клад для революции», что они «желательные элементы для революционной деятельности», что «стремления раскола сходны со стремлениями революционной молодежи».⁴⁹ Легенды, суеверия, живущие на Светлояре, на Керженце, социальные идеалы раскольников, связанные чуть ли не с княжеско-боярской Русью, — все это не могло оставить никаких надежд у сектантов. И в рассказе «Река играет» Короленко прямо скажет о чувстве «тяготы и разочарования», которое вызвало в нем озеро.

Так, для Короленко сказка и легенда — плоть от плоти русской жизни, сознания русского человека, со всем, что в нем есть темного, косного и в то же время беспокойного. Устное народное творчество дает Короленко возможность подчеркнуть мысль о глубоких изменениях в самих основах русской жизни: изменения затронули не только экономическое положение крестьян, но и духовную жизнь народа в таких важнейших проявлениях, как устное творчество и религиозные верования: впитывает сатирические элементы старая волшебная сказка, лишаются непрерывности религиозные верования и легенды.

Рассказ «В облачный день» — свидетельство все возрастающего внимания Короленко к народной душе, видимой и подлинной. Ни Тюлин из рассказа «Река играет», ни Салуян из рассказа «В облачный день» не подозревают своих сил и возможностей. Тюлин — олицетворение лени и инертности, Силуян — «низок ростом, с короткими кривыми ногами», «ничтожный мужичонка»,⁵⁰ старающийся угодить разгневанному барину, неловко переминающийся с ноги на ногу перед исправником. Герои показаны Короленко как истинно национальные характеры. Эти люди способны развернуться во всю ширь и сказать свое слово в истории.

В то же время Тюлин и Силуян — во многом антиподы. Незауряден, но ленив Тюлин, этот своеобразный философ с Ветлуги, возвращенный неторопливой русской жизнью, способный лишь на мгновение стряхнуть апатию и заявить о себе как о человеке больших возможностей. Силуян — обладатель деятельного характера и живого ума. Характер Силуяна как человека одаренного, талантливого раскрывается прежде всего с помощью народного творчества. Силуян — хранитель мрачных преданий о старине, о жестоких временах крепостного права, об издевательствах и насилиях помещиков и об отпоре, который давали крестьяне, когда «вскипало холопе сердце». Рассказы Силуяна о крепостном праве очень важны в сюжете, они раскрывают тему непримиримости интересов крестьян и помещиков. Рассказы Силуяна являются ответом на фантастические мечтания Леночки и ее идеалистические представления о крепостных временах, о добрых и несчастных крестьянах, которым надо помочь.

Силуян в своих воспоминаниях о крепостном праве утверждает, что крестьянин не ждет от «господишек» никаких облегчений. Внешне подобострастный и услужливый, он, как герой бытовых сказок, не испытывает ни малейшего уважения к господину, и это неуважение прорывается по-

⁴⁹ О. В. Аптекман. Общество «Земля и воля» 70-х гг. по личным воспоминаниям. Изд. 2-е, Пгр., 1924, стр. 435—436.

⁵⁰ Короленко, т. 3, стр. 271.

мимо его воли. Рассказы Силуяна — это варианты известных преданий о том, как жестокие приказчики гоняли крестьян на барщину, как помещики заставляли выкармливать женским молоком щенков. Но все они относятся ко времени кануна реформы, когда противоречия особенно обострились, и их герои — не покорные рабы, о которых рассказывала Леночке крепостная нянька, а мстители. Невзрачный мужичонка Кривonosый Силуян торжествует над своими седоками, новым земским начальником и мечтательной девушкой. Он приводит в замешательство начальника и пугает барышню. Драматическая коллизия, которая создается между ними, разрешается в пользу Силуяна.

Предания о крепостном праве не выдуманы писателем, он в самом деле слышал их от ямщика Василия Косого по пути в Арзамас, Дивеево и Саров. М. П. Подсосова-Грацианова, слышавшая рассказ Косого, свидетельствует, что Короленко записал его с большой точностью.⁵¹

Своим седокам Силуян поет песню об Аракчееве, широко бытующую в Поволжье. Аракчеев, по словам Силуяна, тоже помещик, бывший в их стороне, и песня о нем «исстари идет... Она народу взялась... Старинная эта песня».⁵²

Короленко, по-видимому, приходилось не раз слышать песни об Аракчееве. Во всяком случае, в рассказе «В облачный день» приведен один ее вариант, а среди газетных вырезок⁵³ писателя имеется другой ее вариант. Песни об Аракчееве более или менее однородны во всех вариантах. Но в одних из них есть мотив о березках, которыми этот всеильный временщик усадил дороги, в других он отсутствует (например, в известном писателю варианте К. Минина, напечатанном в «Нижегородском листке» в 1903 г.). Короленко нужен был именно этот мотив, чтоб песня выглядела словно рожденная или приспособленная к местным условиям: барышня смотрит на березовую рощу, стих песни исчезает и теряется в воздухе, «покрытый явно сочувствующим шорохом берез», песня «отвечает шороху деревьев».⁵⁴ Память о песне живет, как еще живут и шумят аракчеевские березы, она приходит на память и потому, что дело Аракчеева пытаются продолжать местные власти в лице Смурьгина, распорядившегося сажать деревья вдоль крестьянского поля. Но если Аракчеев ценой больших жертв, которые принес народ, добился своего, то Смурьгин вынужден был отступить, поскольку «закон на крестьянскую сторону потянул»,⁵⁵ и вновь насаженные деревья падают, срезанные крестьянским плугом. Вот эта песня:

И в-э-эх-да-э-эх... да Аракчеев господин...
 Да Аракчеев-е...
 Да Аракчеев господин.
 Да ен всё дороженьку березкой усадил...
 Да он тебя, дороженька, березкой усадил...
 Да все-ё Рассеюшку, в раззор раззорил!...
 И-э-эх, моя березынька, дороженька моя...
 И-й-эх, моя березынька, дороженька моя...
 И-й-эх, ты мать Рассеюшка, крестьянская земля...
 Да э-эх Ракчеив наш, Ракчеив-генерал,
 На тую ль на дороженьку... крестьян выгонял...

⁵¹ Нижегородский сборник памяти В. Г. Короленко, [Нижний Новгород], 1923, стр. 97—101.

⁵² Короленко, т. 3, стр. 243.

⁵³ См.: Э. И. Власова. Рассказы В. Г. Короленко о бродягах и фольклор, стр. 198.

⁵⁴ Короленко, т. 3, стр. 242.

⁵⁵ Там же, стр. 257.

Да й-э-эх...

Тая ли дороженька-а да-а кровью полита!...

Так песня включена в рассказ не в полном тексте; приведенная часть представляет развитие мотива о березках, который обычно в песне присутствует не как основной, а как побочный. Для Короленко важнее всего настроение, которое веет от нее, сливаясь с рассказами о господах-крепостниках и о новых земских деятелях. Не случайно он постоянно подчеркивает выразительность и силу голоса Силуяна.

Рассказ интересен тем, что в центре его образ народного поэта, мастера-рассказчика. Известно, что Короленко всегда очень интересовал этот образ, и он воспроизводил его не раз в своих произведениях. В рассказе «В пустынных местах» сказочник Ефрем — обладатель «глубокого, грудного и гибкого» голоса, речь его «льется плавно, готовыми складными оборотами». Он всецело «владеет вниманием слушателей».⁵⁶ Рассказ «В облачный день» прямо посвящен такому своеобразному герою из народа, как Силуян, поэту в душе, «наделенному беспокойным и подвижным воображением».⁵⁷ Это бывалый, общительный человек с богатой фантазией. Короленко пишет, что виденное и слышанное за день настолько преобразилось в его сознании, что «уже через неделю-другую сам проезжий рассказчик мог бы выслушать от Силуяна свой собственный рассказ как очень интересную новость».⁵⁸

Интересно отметить, что и здесь Короленко подчеркивает связь творца и его фантазии с родной природой: Силуян перебирает в уме слышанное за день «в сумерки или темною ночью, когда чуть видные березы глухо шумели вдоль темного тракта»; «темные ночи, звон колокольчика и шум ветра в березах»⁵⁹ были вдохновителями его «былин» (Короленко употребляет это слово в смысле «былей»). И творения Силуяна — действительно страшные «были» о господах-крепостниках, дышащие такой ненавистью, что Леночка испытывает ужас перед «мужичонкой». Голос ямщика — сначала «певучий», а затем «сильный, могучий». Силуян развеял все фантазии барышни, которая начинает чувствовать, что народ ждет «какой-то правды, которая не имеет ничего общего с миром ее мечтаний».⁶⁰

Серьезный интерес Короленко к устному творчеству привел к созданию образа творца устных произведений и хранителя их. Силуян — это сама история русского народа, претерпевшего большие страдания и не забывшего своих обид, из поколения в поколение копившего ненависть к господам. В первой печатной редакции этого рассказа Короленко показывал, как воспоминания о страшных временах разжигали ненависть самого рассказчика, Силуяна; «Он повернулся к ней (Леночке, — В. А.), держась на возжах, и его экспансивное лицо совершенно изменилось, глаза стали страшны, голос огрубел... Ну вы, дьяволы, — свирепо вскрикивает Силуян и опять поворачивает к Лене совершенно изменившееся лицо».⁶¹ В дальнейшем писатель ограничился изображением чувств Леночки, слушающей ямщика, ее страшат сами рассказы о крестьянской ненависти к «господишкам» и страшит та сила, которой веет от неказистого на вид мужичонки.

⁵⁶ Там же, стр. 120.

⁵⁷ Там же, стр. 239.

⁵⁸ Там же, стр. 120.

⁵⁹ Там же.

⁶⁰ Там же, стр. 263.

⁶¹ «Русское богатство», 1896, № 2, стр. 199.

Так Короленко снова обратился к прозаическим жанрам, к преданиям о крепостничестве, отличающимся более определенной классовой направленностью. Песня об Аракчееве как местном «утеснителе» органически входит в воспоминания ямщика. Как сами рассказы пишутся по непосредственным впечатлениям писателя, так и предания переносятся в рассказы из самой жизни.

Короленко отделяет фольклор чисто разбойничий от фольклора об удальцах. Удальцы в понимании Короленко — это и волжский разбойник, — «мирской заступник», это и разинцы, и пугачевцы. Фольклор о них в записных книжках представлен местными преданиями в пересказе писателя (об атамане Юрьевце, об арзамасских «божьих домиках», где похоронены разинцы), а также песнями, соотносимыми писателем с пугачевцами («Хороша наша станица, только улица грязна»). Но Короленко, по-видимому, искал в фольклоре об удальцах большей социальной определенности. В жизни он столкнулся с более сложным их изображением и в записных книжках трижды на протяжении 80 и 90-х годов записал о нечеткости народной оценки удальцов. В первый раз — в наброске «Романтические грезы», герой которых, характеризуя «добрых молодцев», говорит, что в их сердцах жила «и вольная воля», и злая корысть, их боялся и подьячий с купцом, и бурлак. В другой раз, в связи с рассказом лодочника об атамане Юрьевце, Короленко замечает, что над заснувшей в знойном безмолвии Волгой «носятся неясные тени родной старины, загадочной и непонятной». Наконец, передавая предание об арзамасских «божьих домиках», в которых похоронены «стенькины удальцы», он замечает: «Народная совесть, и до сих пор еще колеблющаяся и нерешительная, в своем приговоре над „удальцами“, сказала в предании».

Эти записи использованы Короленко частично в очерке «На затмении» и особенно в «Художнике Алымове». Если предания записных книжек изображают разбойников благородными мстителями, если в «Романтических грезах» Короленко правильно осмыслил содержание такого явления, как разбойничество, и утверждал, что «народ забыл шалости (разбойников) над его сыновьями» и сложил песни о разбойничьей грозе, то художник Алымов все это считает прошлым и притом романтическим, не имеющим корней в настоящей жизни. Больше того — оно прямо пасует перед новым; Татинец и Слопинец, которые в старину были «опаснейшим местом», теперь «мигают, бедные, так смиренно и жалостно» перед Змеем Горыничем — капиталом, вступившим на Волгу. Свистки распугали бурлацкие песни, «на отмели бурлаки, как мыраши стоят, смотрят, побросали лямки. . . все уступает, все сторонится перед Змеем Горыничем. . .»⁶² В горячечном бреду Алымов видит Хлопушу за стойкой, спаивающим народ, и т. д. С горечью говорит Алымов о своей вере в «русских Барбаросс», которые должны были, но не вышли из-под Стенькиного утеса. Всем этим комплексом песен, преданий, образов, введенных в рассказ, Короленко утверждает, что удальство волжское — либо жестокость, либо романтические грезы народа, что-то неопределенное, двойственное и в высшей степени стихийное. Утверждается, что все предшествующие формы борьбы народа за волю ничего не дали: удальцы не совершили ничего примечательного («мирские заступники — только стихия»),⁶³ народническая интеллигенция разочаровалась и в крестьянских выступлениях под руководством Разина и Пугачева («Стеньки эти, Булавины, Пугачевы. . . стихия — и только»).⁶⁴

⁶² Короленко, т. 3, стр. 307—308.

⁶³ Там же, стр. 321.

⁶⁴ Там же, стр. 322.

Сами народники были «только птицами-буревестниками». Ничто не помешало шествию капитализма, не улучшило положения народа. Ничего не дали и автономные устремления «вольных» городов, вроде Новгорода. Прослеживая в художественных образах плачевные судьбы различных вольнолюбивых выступлений русского народа, Короленко включает сюда и роковую для Новгорода борьбу с Москвой. И опять он обращается к песне, которую поет Алымов:

— Уж пойду ли я, пойду ли я
Под Новгород?
(и т. д.)⁶⁵

В примечании к песне Короленко указывает, что она подлинная, записана в Балахнинском уезде в 20-х годах и напечатана в «Нижегородских губернских ведомостях» в 1887 г. (№ 22). В самом деле, песня была напечатана Н. Васильевым в статье «Балахнинские песни», и Короленко взял из статьи не только текст песни, но и исторический комментарий к ней. Он вписал ее в рассказ почти слово в слово, исключив некоторые повторения. Но не только их: он намеренно заменил «ослушников» на «своевольников» и исключил также одну строфу, имеющуюся в заметке Н. Васильева:

У бояр-купцов, у бояр-купцов
Золоту казну
Заберу!
Золоту казну заберу!

Песня, приведенная Короленко, в самом деле подлинная. Но она известна в этом единственном варианте, по-видимому, потому, что, сложенная выселенцами-новгородцами, она дальше их среды не распространилась, не имея подходящей почвы в местных условиях. Это местная песня, жизнь которой была не долга, тем более на первых порах она могла и преследоваться. Сочинители песни воспользовались старой трюичной игровой песней, начало которой во многих вариантах близко к песне новгородских переселенцев.

Подойду, подойду
Я под Царь-город подойду!
Прошибу, прошибу
Я копьём стену каменну...⁶⁶

Подойду, подступлю
Под Иван-город каменный,
Выломаю, вышибу
Чеботом стену каменну,
Расстворю, расстворю
Кольванские ворота...⁶⁷

Записана она в Курской, в Пермской и других губерниях. Если в трюичной песне содержится угроза увести либо девицу, либо коня, коровушку, седельшко для свекра, свекрови, деверя, бочку вина, чтоб упоить «лютого свекра батюшку», шубу для свекрови и т. д., — то в песне новгородцев все это заменено тем, что либо ценит Московский царь («искусный люд»), либо ненавидит («земщину-деревенщину», «вольницу-своевольницу»). Словом, песня представляет образец того, как старый текст использовался для нового содержания, а такие песни обычно не получают

⁶⁵ Там же, стр. 281—292.

⁶⁶ П. В. Шейн. Великорус в своих песнях, обрядах, обычаях..., тт. I, II, СПб., 1898—1900, № 1236 (Владимирская губ.).

⁶⁷ Там же, стр. 311—312 (Псковская губ.).

всеобщего признания и не живут долго. Устное творчество Короленко интересовало с двух сторон: во-первых, как выражение народной мысли и прежде всего общественной, социальной; во-вторых, со стороны того резонанса и значения, которое оно имело в среде революционной и прогрессивно настроенной интеллигенции.

Соответственно этому Короленко обращается к подлинным народным текстам, выявляя связь легенды, сказки, песни, предания с родной природой, историей, а главное — с движением и поисками народной мысли. Именно устное творчество помогает Короленко заглянуть в народную душу и за внешней неказистостью сказки и легенды увидеть глубокую неудовлетворенность настоящим, страстность поисков выхода и непримиримость к многовековым врагам. Для Короленко устное творчество — свидетельство того, что русская народная мысль жива и готова откликнуться на смелое слово.

Внесенные в записные книжки и в рассказы фольклорные тексты Короленко как бы сталкивает с жизнью, со своими собственными наблюдениями, и устное творчество народа не всегда выдерживает это столкновение: жизнь идет вперед, а поиски народом нового идут старыми дорогами, облекаются в старые формы легенд, преданий, сказок и удачных песен. Короленко показал, что русская интеллигенция нередко оказывалась в плену этих старых представлений народа о своем прошлом и будущем во всей их неопределенности и делала ставку на то, что не могло принести успеха. В новых условиях классовой борьбы Короленко не мог не отметить нечеткости народных социальных идеалов, выразившейся и в устном творчестве. Не случайно Короленко часто передает не сами фольклорные тексты, а тот дух вольнолюбия, неукротимости, которым от них веет.

Народниками 70—90-х годов завершается тот особый интерес революционной интеллигенции к удалому фольклору, который был еще у декабристов. Короленко в своих волжских рассказах подвел итог этой увлеченности. В преддверии эпохи пролетарских революций Короленко утверждает, что жизнь покончила с прежними представлениями народа и иллюзиями интеллигенции, что она выдвигает новых героев, требует новых песен.



Д. М. МОЛДАВСКИЙ

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ФОЛЬКЛОРИЗМА В. М. ГАРШИНА

Проблема — В. М. Гаршин и устно-поэтическое творчество — не ставилась ни в литературоведении, ни в фольклористике. О мотивах народного творчества упоминалось лишь при разборе «Сказания о гордом Аггее». Старые исследователи рассматривали этот рассказ (вместе с другим рассказом «Надежда Николаевна») вне связи с основным направлением творчества писателя. Даже В. Г. Короленко писал о фольклорных мотивах в творчестве Гаршина последних лет как о форме отхода от «сложных и мучительных поисков», как об отдыхе вдали от «характерных и болезненных сторон современной жизни».¹

Было бы очень легко сослаться на письмо Короленко, где он пишет о своей статье, посвященной В. М. Гаршину, что «отослал ее более чем наполовину в черновике».² Но вопрос этот значительно сложнее. Недооценка ряда произведений Гаршина в работе Короленко вытекает не из случайной недоработки статьи, а в известной степени является данью поздней народнической критике с ее взглядами на взаимодействие фольклора и литературы.

Гаршинские рассказы последних лет — значительный вклад в русскую литературу — не были, вопреки Короленко, «лишь эпизодом, не удовлетворившим ни его самого, ни аудиторию».³ Они были необходимыми звеньями в цепи реалистического творчества, отвечающими задачам, которые время поставило перед их творцом. Они тесно связаны и с ранним творчеством писателя, и с тем кругом общественных проблем, с которыми он столкнулся в последующие годы. Как известно, Гаршин отдал дань народническим взглядам. Героический облик ранних народников, широта их демократических тенденций стали общим фактором русской прогрессивной культуры. Но упрощать влияние народничества ни в коем случае нельзя. Для народников рассматриваемой эпохи (80-е годы) крестьянин перестал быть чем-то конкретным; он превратился в абстракцию — «Мужика» с большой буквы. Живого его творчества народники не признавали, относя, в частности, и фольклор к умирающим предрассудкам. Так, говоря о сборнике народных песен Шейна, Н. К. Михайловский цитировал и подчеркивал ошибочную формулировку Н. И. Костомарова: «Приведенные песни... входят в состав совокупности предрассудков и установившихся идей, которых не может принять все человечество»,⁴ в рецензии на сборник «Причитания Северного края» Н. К. Михайловский не мог найти других эпитетов для народного творчества, кроме «однообразно, монотонно, уныло и исчерпывается двумя словами: мужик умер» и т. д., и т. п.

В литературном творчестве поздних народников фольклор подчас служил материалом для создания примитивно агитационных произведений.

¹ В. Г. Короленко. В. М. Гаршин. История русской литературы XIX века. т. IV. Изд. т-ва «Мир», 1918, стр. 359.

² В. Г. Короленко. Письма. Пгр., 1922, стр. 108.

³ В. Г. Короленко. В. М. Гаршин, стр. 359.

⁴ Н. К. Михайловский, Сочинения, т. I, СПб., 1896, стр. 743.

⁹ Русский фольклор. т. VII

иллюстраций к их идеям. Показательна «Сказка о копейке» С. М. Степняка-Кравчинского. Все образы этого произведения делятся на две группы. Одна — жизненная, взятая из фольклора: барин, поп, управляющий — полнокровные, живые персонажи; другая — чахлая, надуманная: символический мужик, символический старец, символическая копейка.

Уже из сравнения этой сказки с произведениями Гаршина, в том числе с теми, о которых Короленко писал, как о весьма второстепенных, видно, что художник шел самостоятельным путем. Недаром так ошутимо чувство иронии над идеалами народников, прозвучавшее в письмах Гаршина. Так, в декабре 1881 г. он писал Н. М. Минскому: «Ну и мужика, этого самого, народа увидел. И все не мог разобрать: „святая“ ли он „скотина“, по Михайловскому, или просто „скотина“, или „святой“, или просто мужик себе и больше ничего. Думаю, что он мужик как мужик...»⁵ Несомненный интерес с точки зрения рассматриваемой проблемы представляет собой письмо к В. Фаусеку из имения Ефимовка, в котором Гаршин писал, что «куплеты „Ой, дубинушка“ поражали его своей «совершенной нелепостью: до такой степени глупы, что сквернословие и не кажется сквернословием, а так только, звук один гремющий. Но когда дело доходило до водки, то они сейчас же принимали несколько осмысленный характер; а именно пели:

«Наш паныч (это я)-красавчик
поднесет вина стаканчик».⁶

Путь к объяснению этих строк может быть только один. Идеальный мужик — «святая скотина», живая схема из статей и сказок поздних народников — стал рядом с действительными людьми, рабами каторжного труда. И, конечно, воспитанному в значительной степени на книжных идеалах писателю первым делом в глаза бросились отрицательные стороны деревенского быта. Но это длилось недолго. Уже на следующий год после посещения Ефимовки в рассказе «Из воспоминаний рядового Иванова» Гаршин с благодарностью вспоминал «Дубинушку» как спутницу тяжелого труда.

Стихия народного творчества, которая окружала писателя, находящегося среди солдат во время войны, не могла не оставить следа на его дальнейшей работе.

Антипод Иванова — Венцель в том же рассказе — прав в своей иронии, когда он объясняет близость Иванова к народу желанием «изучить народ в лице его представителя — солдата». Нам, уже знакомым с высказыванием Гаршина о «Дубинушке», понятен источник рассуждений героя рассказа: «... и литература, и та возводит мужика в какой-то перл творения».⁷ Горечь разочарования в «святой скотине, по Михайловскому», — очевидно, и есть причина, заставляющая Венцеля, доброго, в сущности, человека, подчас превращаться в мучителя солдат. Она же — источник его скептического отношения к «сиволапому направлению» в литературе, той иронии, с которой писатель вспоминает песню про «какую-то Лизу», которая «нашла черного жука, и что из этого вышло».⁸

Современный народный юмор, народное веселье очень далеки от писателя — иное дело песни о прошлом. Не случайно с уважением обращается Гаршин к исторической песне о Петре Первом. Не случайно и то, что

⁵ В. М. Гаршин. Письма. Полное собрание сочинений, т. III, М.—Л., 1934, стр. 231.

⁶ Там же, стр. 245.

⁷ В. М. Гаршин. Из воспоминаний рядового Иванова. Сочинения, М.—Л., 1960, стр. 158.

⁸ Там же, стр. 166.

пьяной болтовне офицерской палатки он противопоставляет солдатскую сказку, подслушанную его героем.⁹

В своей статье «На смерть Гаршина» Глеб Успенский пытался объяснить истоки сказочных мотивов «чуткостью нервов писателя». «Сказать: „осел“, „соловей“, „роза“, „навозный жук“ применительно к действующим лицам и окружающей нас жизни — значит сразу определить их типические способности, „расписывать“ которые подробно не позволяет чрезмерная чуткость нервов».¹⁰ Это не совсем верно. Для нас, отдаленных от эпохи Гаршина десятилетиями, причина перехода писателя к сказочной тематике очевидна. Сказки Гаршина были не только абстрактно-гуманистическими декларациями о добре и зле, — это был своеобразный отклик на жесточайшую реакцию, апелляция к народу и прежде всего обращение к будущим гражданам страны — детям. Сказки Гаршина — сказки для детей. Но одновременно — это сказки о реальной действительности, с глубоким и трагическим подтекстом. Гаршин верил в народ. И хотя цензура пропускала иные его произведения с циничной пометкой «Останется народу непонятной», он знал: читатель поймет, что скрывается за образами персонажей его сказок.

Первая сказка Гаршина «То, чего не было» появилась в 1882 г. В сказке этой описывался праздный разговор «целого общества неспавших господ» — старого гнедого, улитки, ящерицы, муравья, навозного жука и др. Как и в народном творчестве, в сказке писателя действуют самые необычайные герои (ср. в сказках: блохи и мухи — в сб. Садовникова, лиса и рак — у Афанасьева, щука и змея и мн. др.); все они несут постоянную функцию, постоянные черты. Каждый из них говорит о вселенной со своих позиций: «... никто ни с кем не соглашался, так как дорожил независимостью своего характера».¹¹ Мелкие, своекорыстные обывательские мыслишки в устах мухи или навозного жука звучали с особенной остротой, придавая этой сказке сатирические черты, хотя сам Гаршин категорически отрицал символику ее образов. В письме к В. Фаусеку он писал: «Мне и в голову не приходило, что за этими Антонами... и мухами можно угадывать что-нибудь, кроме мух и Антонов».¹² В верности этого замечания легко усомниться. Не случайно враждебные Гаршину рецензенты (хотя бы А. Введенский) совершенно верно подметили скрытый смысл этого произведения. Для нас нет сомнения, что эта сказка написана в щедринской манере, что она по-щедрински ставит современные проблемы. Как и Щедрин, Гаршин берет из народного творчества постоянство образов, устойчивую их символику: лошадь у него — труженица, улитка — ленива и медлительна, кузнечик — попрыгун.

Даже стилистически сказка «То, чего не было» связана со сказками Щедрина: «Пропала совесть», «Дикий помещик» и др. Характерна концовка гаршинской сказки: «А ящерица осталась без хвоста. Правда, через несколько времени он вырос, но навсегда остался каким-то тупым и черноватым. И когда ящерицу спрашивали, как она повредила себе хвост, то она скромно отвечала: „Мне оторвали его за то, что я решилась высказать свои убеждения“».¹³

Аналогично завершается и щедринская сказка «Карась-идеалист» (написанная несколько позднее сказки Гаршина): «Щука разинула рот от

⁹ Там же, стр. 157.

¹⁰ Г. И. Успенский. Смерть Гаршина. — Собрание сочинений, т. IX, М., 1957, стр. 148.

¹¹ В. М. Гаршин. То, чего не было. — Сочинения, стр. 129.

¹² В. М. Гаршин. Письма, т. III, стр. 249.

¹³ В. М. Гаршин. То, чего не было, стр. 132.

удивления. Машинально потянула она воду и, вовсе не желая проглотить карася, проглотила его.

«Рыбы, бывшие свидетелями этого происшествия, на мгновение остолбенели, но сейчас же опомнились и поспешили к щуке узнать, благополучно ли она поужинать изволила, не подавилась ли. А ерш, который уже заранее все предвидел и предсказал, выплыл вперед и торжественно провозгласил: „Вот они, диспуты-то наши каковы!“».¹⁴

Как и сказки Щедрина, произведение Гаршина носит черты совершенно определенной сатирической тенденции, неприемлемой для той части народнической критики, которая создавала легенду о «святой скотине».

Ритм фразы, темп изложения — все это очень близко у обоих авторов.

Не случайно «в сказочный период» своего творчества Гаршин во многом напоминает и другого писателя — любимого им еще с детства Ганса-Христиана Андерсена. Ненависть к искусственности, к фальши, к предвзятости, характерная для великого датского сказочника, была свойственна и русскому писателю.

Гаршин был не только творцом сказок, он и переводил их. В качестве одного из организаторов детского журнала он переводит на русский язык «Нюрнбергскую печь» и «Честостюбивую розу» («Сказки для детей Уайда»), а также две сказки Кармен Сильвы. Писатель в своем переводе стремится отбросить покров религиозной мистики и дешевой сентиментальности, присущий последнему автору, и выделить мотивы и сюжеты, близкие румынскому фольклору.

С традицией русской детской литературы мы имеем дело и в «Сказке о жабе и розе» (1884), связанной со сказочными мотивами отвратительного чудовища и прекрасного цветка. Простой сюжет — жаба пытается подняться до великолепной розы и уничтожить ее («„Я тебя слопаю“, — повторяла она, все глядя на цветок») — переплетен с рассказом об умирающем мальчике. Чудовище (как и в любой сказке) обречено здесь на поражение, смерть побеждает все... Такова мораль этого произведения. Думается, что Г. А. Бялый был прав, говоря о влиянии на писателя сказочного мотива прекрасного цветка и сладкой смерти; подобные мотивы широко известны в русском фольклоре.¹⁵

Последние годы творчества Гаршина ознаменовались поисками нового направления. Именно в эти годы фольклор широко входит в его творчество. Это не было случайностью. Идеологическая близость к Толстому наталкивала Гаршина на тематику «Посредника», заставляла брать в основу произведения сказку, легенду, былинку.

Если еще в 1882 г. в мертвом «офицерском городе» Петербурге, по Гаршину, единственное место, где может звучать народная песня, — это кладбище, где похоронены Белинский и Добролюбов, то теперь автор дает право на жизнь мотивам фольклора в центре общественной жизни.

В рассказе «Надежда Николаевна» (1886) в целях наибольшего оттенения конфликта между действующими лицами писатель вводит пересказ былины об Илье Муромце. Мотивы былины: «Илья Муромец и Калин-царь» обнажаются Гаршиным, Калин-царь заменяется татарским завоевателем, мотив чтения евангелия становится основным.

Во время написания «Надежды Николаевны» Гаршин не стоял полностью на точке зрения толстовцев. Положение Толстого: «Вам сказано, зуб за зуб, а я говорю: не противься злу или злым, и что бы с тобой не де-

¹⁴ Н. Щедрин (М. Г. Салтыков). Карась-идеалист. — Собрание сочинений, т. X. М., 1951, стр. 356.

¹⁵ Г. А. Бялый. В. М. Гаршин и литературная борьба восьмидесятых годов. М.—Л., 1937, стр. 114—116.

лали злые, терпи, отдавай, но не противься злу или злым» («В чем моя вера?») — вызывает протест автора, говорящего словами Ильи: «Наедет поганый, да начнет грабить и убивать твоих, господи, слуг? ... Нет, господи, не могу я послушаться...»¹⁶

Былина в рассказе не окончена, но сама композиция его подсказывает, что симпатии и автора и героя на стороне того, кто освободил Киев-град от «собаки царя-Калина».

Глубокая борьба идей отразилась в произведениях Гаршина после «Надежды Николаевны». Гаршин был подлинно народный писатель. О его воздействии на народ писала еще Алчевская в книге «Что читать народу», но народ понимал писателя глубже, чем придуманные сентиментальные мужички.

В 1886 г. два писателя одновременно работали над сюжетом одной и той же легенды — «О царе Аггее и како пострада гордостью». Л. Н. Толстой положил в основу своей пьесы для народного театра легенду из сборника Афанасьева «Гордый богач» (оттуда и противоречие в названии «Аггей» и в имени главного действующего лица, который называется то «пан», то «нищий-пан», то «Фаддей», отсюда же и обильное употребление громов и молний, мотив разбойников). Но Толстой пользовался не только этой легендой. Из находящейся в той же книге Афанасьева «Народные русские легенды» «Повести о царе Аггее» он берет мотив прощения, отсутствующий в легенде о «Гордом богаче», где грешный пан живым зарывается в землю, и самую сцену погони на берегу и пр. Слова «богатые обнищают, нищие разбогатеют» писатель заменил: «Напротив, горе вам, богатые! Ибо вы уже получили свое утешение. Горе вам, пресыщенные нынче! Ибо взалчете. Горе вам, смеющиеся ныне: ибо восплачете и возрыдаете»; ввел он и мотив угощения нищих.¹⁷

Над сюжетом легенды работал и Гаршин. По данным Черткова, Толстой, узнав об этом, отложил работу и лишь позднее переделал легенду в пьесу. Гаршин, по-видимому, пользовался не только текстом из сборника Афанасьева, но знал и вариант легенды, приведенный в «Разысканиях в области духовного стиха» А. Н. Веселовского. Об этом говорит то, что и у Гаршина, и в «Разысканиях» фигурируют «неции юноши», да еще то, что вместо пастухов фигурирует один пастух.¹⁸ Конечно, было бы неправильно считать на основании этого факта, что Гаршин испытал влияние идей Веселовского, — это абсурдно. С таким же успехом можно было бы на основании заметки Гаршина в одном из писем: «Вчера кончил том в 800 страниц Тейлора, — Первобытная культура. Читал два месяца»,¹⁹ — утверждать, что писатель подвергся влиянию антропологической школы.

Правильнее считать, что для Гаршина, как и для многих других писателей, многотомные фольклористические исследования представляли прежде всего интерес как собрание богатейшего «сырья» — материала, дающего возможность творческой обработки.

Говоря о названной легенде, Г. А. Бялый правильно замечает: «Гаршин переработал старинную легенду, и пути этой переработки показывают систематическое приспособление ее к толстовской морали и стилю толстовских „народных“ рассказов».²⁰ Конечно, писатель не шел слепо за

¹⁶ В. М. Гаршин. Надежда Николаевна. — Сочинения, стр. 266.

¹⁷ См.: Н. К. Гудзий. Драматическая обработка легенды об Аггее. Комментарий к «Полному собранию сочинений» Л. Толстого (т. 26, 1936, стр. 855).

¹⁸ А. Н. Веселовский. Разыскания в области русских духовных стихов. Вып. IV—V. СПб., 1881, стр. 147—150.

¹⁹ В. М. Гаршин. Письма, т. III, стр. 25.

²⁰ Г. А. Бялый. В. М. Гаршин и литературная борьба восьмидесятых годов. стр. 138.

народным текстом. В обоих известных ему вариантах встреча Аггея с Ангелом происходит в последнюю минуту, Гаршин сталкивает их в середине повествования, заставляя царя бежать в слепом страхе. Мотив наказанной гордости и наказанного тщеславия — здесь мотив социальный.

В легенде ощутима символика, которую Гаршин отрицал всегда, когда разговор заходил об его сказках; возможно, Аггей — символическое изображение интеллигенции, оторвавшейся от народа: «Снизу толпы народа на него смотрят, а он не хочет ничего знать и стоит одиноко на своем низеньком помосте».²¹

Важно отметить, что в другой детской сказке «Лягушка-путешественница» (1887) писатель также приходит к мотиву наказанной гордости. Здесь мы имеем дело с сюжетом главным образом басенным, а не сказочным, хотя сюжетная структура его отчасти близка к афанасьевской сказке «Ворона и рак».

Тонкий юмор, простота и четкость изложения, органичность морали сделали это произведение одним из самых популярных в детской литературе. Характерно, что эта сказка, многократно появлявшаяся в разных изданиях, вошла и в устное бытование. Немало способствовали этому ее внутренняя связь с народным творчеством, глубина выводов, непосредственность изложения и близость к уже знакомым юному читателю сказкам («Ворона и лягушка» и пр.). Со сказочной традицией связана и сама манера рассказчика, пересыпающая изложение репликами в сторону.

Современный читатель, внимательно изучающий творчество писателей прошлого, отнюдь не воспринимает в произведениях В. М. Гаршина то, что звучит, как дань идеалистическим концепциям: в нашем представлении Гаршин связан с тем демократическим пониманием народности, с каким связаны и имена Чернышевского, Некрасова, Салтыкова-Шедрина. Не случайно актуальность сохранили не только его художественные произведения, но и его статьи, в которых он выступал против реакционных идей «искусство для искусства», разоблачал пошлость и сентиментальность буржуазных либералов. Резкую отповедь получил в одной из его статей самый метод упрощенного, вульгаризаторского понимания трагедии народа: «Я подошел к другой картине И. К. Айвазовского... и не мог не вскрикнуть от удивления: г. Айвазовский сатирик! Вот что значит могучий талант! На одной из прозрачных льдин лежит забытый мужиками-пьяницами пустой, огромный штоф, а рядом с ним рукавица, вероятно, также забытая в пьяном виде и оставленная на жертву какой-то таинственной птице. Как обрадуются гг. Бланк, Лоде и прочие землевладельцы, полагающие причиной всех зол России в пьянстве и небрежности русского человека, видя эту картину знаменитого маэстро».²² А рядом в той же статье Гаршин с горечью пишет о непонимании подлинной России иностранными художниками. Чувство обиды за свою родину, за ее народ, изображенный как «какие-то азиатские номады, столько же похожие на казаков, как туркосы на французов»,²³ чувствуется в разборе картины Девильи.

Борьба между поздними народническими идеалами и подлинной народностью наложила свой отпечаток и на изображение того, кто, по Гаршину, является носителем творческой мысли народа. Носитель народного творчества у Гаршина — вольный человек, близкий к романтическим ге-

²¹ В. М. Гаршин. Сказание о гордом Аггее. Сочинения, стр. 279. В журнале «Русское богатство» (1886, № 5—6) «узенком» вм. «низеньком».

²² В. М. Гаршин. Вторая выставка Общества выставок художественных произведений. — Сочинения, стр. 307.

²³ Там же, стр. 311.

роям молодого Горького. Близость эта базируется на материале фольклора; недаром песня неотделима от героев автора «Макара Чудры» и «Старухи Изергиль». В очерке «Медведи» Гаршин оставил портрет певца, носителя творческого начала: «...цыгане укладываются спать. Один из них отошел в сторону и горловым тенором запел странную песню на родном языке, непохожую на песни московских цыган и опереточных певиц, своеобразную, длинную, заунывную, чуждую для уха, донесшуюся откуда-то из неизведаной темноты... Никто не знает, когда сложена она, какие степи, леса и горы породили ее; она осталась живым свидетелем старины, забытой и тем, кто поет ее теперь под чужим, горящим звездами небом, в чужих степях».²⁴

Песня и ее подлинный создатель — народ — герои Гаршина.



²⁴ Там же, стр. 136.

Э. С. ЛИТВИН

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ И РУССКОЕ НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Как поэзия Брюсова, так и его критические и литературоведческие работы поражают своей многосторонностью, широтой историко-культурных интересов, богатством образов и ассоциаций, заимствованных из самых различных источников. Много написано о Брюсове как поэте, о Брюсове — знатке античной мифологии и римской литературы, Брюсове — пушкинисте и Брюсове — переводчике. Замечательно, что все эти интересы и пристрастия художника оставляли ясно видимый отпечаток в его творчестве, выливались в форму мифологических аллегорий, исторической прозы, в продолжение пушкинских сюжетов и освоения свободного стиха верхарновских поэм. Но до сих пор никогда специально не выделялись и не систематизировались фольклорные интересы поэта, материалы, характеризующие его отношение к народному творчеству и прежде всего творчеству родного для него русского народа. Между тем в поэзии Брюсова, в его критических и историко-литературных выступлениях содержатся обращения художника к мотивам и образам русского фольклора, попытки анализа его эстетической природы, а в архиве Брюсова встречаются наброски стихов на фольклорные темы и даже записи нескольких устных произведений.

Выросший в большом городе, в зажиточной буржуазной семье, Брюсов первоначально познакомился с родным фольклором не в его живом бытовании, а через школу и книгу. Прямых автобиографических свидетельств по этому поводу нет, но косвенные данные позволяют предполагать, что мир русского эпоса, как и мир русской классической литературы открылся Брюсову в годы его пребывания в московской частной гимназии Л. И. Поливанова (1890—1893 гг.). Л. И. Поливанов, выдающийся педагог и страстный пропагандист русской классической литературы, внимательно следил за духовным развитием своих питомцев. Он сам вел курс русской словесности и по воспоминаниям бывших учеников она преподавалась в гимназии «как нигде».¹ В. Я. Брюсов вспоминает, что, поступив в VI класс гимназии Поливанова, сразу убедился в превосходстве своих новых товарищей по начитанности в русской литературе и принялся их догонять, заповсем читая русских классиков.²

В программу преподавания русской литературы в то время обязательно входила сравнительно широко представленная «народная словесность». Л. И. Поливанов был эрудированным ценителем народной поэзии и горячо пропагандировал ее в своей научно-педагогической работе. Ученик Ф. И. Буслаева по Московскому университету, последователь его взглядов на фольклор, Л. И. Поливанов составил одно из лучших изданий русских

¹ В. Я. Брюсов. Из моей жизни. — «Записки прошлого», М., 1927, стр. 116 (примечание о Поливанове).

² Там же, стр. 67—70.

былин «для семьи и школы».³ Это издание замечательно не только полнотой, с которой в нем представлен сюжетный фонд русского эпоса, но и стремлением к максимальной подлинности текстов, отказом составителя от субъективных переделок, так часто оправдывавшихся педагогическими соображениями. Можно предположить, что именно под влиянием Поливанова сложились характерные для Брюсова высокая оценка былинного эпоса и постоянное подчеркивание коллективного начала в природе народной поэзии, которые позднее проявились в его статьях и рецензиях.

В студенческие годы в том же направлении мог воздействовать на Брюсова С. А. Корш, читавший курс лекций в Московском университете. На работы Ф. А. Корша по народному стихосложению сочувственно ссылается Брюсов в своих ранних опытах теории и стиха.⁴

Первые отзывы русского фольклора появляются в творчестве Брюсова в 1898—1899 гг., когда поэт уже начинает преодолевать надуманную экзотику и нарочитую раздражительность, господствовавшие в его ранних сборниках. Эти отзывы воплощены в стихотворениях «Сказание о разбойнике», «На новый колокол», они ощущаются и в произведениях Брюсова на темы русского средневековья — «Разоренный Киев», «О последнем рязанском князе Иване Ивановиче». Несколько позже написаны «Колыда» (1900) и «Детская» («Палочка-выручалочка», 1901).

Среди бумаг и набросков Брюсова 1896—1899 гг. в его архиве сохранился листочек, на котором рукой самого поэта написаны следующие строфы:

Кто пришел, кто стоит
Там у притолки?
Кто кивнул головой
Там из сумрака?
Это сон, он пришел
Да за Ванюшкой,
Спи, мой милый, усни,
Я баюкаю.

Перед нами несомненно обработка народной «байки». Вероятно, она не была закончена Брюсовым: резко ощущается несоответствие между книжно-декадентским словом-образом «сумрака» и общим строем речи стихотворения, во всем остальном очень точно передающего содержание и размер русских колыбельных.

По отбору фольклорных источников и принципам их художественной обработки все перечисленные произведения составляют как бы единый цикл. Место этого цикла в развитии поэзии Брюсова довольно значительно. Он свидетельствовал об освобождении писателя от ложной декадентско-космополитической изысканности, он был первым приближением к теме родины. Сам Брюсов как раз в те годы, когда создавал образы разоренного татарами Киева, покорившейся Москве Рязани, чудесно спасенного разбойника, писал П. А. Перцову: «Об оторванности новых поэтов от народной почвы уже писал Вам. Настаиваю, что Вы неправы... И как оторваться нам от этой почвы, когда мы еще так близко связаны с ней... Мой дед был крепостным. Боже мой! да ведь я знаю, чую, что каждую минуту во мне может проснуться та стихийная душа, родная глыбе земли, которая создавала 1612 год, которая жива, которая образует

³ Русские народные былины. Текст, объяснительные статьи и примечания. Сост. Лев Поливанов. Серия «Избранное чтение для юношества». М., б. г. Издание посвящено «дорогому наставнику» Ф. И. Буслаеву.

⁴ В. Брюсов. О русском стихосложении. Предисловие к кн.: А. М. Добровольцов, Собрание стихотворений, М., 1899, стр. 12.

то единое, обособленное и нам явное, близкое, понятное, что когда-то названо было Русью».⁵

Разумеется, понимание Брюсовым народности «новой поэзии» идеалистично и субъективно. Большинство его соратников в недалеком будущем откровенно обнаружили полную антинародность своей программы. Но Брюсов не примкнул к ним и своими стихами о первой русской революции доказал, что «стихийная душа» народа действительно была ему близка. Освоение национальной формы стиха и проникновение в мир «того единого, что когда-то было названо Русью», составляет внутренний пафос поэтического цикла 1898—1901 гг. С присущей ему чуткостью отметил первые обращения Брюсова к русскому фольклору М. Горький, который назвал «Сказание о разбойнике» «вещью оригинальной и даже крупной» и обратил внимание на красоту стихотворения «На новый колокол».⁶

Были и некоторые биографические предпосылки, помогавшие Брюсову в 1898—1899 гг. заинтересоваться русской народной поэзией. Явным толчком для возникновения цикла песен и сказаний, по свидетельству самого Брюсова, было посещение его А. М. Добролюбовым.⁷

В июле 1898 г. А. М. Добролюбов, возвращавшийся из Олонецкой губернии, где он провел зиму, два дня прожил в Останкино, на даче у Брюсова. Из заповедника народной поэзии, каким тогда уже был русский север, А. М. Добролюбов принес непосредственное, живое ее знание, которое поразило Брюсова. «Живя там, он пользовался случаем и собирал народные песни, сказки, заговоры, причитания. Он знал их наизусть много-много, совсем неизвестных, никем не записанных. Кое-что у него было и записано, напр. как он называл „Русский Боккаччо“ — рассказы о полах»,⁸ — сообщал Брюсов. Дневниковые записи Брюсова подчеркивают силу того эстетического впечатления, которое производили фольклорные материалы в исполнении Добролюбова: «Он читал мне народные песни. Он умел выбирать такие и читал так хорошо, что они совсем пленяли».⁹ Подводя итог прожитого года, Брюсов опять возвращается к воспоминанию о Добролюбове и услышанных от него песнях, безоговорочно оценивая все это как «событие в моей жизни».¹⁰

Вскоре Брюсову еще раз довелось непосредственно столкнуться с народным искусством, воспринять его в подлинном живом бытовании, и он снова отметил его самобытность и действительность. Новый 1900-й год Брюсов встречал на фабрике, одним из владельцев которой был С. А. Поляков — меценат, финансировавший «Скорпион» и «Весы». Фабрика находилась в селе Ново-Никольском, близ ст. Опалиха, под Москвой. Там Брюсов видел «Царя Максимилиана» в исполнении «фабричных» и подробно описал свои впечатления:

«Те места, которые уцелели с древнего времени — прекрасны. Наивность и торжествующая условность производят сильнейшее впечатление;

⁵ Письма Валерия Брюсова к П. П. Перцову. — «Русский современник», 1924, № 4, стр. 229.

⁶ А. М. Горький. Стихи К. Бальмонта и В. Брюсова. — В сб. «Несобранные литературно-критические статьи», М., 1941, стр. 48—49.

⁷ А. М. Добролюбов выступил в 90-х годах как один из самых крайних приверженцев декадентства, проповедников аморализма и опьянения всеми соблазнами, затем пережил резкий духовный перелом, пришел к идее поисков высшей религиозной истины и, порвав со своей семьей и средой, ушел странником «в народ», совершенно отказавшись от литературной деятельности. Впоследствии кончил психическим заболеванием на религиозной почве и преждевременной смертью.

⁸ В. Брюсов. Дневники. М., 1927, стр. 42.

⁹ Там же, стр. 45.

¹⁰ Там же, стр. 73.

„за сердце хватает“ (как говорили прежде) при сцене, когда окованный „непокорный сын Адольф“ поет:

Я в пустыню удаляюсь
От прекрасных здешних мест...

Впрочем, песня эта явно позднее вставлена.¹¹

Несомненно переход от книжного знакомства с русским фольклором к живому восприятию последнего возбудил у Брюсова интерес к духовному стиху, колядке, игровой песне. Все эти жанры представлены в поэтическом цикле 1898—1901 г.

Но живые впечатления действительности были отобраны и преломлены в соответствии с общими установками и интересами Брюсова тех лет.

Многое сближает стихи Брюсова, построенные на русском фольклоре, с присущим символизму в целом пониманием последнего. Не случайно «русский Боккаччо» совсем не отразился в этих стихах, зато религиозные настроения, свойственные таким средневековым жанрам, как легенда и духовный стих, тщательно воспроизведены в «Сказании о разбойнике» и «Новом колоколе». Горький в уже упоминавшемся отзыве об этих произведениях, подчеркивал, что после перепевов Верлена и Бодлера они неожиданны для читателей Брюсова, в то же время предупреждал об опасности «явно заметного в последнее время стремления к религиозным мыслям и сюжетам».¹²

С другими символистами — Бальмонтом, Ремизовым, Вяч. Ивановым — сближает Брюсова в «Коляде», «Детской», даже в цитированных записях из дневника выдвижение на первый план архаических, ритуальных, некогда связанных с магией слова и действия элементов фольклора. Так в ореоле древнего культа выступает образ «красного солнца»:

Люди добрые, солнцу красному,
Лику ясному,
Поклонитесь, улыбнитесь
Распрекрасному.¹³

Символически выраженные пережитки архаических представлений о земле и небе, жизни и смерти вводит Брюсов в «Детскую», переплетая их с подлинными мотивами игровых «считалок» и «молчанок»:

Раз, два, три, четыре, пять,
Бегом тени не догнать,
Слово скажешь, в траву ляжешь,
Черной цепи не развяжешь.
Снизу яма, сверху высь,
Между них вертись, вертись.

(IV, 31).

Именно поэтому «Детская» — она же «Палочка-выручалочка» вызвала восторженный отзыв Бальмонта, который объявил ее «истинным образцом символической поэзии».¹⁴

В первых фольклорных обработках Брюсова, как и во всем его творчестве, заметны не только его соприкосновение с декадентством и симво-

¹¹ Там же, стр. 79.

¹² А. М. Горький. Стихи К. Бальмонта и В. Брюсова, стр. 50.

¹³ В. Брюсов, Собрание сочинений, т. III, изд. «Сирин», СПб., 1914. Здесь и далее по этому изданию указываются в самом тексте статьи том — римскими цифрами и страница — арабскими. Цитаты из стихов Брюсова по другим изданиям сопровождаются полными ссылками.

¹⁴ Неопубликованное письмо Бальмонта к Брюсову от 17 мая 1902 г. Цитируется по копии из архива Брюсова. Подлинники писем Бальмонта к Брюсову с 1894 по 1916 г. хранятся в Центральном государственном литературном архиве (ЦГЛА).

лизмом, но и своеобразие мышления и творчества, тот отпечаток индивидуальности Брюсова, который так часто приводил признанного организатора русского символизма к «одинокости среди своих», по его собственному свидетельству.¹⁵ Для всех групп и направлений русского декаданта фольклор был прежде всего «мифотворчеством», открытием путей к славянской магии и демонологии. Восстанавливая их, символисты и акмеисты вносили безудержный субъективизм, постоянно модернизировали фольклор, переносили на него свою индивидуалистическую мораль и мистические порывы, совершенно отрывали народную фантастику от реальной жизни и исторически-обусловленного мировоззрения народа. Затеяливая чертовщина Ремизова, декоративная славянская мифология Городецкого, «чародейные» заклятия Бальмонта — наиболее яркие образцы использования декадентами русского народного творчества.

Брюсов с самого начала своей работы над фольклором не разделял субъективизма декадентов, считался с господствовавшими тогда научными суждениями о народной поэзии и — главное — с объективно присущими ей особенностями содержания и формы. Такой тонкий знаток народного творчества, как М. Горький, оценил это в опытах Брюсова. «В нем прекрасно выдержан народный склад речи и наивность творчества», — писал Горький, имея в виду «Сказание о разбойнике». — «Он (Брюсов, — Э. Л.) не украсил это сказание никакими узорами современной мысли и это очень хорошо рекомендует его со стороны чувства меры и чутья к прекрасному».¹⁶

«Народный склад речи» и «наивность творчества» Брюсов старался передать и в неизвестных тогда Горькому «Палочке-выручалочке», «Коляде», в неопубликованной колыбельной. Эти подлинные свойства русского фольклора ощущаются в образе радуги из «Коляды», в ряде строф «Детской», в эпическом складе песни о последнем рязанском князе:

Как рязанский князь под замком сидит,
Под замком сидит, на Москву глядит,
Думу думает, вспоминает он,
Как людьми московскими без вины полонен,
Как его по улицам вели давеча,
Природного князя Святославича —
Как глядел на него московский народ,
Провожал, смеясь, от калужских ворот.

(II, 41).

Сюжетную ситуацию «Песни о рязанском князе» Брюсов взял не из фольклора, а из исторических источников. Историк по образованию, прошедший большую школу работы над первоисточниками у проф. В. Н. Герье в студенческие годы, поэт свободно ориентировался и в немецких хрониках, и в русских летописях. В освещении сюжета из времен русского средневековья Брюсов следует не за документальными источниками, а идет по пути, проложенному одним из любимых его поэтов в молодости — М. Ю. Лермонтовым. Этот путь не только не исключал, а наоборот, требовал внимания к так называемой «старшей» исторической песне, столь выразительно и правдиво запечатлевшей социальные конфликты и политические драмы древней Руси. Поэтическая обработка в духе «Песни про купца Калашникова» допускала свободу в выборе сюжета, персонажей, строфики при тщательном сохранении тональности и стилистики историко-песенного фольклора, сохранении свойственного ему сочувствия

¹⁵ Письма В. Брюсова к Е. А. Ляцкому. — «Новый мир», 1932, № 2, стр. 192.

¹⁶ А. М. Горький. Стихи К. Бальмонта и В. Брюсова, стр. 48, 49.

к многочисленным жертвам московского единогодержавия. Мечты князя-узника о ратных походах «на Свею, на Литву, на поганый Крым», тяжкое предчувствие ожидающей его «злой казни», «среди воров», приурочение действия к каменной Москве — сближали стихотворение Брюсова с историческими песнями русского фольклора.

Связь перечисленных выше произведений Брюсова с русским фольклором обуславливалась еще одним существенным обстоятельством. Художественное творчество Брюсова с самого начала неотделимо от его научно-исследовательских интересов и увлечений. Во второй половине 90-х годов Брюсов систематически, углубленно изучает русское стихосложение, естественно начиная с народно-песенного стиха. Эти занятия Брюсова были необходимы для осуществления большого замысла, о котором он тогда мечтал: создать фундаментальную «Историю русской лирики», показать в ней значение целых эпох и каждого отдельного поэта, тщательно проследить развитие поэтической формы и стихотворной техники. «Моя цель, мой идеал, — признавался Брюсов, — создать такую фактическую историю русской поэзии, к которой прибегали бы все, во все времена, независимо от того, как будет меняться понимание истории».¹⁷

В архиве Брюсова хранятся обильные выписки «красивых мест» из русских былин по сборнику А. Ф. Гильфердинга. В 1899 г. Брюсов написал предисловие к книге стихов А. М. Добролюбова, в котором, лишь мельком коснувшись стихотворной техники Добролюбова, излагал свои собственные мысли о русском народном стихе, прежде всего о стихе былины. Брюсов очень высоко ставил здесь опыт народного стихосложения, отдавая ему даже прямое предпочтение перед литературными системами. «Разве не естественно поставить выше авторитета великих русских писателей пример народа, который веками раздумывал, как бы поскладнее сложить песню и, конечно, знал дух русского языка, им самим созданного?»¹⁸ — спрашивал Брюсов. «Мне кажется, — продолжал он, — что ни в одном стихосложении не выразилась так ясно самая сущность стиха, как именно в былинном складе, в стихе наших сказителей. Стихи в былинах обычно равны между собой. За стопу (за образ) считается не непременно слово, а вообще целостное понятие (океан-море, тугой лук и т. д.)».¹⁹

Увлечение народным стихом привело Брюсова в этом его первом выступлении по вопросам теории стиха, в которых он позднее считает себя исследователем-специалистом, к явной недооценке классической силлаботоники. Общим критерием ритма Брюсов объявил «равновесие образов», ямбы и хорей рассматривались им как несвойственные русскому языку. Но если общие соображения Брюсова весьма спорны и односторонни, то конкретные наблюдения над былинным стихом, из которых он исходит, справедливы и свидетельствуют о большом внимании к специфике народно-поэтической речи.

Именно специфика народно-поэтической речи с особой тщательностью передавалась Брюсовым в ряде обработок фольклора 1898—1901 гг. Брюсов избирал жанры различные как по содержанию, так и по ритмам и размерам. Он воспроизводил склад духовного стиха («Сказание о разбойнике»), выкрики сборщиков («На новый колокол»), энергичную скандовку детской считалки («Палочка-выручалочка»), усыпляющую монотон-

¹⁷ Цит. по кн.: История русской литературы, т. X, Литература 1890—1917 годов. Изд. АН СССР, М.—Л., 1954, стр. 631.

¹⁸ В. Брюсов. О русском стихосложении. — В кн.: А. М. Добролюбов. Собрание стихотворений, стр. 12.

¹⁹ Там же.

ность колыбельной, передавал характерное интонационное движение русской колядки:

Мы пришли,
Козу привели, —
Людей веселить,
Орешки дробить,
Деток пестовать,
Хозяев чествовать.

(II, 162)

Точно передавался и припев — наигрыш профессиональных певцов в стихотворении о последнем рязанском князе:

Ой, вы струночки многозвончаты!
Балалаечка — многознаечка!
Уж ты спой нам весело
Свою песенку,
Спой нам нонче ты, нонче ты, нонче ты.

(II, 41).

То обстоятельство, что одной из причин обращения Брюсова к народной поэзии были его занятия историей русской лирики и русского стихосложения, подтверждается автобиографическими сведениями. Запись в дневнике Брюсова от 9 декабря 1898 г. сообщает, что в гостях у Бальмонта Брюсов излагал свои мысли о метрике и ритмике и в качестве иллюстрации прочел «На новый колокол».²⁰ Внимание поэта к ритмике устного стиха и его чуткость по отношению к ней не ускользнули от А. М. Горького, замечательный отзыв которого так много дает для понимания становления поэзии Брюсова. «Красота этого стихотворения становится особенно понятной, если прочесть его нараспев, именно так, как просят пожегтования сборщики на колокол».²¹

Произведения, навеянные русской песней и русской стариной, были, таким образом, для Брюсова в период созревания его творчества и выходом за пределы круга тем и настроений западноевропейского модернизма, с подражания которому он начал, и своеобразным поэтическим экспериментом по освоению народного стиха.

2

В обстановке общественного подъема 900-х годов окончательно сформировалась лирика Брюсова, определились ее ведущие постоянные темы, сложился стиль поэтических иносказаний и торжественно-размеренный, «кованный» стих большинства его произведений. Образы-символы Брюсова, как правило, лишены мистической многозначности и нарочитой зыбкости, неясности внутреннего смысла, которых всячески добивались его соратники по «Скорпиону» и «Весам». «Оболочкой» для мыслей и чувств поэзии Брюсова чаще всего служили образы античности. Но в некоторых случаях он привлекал также устойчивые, долговечные образы русского фольклора, преимущественно былинного эпоса, который он всегда ставил очень высоко.

Видел я над морем серым
Змей-Горыныч пролетал.
Море в отблесках горело,
Отсвет был багрово-ал.

(«Закат», 1900, II, 66).

²⁰ В. Брюсов. Дневники, стр. 54.

²¹ А. М. Горький. Стихи К. Бальмонта и В. Брюсова, стр. 50.

Колеблются нивы от гула
Их топчет озлобленный бой...
И снова безмолвно Микула
Врезает им грудь бороздой...
И дальше тропой неизбежной
Сквозь годы и бедствий, и смут,
Влечется суровый, прилежный,
Веками завещанный труд.

(«Век за веком», 1907, III, 205).

Так что ж! Признай свою мгновенность.
Поющий песни человек,
И роковую неизменность
Полей, лугов, холмов и рек!
Не так же ль квакали лягушки,
И был зазубрен дальний бор,
Когда надменно, чрез верхушки
Шагал тяжелый Святогор?

(«Святогор», 1916).²²

Нетрудно заметить, что, за исключением «Заката», где общеизвестный фантастический персонаж эпоса использован для создания импрессионистического пейзажа, былинные отголоски у Брюсова символизируют какие-то вечные, неизменные устои бытия, поэта привлекает их философская глубина и поразительная устойчивость, способность проходить через века и поколения. Тем не менее роль этих образов чисто «служебная», полного и последовательного раскрытия они не получают.

В том же качестве устойчивых, сложившихся символов, удобных в данном случае для передачи оттенков мысли поэта, выступает система поэтических иносказаний, заимствованных из русского, точнее восточнославянского фольклора в стихотворении «У земли» (1902, III, 21). Тут и песенное обращение к «матери-земле», и символика обручения со смертью, брака с могилой, так широко известная по русским, украинским, белорусским песням о смерти казака в чистом поле. Однако образ лирического героя, измученного «бредом исканий», бегущего в объятия матери-земли от «асфальтов и гранитов» не имеет ничего общего с героем народной лирики. Струя фольклорной символики создает лишь необходимый поэту резкий контраст между вечной природой и оторвавшимся от нее человеком современной городской цивилизации.

Самостоятельную ценность приобретают фольклорные заимствования в поэзии Брюсова, когда они связаны с открытием каких-то новых сторон действительности. В этом ценность нескольких песен, написанных в 1901—1902 гг.: «Фабричная» («Как пойду я по бульвару»), еще одна «Фабричная» («Есть улица в нашей столице»), «Девичья» («То-то жизнь наша прискорбна»), «Веселая» («Дай мне, Ваня, четвертак»), «Солдатская» («То-то, братцы, и с Китаем»). Присоединив к ним «Детскую» и «Сборщиков», о которых было сказано выше, Брюсов опубликовал весь этот фольклорный по своим источникам цикл под выразительным заглавием «Мой песенник».²³

Если в своих более ранних песнях и сказаниях Брюсов обращался к традиционному крестьянскому фольклору, то песни 1901—1902 гг. целиком ориентируются на современный городской фольклор, сравнительно новое и очень характерное для буржуазно-капиталистической России начала XX в. явление. Городской фольклор оставался чуждым декадент-

²² Валерий Брюсов, Избранные стихотворения, Гослитиздат, М., 1945, стр. 406.

²³ «Северные цветы на 1902 год». «Скорпион», М., 1902, стр. 129—135. Позднее в сборнике «Uzbi et orbi» («Города и миру»), под заглавием «Песни».

ской литературе, предпочитавшей глубокую древность, его не замечали либо видели в нем лишь признак распада народного искусства.

Внимание Брюсова к городскому фольклору эпохи капитализма обусловливалось тем местом и значением, какие приобрела в его творчестве начала 900-х годов тема современного города, города, символизировавшего весь общественный строй, сконцентрировавшего в себе все непримиримые противоречия эксплуататорского общества. Не случайно «Мой песенник» создавался одновременно с «Каменщиком», первой редакцией «Кинжала», «Ночью», создавался вскоре после того, как были написаны неопубликованные при жизни поэта «Бедняки», «Братья бездомные» — своего рода этюды к «Каменщику».

Образ города в поэзии Брюсова насыщен социальным, а в лучших стихах и прямо политическим содержанием. Это современный капиталистический город, где чудовищная роскошь сочетается с неслыханной нищетой, храмы и дворцы которого построены бездомными. Через всю урбанистическую лирику Брюсова проходит этот волнующий и тревожный образ городской улицы, городской бедноты, своей ненавистью угрожающей владыкам «города земли». В недрах этого города «хохочет огненный Разврат», в нем «неумолчно ропщет Злоба», в нем «грозно стонет Нищета» («Городу», 1907). В «Песеннике» уже непосредственно передается голос городской улицы, нищей, озлобленной, развращенной, материально и духовно ограбленной хозяевами жизни.

Образцами послужили здесь современные частушки и городские песни от псевдосолдатских до «жесточких романсов». Как для более ранних, так и для этих песен Брюсова бесполезно искать точные фольклорные прототипы. Поэт воспроизводит не определенный образец, а особенности целого жанра, целой группы, объединяет и обобщает образы, вносит свои дополнения.

По-прежнему с особенной точностью передаются размеры, ритмы, стилистические и звуковые особенности фольклорного песнетворчества. Лукавая, задорная интонация частушки звучит в строфах «Девичьей», «Веселой»:

Если с кем я целовалась, —
Он уехал в Верею.
Я тебе верна осталась,
Ты, которого люблю.

(III, 36).

Или:

Дай мне, Ваня, четвертак,
Пожертвуй полтинник!
Что ты нынче весел так,
Словно именинник?

(III, 37).

Самая композиция этих песен передает структуру так называемых «спевов» — широко распространенных в конце XIX—начале XX в. произведений, каждая строфа которых представляла собой как бы законченную частушку. Как известно, «спевы» могли складываться из частушечных циклов и вновь распадаться.

Купленную форму и нарочито вульгаризованный язык псевдосолдатских, насаждавшихся сверху песен, Брюсов воспроизводит в «Солдатской», в которой старался «передать манеру старых солдатских песен во всем их преувеличенном бахвальстве».²⁴ Достаточно сравнить строфу из

²⁴ В. Брюсов. Письмо в редакцию 1 июля 1917 года. — «Литературная газета», 1932, 11 октября. Публикация И. Поступальского. В 1917 г. Брюсов уже решительно

«Солдатской» с куплетом бытовавшей в печатных песенниках и полковых хорах песни Ив. Кованько о 1812 г.

У Брюсова:

Бонапарте вел французов,
Жег Москву, а вот пойдн ж!
Заморил их всех Кутузов,
Да и мы пришли в Париж!

(II, 33).

У Кованько:

Хоть Москва в руках французов,
Это, право, не беда —
Наш фельдмаршал, князь Кутузов,
Их на смерть пустил туда.²⁵

Такие сопоставления позволяет сделать каждый куплет «Солдатской». В ней последовательно перечисляются события Полтавского боя, Семилетней войны, войны 1812 г., Севастопольской обороны, турецких кампаний — события, каждое из которых послужило темой целого ряда литературных и фольклорных произведений. В то же время «Солдатская» не только своего рода «концентрат» репертуара старой армии, но и несомненный отклик на политическую современность, стихотворение, написанное накануне русско-японской войны и отразившее «географический», по его собственному определению,²⁶ патриотизм Брюсова, наряду с несколько более поздними — «К Тихому океану», «Война», «На новый 1905 год». Мукден и Цусима привели к крушению этих патриотических иллюзий Брюсова.

Преувеличенная чувствительность, мелодраматическая подчеркнутость сюжетной и музыкальной структуры «жесточкого романса», присущее этому крайне противоречивому жанру пристрастие к новым «модным» словам и усложненным образам отразились в брюсовских «Фабричных»:

И каждую ночь регулярно
Я здесь под окошком стою
И сердце мое благодарно,
Что видит лампадку твою...
Мне вечером дворники скажут,
Что ты поутру отошла,
И, молча, в окошко укажут
Тебя посредине стола...

(III, 29, 30).

Многие черты обстановки действия и психологии персонажей брюсовского песенника, как и многие его сюжетные ситуации, находят соответствия в подлинных образцах городского фольклора, свидетельствуя тем самым о чуткости поэта. Непосильная тяжесть труда (страдающий за станком друг из «Девичьей»), поругание чувства (встреча с богатым купцом там же), гульба в городских трактирах и вертепах («Веселая») — все это правдивые черты современного народного быта, отраженные в типических образах городского фольклора. Более всего близка к последнему и верно отражает его особую направленность и настроенность давящая безысходность, надрывная ущербность чувств и переживаний, часто выливающаяся в горькую, безнадежную иронию по собственному адресу:

возражал против попытки буржуазной печати приписать ему самому официальный патриотизм «Солдатской», попытки, связанной с усилиями удержать Брюсова накануне Октябрьской революции в буржуазном лагере.

²⁵ Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. X, М., 1874, стр. 150.

²⁶ Г. Чулков. Годы странствий. М., 1930, стр. 329.

10. Русский фольклор, т. VII

Чтобы щеки от тех слез,
 Белые, не пухли,
 Я румянюсь ярче роз,
 Подвиваю букли.

(III, 37).

Тематика и образы городской песни и частушки представлены в песеннике Брюсова верно, но явно односторонне. Поэт, далекий от освободительного движения народных масс, недостаточно хорошо знавший их повседневную жизнь, Брюсов понимал несправедливость буржуазного общественного строя, но не мог увидеть и обобщить сложный процесс становления революционной сознательности и организованности передовых слоев народа. За исключением «Каменщика» — высшего достижения городской лирики Брюсова, его «бедняки» — скорее деклассированные, отчаявшиеся жертвы капитализма, нежели организованные борцы против него. И в городском романсе, фабричной песне и частушке Брюсов услышал отчаяние и горечь, но не зарождающийся протест. В брюсовском песеннике только бегло намечена тема ужасных условий труда — одна из ведущих тем подлинной фабричной песни. В нем улавливается «преувеличенное бахвальство» псевдосолдатских маршей, но отсутствуют темы тяжелой государевой службы, картины кровопролитных сражений и грубого произвола «начальничков», составляющие главную ценность солдатского фольклора.

Правда, необходимо учитывать, что брюсовские имитации городского фольклора создавались до событий революции 1905—1907 гг. Первая русская революция усилила обличительные, критические и прямо революционные настроения в русском народном творчестве. Как ни существенна эта оговорка, она ни в какой степени не снимает выводов об идейно-художественной ограниченности «Песенника» 1901—1902 гг. Брюсов, в силу своего индивидуалистического мировоззрения, своей позиции «лишь свидетеля, не участника»²⁷ борьбы, не услышал в голосе городской улицы новые песни рабочего класса, песни русской революции.

Лирические герои песенника — мастеровой, прачка, гулящая девица показаны исключительно в сфере своих любовных переживаний, в силу общественных условий всегда изломанных, ущербных, даже трагических. Более глубокое проникновение в мир этих людей, даже с помощью мотивов их собственного творчества, оказалось недоступным для поэта, вышедшего из символистских кругов. Не случайно, однако, эти круги встретили появление «Песенника» холодным молчанием. Увидеть здесь нечто «истинно символическое» было невозможно.

И хотя герои «Песенника» показаны недостаточно глубоко и представляют собой отнюдь не передовые слои народа, не следует забывать, что эта первая попытка Брюсова сделать своими героями живых современников, людей социально обездоленных «городом-тюрьмой». В других своих произведениях Брюсов рисовал «бедняков» со стороны, как некую обобщенную категорию, порожденную капитализмом. В песнях он попытался раскрыть эти образы изнутри, сделать их более индивидуализированными и человечными.

Нельзя не подчеркнуть, что Брюсов был первым поэтом XX в., задолго до Блока, Маяковского, Бедного осмелившимся обратиться к городскому фольклору, хотя открывшиеся при этом художественные возможности были использованы им далеко не до конца.

²⁷ См. автобиографическое стихотворение Брюсова «Я выросал в глухое время» (Избранные стихотворения, стр. 420).

«Открытие» городского фольклора не вытеснило из творческой лаборатории Брюсова отголоски и заготовки, связанные с традиционным творчеством патриархальной деревни. Среди черновиков и набросков прозаических произведений Брюсова в его архиве хранилась рукопись, озаглавленная «Рассказ Маши». Это — запись целого ряда типичных деревенских быличек, сделанная рукой самого Брюсова. Никаких упоминаний о «Рассказе Маши» в автобиографических материалах и переписке не удалось обнаружить. Может быть, эта рукопись и не дает оснований считать, что Брюсов выступил в качестве собирателя — она могла быть скопирована поэтом из какого-либо рукописного или печатного источника. Против такого предположения, однако, говорит все, что нам известно о методах работы Брюсова над своими рукописями: любивший во всем точность, он обязательно указал бы источник. Пометки на рукописи «С р. Мают, под городом Устюжна. Записано в Новгородской губернии, в 1905 г.» скорее напоминают фольклорный паспорт произведения.

Содержание рукописи не оставляет сомнений в том, что перед нами не стилизация, а точное воспроизведение живого рассказа с сохранением особенностей устной речи, но без передачи фонетических особенностей диалекта. Один за другим следуют рассказы о домовом, баечнике, лешем, русалке, шептунах, мертвом женихе, посещении нечистым девичьей беседы. В качестве примера можно привести любопытную и вполне законченную бывальщину о баечнике.

«Баечника худо увидеть, он сердитый, не любит, чтобы ему мешали. Старуха поздно вечером парилась, после всех, вдруг в дверь стучат. Она думала, что ее невестка, и говорит: „Входи, входи, я тут одна моюсь“. А никто не входит и в дверь все стучат. Он значит париться пришел, она ему мешает. Он уж под конец рассердился, стал дверь отворять и затворять: просунет голову и спрячет. Старуха увидала, что шерстнатый пришел, испугалась до смерти, кричит ему: „Батюшка, батюшка, погоди, я сейчас“. Сбежала с полка и без памяти, как была, рубашки не надела, побежала на деревню, дорогой на сук наткнулась, глаз себе выколола, теперь кривая ходит».²⁸

Вопрос о том, каким образом появился «Рассказ Маши», требует дальнейшего исследования. Но самое существование этого рассказа несомненно свидетельствует, что интерес Брюсова к русскому фольклору был гораздо более устойчивым и разнообразным по своим проявлениям, чем принято считать.

3

Во второй половине 900-х годов, после того как бурные события революции сменились наступлением политической и литературной реакции, творчество Брюсова становится чрезвычайно сложным, противоречивым, и его связи с живой действительностью заметно ослабевают. Все чаще Брюсов возвращается к собственным образам и темам, обращается к замыслам и героям русской и мировой классики (чаще всего Пушкина); все больше места занимают в его сборниках подражания и эксперименты. Демонстрируя незаурядное мастерство, блестящую поэтическую технику, Брюсов часто выступает как виртуоз ради самой виртуозности: воскрешает формы триолета, секстины, имитирует музыкальное строение симфонии, пишет «венки сонетов».

К 1908—1909 гг. относится замысел «Снов человечества» — поэтической антологии мировой культуры, начиная от песен первобытного челове-

²⁸ Архив Брюсова. Москва. Рукопись под заглавием «Рассказ Маши».

чества и кончая утонченными стихами декадентов. Появление такого замысла характерно для Брюсова — поэта и ученого, обладавшего огромной эрудицией, чувствовавшего себя опытным мастером стиха, который, оставаясь в плену теории чистого искусства, слишком часто был вынужден смотреть на мир через «окно из книг».

Законченные и опубликованные фрагменты «Снов человечества» в ряде случаев тесно соприкасаются с фольклором. Среди подражаний заклинаниям североамериканских индейцев, английским балладам, ассирийским надгробным надписям встречаются несколько стихотворений на мотивы славянского и русского фольклора. Они создавались не одновременно — первые написаны в 1909 г. («Друзья»), некоторые относятся к 1913—1914 гг. («Черт и ведьма», «Плохо приходится старому лешему», «Частушки»), а одно датировано даже 1921 г. («Мой милый друг невозвратимый»). По жанровым признакам, фольклорным первоисточникам, принципам обработки они с совершенной очевидностью распадаются на две категории: архаические, традиционные и уже отмирающие мотивы народного творчества и резко противопоставленные им современные песенные формы.

К первой категории, помимо нарочито архаизированного «Заклинания», обращенного к общеславянскому «Щуру», относятся стихи о домовых, леших, ведьмах и прочих созданиях народной демонологии. Возможно, что именно для них послужил заготовкой «Рассказ Маши». Слишком большое место, которое уделил Брюсов русской демонологии (ведь в «Снах человечества» воспроизводились мотивы, которые автор считал основными, главными для творчества данного народа), обусловлено далеко не изжитыми им общесимволистскими представлениями о фольклоре. И снова даже общесимволистские позиции Брюсов использует по-своему. Его черти, ведьмы и лешие — существа вовсе не мистические и выступают они в самой реальной, даже бытовой обстановке. Леший сидит на пне, неподалеку от деревни, обтесывает себе палку. Черт чешет поясницу после потасовки с ведьмой и т. д. Эта черта очень роднит стилизации Брюсова с подлинными бывальщинами.

Другая оригинальная черта брюсовской демонологии заключается в стремлении автора подчеркнуть ее умирание, несовместимость патриархальных домовых и леших с современными условиями народной жизни. У Брюсова домовая жалуется, что мужики больше в него не верят; леший не находит привычного бездорожья; вырублены вековые леса, выстроены фабричные корпуса и умирают древние создания народной фантазии. Очень показательно в этом смысле стихотворение 1913 г.:

— Плохо приходится старому Лешему,
Мне, горемычному, брат Домовой!
Всюду дороги — телегам и пешему,
Летось от пса я ушел чуть живой,
Сын было думал помочь мне — да где ж ему,
Бок ему месяц лечил я травой.
— Плохо, брат Леший, и мне, Домовому,
Фабрики всюду, веаде корпуса,
Жить стало негде, дом каменный к дому
В комнатах лампы горят как глаза;
Веришь, и думать забыл про солому,
Видно придется и мне к вам в леса.²⁹

На фоне символистских стихов и сказок, в которых господствовало умиленное любованье «мифотворчеством» и усердно размножалась и вос-

²⁹ В. Брюсов, Избранные сочинения в двух томах, т. I, М., Гослитиздат, 1955, стр. 571.

крешалась всяческая чертовщина, трезвый подход Брюсова особенно заметен. Здесь он переключается не с символистской поэзией, а скорее с этнографией конца XIX—начала XX в., отмечавшей отмирание многих традиционных элементов крестьянского быта и мировоззрения.

В еще большей степени чисто брюсовскими были новые стихотворения частушечного типа и склада. Связанные с настроениями и формами «Песенника» 1902 г., они отличаются от него тем, что воспроизводят уже не городскую, а скорее деревенскую частушку. В неистощимом многообразии последней Брюсов отметил две, действительно характерные линии: частушку юмористическую и девичью лирическую:

Я присела на крылечко,
Вася подарил колечко
Я прошлася на лужочек,
Федя мне принес цветочек. . .

Ворожила мне маменька:
Не быть тебе старенькой,
Слишком милого любишь,
Свою душу загубишь.³⁰

Особняком стоит стихотворение 1921 г., построенное на образах и стилистике «жесточкого романса», которое интересно тем, что содержит в себе некоторые отголоски эпохи войн и революций, отражает «великое в малом»:

Стоит на черном горизонте
Одна печальная звезда.
Ах, ты погиб на дальнем фронте,
Не поцелуешь никогда.³¹

Тем самым Брюсов с присущей ему зоркостью отметил способность народного творчества впитывать живые подробности меняющейся действительности, быстро переосмысляться в эпохи могучих общественных сдвигов. В целом же наблюдения поэта коснулись здесь все-таки не главной линии в развитии народного творчества после Октябрьской революции, а его боковых ответвлений.

Этот вывод можно отнести и ко всему русскому циклу в «Снах человечества». Поэт не сумел дать подлинно типических явлений русского фольклора, раскрывающих его национальную специфику и идейно-художественный уровень. Попыты Брюсова не искажают русскую народную поэзию, они тонко соотнесены с образной системой, ритмикой и лексикой некоторых жанров, но не тех, которые позволяли показать ее лучшие, передовые черты.

В идейно-художественной эволюции самого поэта «Сны человечества» тоже не сыграли такой значительной роли, которую имели в свое время его обращения к народному стиху и городскому фольклору. В одной из своих многочисленных рецензий на новые сборники стихов Брюсов писал по адресу своего давнего друга и частого противника в спорах о задачах поэзии — К. Бальмонта: «Его переложения русских былин, его попытки пересказать предания славянские, литовские, скандинавские, майские и песни всех иных культурных и диких народов, его выступление в роли певца современности — все это только давало повод подозревать, что Бальмонт ищет вдохновения, что „певучая сила“ в его душе иссякает».³²

³⁰ Там же.

³¹ Там же, стр. 572.

³² В. Брюсов. Новые сборники стихов. — «Весы», 1908, № 12, стр. 57.

К сожалению, эти правдивые слова о почве, на которой вырастают литературные стилизации сказаний «культурных и диких народов», относятся и к антологии «Сны человечества».

Очень широкий размах приобретает в 900-е годы деятельность Брюсова — ученого, критика, переводчика. Как критик и историк литературы Брюсов неоднократно затрагивал вопросы теории фольклора, его художественной специфики, его роли и места в современной поэзии. Теоретические выступления Брюсова в области фольклора еще последовательнее и полнее, чем его творческая практика, говорят о решительных расхождениях с символистами, о неприятии Брюсовым самих методологических основ, из которых они исходили в понимании фольклора как религиозно-мистического искусства и права художника привлекать это искусство для удовлетворения запросов «современной души».

Брюсов решительно протестовал против субъективизма в подходе к народному творчеству, против произвольной и насильственной модернизации его памятников, против небрежного, легкомысленного отношения к ценностям, которые накапливались на протяжении веков. Он жестоко высмеивал чисто внешнюю, сусальную народность акмеистов и начинающих «деревенских поэтов», которые «ищут источник вдохновения в народной поэзии, охотно подбирают „простонародные“ слова, щеколят выражениями вроде „дремная“, „шалая“, „прыткий“, „волосья“, „ведро“... таковы С. Клычков и Л. Столица».³³

Грубой подделке под народное творчество Брюсов противопоставляет умение художника ощутить самую сущность, самую природу его идей и образов. Брюсов приветствует первую книгу начинающего поэта — А. Н. Толстого за наглядно выступающее в ней обаяние мира русской сказки, песни, прибаутки. В рецензии на сборник «За синими реками» Брюсов очень тонко раскрыл своеобразие дарования его автора: «Не столько знание народного быта, всего того, что мы называем безобразным словом „фольклор“, но скорее какое-то бессознательное проникновение в стихию русского духа составляет своеобразие и очарование поэзии гр. Толстого. Умело пользуясь выражениями и оборотами народного языка, присказками, прибаутками, гр. Толстой выработал склад речи и стиха совершенно свой, удачно разрешающий задачу — дать не подделку народной песни, но ее пересоздание в условиях нашей „искусственной поэзии“».³⁴

Полнее всего взгляды Брюсова на фольклор и на его значение для писателя раскрыты в рецензии на книгу К. Вальмонта «Жар-птица», в которую вошли переложения русских былин. В этой рецензии Брюсов выступил не только как авторитетный критик поэзии, но и как квалифицированный филолог-исследователь, имеющий свою точку зрения на народное словесное искусство. Брюсов исходит из неизменной для него очень высокой эстетической оценки последнего, в особенности героического эпоса: «Народная поэзия всех великих народов представляет создания исключительной художественной ценности. Магабхарата, поэмы Гомера, древнегерманские сказания, наши былины, песни и сказки — все это драгоценности человечества».³⁵

³³ В. Брюсов. Будущее русской поэзии. — «Русская мысль», 1912, стр. 205.

³⁴ В. Брюсов. Новые сборники стихов. — «Русская мысль», 1911, № 2, стр. 198. Отрицательное отношение Брюсова к термину «фольклор» подтверждает его близость к русской академической науке конца XIX—начала XX в., которая не употребляла этого термина. Сам Брюсов предпочитал термин «народная поэзия», восходящий к Белинскому и Пушкину. Столь же показательно, что наиболее распространенным в 90—900-е годы термином «устная словесность», связанным с теориями исторической школы, Брюсов тоже не пользовался.

³⁵ В. Брюсов. Новые сборники стихов. — «Весы», 1907, № 10, стр. 45.

Высокая художественная ценность народного творчества обязывает поэта бережно относиться к нему, к его содержанию и его форме. Поэт, по мнению Брюсова, может либо воспользоваться народным творчеством только как материалом для собственных созданий, либо, «восприняв самый дух народной поэзии», ограничиться ее воспроизведением, продолжить «работу давних певцов». Нет и не может быть третьего пути. И Брюсов резко осуждает Бальмонта за то, что он не нашел в себе ни мужества для полного переосмысления русских былин, ни благоговения перед ними, которое помогло бы сохранить их подлинный облик. «Он сделал худшее, что можно сделать с народной поэзией: подправил, подкрасил ее сообразно с требованиями собственного вкуса», — гневно писал Брюсов. «Смешны и жалки Илья Муромец и Садко Новгородский в сюртуче декадента».³⁶

Соображения Брюсова о двух способах обращения писателя к фольклору остаются вполне справедливыми и для нашего времени, как и его протест против навязывания фольклору субъективных вкусов того или иного литератора, как и высокая оценка совершенства народного эпоса.

Брюсов-критик анализирует отдельные сюжеты, сравнивая переделки Бальмонта с подлинниками, отмечает грубые искажения в образах Ильи Муромца, Василия Буслаева, Садко. При этом он обнаруживает превосходное знание былинных сюжетов, характеров богатырей и удалцов русского эпоса и всех тонкостей былинного стиха. Значительно объективнее и тоньше, чем в статье «О русском народном стихосложении» 1899 г., Брюсов показывает специфику поэтического оформления былин: отсутствие правильной рифмы, законченность образа и ритма внутри каждого отдельного стиха, невозможность так называемого переноса. «Для народа предложение и стих в поэзии — синонимы. Каждый стих — отдельная мысль и каждая мысль — отдельный стих».³⁷ Все эти наблюдения поэта также сохраняют известное научное значение вплоть до наших дней.

Наконец, в этой работе, как и в более поздних, Брюсов главным признаком народного творчества безоговорочно признает его коллективный характер и находит очень удачную образную формулировку для своих научных позиций. «Все равно, были ли эти произведения созданы творчеством соборным, коллективным или отдельными художниками-творцами, — но они были приняты и обточены океаном народной души и хранят на себе явные следы его волн».³⁸

К проблеме коллективности народной поэзии Брюсов вернулся в связи со своими переводами фольклора Армении в 1915—1916 гг. В очерке, посвященном армянской поэзии, Брюсов излагал свои взгляды на процесс формирования тех произведений фольклора, которые являются классическими для данного народа. «Народную песню — у армян, как и у других народов, — приходится рассматривать как итог всей исторической жизни народа. Поколение за поколением, век за веком производили свою критическую работу: песня, менее удовлетворявшая эстетические требования, забывалась, песня, нравившаяся новому веку, как нравилась она отцам и дедам, укреплялась в народной памяти. Таким „естественным отбором“ выработывался некий канон, создавался особый ковчег песен, где хранилось все, казавшееся народу особенно дорогим, близким и нужным. Уцелевшие на протяжении веков народные песни — не свидетельства отдель-

³⁶ Там же, стр. 51, 46.

³⁷ Там же, стр. 47.

³⁸ Там же, стр. 45.

ных увлечений того или иного периода, но общее выражение народного духа».³⁹

Разумеется, понятия «народ», «народные эстетические требования» не опираются в концепции Брюсова на определенное материалистическое содержание. Они употребляются примерно в том же смысле, как употреблялись в работах Ф. И. Буслаева, влияние которого на Брюсова — через посредство Л. И. Поливанова — во всех приведенных высказываниях очевидно. Но характерно стремление Брюсова опираться на критерии академической филологической науки, в то время как в символистской критике господствовал безудержный импрессионизм и отрицалась самая возможность применения любых научных закономерностей в области искусства. Затем не следует забывать, что в то время, когда Брюсов писал о былинах и о классическом наследии народной песни, в русской фольклористике уже активно действовала историческая школа и В. А. Келтуялой была сформулирована теория аристократического происхождения эпоса, объявлявшаяся последним словом науки. Воззрения и оценки Брюсова внутренне противопоставлены тому отрицанию народности фольклора, которое было широко распространено в 900-х годах, и в этом смысле имели прогрессивное значение.

Собранные в настоящей статье материалы позволяют утверждать, что интерес к русскому фольклору сопутствовал Брюсову на всех этапах его «путей и перепутий» вплоть до Великой Октябрьской революции, ставшей вехой полного и решительного перелома в судьбе поэта. Стихия устного творчества не стала для Брюсова тем мощным толчком к постижению народных судеб, к преодолению пропасти между народом и интеллигенцией, каким она послужила для Блока. Внимание к русскому фольклору отнюдь не играло господствующей роли в эстетических взглядах поэта и в образно-стилистической системе произведений Брюсова. Тем не менее знание русского народного творчества и художественное воссоздание некоторых его явлений помогало поэту прокладывать свой особый путь в обстановке мистических идеалов и антинародных концепций символизма.



³⁹ В. Брюсов. От редактора. — В кн.: Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней. М., 1916, стр. 37.

Ф. И. ЛАВРОВ

ПРОТИВ НИГИЛИСТИЧЕСКОГО ОТНОШЕНИЯ К СОВРЕМЕННОМУ ПОЭТИЧЕСКОМУ ТВОРЧЕСТВУ

(В ПОРЯДКЕ ОБСУЖДЕНИЯ)

Период развернутого строительства коммунизма в нашей стране создает исключительно благоприятные условия для развития народного поэтического творчества и художественной самодеятельности, для бурного расцвета народных талантов.

После XXII съезда Коммунистической партии Советского Союза вопросы поэтического творчества народов СССР и художественной самодеятельности приобрели большое теоретическое и практическое значение, как об этом широко говорилось на Всесоюзном совещании в Киеве по современному фольклору, проходившем в знаменательные послесъездовские дни, когда весь многомиллионный советский народ с большим энтузиазмом приступил к выполнению решений XXII съезда КПСС, принявшего новую Программу построения коммунизма в нашей стране.

В докладах товарища Н. С. Хрущева, в его заключительном слове, в решениях XXII съезда и Программе Коммунистической партии советские люди находят исчерпывающие ответы на самые важные, животрепещущие вопросы современности. На многие вопросы, волновавшие и волнующие сейчас советских фольклористов, они также находят ясные и точные ответы, ранее не разработанные под влиянием культа личности Сталина.

В стране Советов расцветает поэтическое творчество народа, с каждым днем ширится художественная самодеятельность, растут таланты из народа. Во всех уголках необъятного Советского Союза создаются прекрасные народные песни, боевые частушки, пословицы и поговорки и другие жанры фольклора. Все это золотые россыпи народного творчества.

В отчетном докладе ЦК КПСС XXII съезду Коммунистической партии Советского Союза товарищ Н. С. Хрущев говорил: «На опыте нашей страны доказано, что только в условиях социализма создаются самые благоприятные возможности для расцвета свободного художественного творчества, для активного участия широких масс в создании культурных ценностей».¹

О широком размахе народного творчества и художественной самодеятельности, о расцвете народных талантов и дарований в нашей стране, о большой роли народного творчества в развитии профессиональной литературы и искусства товарищ Н. С. Хрущев также говорил в своем докладе «О Программе Коммунистической партии Советского Союза».

«Широкою арену выявления и развития народных талантов и дарований представляет собой художественная самодеятельность, — подчеркивает Н. С. Хрущев, — которая приобретает все больший размах.

¹ Материалы XXII съезда КПСС. Госполитиздат, М., 1961, стр. 80. Разрядка наша, — Ф. Л.

Это, однако, не снимает необходимости развития профессионального искусства. В творческой деятельности профессиональных коллективов и выдающихся мастеров искусств художественная самодеятельность будет и впредь находить для себя образцы, на которые следует равняться. В свою очередь народное творчество послужит неиссякаемым источником обогащения и расцвета профессиональной литературы и искусства».²

В другом месте своего доклада Никита Сергеевич обращает внимание делегатов съезда на то, что только рабочий класс, только Коммунистическая партия, как правящая партия, ставили задачу развития способностей и дарований трудящихся.

Подобные мысли находим и в важнейшем теоретическом и политическом документе нашей эпохи — «Программе Коммунистической партии Советского Союза»: «Получат широкое распространение народные театры, массовая художественная самодеятельность, техническое изобретательство и другие формы народного творчества. Подъем художественно-творческой деятельности масс будет способствовать выдвижению новых талантливых писателей, художников, музыкантов, артистов. Развитие и обогащение художественной сокровищницы общества достигается на основе сочетания массовой художественной самодеятельности и профессионального искусства».³

Какие же общественно-политические и экономические условия в нашей стране способствуют расцвету народного поэтического творчества и художественной самодеятельности в период развернутого строительства коммунизма? Об этом много говорилось на XXII съезде КПСС.

Сейчас, как никогда, перед фольклористами стоят огромнейшей важности задачи: по-новому подойти к решению вопроса о закономерностях развития советского народного поэтического творчества в условиях коммунистического строительства, о его новых формах, по-новому решать вопросы о специфических чертах и особенностях фольклора, определить предмет советской фольклористики, точно установить грани родства и различий между художественной самодеятельностью и народным поэтическим творчеством, определить единую фольклористическую терминологию и проч. Разумеется, ни в коем случае не выбрасывать современное народное поэтическое творчество за борт нашего академического корабля, как к этому в свое время, с благословения редакции журнала «Новый мир», призвал писатель Н. П. Леонтьев и как сейчас, с благословения редакции журнала «Русская литература», призывает Л. И. Емельянов.

В последние годы вопрос о советском поэтическом творчестве, о художественной самодеятельности народа стал предметом специального обсуждения на совещаниях, в теоретических трудах, опубликованных после XX и XXI съездов партии в органах нашей партии: журнале «Коммунист» и газете «Правда». В отдельных работах и статьях указывается на расцвет советского народного поэтического творчества, высоко оцениваются его идейные и художественные достоинства, подчеркивается важнейшая роль народного творчества в эстетическом воспитании наших советских людей, строителей коммунистического общества.

В 1959 г. вышел из печати большой труд «Основы марксизма-ленинизма», написанный коллективом виднейших ученых страны под руководством секретаря ЦК КПСС тов. О. В. Куусинена. Авторы этой книги, наряду с важнейшими вопросами марксистско-ленинской теории, уделили

² Там же, стр. 198. Разрядка наша, — Ф. Л.

³ Там же, стр. 419.

внимание и вопросам современного народно-поэтического творчества, его эстетической функции. В этой книге критикуются реакционные идеологии, отрицающие способность простых людей к творческой деятельности, тенденциозно извращающие роль народных масс в развитии культуры, утверждающие, что духовная культура — удел только «избранных», гениальных людей.

Марксисты никогда не отрицали больших заслуг гениальных деятелей культуры. Но они всегда говорили, что в ее развитие огромный вклад внесли трудящиеся массы, заложившие основы всей духовной культуры человечества.

«Известно, например, — подчеркивается в книге «Основы марксизма-ленинизма», — что литература и искусство развивались долгое время исключительно как народное творчество. Народные эпические поэмы, былины, сказки, предания, пословицы, песни послужили фундаментом, на котором происходило развитие литературы профессиональными писателями и поэтами. . . Народное творчество и сегодня представляет собой самостоятельную художественную ценность, а также неисчерпаемую сокровищницу образов и изобразительных средств, источник вдохновения для деятелей литературы и искусства».⁴

Вопросам советского народного поэтического творчества уделяется много внимания и в ряде статей, опубликованных в последние годы на страницах теоретического органа ЦК КПСС — журнала «Коммунист».

Всем нам памятна блестящая статья «Литература и устное народное творчество» выдающегося советского ученого-фольклориста проф. В. И. Чичерова,⁵ в которой он, страстно защищая от нигилистов советский фольклор, утверждал его огромную общественно-политическую функцию, большое эстетическое значение.

Проф. Чичеров подвел итоги дискуссии по важнейшим вопросам советского народного поэтического творчества, происходившей в 1953—1955 гг.

В 1960 г. в журнале «Коммунист» снова публикуется очень интересная теоретическая статья проф. А. Г. Егорова на актуальнейшую тему современности «Коммунизм и искусство».⁶

«Художественная самодеятельность, — говорит А. Г. Егоров, — сложный синтез искусства. Она объединяет многообразные формы художественного творчества, коллективные и индивидуальные, а также обработку, шлифовку (одна из специфических черт фольклора, — Ф. Л.), творческую разработку полюбившихся народу произведений. В наиболее ярких проявлениях художественная самодеятельность достигает больших высот. Есть в этом творчестве и отдельные слабые места, в частности влияние на него мертвой традиции, стилизация и проч., мешающие созданию полноценных художественных произведений. Но это вовсе, — утверждает автор, — не дает основания третировать весь, скажем, фольклор как анахронизм. Коммунизм, к которому мы идем, не имеет ничего общего с нивелировкой художественных вкусов, унификацией форм художественного творчества. Наоборот, он обеспечит самое широкое развитие всех художественных форм, обогащающих сознание и чувства человека».⁷

Отвечая маловеерам и нигилистам, попирающим право на существование в наших условиях советского народного поэтического творчества, А. Г. Егоров справедливо говорит: «Уже в условиях социализма забил

⁴ Основы марксизма-ленинизма. Учебное пособие. Гос. изд. полит. лит., М., 1959, стр. 185.

⁵ См.: «Коммунист», 1955, № 14.

⁶ «Коммунист», 1960, № 4, стр. 73—86.

⁷ Там же, стр. 79.

живой родник народного творчества, и чем ближе к коммунизму, тем сильнее будет бить этот родник».⁸

Орган ЦК КПСС — газета «Правда» неоднократно выступала со статьями, посвященными расцвету поэтического творчества талантливого советского народа, отмечала на своих страницах выход в свет фольклорных сборников и т. п.

Советские фольклористы в своей деятельности постоянно руководствуются решениями партии по идеологическим вопросам. Они боролись и борются против недооценки поэтического творчества советского народа, против нигилистического отношения к этому виду его художественной деятельности.

В советской фольклористике за последние годы отмечены отсутствие четкого и ясного определения предмета фольклористики как науки, разницей в понимании специфических особенностей народно-поэтического творчества советского народа, не установлены общность и различие между народным поэтическим творчеством и художественной самодеятельностью, недостаточно ясны и некоторые другие вопросы, касающиеся народно-поэтического творчества и науки о нем.

И что же? Вместо серьезных научных поисков, принципиального обсуждения и даже острых споров некоторые исследователи бросились в крайность, к отрицанию советского фольклора.

Так случилось с ленинградским фольклористом Л. И. Емельяновым.

В журнале «Русская литература» (1960, № 2), издаваемом Институтом русской литературы АН СССР, появилась статья тов. Л. И. Емельянова под названием «Чем должна быть фольклористика?» Несомненно в ней есть интересные, оригинальные мысли, касающиеся отдельных вопросов в связи с поднятой проблемой. В целом же статья Л. И. Емельянова, как нам представляется, ошибочная, не приносящая никакой пользы советской фольклористике. Она находится в полном противоречии с тем, что происходит в художественной практике советского народа. Как известно, пафос статьи исследователя заключается в отрицании советского фольклора. В этом отношении она значительно переклестнула даже статью Н. П. Леонтьева, впоследствии отказавшегося от большинства своих ошибочных положений.

В связи с этой статьей приходят на ум слова, сказанные в упомянутой выше статье самим тов. Л. Емельяновым: «Беда, выгнанная в дверь, властно вломилась в окно». И действительно, только что закончились споры с писателем Леонтьевым, как почти по тем же вопросам снова открывается дискуссия с фольклористом Емельяновым, который совершенно пренебрег всем тем, к чему в результате многолетней фольклористической работы ученых, прежних дискуссий в печати и на всесоюзных совещаниях по народному творчеству пришли советские фольклористы. Мне думается, что я не ошибусь, если скажу, что все доклады и научные сообщения, а также почти все выступления в прениях, произнесенные с трибуны Всесоюзного совещания по современному фольклору, являются лучшим доказательством неправильной, ошибочной оценки Л. И. Емельяновым состояния современного народно-поэтического творчества и науки о нем.

По поводу отдельных принципиальных положений статьи Л. И. Емельянова я уже высказался в своей статье «Против недооценки советского народно-поэтического творчества», опубликованной в журнале «Народная творчество та этнография» (1961, № 2).

⁸ Там же, стр. 80. Разрядка наша. — Ф. Л.

Сейчас мне хотелось поговорить о роли нашего советского фольклориста в экспедициях, о его умении ориентироваться в окружающей обстановке, о правильной партийной оценке всех явлений, происходящих в нашей действительности, и о том, что, на мой взгляд, привело исследователя к отрицанию советского фольклора, к призыву упразднить советскую фольклористику.

Л. И. Емельянов за последнее время выступил с тремя статьями, направленными против существования советского фольклора и фольклористики. Сейчас, как об этом было сообщено на Всесоюзном совещании в Киеве, печатается еще одна его статья в журнале «Русская литература». Ну что ж, пусть тов. Емельянов специализируется в новой отрасли советской фольклористики, которую можно назвать «нигилистическое отношение к советскому фольклору». Не ограничившись этим, Л. И. Емельянов решил выступить и в более массовом печатном органе. Я имею в виду его статью «Путь в творчество», опубликованную в газете «Литература и жизнь» за 6 сентября 1961 г., в которой он также не преминул обвинить советских фольклористов во многих «тягчайших грехах».

Л. И. Емельянов, как известно, пытается здесь отстранить советских фольклористов от вмешательства их в процессы, происходящие в художественной самостоятельности, как людей, будто бы ей мешающих и тормозящих все то, что делается в этой области творческой практики миллионов советских людей. «Немудрено, что и самостоятельность, столь торжественно и широковещательно взятая фольклористикой под свою опеку, не только ничего не выигрывает от этой опеки, но, напротив, принуждена нести немалый ущерб».⁹ Этот «столь любезный комплимент», сделанный Л. И. Емельяновым в своей статье, вызвал у фольклористов, по меньшей мере, какое-то недоумение.

Здесь же, подчеркивая роль народного творчества в обогащении художественной сокровищницы общества, Л. И. Емельянов снова обрушивается на фольклористов: «Но чтобы полностью осознать те грандиозные перспективы, которые раскрывает партия перед нами, деятелями культуры, мы должны избавиться уже сейчас от некоторого недопонимания задач и возможностей художественной самостоятельности, каким бы странным в устах фольклориста ни показалось такое признание, но я должен подчеркнуть, что ограниченность эта порождена и упорно поддерживается прежде всего фольклористикой».¹⁰ Подобное недоброжелательное отношение к фольклористам высказано им и на страницах журнала «Русская литература» (1960, № 2) и на страницах сборника «Русский фольклор» (т. VI, 1961).

Чем же собственно советская фольклористика так сильно «провинилась» перед художественной самостоятельностью и перед Л. И. Емельяновым, я, как и многие другие фольклористы, так и не понимаю.

Перейдем к вопросу об отрицании Л. И. Емельяновым советского фольклора. Нам кажется, что нельзя обобщать утверждения об отсутствии советского фольклора во всех республиках Советского Союза, исходя из своих каких-то сомнительных данных, добытых Л. И. Емельяновым, например, в селе Нежитино Костромской области. Для этого нужна сильная аргументация, большие доказательства, огромный фактический материал о состоянии поэтического творчества народов СССР, которым совершенно не располагал Л. И. Емельянов, приступая к подготовке своих статей.

⁹ «Литература и жизнь», 1961, 6 сентября.

¹⁰ Там же.

Я могу со всей категоричностью утверждать, что фактическое положение вещей, как об этом свидетельствуют материалы последнего Всесоюзного совещания по современному фольклору, отрицает поспешные и совершенно необидительные выводы Л. И. Емельянова.

Спрашивается, чем объясняется появление нигилистических статей советского фольклориста? Объясняется это, на мой взгляд, оторванностью исследователя от современной жизни народа, неправильным объективистским представлением о положении колхозной деревни и ее культуры в период развернутого строительства коммунизма. Для доказательства этого обращусь к двум опубликованным заметкам Л. И. Емельянова в последнем выпуске (VI) сборника «Русский фольклор. Материалы и исследования» за 1961 г., посвященным итогам экспедиций, в которых принимал участие и Л. И. Емельянов.

Известно, что в 1959—1960 гг. Сектор народного творчества Института русской литературы с целью изучения современного состояния фольклора осуществил экспедицию в Костромскую область. Руководил экспедицией В. Е. Гусев. Экспедицией охвачено 11 районов области. Что и говорить, мероприятие заслуживает всяческого одобрения и поощрения.

Участники экспедиции наблюдали на местах за жизнью, бытованием советского фольклора. Вот что пишет В. Е. Гусев о своих наблюдениях над фольклором в Красносельском районе: «Все эти факты свидетельствуют о том, что в организованной художественной самодеятельности фольклорные произведения занимают известное место... Включение в репертуар художественной самодеятельности произведений не только русского народного творчества, но и других народов, следует рассматривать как весьма характерное для нашего времени».¹¹ И дальше: «Соответствующие наблюдения членов экспедиции показали, что усилившаяся в последние годы популяризация народного творчества воспринимается местным населением самым положительным образом, передачи выступлений народных хоров, ансамблей, исполнителей народных песен прослушиваются с особым интересом. Таким образом, приобщение местного населения к новым формам культуры отнюдь не противодействует восприятию фольклора, а лишь отражается на самом характере этого восприятия... и, следовательно, ведет к расширению знания фольклора как русского, так и других народов. Это означает, что, несмотря на некоторое сокращение удельного веса собственно фольклорных элементов в местной культуре, в художественном развитии и в эстетическом воспитании населения, роль фольклора остается достаточно заметной».¹²

К совершенно противоположным выводам пришел Л. И. Емельянов, наблюдавший фольклорный процесс в деревне Нежитино Макарьевского района. По поводу своих наблюдений он пишет: «Ни одного случая естественного бытования фольклорных произведений нам не удалось отметить. Единственными жизнеспособными жанрами, с которыми мы встречались, были „жесткие“ романсы и песни литературного происхождения».¹³

Наблюдая фольклорный процесс в Судайском районе, он приходит к таким же выводам: «В сущности с естественным проявлением фольклорной традиции нам пришлось встретиться лишь однажды — в дер. Головино в престольный праздник усенье группа пожилых

¹¹ Русский фольклор. Материалы и исследования, т. VI. Изд. АН СССР, М.—Л. 1961, стр. 129.

¹² Там же, стр. 132.

¹³ Там же, стр. 139. Разрядка наша. — Ф Л

женщин, возвращаясь из гостей, пела старинную песню: «Сторона ль моя».¹⁴ В заключение Л. И. Емельянов говорит «О явном разрушении фольклорной традиции».¹⁵

Я и не удивляюсь, что Л. И. Емельянов наблюдал только «разрушение фольклорной традиции». Современного фольклора он не видел. Да и что же можно было слышать «в престольный праздник усенье» от группы пожилых женщин, возвращавшихся из гостей! Не в этой среде религиозных старух надо искать советский фольклор!

Не совсем понятна мне также и характеристика сел, в которых Л. И. Емельянов наблюдал фольклорные процессы. Почему его необходимо наблюдать именно в престольный праздник в среде старых женщин-богомолок, когда лучше всего это делать в революционные праздники или вообще в самых обыденных условиях, где кипит и бурлит общественная жизнь колхозного крестьянства, в частности молодежи. Деревня же Нежитино Макарьевского района, Костромской области показана Л. И. Емельяновым с ярко выраженным патриархальным укладом жизни, с религиозными убеждениями, годовыми престольными праздниками, поповщиной и т. п.

В самом деле, что это за характеристика советской колхозной деревни?

«Нравы же нежитинцев, — пишет т. Емельянов, — отличаются суровостью, замкнутостью и непонятной подозрительностью».¹⁶

Откуда могла появиться у колхозников такая ярко выраженная суровость, замкнутость и паче всего подозрительность, бросившаяся в глаза тов. Емельянову?

Неужели наш общественно-политический строй мог выработать такие, не свойственные колхозному крестьянству, черты? Не спору, тов. Емельянову могли встретиться отдельные подобные факты. Но для обобщения этих черт характера советских людей у него не было, да и не могло быть, никаких убедительных данных.

В подтверждение своего положения привожу слова из заключительного выступления акад. М. Ф. Рыльского, который, подводя итоги Всесоюзного совещания по современному фольклору, сказал: «И когда фольклорист на основе наблюдений в одном районе Костромской области заявляет, что там люди скрытны, подозрительны, то это напоминает старинную характеристику малороссов: „ленивы, смотрят исподлобья, медлительны в движениях“. Мне кажется, что тут в какой-то степени лежит вина и на фольклористах, когда с данными фольклористами люди немножко скрытны: они, фольклористы, не вызывают в людях доверия и откровенности».¹⁷

И дальше, вместо анализа социально-экономических и культурных условий жизни этой деревни тов. Емельянов снова начинает заниматься анализом степени религиозности жителей сел Тимошина и Нежитина.

Неужели за этим приехал в экспедицию советский исследователь-фольклорист? Обходить подобные факты, если они действительно есть, конечно, не следует, но не на этом же надо строить свои выводы о состоянии культуры, и в частности советского фольклора, в этой деревне. Не это же типично для современной колхозной деревни!

¹⁴ Там же, стр. 146. Разрядка наша. — Ф. Л.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же, стр. 136. Разрядка наша. — Ф. Л.

¹⁷ Цит. по стенограмме Всесоюзного совещания по советскому фольклору, состоявшегося в Киеве (28 декабря 1961 г. — 1 января 1962 г.).

Что же говорится в статье об этой деревне? «В Нежитине, — как пишет тов. Емельянов, — по-видимому, уже издавна существовала весьма пристальная опека со стороны духовенства, благодаря чему среднее и даже младшее поколение все еще продолжает находиться во власти религиозных предрассудков, не говоря уже о старшем, преданность которого церковным традициям чрезвычайно велика».¹⁸

Возражения в данном случае заслуживает обобщающая степень старшего поколения колхозников деревни Нежитино, и тем более характеристика религиозности младшего и среднего поколения. Здесь надо, очевидно, говорить о частных случаях религиозных проявлений отдельными людьми из среднего и младшего поколения жителей этой деревни, но не обобщать эти факты.

Послушаем дальше, что говорится в статье о песенной культуре нежитинцев: «В Нежитине о песенном мастерстве человека „ценители“ искусства из среды самих исполнителей судят прежде всего по тому, как он проявил себя в церковном пении; слово „песельник“ здесь иногда отождествляется со словом „певчий“», т. е. на церковный лад, добавляем мы от себя. Это тоже частный случай, сообщенный кем-то из старшего поколения людей этой деревни, и незачем его обобщать и строить на нем свои умозаключения о религиозности всей деревни. Для полноты этой превратной характеристики культуры деревни Нежитино Л. И. Емельянов добавляет, что в упомянутой деревне «Много в обращении духовных стихов. Однако это не древние народные „стихи“, которые мы знали по старым записям, а серые, риторически убогие вирши церковных служек, насыщенные сухим дидактизмом и церковно-христианскими сентенциями».¹⁹

Наши наблюдения над жизнью многих колхозных деревень совершенно отрицают и эти выводы тов. Емельянова. Снова обращаюсь к заключительному выступлению на Всесоюзном совещании акад. М. Ф. Рыльского. «Тут сказано было, — говорит он, — что в Костромской области замечена довольно сильная религиозность. Мы часто немножко путаем понятия: религиозность и церковность. Мы иногда говорим „атеистическое народное творчество“, а на самом деле это творчество не атеистическое, а антиклерикальное, антицерковное. Это разные вещи. Но вообще странно было мне слышать такой вывод о глубокой религиозности в Костромской области именно от человека (Л. И. Емельянова, — Ф. Л.), который охотно цитирует Белинского. Неужели же русский народ со времен Белинского сделал такой шаг вспять? Белинский в письме к Гоголю писал, что русский народ в своей основе не религиозен. А оказывается, что вот прошло столько лет, произошла Великая Октябрьская социалистическая революция — и вдруг жители Костромской области сделались религиозными в гораздо большей степени, чем это было во времена Белинского. Не знаю, тут что-то не то».

И все эти неприглядные наблюдения заканчиваются следующими, довольно пессимистическими выводами Л. И. Емельянова о состоянии культуры в деревне Нежитино: «Относительно художественной культуры младшего поколения возможность заключений затрудняется для нас тем, что молодежи в полном составе мы не видели — большая часть ее работала в то время на сплаве под Макарьевом».²⁰ Вот здесь, как говорят, и собака зарыта! Л. И. Емельянов, как видим, встречался со старыми религиозными

¹⁸ Русский фольклор, т. VI, стр. 136. Разрядка наша. — Ф. Л.

¹⁹ Там же, стр. 138—139.

²⁰ Там же, стр. 139.

женщинами, направлявшими свои стопы с церковной службы, а с молодежью-то и не встретился, как не встретился он и с активом села. А сделать это было необходимо, совершенно необходимо! Тогда бы по-иному заговорили и факты, и выводы о советском фольклоре и художественной самодельности, кстати, о которой в этой же статье пишется так: «Хотя местной самодельности и удалось раза два добиться некоторых успехов на районных смотрах, тем не менее она не играет заметной роли в местной культурной жизни. Основные кадры ее состоят из местной интеллигенции, в то время как колхозная молодежь по существу предоставлена самой себе. После кино молодежь обычно остается ненадолго в клубе потанцевать. Различные пляски и народные танцы не в моде — это считается „некультурным“. По этой же причине не поют и частушек. Слабость культурно-просветительной работы приводит к тому, что молодежь находится под сильным влиянием религиозных родителей. Так, например, по субботам и воскресеньям, а также по церковным праздникам и в канун их клуб, как правило, пустует. Даже приезд агитбригады (большая редкость в этих местах), если он совпадает с одним из этих „запретных“ дней, не собирает возможного при обычных условиях количества зрителей. Это заставляет местных культработников опасаться за проведение таких культурных мероприятий, как праздник песни».²¹

Вот, что делается, по информации академического органа, в нашей советской деревне. Молодежь под сильным влиянием религиозных родителей, в предвыходные и выходные дни местный колхозный клуб пустует, самодельность бездействует, даже праздник песни боятся провести в эти дни! Снова спрашиваем: где же местная партийная и комсомольская организации, колхозная интеллигенция: учителя, агрономы, советский актив?

Таковыми мрачными красками изображена наша советская колхозная деревня.

Мы, разумеется, не склонны думать, что в деревне Нежитино все так мрачно, как описывает тов. Емельянов.

Я ни в чем не хочу обвинить автора этой статьи, не хочу также приписывать ему различные «измов» и проч., но настойчиво советую Л. И. Емельянову преодолеть объективистский подход к оценке тех социальных явлений, которые он намеревается исследовать. Надо же в конце концов понять, что такой деревни в период развернутого строительства коммунизма у нас нет.

Н. С. Хрущев в своем докладе на XXII съезде КПСС «О программе Коммунистической партии Советского Союза», касаясь вопроса о двух формах крупного социалистического сельского хозяйства, сказал: «Колхозы явились школой коммунизма для советского крестьянства».²² Это важнейшее указание партии является непреложной истиной для творческих и научных работников, занимающихся изучением процессов, которые происходят в современной советской деревне.

Мы, конечно, не отрицаем, что в нашей действительности есть еще отдельные недостатки в вопросах развития культуры, воспитания масс. Есть еще и люди с отсталыми взглядами, с религиозными убеждениями и т. п. Но надо же понять, что не это характерно для нашей советской колхозной деревни. Не по этим фактам, если они действительно есть, необходимо судить о ней. Не за этими, в конечном счете, фактами приезжают в деревню советские фольклористы.

²¹ Там же, стр. 139. Разрядка наша. — Ф. Л.

²² Н. С. Хрущев. О Программе Коммунистической партии Советского Союза. М., Госполитиздат, 1961, стр. 62.

Во время экспедиции в Макарьевский и Судайский районы Костромской области тов. Емельянов, видимо, не побывал ни в одном передовом колхозе или бригаде. Не побеседовал и с передовиками колхозов этих районов, с молодежью и т. д. А таких передовых людей там много. Еще в 1951 г., т. е. свыше 10 лет тому назад, за совершенствование и достигнутую высокую продуктивность костромской породы крупного рогатого скота 58 животноводов области присвоено звание Героя Социалистического Труда. Четыре животновода совхоза «Караваяево» дважды награждены золотой медалью «Серп и Молот». Многие колхозники удостоены других высоких правительственных наград.

По данным «Большой советской энциклопедии» в 1953 г. в Костромской области насчитывалось 1334 общеобразовательных школы. В области имеется 4 высших учебных заведения, 18 средних специальных учебных заведений, 2 школы механизации сельского хозяйства, 612 библиотек, 730 домов культуры, клубов, 8 музеев, 223 киноустановки, 1 планетарий, несколько театров, цирк, выходит 32 газеты.

Все это было почти 10 лет тому назад. Сейчас эти показатели, безусловно, удесятились.²³

Но и эти данные решительным образом расходятся с той мрачной картиной развития культуры колхозных сел двух районов Костромской области, где Л. И. Емельяновым проводились фольклорные экспедиции. В результате этого он, разумеется, пришел и к совершенно ошибочным выводам, отрицающим наличие в наше время советского фольклора. Фактическое же положение дает право фольклористам Советского Союза сделать противоположные выводы о состоянии современного народного творчества.

И, разумеется, сколько бы обойм ни выпускал Л. И. Емельянов по исследователям-фольклористам, как это сделал он, например, лишь в одной своей статье «Понятие „фольклор“ в советской фольклористике», опубликованной в сборнике «Русский фольклор» (вып. VI), ему не удастся сбить их с правильных позиций в отношении оценки советского фольклора и тех сложных процессов, которые сейчас происходят в нем.

Чтобы как-то оправдать свои положения, направленные на отрицание советского фольклора, в упомянутой статье раскритикованы почти все виднейшие советские фольклористы, начиная с М. Горького и кончая представителями молодого, но талантливого поколения исследователей современного народного творчества.

Вот перечень имен, раскритикованных тов. Емельяновым лишь в упомянутой выше статье: Горький, Соколов, Рыльский, Андреев, Азадовский, Чичеров, Гусев, Померанцева, Нечаев, Рыбакова, Бахтин, Гаген-Торн, Першцетская, Чистов, Аникин.

Похлопав по плечу С. И. Василенка, тов. Емельянов все же покритиковал и его. Удостоен похвалы лишь небезызвестный нигилист советского фольклора писатель Н. П. Леонтьев.

Что же получается с современным народно-поэтическим творчеством?

Во всех республиках, краях, областях и во многих районах Союза ССР пишутся теоретические работы, издаются сборники советского фольклора. Все мы с удовольствием читаем их, радуемся тому, что в них есть хорошего, гордимся высокохудожественными образцами, печалимся, когда там обнаруживается вулгаризаторство, стилизаторство, малохудожественные, а то и просто антихудожественные образцы. А тов. Емельянов все это

²³ Более свежими фактами о развитии культуры в Костромской области я не располагаю.

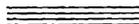
отрицает, не признает, нигилистически относится к художественному творчеству народа. Итак, мы сделали бы большую ошибку, если бы стали на путь огульного отрицания советского народно-поэтического творчества, имеющего большое познавательное, воспитательное и художественное значение.

Такую ошибку сделал, на наш взгляд, тов. Емельянов.

* *
*

Мы, советские фольклористы, получили огромнейшей важности партийные документы: материалы XXII съезда КПСС и новую «Программу Коммунистической партии». Реализация их будет способствовать не только еще большему расцвету народного поэтического творчества и художественной самодеятельности, но и дальнейшему развитию советской фольклористики.

Надо не «закрывать» народное поэтическое творчество, как это пытался сделать Н. П. Леонтьев, а сейчас пытается Л. И. Емельянов. Надо обратить больше внимания на те процессы, которые происходят в нем, на то новое, что появляется в фольклоре, глубже изучать его, показать закономерности развития народного творчества. Лишь при этих условиях отпадает вопрос об отрицании современного народно-поэтического творчества. Советский народ творил и творит сейчас свои глубокопатриотические, высокохудожественные произведения, но и впредь будет создавать песни, сказки, легенды, частушки, пословицы и поговорки, в которых отобразит прекрасную и счастливую жизнь талантливых советских людей, воспевающих в своих произведениях нашу любимую Родину, великую Коммунистическую партию и ее бессмертного вождя В. И. Ленина, под чьими победоносными знаменами наш народ, народ-богатырь, строит свое коммунистическое общество.



Л. И. ЕМЕЛЬЯНОВ

ПО ПОВОДУ СТАТЬИ Ф. И. ЛАВРОВА

Одним из обязательных условий естественного процесса научного развития является строгая и трезвая преемственность точек зрения. Это означает, что каждый исследователь отдает себе ясный отчет в том, что было сделано его предшественниками, и независимо от того, согласен он с ними или нет, говорит с ними на одном и том же языке, об одном и том же предмете, стремясь, таким образом, к более углубленному освещению этого самого предмета. Только таким путем и может быть установлена в науке та или иная истина.

Само собой разумеется при этом, что если ученый преследует собственно научные цели, то он стремится к объективному истолкованию мыслей своих оппонентов. Бывают, конечно, случаи невольного недопонимания (в чем часто бывает повинен тот, с кем ведется спор), случаи полемических преувеличений и т. п., но это вещи в науке более или менее обычные и в конце концов они разъясняются совершенно безболезненно.

Но бывает и иначе. Статья Ф. И. Лаврова, публикуемая в данном выпуске, может служить весьма ярким тому подтверждением.

Те, кто был на Всесоюзном совещании по советскому фольклору в Киеве, имеют возможность убедиться в этом уже второй раз, так как статья является «исправленной и дополненной» стенограммой выступления Ф. И. Лаврова на этом совещании.

По-видимому, свое выступление на совещании Ф. И. Лавров находит абсолютно и до конца правильным, причем в такой степени, что решается теперь выступить снова, даже не считая нужным привести какие-либо дополнительные аргументы. Это заставляет огнестись к его выступлению как к факту далеко не случайному и уж, поскольку речь идет о вещах, к которым Ф. И. Лавров считает причастным прежде всего меня, я нахожу необходимым дать здесь некоторые разъяснения.

В статье (или выступлении) Ф. И. Лаврова можно обнаружить два основных направления, по которым он ведет спор со мной. Первое включает критику моих теоретических положений, второе — критику моей собирательской работы, представление о которой в меру сил своих Ф. И. Лавров создал себе по моим двум отчетам, опубликованным в 6-м выпуске «Русского фольклора». При этом небезынтересно отметить, что хотя ни одна из моих так называемых теоретических работ не содержит ни одной ссылки на конкретные материалы, добытые лично мной в этих экспедициях (так как в статьях этих речь шла не столько о круге материалов, сколько об устоявшихся в фольклористике методах их интерпретации), Ф. И. Лавров, однако, усматривает здесь некую глубокую связь и, «разгромив» одно, считает автоматически разгромленным и другое. Что ж, у всякого свои представления о причине и следствии!

Впрочем, можно даже и не особенно настаивать на опровержении этого причинно-следственного эксперимента Ф. И. Лаврова. Если цель моих

предлагаемых здесь замечаний состоит в том, чтобы показать, что и «причина» и «следствие», взятые сами по себе, трактуются Ф. И. Лавровым более чем превратно, то нужно ли говорить, что чрезмерная проницательность моего оппонента обернется как раз против него. А посему оставим в стороне все эти объяснения и сразу же вступим на ту извилистую полемическую тропинку, на которую приглашает нас Ф. И. Лавров.

В теоретической области Ф. И. Лавров формулирует мою позицию как «нигилистическое отношение к современному поэтическому творчеству».

Итак, нигилизм.

Чтобы разобраться в этом вопросе с наибольшей ясностью, позволю себе сделать маленький исторический экскурс. В практике фольклористики термин «нигилизм» вместе с производными от него был впервые применен, кажется, в 1954 г.¹ Первым «лауреатом» этого звания стал тогда Н. П. Леонтьев. Уже тогда можно было заметить, что учредители нового звания вряд ли имели реальное представление о возможных рамках его применения, поскольку весь пафос статьи «нигилиста» Н. П. Леонтьева состоял как раз в борьбе за подлинное нефальсифицированное народное творчество, за признание новой природы современного народного творчества, определяемой новыми условиями нашей советской действительности. Н. П. Леонтьев выступил против отождествления понятия современного народного творчества с теми псевдофольклорными формами (советские былины, «советские волшебные сказки» и пр.), которые усиленно пропагандировались фольклористами, выдавались ими за советское народное творчество. Явная сомнительность материалов, которые для тогдашней фольклористики исчерпывали представление о советском фольклоре, дала Н. П. Леонтьеву основание не только засвидетельствовать, что такого фольклора не существует, но и усомниться в существовании в современных условиях вообще каких-либо фольклорных форм народного творчества. Оговорившись, впрочем, что фольклорный «сектор» в системе современного народного творчества ограничивается, по-видимому, некоторой «частью пословиц и частушек», Н. П. Леонтьев призвал фольклористов более внимательно присмотреться к реальным художественным процессам, протекающим в современном народном творчестве, не заслонять их всевозможными теоретическими химерами, созданными фольклористами в отрыве от реальной действительности. Только этого и хотел добиться Н. П. Леонтьев, жестоко критикуя фольклористическую маниловщину. Только этого и ничего больше.

Однако все получилось не так.

Не поняв существа предмета, но тем не менее (вернее, тем более) «шибко осердившись», фольклористы поспешили объявить Н. П. Леонтьева нигилистом, обвинили его в том, что он отрицает народное творчество вообще. Некоторые доходили даже до утверждения, будто Н. П. Леонтьев «приписывает советскому народу творческую неполноценность... не признает творческую активность, творческую одаренность народных масс».²

Впрочем, на известные «уступки» фольклористика все же вынуждена была пойти. Блестящие сатирические «куплеты» Н. П. Леонтьева настолько ярко и убедительно вскрыли беспочвенность утверждений о расцвете «советских былин», «советских волшебных сказок», «радостных,

¹ См.: В. И. Чичеров. Проблемы изучения советского народного поэтического творчества. — «Новый мир», 1954, № 8, стр. 204; А. Нечаева, Н. Рыбакова. О пользе критики и о вреде нигилизма. — Там же.

² Там же, стр. 220.

бодрых плачей» и т. п., что теперь уже нельзя было настаивать на включении этих жанров в советский фольклор, не рискуя показаться смешным. Поэтом в этой части фольклористы довольно легко согласились с критикой Н. П. Леонтьева.

Однако тут же были предприняты поиски новых возможностей в обосновании мысли о том, что современное народное творчество может рассматриваться как фольклор нашей эпохи. Внимание фольклористов стало концентрироваться сначала на таких фактах народного творчества, к которым легче всего могли быть применены классические фольклорные критерии (коллективность, устность, шлифовка), а затем и на таких, которые даже при самом грубом обращении с ними не могли быть сближены со старым фольклором. Во всем этом ясно было одно: фольклористика не желает терять своего специфического предмета в современном народном творчестве, какой бы характер не приняло развитие этого последнего. В сущности, это была старая, долеонтьевская, песня, только пелась она сейчас на новый лад. Вот на эти самые операции, имевшие целью создать новую, «усовершенствованную», иллюзию о современном народном творчестве как о фольклоре, я и пытался обратить внимание в своих статьях «Чем должна быть фольклористика?» и «Понятие „фольклор“ в советской фольклористике».

Предвидя возможность такой же реакции, какую встретила статья Н. П. Леонтьева (и, к сожалению, я не ошибся), я специально подчеркивал, что понятие «народное творчество» (тем более, современное народное творчество!) и «фольклор» — понятия для меня далеко не тождественные, что «фольклорная форма представляет собой одну из частных форм народного творчества... и вопрос о ее исторических судьбах не стоит сейчас ни в какой связи с вопросом о творческих способностях народа». ³ В другой статье я снова возвращался к этому: «Теперь уже совершенно ясно, что фольклор и народное творчество — понятия далеко не тождественные, что народное творчество в условиях социалистического общества — это совокупность всех проявлений художественного потенциала народа и что распространять специфические черты фольклора на все народное творчество уже нельзя ни в коем случае». ⁴

Однако эта моя «предусмотрительность» не привела, как видно, ни к чему. Для Ф. И. Лаврова, во всяком случае, тут, по-видимому, нет никакого предмета обсуждения. То ли пропустив эти мои замечания, то ли сочтя их не заслуживающими внимания, он прибегает к испытанному, правда, изрядно зазубренному и заржавевшему оружию — к обвинению в нигилизме. Проникшись ролью наставника, он цитирует авторитетные методологические источники, назидательно повторяет истины, известные любому студенту и всерьез полагает, что мои взгляды находятся в каком-то противоречии с ними.

Между тем, как это нередко случается с людьми, не понимающими существа спора, многие из цитируемых им мыслей обращаются против него самого.

Вот один весьма характерный пример. Цитируя известные высказывания Н. С. Хрущева по вопросам культуры и соответствующие положения новой «Программы КПСС», Ф. И. Лавров не замечает, что они не совпадают с его собственными представлениями о народном творчестве и что, приводя их в узком и к тому же постоянно меняющемся

³ Русский фольклор. Материалы и исследования, т. VI. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 27.

⁴ Путь в творчество. — «Литература и жизнь», 1961, 6 сентября.

контексте своей статьи, он попросту приписывает им совершенно не свойственный им смысл.

Возьмем, к примеру, следующее место из доклада Н. С. Хрущева о «Программе КПСС»: «Широкою арену выявления и развития народных талантов и дарований представляет собой художественная самодеятельность, которая приобретает все больший размах. Это, однако, не снимает необходимости развития профессионального искусства. В творческой деятельности профессиональных коллективов и выдающихся мастеров искусств художественная самодеятельность будет и впредь находить для себя образцы, на которые следует равняться. В свою очередь народное творчество послужит неиссякаемым источником обогащения и расцвета профессиональной литературы и искусства». О чем здесь идет речь? Всякому непредубежденному читателю ясно, что здесь говорится о соотношении двух основных слагаемых современного советского искусства — профессионального искусства и художественной самодеятельности, под которой в данном случае понимается вся совокупность проявлений массовой художественной инициативы, совокупность настолько широкая и разнообразная, что ею охватываются все формы творчества, кроме профессионального. Эти конкретные входящие сюда формы, естественно, не перечисляются, указывается лишь их ведущая тенденция — то, что в своих творческих принципах они и впредь будут равняться на лучшие образцы профессионального искусства.

В Программе КПСС многосоставность и обобщающий характер понятия «народное творчество» подчеркивается еще более конкретно: «Получат широкое распространение народные таланты, массовая художественная самодеятельность, техническое изобретательство и другие формы народного творчества» (разрядка моя, — Л. Е.).

Однако Ф. И. Лавров подвергает эти ясные и определенные положения весьма придирчивой «филтрации». Ему непременно хочется найти здесь поддержку своей мысли о бессмертии именно фольклорной формы народного творчества. Поэтому он отождествляет понятие «народное творчество» с понятием «фольклор», а мою критику этого отождествления пытается представить как отрицание народного творчества вообще. До какой степени Ф. И. Лавров не понял цитируемых им партийных документов, свидетельствует то место из его статьи, где он формулирует задачи фольклористики. В числе задач, которые, кстати сказать, вот уже почти десять лет декларирует академическая фольклористика, он, в частности, указывает на необходимость «точно установить грани родства и различий между художественной самодеятельностью и народным поэтическим творчеством». Только что цитировалась «Программа», где художественная самодеятельность характеризуется как одна из форм народного творчества, т. е. рассматривается как часть по отношению к целому, и тут же народное творчество упоминается рядом с самодеятельностью, т. е. тоже как часть. Понимает ли Ф. И. Лавров, что, призывая фольклористику «определить единую фольклористическую терминологию» (стр. 154), он должен был бы позаботиться об этом хотя бы в своей статье? Понимает ли он, что, принимаясь за такое ответственное дело, как проведение в жизнь важнейших методологических указаний партии, он обязан, как минимум, хотя бы правильно их трактовать?

Так обстоит дело с теоретической стороной статьи Ф. И. Лаврова.

Что касается второй части статьи Ф. И. Лаврова, где он подвергает критическому анализу итоги моей собирательской работы в трех экспедициях последних лет, то суть ее сводится к следующим двум основным пунктам. Он обвиняет меня в том, что

1) положение дел в д. Нежитино изображено мною неверно и что свои наблюдения над жизнью Нежитина я распространяю будто бы на всю советскую деревню;

2) объяснение особенностей местной фольклорной традиции я ищу не в тех факторах, которыми она в действительности определяется.

В такой последовательности я и отвечаю на эти обвинения.

Что касается первого пункта, то здесь проще всего было бы, по-видимому, заметить Ф. И. Лаврову, что упреки его, в сущности, не многого стоят, поскольку сам он в Нежитине никогда не бывал и хотя бы поэтому лишен возможности столь безапелляционно судить о том, что там есть и чего там нет. Однако я думаю, что это обстоятельство и без моих указаний будет оценено читателями по достоинству, и потому позволю себе обратить внимание на другую сторону полемической манеры Ф. И. Лаврова, которая, будучи явлением далеко не новым, в прошлом, еще не очень отдаленном, нанесла огромный вред и литературной критике и, собственно говоря, всей нашей общественной жизни. Я имею в виду ту бюрократическую установку, согласно которой все конкретные вопросы решаются исходя из так называемых «средних показателей». Обращал писатель внимание на какое-нибудь уродливое явление жизни, на какой-нибудь конкретный пережиток прошлого, требующий немедленной общественной реакции, активной борьбы с ним, — и часто раздавались окрики: «А где писатель видел такое явление? Оно не типично для нашей действительности!» Поступали сигналы с мест о неблагоприятном положении на каком-нибудь хозяйственном участке, но администратор делал непонимающее лицо: «Вздор! Ведь средние показатели...» И плодились писатели, рисовавшие абстрактные и художочные идиллии, никому абсолютно не нужные и не интересные. И вырастали бюрократы, скрывавшие изъяны своей деятельности за безликими цифрами средних показателей — благодарнейшая почва для всякого рода очковтирательства!

Вот именно такое стремление решить все конкретные вопросы чисто дедуктивным путем и проявляет Ф. И. Лавров, когда, пытаясь поставить под сомнение достоверность моих наблюдений над жизнью Нежитина, он приводит данные БСЭ по Костромской области в целом, а по поводу моих замечаний патетически восклицает: «Не это же типично для современной колхозной деревни!» Да, отвечаю я, для современной колхозной деревни вообще типично не это. Не типично это и для всей Костромской области и даже для Макарьевского района. Но для Нежитина, в силу определенных исторических причин, «это» еще типично.

Я продолжаю утверждать, что общий колорит жизни д. Нежитино остается пока что весьма мрачным, что деревня эта каким-то образом выпала из поля деятельности районных культурно-просветительных учреждений. Я продолжаю настаивать на достоверности своих выводов о складе характера местного населения, и меня нисколько не смущает гипотеза, выдвинутая М. Ф. Рыльским (которого цитирует Ф. И. Лавров) о том, что «тут в какой-то степени лежит вина и на фольклористах, когда с данными фольклористами люди немножко скрытны: они (фольклористы) не вызывают в людях доверия и откровенности» (стр. 159). Не смущает потому, что, во-первых, мнение мое о местном нежитинском характере принадлежит не мне лично, а многим людям из деревень Макарьевского района (не исключая и многих самих нежитинцев), а во-вторых, потому, что материалы, собранные мною в Макарьевском и Судайском районах, свидетельствуют о том, что как фольклорист я нигде не сталкивался с отсутствием «доверия и откровенности».

Я продолжаю, далее, считать, что религиозные предрассудки в нежитинском сознании гораздо сильнее, чем думает Ф. И. Лавров, вооруженный здесь лишь средними показателями и хрестоматийными истинами, касающимися русского народного характера вообще. И меня опять-таки ни в какой мере не смущают авторитетные ссылки на Белинского, который, говоря об антирелигиозности русского народа, не распространял своего мнения на каждый конкретный случай. Я знаю, что есть средний случай, но есть и многочисленные отклонения от него, и если мы будем подменять одно другим, то никогда не создадим себе правильного представления о действительности. Как раз этой подмены я и стремился избежать в своих экспедиционных отчетах.

О том, что свои нежитинские наблюдения я не распространяю ни на всю Костромскую область, ни на какие-либо другие места (тем более на всю современную колхозную деревню), как в этом стремится уверить читателей Ф. И. Лавров, свидетельствует хотя бы тот факт, что в том же самом отчете, говоря о деревнях Тимошинского куста, я даю картину совсем иного характера (да и мои наблюдения над жизнью д. Панкратово Судайского района не дают оснований для этих поспешных утверждений Ф. И. Лаврова). Не мог же Ф. И. Лавров не заметить этой очевидной разницы. Так в чем же дело? Зачем понадобилась Ф. И. Лаврову эта явная фальсификация? Не думал же он, что читатели составляют себе представление о тех или иных статьях по его аннотациям!

Во втором пункте своего «обвинительного заключения» Ф. И. Лавров как будто склонен оспаривать самую возможность привлечения тех фактов, которые я привлек, для объяснения особенностей местной фольклорной традиции. Так, например, ему кажется странным то, что я так много места уделяю «анализу степени религиозности жителей сел Тимошина и Нежитина» вместо того, чтобы заняться «анализом социально-экономических и культурных условий».

Замечу на это, что, во-первых, Ф. И. Лавров здесь по обыкновению не слишком точен: в той мере, в какой я считал это необходимым, я все же привлекал социально-экономический материал (особенно в отношении Тимошина). Но дело собственно не в этом. Дело в том, что даже самый скрупулезный анализ социально-экономических условий не даст исчерпывающего ответа на те вопросы, которые нас, фольклористов, непосредственно занимают. В условиях социалистического общества, тем более в период развернутого строительства коммунизма, едва ли можно говорить о каких-либо серьезных различиях в социально-экономической жизни деревень, отстоящих друг от друга на какие-нибудь 40—50 км. Если какие-то отличия и сохранились, то они ничтожно малы в сравнении с теми резкими отличиями, которые характеризуют состояние фольклорной традиции в этих местах. Отсюда следует, что, наряду с экономическими факторами, на формирование местной фольклорной традиции оказывают определенное и достаточно самостоятельное влияние факторы какого-то иного, очевидно, более «надстроечного» порядка. В числе этих последних мне казалось естественным отметить такие, как склад «местного характера» и связанная с ним степень религиозности. Факторы эти в значительной мере определяют формы местного духовного быта и для развития фольклорной традиции далеко не безразлично, какова будет ее «питательная среда»: будет ли это коллектив веселый, общительный, дорожающий своими художественными богатствами, или же это будут люди замкнутые, проникнутые индивидуалистическими пережитками, люди, среди которых в силу определенных местных исторических причин сохранились еще привитые им в свое время начала этакого духовного аскетизма.

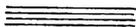
Марксистская философия не отрицает понятия национального характера, не вкладывая, конечно, сюда никакого «рокового» смысла. Так почему же нам не признать категории «местного характера», особенно если мы будем отдавать себе отчет в том, что это категория, еще в большей степени исторически обусловленная? Почему же не привлечь ее в тех случаях, когда она действительно может что-то объяснить? Только потому, что есть еще ученые, склонные все и вся догматизировать и пускаться затем в безудержную демагогию?

И последнее. Приведя мои замечания о том, что случаи естественного бытования фольклора в Нежитине и Панкратове весьма редки, Ф. И. Лавров находит возможным противопоставить им выводы В. Е. Гусева, касающиеся Красносельского района, причем делает это, совершенно не разобравшись в самых элементарных вещах. Он не понимает, например, что в приведенной цитате В. Е. Гусев говорит о восприятии фольклора красносельским населением, об интересе к фольклорным произведениям, популяризируемым средствами радио и «организованной художественной самодеятельности», но не касается вопроса о естественном фольклорном процессе в этих местах, о естественном бытовании фольклора (впрочем, в той части, которая может быть отнесена к этой области, и он вынужден отметить «некоторое сокращение удельного веса собственно фольклорных элементов в местной культуре»). Я же в своих отчетах говорил именно о естественном бытовании фольклора, т. е. имел в виду не абсолютный запас фольклорных произведений в памяти исполнителей и не их принципиальное отношение к фольклору вообще (с этой-то стороны выводы В. Е. Гусева справедливы по отношению ко всем уголкам нашей страны, потому что они, в сущности, аксиоматичны), а характер форм проявления фольклорной традиции.

Не поняв этой существенной разницы, Ф. И. Лавров сделал то, что он сделал, — бузине в огороде противопоставил дядьку в Киеве. Да еще каким-то непостижимым образом присоединил сюда вопрос о советском фольклоре (см. его восклицание: «Не в этой среде религиозных старух⁵ надо искать советский фольклор!»).

Вот собственно и все, что можно заметить по поводу статьи Ф. И. Лаврова.

Я не рассчитываю, конечно, что эти мои заметки как-то заставят Ф. И. Лаврова изменить свое отношение к моей точке зрения — у каждого свои взгляды! Но если он поймет отсюда, что образцы полемики, которые он продемонстрировал в своей статье, имеют не слишком достойных предшественников и что хотя бы поэтому к ним не следует прибегать советскому ученому, то цель данных своих заметок я буду считать достигнутой.



⁵ Кстати сказать, здесь уже сам Ф. И. Лавров «распространяет» мои нежитинские наблюдения на Судайский район: женщины, о которых я говорил в цитируемых им строчках, вовсе не являются религиозными. Тот факт, что веселились они в uspенье, не говорит ни о чем. Во многих местах сохранился обычай отмечать годовые праздники, но очень мало мест, где праздники эти имеют прежнее религиозное содержание.

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

Л. М. ЗЕМЛЯНОВА

ПРОБЛЕМА НАРОДНОСТИ ЛИТЕРАТУРЫ И НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

В 1958 г. издательство Колумбийского университета в Нью-Йорке выпустило в свет книгу Руфуса Мэтьюсона «Положительный герой в русской литературе». Книга эта — типичный образец той антисоветской стряпни, которой занимаются в США так называемые «специалисты» по русской литературе, выходцы из белоэмигрантской среды или откровенные пропагандисты империалистической идеологии из коренных американцев. Нападки Мэтьюсона направлены в основном на советскую литературу, на принцип партийности.

Не удивительно, что Мэтьюсон выступает и против эстетических воззрений революционных демократов, как непосредственных предшественников марксистской эстетики. Мэтьюсон пытается доказать, что якобы русские революционные демократы никогда не понимали истинной природы искусства, что они навязывали литературе извне политические задания, что они не признавали художественности, а их концепция народности литературы и ее связи с фольклором шла якобы вразрез с требованиями правдивости в искусстве и вела к «политикализации» литературы.

Характеризуя эстетические воззрения Чернышевского, Мэтьюсон заявляет, что Чернышевский «свел важнейшие сферы человеческого опыта к политическим формам», и «мы можем не сомневаться в том, что политикализация литературного процесса являлась окончательной целью его зигзагообразного путешествия».¹

Мэтьюсон ложно освещает эстетические воззрения революционных демократов. Как типичный представитель современной реакционной буржуазной эстетики, он не может примириться с их воззрениями на народность искусства. Не скрывая политической причины своего неприятия революционно-демократического принципа народности искусства, Мэтьюсон пишет, что «революционно-демократический реализм, объединив себя с „интересами народа“, выразился в очень острой критике основ буржуазно-помещичьего общества и в создании образов революционеров, борющихся против этого порядка».²

Вполне закономерно, что Мэтьюсон, для которого неприемлемы революционно-демократические воззрения на реализм и народность искусства, извращает и смысл революционно-демократических воззрений на взаимовлияние литературы и фольклора.

Намеренно искажая идейную сущность русского народно-поэтического творчества, Мэтьюсон заявляет, что черты конформизма и схематизма, присущие якобы положительным героям советской и революционно-демо-

¹ Rufus M a t h e w s o n. The Positive Hero in Russian Literature. Columbia University Press, New York, 1958, стр. 104.

² Там же, стр. 27.

кратической литературы, восходят к русскому фольклору и к древнерусской религиозной литературе, «создавшим многочисленные образы добродетельных людей в целях ободрения, обучения или вдохновения аудитории: богатырь (герой устного эпоса), святые мученики, казаки, бандит-революционер, крестьянин-дурак, резонер неоклассицизма и грозный царь-деспот и благотворитель служили в разные эпохи символами, целью которых было сообщить жизни направление и смысл. Прославление образов добродетели, какие бы внешние формы они ни принимали, служило различным интересам — религиозным, социальным, моральным и политическим — и во всех этих сферах направление было как конформистским, так и подрывным».³

По утверждению Мэтьюсона, революционные демократы использовали эти схематичные и «условно-эмблематичные» образы фольклорных героев для своей концепции положительного героя, а в дальнейшем советские критики ухватились за «положение Белинского, согласно которому символический и доблестный герой является наиболее эффективным литературным рычагом»,⁴ и привели советскую литературу к созданию «неполноценных портретов неполноценных людей».⁵

Известно, что между воззрениями на народное творчество революционных демократов и воззрениями М. Горького на фольклор есть прямая преемственная связь, в частности, по вопросу о реалистической основе народной фантастики. Показательно, что Мэтьюсон специально останавливается на высказываниях Горького о фольклоре. Однако Мэтьюсон извращает смысл высказываний Горького и заявляет, что якобы М. Горький призывал писателей учиться у фольклора «мифологическому» искажению действительности, и Горькому было ясно, какую манипулятивную ценность для идеологов представляет его «мифическая», из фольклора вытекающая литература.

В своем неудержимом стремлении оклеветать советскую литературу, советское литературоведение и революционно-демократические традиции в русской дореволюционной литературе и эстетике Мэтьюсон готов на любую фальсификацию. Его не смущает, что он, претендуя на компетентность в вопросах русской литературы на самом деле обнаруживает невежество, смешивая воедино фольклорные образы Иванушки-дурачка и народных заступников, образ Ивана Грозного, воспетого в народных песнях, и образы святых мучеников в религиозно-дидактической литературе.

К сожалению, Мэтьюсон не одинок. В реакционных кругах современного буржуазного литературоведения такого рода искажения можно встретить часто. Предлагая вниманию читателей статью на тему «Проблема народности литературы и народного творчества в эстетической концепции Н. Г. Чернышевского», автор надеется, что эта работа, как и работы многих других советских литературоведов, посвященные эстетическим воззрениям русских революционных демократов, послужит борьбе против современных реакционных буржуазных литературоведов, которые в своей ненависти к искусству социалистических стран готовы на любое искажение лучших традиций в истории великой русской реалистической литературы XIX в.

Мэтьюсон пытается утверждать, что якобы концепция народности была создана революционными демократами искусственно и насильственно навязывалась литературе. Но факты говорят совершенно иное. Именно концепция народности литературы, развитая в трудах революционных

³ Там же, стр. 13.

⁴ Там же, стр. 28.

⁵ Там же, стр. 323.

демократов во главе с Чернышевским, наиболее полно отвечала поступательному ходу развития литературы и являлась на том этапе теорией, наиболее полно соответствовавшей объективному историческому процессу, а следовательно и теорией наиболее научной и прогрессивной.

В обстановке подъема массового освободительного движения и назревания революционной ситуации 60-х годов XIX в. борьба вокруг проблемы народности в русской литературе и критике приняла ярко выраженный политический характер. Несмотря на внешнее различие, определениям народности, принятым в лагере консервативной критики, присущи были общие черты: интерпретация народности литературы с позиций либерально-крепостнической идеологии и идеалистической эстетики; стремление освободить понятие «народность» от необходимости выражения в литературе интересов трудящихся масс и задач революционно-освободительной борьбы; попытка разорвать связь между понятиями «народность» и «реализм». Всем этим реакционным воззрениям на народность литературы противостояла революционно-демократическая концепция.

Чернышевский в своей концепции народности литературы опирался на 1) понимание решающей, революционной, творческой роли народных масс в истории общества и созидании культуры; 2) материалистическое решение вопроса об отношении искусства к действительности; 3) материалистические воззрения на народное творчество. Эти основные факторы обусловили научность его концепции народности литературы.

Искусство, согласно материалистической концепции Чернышевского, призвано быть отражением общественной жизни. В жизни общества главная роль принадлежит народу. Литература также не может быть не связана с народом. Связь с народом дает ей силы к развитию. Хотя в разные периоды развития общества связь эта принимает различные формы. Народность литературы предполагает реалистическое отражение тех сторон и событий в жизни народа, которые имеют важное значение в процессе исторического прогрессивного развития.

Рассматривая народность литературы в неразрывном единстве с ее реализмом, Чернышевский подчеркивал необходимость исторически конкретного подхода к определению народности. Литература, призванная быть отражением общественной жизни, изменяется и развивается вместе с развитием общества. Соответственно и понятие народности наполняется новым содержанием. Определяя основные требования к народности литературы 60-х годов XIX в., Чернышевский показывал историческую необходимость служения литературы задачам революционно-освободительной борьбы против самодержавия и крепостничества.

Особое значение Чернышевский придавал вопросу о степени доступности произведений народной литературы массам народа. Недоступность народу произведений литературы, которая выражала интересы народа, он рассматривал как противоречие, являющееся отражением глубоких противоречий в общественно-экономическом укладе самодержавно-крепостнической России 60-х годов. В этом противоречии он видел серьезное препятствие к дальнейшему развитию литературы по пути народности и считал, что полное преодоление его возможно лишь при условии революционного преобразования всего общественно-экономического уклада страны.

В своих статьях Чернышевский неоднократно указывал, что народное творчество явилось первоосновой литературы и на протяжении всего развития питало ее передовыми демократическими традициями.

Органическую связь с фольклором Чернышевский отмечал в творчестве величайших писателей и поэтов мира. «Известно, — писал он, — что глав-

ная сила и Мильтона, и Шекспира, и Боккачио, и Данте, и Фирдавси, и всех других первостепенных поэтов состояла в том, что они были компиляторы народных преданий».⁶

Чернышевский указывал, что многие всемирно известные произведения литературы, воспроизводившие важнейшие периоды и события в истории общества, корнями своими восходят к фольклору, так как народ хранит демократические традиции нации, и народное творчество обогащает литературу идеями и образами, отвечающими прогрессивной линии исторического развития общества. Примером может служить литература эпохи Возрождения.

Бурная самодеятельность народных масс, проявившаяся в ходе борьбы с феодализмом, придавала фольклору этого периода четко выраженный антифеодальный характер. На фольклорной основе в различных западноевропейских странах создавались народные книги, направленные против князей, рыцарства, бюргерства и духовенства (во Франции — народная книга «Великие и неопенимые хроники о великом и огромном великане Гаргантюа», 1532; в Германии — «Шильбургеры», конец XVI в.; «Тиль Эйленшпигель», 1480; «Доктор Фауст», 1587 и др.). Образы, рожденные в фольклоре этого времени, часто отвечали на важные вопросы исторического прогресса. Не случайно поэтому отличительной чертой передовой литературы Возрождения стало обращение к народному творчеству. Народное творчество в эпоху Возрождения выступало важнейшим и непосредственным источником народности литературы. Чернышевский отмечает это, характеризуя творчество Рабле, Шекспира, Сервантеса, Боккаччо, Данте.

В примечаниях к книге Бокля «История цивилизации в Англии» он говорит о романе Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» как о произведении, сыгравшем выдающуюся роль в борьбе со средневековой церковью, и подчеркивает народную основу романа. В журнальном обозрении за 1854 г. он писал, что зародыш романа Рабле скрывается в народной книге о Гаргантюа.⁷ Рабле, по мнению Чернышевского, усваивал из фольклора не только идеи антифеодализма и антиклерикализма, но и художественные средства реалистического отображения действительности. В статье 1854 г. «Комическое» Чернышевский указывает на родство фарса, встречаемого в произведениях Рабле, Сервантеса и Шекспира, с фарсом народным.

Чернышевский неоднократно отмечал связь народности драматургии Шекспира с народной словесностью. По словам Чернышевского, «очаровательное влияние» народных сказок «господствует над поэзией Шекспира: все светлое в ней развилось под этим влиянием. Нечего уже говорить о том, что многие из его пьес прямо даны ему ими. «Ромео и Джульетта» — переделка народной сказки. Через Шекспира и мимо Шекспира влияние итальянских сказок проникает всю английскую литературу».⁸

Утверждая связь передовой реалистической литературы Возрождения с народным творчеством, Чернышевский тем самым помогает раскрыть свое понимание связи народности литературы с народным творчеством. Народность литературы основана на реалистическом отображении тех сторон и событий в жизни народа, которые соответствуют исторической тенденции развития общества. В эпоху Возрождения это была борьба против средневекового ига религии и феодализма, борьба, родившая передовую литературу и народное творчество. Обращение литературы Возро-

⁶ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, ГИХЛ, в 16 томах, 1939—1953, т. XII, стр. 137. (В дальнейшем — Чернышевский).

⁷ Там же, т. XVI, стр. 177.

⁸ Там же, т. XII, стр. 130.

ждения к фольклору усугубляло ее реализм и идейно-демократическую направленность.

Идея плодотворной связи реализма фольклора с реализмом литературы как важнейшее условие народности, постоянно присутствует в работах Чернышевского, затрагивающих проблему взаимоотношений литературы и народного творчества. В частности, эта идея развивается в статьях Чернышевского, посвященных творческой деятельности А. С. Пушкина.

В критических статьях, написанных в 1855 г. по поводу издания П. В. Анненковым сочинений А. С. Пушкина, Чернышевский, полемически заостряя вопрос о народности поэзии Пушкина, отмечает, что различные критики в понятие народности поэзии Пушкина вкладывают различное содержание. «Старая фраза о том, что Пушкин ввел народность в нашу литературу... лишена содержания, потому очень удобна для риторических распространений».⁹ Чернышевский предлагает конкретизировать это определение и взять за основу точку зрения Белинского, согласно которой народность поэзии Пушкина определялась его глубоким реализмом, умением правдиво отразить различные стороны в жизни народа не только своей страны, но и других стран. Развивая эту точку зрения в своей работе 1856 г. «Александр Сергеевич Пушкин. Его жизнь и сочинения», Чернышевский отмечал, что «важнейшее качество произведений Пушкина» заключается в их реализме. «Пушкин первый стал описывать русские нравы и жизнь различных сословий русского народа с удивительной верностью и проникательностью. До него почти не имели об этом понятия. Прежние писатели редко избирали предметом своих рассказов русскую жизнь, а если и делали это, то описывали неточно и неестественно».¹⁰

«Важнейшей стихией, участвовавшей в первоначальном образовании поэтического характера Пушкина», Чернышевский считал «русский народный элемент». «Несмотря на французское воспитание, — писал Чернышевский, — несмотря на то, что в кругу родных его говорилось преимущественно по-французски, Пушкин, как известно, уже в детстве был окружен элементом народности; известно, что главною представительницею этого влияния была няня его, знаменитая Арина Родионовна, которую потом прославил он в дивных, проникнутых любовью, строфах».¹¹ «Но Пушкин знакомился с народными сказками и песнями не по одним только рассказам своей няни — проникнувшись любовью к народности, он и сам входил в простонародные кружки, подслушивая там язык и песни».¹² По словам Чернышевского, «некоторые из лучших произведений Пушкина взяты из этого запаса».¹³

Но Чернышевский подчеркивает, что обращение к образам народной поэзии у Пушкина никогда не носило характера рабского подражания. Пушкин умел обогатить образы, заимствованные из фольклора, силою своего творческого таланта, дать им новую жизнь, значение новых произведений искусства. Некоторые народные сказки Пушкин «переключивал в стихи очень близко». В качестве примера Чернышевский называет сказку о том, как мужик убил медведицу и взял ее медвежат. Другие сказки (о царе Салтане) Пушкин изменял более значительно. Особо выделяет Чернышевский сказку «о рыбаке и рыбке», называя ее, в отличие

⁹ Там же, т. II, стр. 507.

¹⁰ Там же, т. III, стр. 317.

¹¹ Там же, т. II, стр. 430.

¹² Там же.

¹³ Там же, т. III, стр. 323.

от «переделанных сказок» — «превосходно воссозданной в истинно народном духе сказкой». ¹⁴

Умение не только литературно обработать произведение фольклора, но и заново «воссоздать» его в «истинно народном духе», по мысли Чернышевского, свидетельствовало о глубине понимания Пушкиным идейного содержания и художественной формы народного творчества. Он не искажал произведения фольклора в угоду какой-либо реакционной теории. Для него было характерно реалистическое восприятие народного творчества. Знание фольклора ему было необходимо для изучения жизни, образа мыслей и чувствований народа. Поэтому роль народного творчества в поэтической деятельности Пушкина не ограничивается тем, что на фольклорной основе был создан ряд его произведений. Роль народного творчества была гораздо шире. По словам Чернышевского, «вообще очень многие описания русских народных нравов и обычаев не были бы у Пушкина так живы и хороши, если б он с детства не был пропитан рассказами из народной жизни». ¹⁵

Реалистическое восприятие фольклора у Пушкина углублялось по мере развития его реалистического художественного метода отображения действительности. В ранний период своего творчества Пушкин использовал элементы фольклора в основном для создания романтического фона. В зрелый реалистический период Пушкин относился к народной поэзии по-иному. Его интересовало теперь отражение в фольклоре образа мыслей, быта и истории народа. Чернышевский отмечает это, сравнивая две поэмы: «Руслан и Людмила» и «Русалка». Содержание и той и другой взято из сказочного мира. «Но между тем как „Руслан и Людмила“ только по заглавию относится к старинной русской жизни, а на самом деле очень мало проникнута духом нашей старины, в „Русалке“ многие сцены превосходно изображают старинную нашу жизнь в ее истинном виде». ¹⁶

Уметь различать реалистическую основу фольклора и органически сочетать ее с реалистическим художественным методом отображения действительности в литературе — в этом Чернышевский видел одну из важнейших задач писателя, обращающегося к материалам народного творчества. Если писатель почему-либо грешит против правдивого изображения жизни, интерпретация народного творчества у него, как правило, ложная. Соответственно и «народность» такого произведения оказывается мнимой. Пример тому Чернышевский видел в комедии А. Н. Островского «Бедность не порок».

Как известно, в комедии «Бедность не порок» нашли свое выражение сомнения Островского в правильности выбранного им творческого пути, имевшие место в мировоззрении Островского в период сотрудничества в «молодой редакции» «Москвитянина». Это привело к идеализации патриархального купеческого быта, характерной для убеждений членов «молодой редакции». А. А. Григорьев восторженно приветствовал комедию Островского, назвав ее новым словом в искусстве за то, что автор «ввел публику в самый центр нравов, обычаев веселья» купеческого быта, ввел «с любовью, с благоговением к святыне народной жизни». ¹⁷

В идеализации купеческого патриархального быта Григорьев увидел «народность» комедии Островского, воплощенную в основном в образе Любима Торцова. Особым достоинством и важным признаком «народности» комедии Островского Григорьев считал обилие в ней фольклорного

¹⁴ Там же, т. II, стр. 431.

¹⁵ Там же, т. III, стр. 323.

¹⁶ Там же, стр. 335.

¹⁷ А. А. Григорьев, Собрание сочинений, т. I, СПб., 1876, стр. 117 и 473.

материала — песен, святочной обрядности, присловий, загадок. Своими восторженными похвалами слабых сторон комедии Григорьев пытался увести Островского с позиций натуральной школы и направить его по пути ложной идеализации действительности.

Чернышевский откликнулся на комедию «Бедность не порок» большой рецензией, в которой дал резкую отповедь А. А. Григорьеву. Он писал, что Островский свернул с пути реализма, «впал в приторное прикрашивание того, что не может и не должно быть прикрашиваемо. Произведения вышли слабые и фальшивые». ¹⁸ Представители патриархального купеческого быта, по словам Чернышевского, в комедии «облиты тою патокою, с которою Егорушка пляшет на святочном вечере... В особенном изобилии пролита она на Любима Торцова, который, по собственным словам (истинная скромность!) „пьяница, но лучше всех“, и на Митю, подслащенных до совершенного искажения действительности». ¹⁹

Чернышевский указывает, что Островский изменил основному требованию реалистической литературы — изображать правду жизни — и это лишило его комедию народности, несмотря на обилие введенного в нее фольклорного материала. Фальшивость основной идеи произведения (в принципе — антинародная идеализация патриархального купечества) обусловила то, что «пение различных песен» «ни к чему не ведет в пьесе». ²⁰

Островский пытался придать прогрессивное значение тем явлениям жизни, которые на самом деле были весьма консервативны. Для этого он искусственно соединял их с народным творчеством. Такой союз не только не придал народности его пьесе, но и еще больше подчеркнул фальшивость ее идеи. По Чернышевскому, материалы народного творчества, используемые в литературном произведении, должны способствовать углублению реализма, а не вуалировать показным народолюбием фальшивую идеализацию действительности.

На примере анализа комедии Островского Чернышевский высказывает и другую важную мысль о характере взаимосвязи народности литературы и народного творчества. Он говорит о роли народного творчества в углублении реализма литературного произведения и подчеркивает, что материалы фольклора не должны выполнять функции декорации. Материалам народного творчества следует предоставить идейную роль. Идейное содержание их должно органически сочетаться с идеей всего произведения. А так как народность литературного произведения не может быть достигнута, если оно не отвечает передовым идеям своего века, то и произведение фольклора, если на основе его строится произведение литературы, должно быть также осмыслено в соответствии с передовыми идеями своего века, своего народа.

Требуется не механическое насыщение литературного произведения материалами народного творчества, а подчинение их общему важнейшему условию народности — служению выражению основной исторической тенденции прогресса общества. Опираясь на народное творчество, художник должен уметь развить заложенные в нем мысли сообразно передовым идеям века. Историческая заслуга поэта или писателя перед своим народом заключается не в этом, что он сумеет точно скопировать идеи и образы народного творчества, а в том, чтобы обогатить их новым содержанием, соответствующим дальнейшему поступательному ходу развития общества.

¹⁸ Чернышевский, т. II, стр. 240.

¹⁹ Там же, стр. 240.

²⁰ Там же, стр. 236.

12 Русский фольклор, т. VII

Эту мысль Чернышевский великолепно аргументировал на примере поэтической деятельности Гете.

В рецензии на книгу Н. Готорна «Собрание чудес, повести, заимствованные из мифологии», затрагивая вопрос о характере переделок произведений фольклора в литературе, Чернышевский писал: «Переделка переделке рознь. Гете переделал индийский миф о „Магадеве и Баядерке“, греческое сказание о посещении, сделанном умершею невестою жениху, и рассказы не стали хуже от переделки: „Магадева и Баядерка“, „Коринфская невеста“ — вещи превосходные. Гете переделал также легенду о Фаусте, первая часть „Фауста“ вышла удивительно прекрасное создание. Хорошо вышло в этих случаях потому, что переделка совершалась по разумному основанию: поэт находил в старинных рассказах намек на идею, которой сам был проникнут, развивал этот намек, ярко выставлял тот смысл, какой могли видеть в старом предании люди ему современные».²¹

Драматическая поэма Гете принадлежала к числу любимых произведений Чернышевского. Еще в студенческие годы на занятиях у А. В. Никитенко Чернышевский выступал с сочинениями и докладами, посвященными «Фаусту». Поэма привлекала его своим жизнеутверждающим пафосом, пафосом борьбы за новые формы общественной жизни. В оценке «Фауста» Чернышевский был солидарен с Белинским. Как и Белинский, он отмечал слабые стороны поэмы — в основном, второй ее части, — явившиеся следствием противоречий в мировоззрении Гете периода «его нравственной дряхлости».²² В то же время Чернышевский, как и Белинский, всегда подчеркивал тесную связь «Фауста» Гете с общественной жизнью Германии того времени и отвергал попытки истолковать поэму в качестве образца «чистого искусства».

Утверждая большое общественно-историческое значение поэмы Гете, Чернышевский указывал на ее связь с народным творчеством. В примечаниях к переводу «Фауста» А. Н. Струговщиковым он детально вскрывает фольклорные источники поэмы Гете. Чернышевский указывает, что связь с народным творчеством проявилась не только в том, что в основу поэмы была взята народная легенда о Фаусте. Многие другие образы, сцены, мысли в поэме также подсказаны Гете фольклором.

Чернышевский отмечает, что песня, которую поет в сцене «Погребок Ауэрбаха» Фрош — «Сударыня ласточка», — это немецкая народная песня «Взвейся, госпожа ласточка, поклонись моей милой десять тысяч раз».²³ Песня «проклятого мышелова» основана на предании о гамельнском мышелове, который выманивал мышей своими песнями.²⁴ «Песня Маргариты» — «Моя мать» — «переделка народной песни, которая «поется» в кабаках и тому подобных местах — это отголосок развратных преступников и преступниц, с которыми осуждена сидеть в тюрьме несчастная Маргарита».²⁵ Каждая из этих песен помогает глубже проникнуть в различные сферы немецкой жизни того времени, благодаря чему, по словам Чернышевского, первая часть поэмы — «изображение частного быта — исполнена, действительно, гениальным образом».²⁶

В своих комментариях Чернышевский раскрывает содержание многочисленных народных поверий и обрядов, о которых упоминается в поэме Гете. Из комментариев Чернышевского явствует, что обилие фольклорной

²¹ Там же, т. VII, стр. 441.

²² Там же, т. III, стр. 784.

²³ Там же, стр. 789.

²⁴ Там же, стр. 791.

²⁵ Там же, стр. 793.

²⁶ Там же, стр. 789.

фантастики и обрядовости в «Фаусте» отнюдь не вело к поэтизации этой обрядовости и суеверий. Напротив, вся поэма была направлена на борьбу со средневековой схоластикой и ее пережитками, отраженными, в частности, и в народных обычаях. «Кухня ведьмы, — пишет Чернышевский, — представлялась вместилищем грубого суеверия, прикрашиваемого шарлатанством. Быть может, стремление Фауста к истине отуманится хитросплетенными речами и песнопениями, в которых бессмыслие облечено пышными фразами, так что может казаться глубокою мудростью. Но и эта попытка напрасна: Фауст до того презирает бессмысленную символистику, что даже не слушает ее; ему отвратительно видеть и нелепую обстановку, которою считает нужным окружать себя ведьма. — В своих сходбищах с бесами и в своих волхованиях ведьмы пародировали религиозные обряды».²⁷

Чернышевский подчеркивает, что фольклорная «чертовщина», пародирующая религиозные обряды, помогает в поэме развить ее основную идею — освобождение человека от пуг суеверий и невежества. «Представители мира сверхъестественного», по словам Чернышевского, «говорят много фраз без смысла», поэтому «невежественные поклонники их церемоний должны терять последний смысл, отыскивая смысл в этом сумбуре».²⁸

Элементы фольклора в поэме Гете органически срастаются с общей тканью повествования. Они не являются просто фоном, а входят в само действие поэмы, дополняют и раскрывают идею произведения. Гете, как указывает Чернышевский, не искажает идейного содержания произведений фольклора, а лишь развивает в них то, что требует развития «сообразно с идеями своего века».²⁹

Так Мефистофель в народной легенде — «дьявол, которому продает свою душу Фауст», начало отрицательное, воплощение зла, враг человека. Чернышевский отмечает это, анализируя происхождение имени Мефистофеля. «Обыкновенно производят его от Merphitis (моровое поветрие). Если такое производство справедливо, вторую половину слова легко объяснить греческим словом *ôrhelein* — быть приятно. В таком случае Мефистофель значило бы: тот, которому приятно убивать людей».³⁰ Чернышевский указывает, что Гете эти же черты отрицания в образе Мефистофеля осмысливает философски с точки зрения роли отрицания в развитии: «У Гете Мефистофель — выражение безграничного отрицания (в теории и в жизни), скептицизма. Скептицизм есть зло, страдание, но он не губит сильного душою человека. Так и Мефистофель не в силах погубить Фауста. Отрицания ведут только к новым, более чистым и верным убеждениям. Так и Фауст, по мысли Гете, выраженной в прологе, должен выйти из борьбы с Мефистофелем как победитель его, выйти еще более прежнего достойным служителем верховной истины».³¹

Народная легенда о Фаусте возникла во времена Возрождения и отражала общие веяния эпохи — жажду знаний и стремление разорвать оковы средневековой схоластики. Образ Фауста в фольклоре откликнулся на прогресс новой культуры. Вместе с тем народ отметил и негативные стороны в нарождавшейся буржуазной культуре. Одобрив смелые дерзания доктора Фауста, легенда в то же время осуждала его за безмерные притязания к власти и богатству. Гете оставляет в стороне эти противоречия эпохи, отраженные в народной легенде, и берет только положительные черты в образе Фауста. Народная легенда в данном случае в известном смысле

²⁷ Там же.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же, т. VII, стр. 441.

³⁰ Там же, т. III, стр. 783.

³¹ Там же.

более широко отражала противоречия нарождавшейся буржуазной культуры, чем поэма Гете, в которой не были использованы все потенциальные возможности, содержащиеся в народной легенде о Фаусте. Думается, что именно в этом смысле следует понимать слова Чернышевского, сказанные им о поэме Гете в «Повести повестей». Называя Мильтона, Шекспира, Боккаччо, Данте, Фирдоуси «компиляторами народных преданий», Чернышевский писал: «У таких людей, как Гете, не хватало силы на это, они брали материал уже из вторых рук, до корней не успевали докопаться, или не могли справиться с этими корнями, как Гете не сладил с легендой о Фаусте».³²

Чернышевский, таким образом, утверждает неисчерпаемые возможности народного творчества, как источника, питающего прогрессивными идеями литературу, углубляющего ее реализм, художественность и народность. Вместе с тем он говорит о необходимости критического, исторического подхода к народному творчеству, с учетом передовых идей своего века и своего народа. Далеко не всё и не всегда в народном творчестве полностью отвечает условиям народности литературы. Чернышевский советовал постоянно помнить, что идейному содержанию и художественной форме произведения народного творчества присуща известная историческая ограниченность. Передовая литература, усваивая из фольклора все лучшее, должна критически отнестись к чертам исторической ограниченности. Особенно строгое требование критического отношения к народному творчеству Чернышевский предъявлял по отношению к современной ему русской литературе.

Назревание революционной ситуации настойчиво диктовало необходимость показа в литературе правды о народе, беспощадного, трезвого, реалистического анализа не только сильных, но и слабых сторон народной жизни. Фольклор, отражавший народную жизнь во всей ее противоречивости, мог явиться ценным источником народности литературы при условии рассмотрения его в разрезе революционно-демократических задач дня.

Некритическое отношение к народному творчеству, поклонение фольклорной букве, затушевывание косных сторон в фольклоре вело к лженародности. Недостаточно было насытить свое произведение, посвященное народной жизни, сведениями из фольклора. Необходимо было ясно разобраться в этих сведениях, определить, что в них соответствует исторической линии прогресса, а что является пережитком прошлого и должно быть преодолено народом.

Показательна в этом отношении оценка Чернышевским рассказов для народного чтения, написанных Л. Н. Толстым.

Известно, что в 1861—1862 гг., когда Толстой приступил к изданию «Ясной поляны», в его творчестве намечается пристальный интерес к изучению крестьянского быта и творчества. В эти годы Толстой настойчиво стремится сформулировать принципы новой демократической эстетики, основы которой он пытается установить, изучая народное творчество. В своих статьях этого периода («Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят?», «Прогресс и определение образования» и др.) Толстой высказывает справедливые и глубоко демократические идеи о роли и значении народного воззрения и народного творчества в создании культуры. «Я должен склониться на сторону народа, — писал он, — на том основании, что 1-е, народа больше, чем общества, и что потому должно предположить, что большая доля правды на стороне народа; 2-е и главное — потому что народ без общества прогрессистов мог бы жить и удовлетворять всем своим человеческим потребностям, как-то:

³² Там же, т. XII, стр. 137.

трудиться, веселиться, любить, мыслить и творить художественные произведения (Илиады, русские песни). Прогрессисты же не могли бы существовать без народа».³³

Но в то же время взгляд Толстого на роль и значение народного творчества был лишен подлинного историзма. По мысли Толстого, народное творчество и мировоззрение патриархального крестьянства вовсе не нуждаются в оплодотворении их передовыми идеями демократической интеллигенции, точно так же как и «восточные народы» в целом не подлежат обязательному для других народов закону цивилизации. «Общего закона движения вперед человечества нет, как то нам доказывают неподвижные восточные народы», — говорил Толстой. Приведа это высказывание Толстого, В. И. Ленин в статье «Л. Н. Толстой и его эпоха» писал: «Вот именно идеологией восточного строя, азиатского строя и является толстовщина в ее реальном историческом содержании. Отсюда и аскетизм, и непротивление злу насилием, и глубокие нотки пессимизма, и убеждение, что „все — ничто, все — материальное ничто“».³⁴

Создавая свои сказки и рассказы для простонародного чтения, Толстой стремился как можно лучше усвоить художественные особенности и язык народного творчества. Его сказки и рассказы Чернышевский назвал лучшей частью «Ясной поляны». «И хороша в них собственно та сторона, — писал он, — для выполнения которой не нужно иметь и убеждений в мыслях, а достаточно иметь некоторую личную опытность и некоторый талант, хорошо в них изложение. Оно совершенно просто; язык безыскусственен и понятен».³⁵ «Но в содержании вещей, рассказанных так хорошо, отразился недостаток определенных убеждений, недостаток сознания о том, что нужно народу, что полезно и что вредно для него».³⁶

Толстой против революционного просвещения народа. Он сознательно не хочет замечать каких-либо негативных сторон в народном творчестве. И поэтому, создавая свои сказки для детей, он старается сохранить не только положительные, но и отрицательные стороны народного творчества. В числе этих отрицательных черт фольклора, которые Толстой не только не критикует, но и любовно поэтизирует, Чернышевский отмечает религиозные суеверия. Это качество, как указывает Чернышевский, лишало рассказы Толстого значения подлинной народности. Подлинно народная литература в 60-е годы XIX в. должна была звать Русь к топору, а рассказы Толстого звали к непротивленчеству. Подлинно народная литература должна была выступить учебником жизни, указывать на недостатки в мировоззрении народа, а не поэтизировать все, что только встречается в фольклоре.

Большой интерес представляет рассмотрение Чернышевским вопроса о народности литературы и фольклора в связи с проблемой положительного героя в литературе 60-х годов. Одним из проявлений исторической ограниченности мировоззрения патриархального крестьянства в народном творчестве Чернышевский считал слабость позитивных идеалов. Поэтому важнейшую задачу передовой интеллигенции Чернышевский видел в революционном просвещении народа: служить народу, в своей деятельности опираться на народ и в то же время знать его недостатки и уметь их устранить. Народность в литературе, по мнению Чернышевского, также предполагала создание таких образов положительных героев, которые бы помогли вносить в народ политическое сознание. Для этого литература должна была опи-

³³ Л. Н. Толстой. Прогресс и определение образования. — Полное собрание сочинений, т. 8, М., 1936, стр. 346.

³⁴ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 20, 5-е изд., стр. 102.

³⁵ Чернышевский, т. X, стр. 515.

³⁶ Там же, стр. 517.

раться на лучшие демократические традиции фольклора, усваивать их и поднимать на более высокую ступень политического сознания те идеи социального протеста, которые были отражены в фольклорных образах народных заступников. Сам Чернышевский реализовал эти требования в своей литературной практике, создав образ Рахметова.

Рахметов — образ революционера-профессионала, образ вождя, к которому обращают свои взоры новые люди. Таких, как Рахметов, было мало, «но ими, — пишет Чернышевский, — расцветает жизнь всех; без них она заглохла бы; мало их, но они дают всем людям дышать, без них люди задохнулись бы. Велика масса честных и добрых людей, а таких людей мало; но они в ней — теин в чаю, букет в благородном вине; от них ее сила и аромат; это цвет лучших людей, это двигатели двигателей, это соль соли земли».³⁷

Для того чтобы приготовить себя к трудностям революционной борьбы, Рахметов выработал свою систему спартанского образа жизни. Он привык к простой пище, отказался от роскоши, всемерно закалял себя морально и физически. Все эти черты закрепили за ним прозвище ригориста. Но ригоризм не составлял сущности характера Рахметова. Ригоризм появился у него как следствие нелегальной революционной борьбы. Главное в деятельности Рахметова — борьба за освобождение народа.

«Все, кто его знал, — пишет Чернышевский, — знали его под двумя прозвищами; одно из них уже попадалось в этом рассказе — „ригорист“; его он принимал с обыкновенною своею легкою улыбкою мрачного удовольствия. Но когда его называли Никитушкой или Ломовым, или по полному прозвищу Никитушкой Ломовым, он улыбался широко и сладко и имел на то справедливое основание, потому что не получил от природы, а приобрел твердостью воли право носить это славное между миллионами людей имя».³⁸

Кто такой Никитушка Ломов и почему Чернышевский называет это имя славным между миллионами людей? Сам Чернышевский характеризует его так: «Никитушка Ломов, бурлак, ходивший по Волге лет двадцать—пятнадцать тому назад, был гигант геркулесовой силы; пятнадцати вершков ростом, он был так широк в груди и в плечах, что весил пятнадцать пудов, хотя был человек только плотный, а не толстый. Какой он был силы, об этом довольно сказать одно: он получал плату за четверых человек. Когда судно приставало к городу и он шел на рынок, по-волжскому на базар, по дальним переулкам раздавались крики парней: „Никитушка Ломов идет, Никитушка Ломов идет!“ и все бежали на улицу, ведущую с пристани к базару, и толпа народа валила вслед за своим богатырем».³⁹

Чернышевский по цензурным условиям не раскрывает полностью образа Никитушки Ломова и лишь в общих чертах наломинует читателю, что это народный герой, воспетый в легендах, и имя его «гремит славою... на полосу в сто верст, идущей по восьми губерниям».⁴⁰ О Никитушке Ломове сложено было в приволжских губерниях много легенд. О нем рассказывали, как о бурлаке-богатыре, совершающем славные трудовые подвиги. Особенно любовно в легендах говорилось о его стремлении отдать свою силу на облегчение труда простых людей. В одной из легенд, записанной Д. Н. Садовниковым, рассказывается, как однажды Ломов помог грузчикам снести очень тяжелый якорь. Купец, узнав, что работу выполнил Ломов, заплатил рабочим меньше условленного. Тогда Никитушка

³⁷ Там же, т. XI, стр. 210.

³⁸ Там же, стр. 291.

³⁹ Там же, стр.

⁴⁰ Там же.

Ломов взвалил на спину якорь, один снес его к дому жадного купца, повесил на ворота и сказал грузчикам: «Теперь, ребята, запросите с него хорошенько — да, смотрите, не продешевите!»⁴¹

Никитушка Ломов в народных преданиях олицетворял неисчерпаемые силы народа. Предания о Ломове передавали из уст в уста, как предания о народном заступнике. Чернышевский вводит в роман образ Никитушки Ломова не случайно. Образ народного героя, возникший не в глубокой древности, а в 40-е годы XIX в., помогал ему показать связь Рахметова с народом.

Рахметов считал для себя честью носить имя Никитушки Ломова, и эту честь он «приобрел твердостью воли». Долгое время он жил среди трудового народа, изучал его быт, его чаяния, трудился вместе с ним. «... был пахарем, плотником, перевозчиком и работником всяких здоровых промыслов; раз даже прошел бурлаком всю Волгу, от Дубовки до Рыбинска».⁴² Эта работа помогла ему закалиться физически, помогла хорошо познать действительную жизнь народных масс. Никитушкой Ломовым окрестили его товарищи по лямке — сам народ признал его своим богатырем, и именно поэтому Рахметов так радостно улыбался, когда его называли Никитушкой Ломовым. «Так нужно, — говорил он, — это дает уважение и любовь простых людей. Это полезно, может пригодиться».⁴³

Образ Рахметова вбирает в себя лучшие черты из образа народного героя. Но есть между ними и существенная разница. Богатырство Никитушки Ломова — сила стихийная, она не дополняется силою ясно осознанных общественно-политических идеалов. Рахметов же обладает багажом новейших знаний во всех сферах науки; у него есть определенная программа революционной деятельности. Рахметов — тот предводитель народно-освободительной борьбы, которого выдвинула на арену общественной жизни сама логика исторического развития. Он должен повести народные массы по пути сознательной революционной борьбы, внести в массы революционное сознание. Параллель с Никитушкой Ломовым, которую проводит Чернышевский, характеризуя Рахметова, помогает уяснить силу и слабость народного мировоззрения и необходимость руководства стихийной народной борьбой со стороны таких «особенных людей», как Рахметов.

Итак, при решении проблемы взаимосвязи «народности содержания» литературы и фольклора Чернышевский требовал от писателей исторически конкретного подхода к идейному содержанию произведений фольклора. Он был против механического перенесения образов, мыслей, идей из произведений фольклора в произведения литературы. Все, что заимствуется из фольклора, должно удовлетворять важнейшему условию народности литературы — выражать коренные интересы народа, соответствующие ходу прогрессивного развития общества. Писатель должен помнить, что не все в народе народное. Косные элементы он должен отбросить. Но даже усваивая прогрессивное, он обязан учесть историческую ограниченность мировоззрения патриархального крестьянства, которая неизбежно оставляет свои следы в произведениях фольклора. Преодолевая эту ограниченность, литература развивает идеи народного творчества с позиций мировоззрения более зрелого, чем мировоззрение патриархального крестьянства. Таким Чернышевский считал в 60-е годы мировоззрение революционной демократии, которое одно в те годы наиболее полно отвечало основной исторической линии развития.

⁴¹ Д. Н. Садовников. Сказки и предания Самарского края. СПб., 1884, стр. 381—382.

⁴² Чернышевский, т. I, стр. 292.

⁴³ Там же.

Этот же принцип исторически конкретного подхода к фольклору Чернышевский последовательно применял при решении вопроса о взаимосвязи «народности формы» произведений литературы и художественной формы произведений народного творчества.

Народная поэзия художественна, указывал Чернышевский, но это отнюдь не значит, что художественная форма ее может быть целиком перенесена в литературу. Художественной форме фольклора присущи черты исторической ограниченности. В ней есть элементы, которые возникли на определенной стадии развития искусства и не могут удовлетворить новое содержание в произведениях новой современной литературы. В качестве примера Чернышевский ссылался на постоянные эпитеты. Как бы ни была велика меткость и красота постоянных эпитетов, но они не применимы в поэзии литературной. То же следует сказать и об «общих местах», которые необходимы эпосу, но не применимы для «новой поэзии». «В этом нет спора, — писал Чернышевский, — но что сказали бы мы, если б, например, у Пушкина повторялись двадцать раз в разных поэмах прекрасные стихи:

Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные крутя;
То, как зверь, она завоет,
То заплачет, как дитя...

И если б, говоря о Кавказе сто или более раз, каждый раз описывали б его так:

Кавказ подо мною; один в вышине
Стою над снегами у края стремнины;
Орел, с отдаленной поднявшись вершины,
и проч.

Мы нисколько не оскорбляемся подобными повторениями в народных песнях. Из этого следует, что мы не прилагаем к ним тех требований, соблюдение которых ставим в непрременную обязанность поэзии, нас удовлетворяющей». ⁴⁴

Художественная форма народной поэзии, как указывал Чернышевский, не является статичной, она развивается и изменяется. В развитии ее ощущается тенденция сближения с формой литературной поэзии. В статьях о Пушкине, обращаясь к вопросам народного стихосложения, Чернышевский пишет о необходимости разнообразить рифму и разорвать «несносный союз — младость—радость, ночи—очи». Но это не значит, что следует отказать от рифмы вообще. «В том, что рифма должна остаться необходимой принадлежностью русского стиха, — пишет Чернышевский, — невозможно сомневаться; вся история русского народного стихосложения показывает его стремление приучить себя к рифме. Точно так же и различие нашего языка с немецким в предпочтении одного размера другим никак не должно вести к заключению, чтобы русская поэзия могла принять стихосложение простонародных песен; потому что сами песни высказывали постоянное стремление подчиниться тем стопам, какие введены в нашей литературной поэзии. Стихосложение нашей народной поэзии само покидает свои прежние правила, учится новым, принятым нашей литературой со времени Ломоносова, и тем само изобличает свою слабость сравнительно с новой версификацией. Теперь уже не только литераторы, но и народ не могут возвратиться к старинной форме песни. Да и нельзя жалеть о невозможности восстановить ее господство, потому что старинный наш размер, каковы бы ни были его достоинства, слишком поражает своей монотонностью». ⁴⁵

⁴⁴ Там же, т. II, стр. 307—308.

⁴⁵ Там же, стр. 472—473.

История народного стихосложения подтвердила наблюдение Чернышевского. Действительно, уже с 60-х годов XIX в. начинается бурное развитие частушки и новой песенной лирики, в которых налицо тяготение к формам стихосложения, принятым в литературной поэзии.

Хотя история развития народного стихосложения и убеждает в невозможности вернуться к старым нормам фольклорного стиха, это, как подчеркивал Чернышевский, не значит, что литературной поэзии нечего позаимствовать в фольклорном стихосложении. В народном стихосложении, например, распространены рифмы по подобию звуков, хорошо соответствующие естественной акцентировке русского языка. В литературной поэзии, по словам Чернышевского, рифма также «могла б довольствоваться не одинаковостью, а подобностью звуков, как это иногда бывает у Кольцова. Конечно, это созвучие должно быть сильно, резко, чтобы быть заметным».⁴⁶

Дальнейшее развитие русской поэзии подтвердило правильность и плодотворность предложения Чернышевского шире использовать рифму по подобию звуков. Рифма по подобию звуков является одной из самых распространенных в произведениях советских поэтов.

При обсуждении вопросов «народности формы» в критике и литературоведении 60-х годов одним из наиболее спорных был вопрос о «народности языка». В консервативной критике под «народностью формы» нередко понималась стилизация под некий «простонародный язык». Появилось множество очерков и повестей «из простонародного быта», в которых, по словам Чернышевского, «мужики заговорили так, что не употребляли ни одной фразы, которая имела бы смысл на обыкновенном русском языке (которым, между прочим, говорят и крестьяне, не имеющие средств объясняться на иных языках), не произносили ни одного слова, не исковеркав его; да и то была еще милость, когда только коверкали обыкновенные слова, а не вовсе отказывались от них, заменяя их неслыханными в народе речениями, заимствованными из „Словаря областных речений“».⁴⁷

Народность языка, по мнению Чернышевского, вовсе не заключается в заимствовании речений из диалектов и фольклорных идиом. Народность языка писателя достигается совсем не стилизацией под якобы «простонародный язык», не неумеренным употреблением диалектных слов и выражений, не сверхмерным нагромождением языковых особенностей фольклора, а ясностью, общедоступностью, умением применить все средства, которые дает писателю богатый и беспрестанно развивающийся общенародный язык. Народность языка писателя тесно связана с народностью в содержании его произведений.

А. С. Пушкина Чернышевский ценил за то, что он, изучая народную поэзию, не увлекался условностями фольклорного языка, а брал только лучшее, только общепонятное и ценное для всего народа. Произведения Пушкина поэтому понятны не только по содержанию, но и по форме, по своему языку многим тысячам людей. Пушкин, по словам Чернышевского, возвел литературу в достоинство национального дела.

Борясь за народность литературы, Чернышевский указывал, что, помимо двух основных условий народности — народность содержания и народность формы, следует еще помнить и третье — народность в смысле доступности литературы широким массам народа.

Для того чтобы определить условия доступности литературы трудящимся массам, надо было выяснить, какие книги читают в народе. Черны-

⁴⁶ Там же, стр. 472.

⁴⁷ Там же, т. III, стр. 692.

шевский внимательно следил за изданием книг для простого народа. Его интересовало, какие произведения фольклора живут в народе, какие издания пользуются популярностью, проникают ли в народ произведения классиков литературы. Ответ на эти вопросы он стремился найти, изучая жизнь народа не только России, но и зарубежных стран. Он оставил, например, интересные замечания о книгах, пользовавшихся популярностью среди простого народа Франции.

Рецензируя в 1854 г. книгу Низара «История книг для простого народа с XV века до 1852 г.», Чернышевский отмечал, что важнейшая отрасль простонародной литературы в современной ему Франции — альманахи. Эти альманахи издавались людьми, которых отнюдь не интересовало просвещение масс, «которые продают разносчикам свой товар на вес, а не по счету экземпляров». ⁴⁸ Главное содержание этих альманахов — астрологические предсказания. «В биографическом роде чтение простого народа во Франции составляют истории Фра-Дьявола, Картуша, Гаргантюа (в которой скрывается зародыш романа Рабле), Вечного Жида и, наконец, Наполеона. Далее, кроме множества книжек, благочестивых по названию, но большей частью наполненных суевериями, следуют „Полные письмовники“, „Руководства как должно держать себя“ и романы». ⁴⁹ Последние, как отмечает Чернышевский, представляют собой искаженные варианты старых средневековых произведений. Такое слабое проникновение в народ произведений классической литературы и засилие лубочной литературы Чернышевский констатировал и в отношении России. Он отмечал, что в России в изданиях «простонародной литературы» очень часто выходили в свет брошюры, рассчитанные на воспитание масс в духе верности церкви и престолу.

Приведа название одной из таких брошюр — «Рассказ солдата Сидорова при бомбардировке Севастополя англо-французами. М., 1855», Чернышевский писал: «Одна из многочисленных спекуляций, рассчитывающих на патриотизм протонародия. Книжку эту можно похвалить хотя бы за то, что она не хочет никого вводить своею внешностью в заблуждение: обертка с лубочными картинками и бумага, какой мы уже давно не встречали даже в серобумажных изданиях, с первого же взгляда дают верное понятие о литературных качествах книжки. Хорошо было б, если бы всегда встречалась такая похвальная гармония формы с идеею». ⁵⁰

Под руководством Чернышевского «Современник» вел систематическую борьбу с этой серобумажной спекулятивной литературой. Революционные демократы понимали, что литература станет полностью доступной народу лишь при условии коренного улучшения его материального положения. Изменить материальное положение нельзя без народной революции. Но к революционному выступлению народ не созрел. Поэтому необходима упорная борьба за революционное просвещение народа. И в этой борьбе важная роль должна принадлежать литературе. Надо использовать все возможности, чтобы приобщить протолюдинов к хорошей книге. Чернышевский поощрял каждое издание дешевых книг, направленное на то, чтобы действительно сообщить народу полезные знания. Особое значение придавал он изданию книг для народа с произведениями классиков литературы и фольклора.

«Русская литература, — писал он, — чрезвычайно богата потребностями. Одна из них — собрание лучших произведений русской поэзии... Но

⁴⁸ Там же. т. XVI, стр. 176.

⁴⁹ Там же. стр. 177.

⁵⁰ Там же, т. II, стр. 741.

до сих пор русская публика должна довольствоваться хрестоматиями. Кроме них, в нашей литературе существуют только серобумажные песенники, слепленные с самою грустною небрежностью, самым жалким невежеством и безвкусицей, все похожие один на другой по своему внешнему и внутреннему безобразию, как две капли воды, и принадлежащие той же отрасли литературы, к которой относятся анекдоты о Балакиреве и Похождения Францыла Венециана... Когда же мы будем иметь сборник, составленный хотя на один волос лучше этих уродливых чудовищ, которые от времени становятся только безобразнее?»⁵¹

Чернышевский всячески приветствовал проникновение реалистической литературы в народ. Он считал это важным фактором и в развитии самой литературы и народного творчества, так как был убежден в том, что только высоко развитая передовая реалистическая народная литература становится доступной для восприятия ее широкими массами народа.

«Перспектива еще довольно длинна, — писал Чернышевский, — но уже виден конец ее. Даже у нас, как ни малы наши успехи по сравнению с передовыми странами, есть признаки того, что начинается проникновение высших результатов нашего умственного развития в массу, которой недоступны были менее высокие фазисы этого развития. Ломоносов был понятен только людям высокого школьного образования. Стихов Державина народ не мог ни узнать, ни оценить; да они и были таковы, что, по правде говоря, нечего было ценить в них. Но молодые люди среднего сословия уже могли восхищаться балладами Жуковского. Для простолюдинов баллады эти были слишком хитры и приторны; но „Черная шаль“ Пушкина пелась уже девушками из уездного простонародья. На днях, проходя мимо столиков, на которых продаются лубочные картинки, мы видели лист с главными сценами из песни Лермонтова о Калашникове; под картинками были написаны отрывки песни, соответствующие им.

«Дело начинается постепенным выделением людей высшего умственного развития из толпы, которая все дальше и дальше отстает от их быстрого движения. Но по достижении очень высоких степеней развития умственная жизнь передовых людей получает характер все более и более доступный простым людям, все больше и больше соответствующий простым потребностям массы, и вторая, высшая половина исторической умственной жизни состоит по своему отношению к умственной жизни простолюдинов в постепенном возвращении того единства народной жизни, которое было при самом начале и которое разрушилось в первой половине движения».⁵²

Таким образом, взгляды Чернышевского на роль и значение народного творчества в борьбе за народность литературы были теснейшим образом связаны с его революционно-демократическим мировоззрением в целом. Отмечая большую роль народного творчества в борьбе за народность литературы, Чернышевский тем самым утверждал неисчерпаемые творческие силы народа. Он указывал, что путь литературы к зрелости и возмужалости — это путь дальнейшего укрепления ее связи с народом. Но для этого необходимо революционное преобразование самодержавно-крепостнической России, в которой народ лишен был доступа к литературе. И Чернышевский всемерно ратовал за освобождение народа, за раскрепощение его творческих сил. Устремляя свои взоры в будущее, он предсказывал великие судьбы русской литературы, развивающейся по пути реализма и народности и ведущей за собой, как путеводная звезда, народное творчество к созданию подлинного всенародного искусства.

⁵¹ Там же, стр. 713—714.

⁵² Там же, т. VII, стр. 433.

В основе своей концепция Чернышевского явилась той вершиной в развитии домарксовской научной мысли о народном творчестве, пути от которой ведут непосредственно к марксистской науке. В этом заключается значение изучения воззрений Чернышевского не только для советской науки, но и для прогрессивных фольклористов и литературоведов за рубежом. В этом же заключается и причина той ненависти и злобы, которые характеризуют отношение к эстетической концепции Чернышевского в трудах реакционных современных буржуазных литературоведов. Как бы ни старались последние оклеветать и исказить наследие Чернышевского, гениальность его предвидений подтверждает сама жизнь, само развитие всенародного советского искусства.



В. Г. БАЗАНОВ

*К ВОПРОСУ О ФОЛЬКЛОРЕ И ФОЛЬКЛОРИСТИКЕ
В ГОДЫ РЕВОЛЮЦИОННОЙ СИТУАЦИИ В РОССИИ
(1859—1861)*

1

Богатейшие записи художественного фольклора производились преимущественно в северных районах России, населенных государственными крестьянами. Между тем фольклор русского Севера, в частности Олонецкой губернии, не всегда является надежным источником для понимания эстетики и мировоззрения крестьянина XIX в., особенно пореформенной поры. П. Н. Рыбников и А. Ф. Гильфердинг подробно сообщают о личном мастерстве олонецких сказителей, о бытовании былин в пределах Пудожья и Заонежья, но они по вполне понятным причинам не касаются отношения крестьян к крепостному праву, не говорят о реформе (1861) и той реакции, которую вызвала эта реформа в народе. В годы крестьянских восстаний (1859—1861) Олонецкий край, как и некоторые другие районы русского Севера, прославившиеся сказительским фольклором, находились несколько в стороне от грозных событий. В характеристике фольклора XIX в. нельзя сбрасывать этих местных условий, нельзя не считаться с конкретным экономическим укладом, способствовавшим наилучшей сохранности древнерусской народной поэзии, или, наоборот, разрушению эпического мирозерцания, потуханию определенных художественных традиций.

Для исследователя крестьянских настроений особый интерес представляют фольклорные записи из Поволжья и других губерний центральной России, испытавших все ужасы крепостничества и помещичьего произвола. Олонецкий север с его своеобразным фольклорным «классицизмом» и Поволжье с его пугачевско-разиновским романтизмом («волжский романтизм», по определению Короленко) вливаются в общий поток русской народно-поэтической культуры. Однако в этом общем потоке происходит дифференциация классического наследия. Поволжье как бы возвращает поэзию к эпохе прежних крестьянских движений и одновременно восстанавливает героику недавнего прошлого, напоминает о ней. Олонецкая губерния крепко держится воспоминаний о древнем Новгороде, крестьянской патриархальности. В обстановке, которая существовала в русской деревне в исходе 50—начала 60-х годов, вполне понятно тяготение русского крепостного и временнообязанного крестьянина к идейным и художественным композициям пугачевско-разиновского фольклора, к композициям огня и мести. Песни и предания о Пугачеве и Разине в годы новых крестьянских восстаний приобретают характер политического манифеста, завещанного предками.

Кроме исторического воспоминания, была еще современность, не уступавшая прошлым движениям за крестьянскую волю.

В. И. Ленин дает обобщающую картину положения в России той поры: «Оживление демократического движения в Европе, польское брожение,

недовольство в Финляндии, требование политических реформ всей печатью и всем дворянством, распространение по всей России „Колокола“, могучая проповедь Чернышевского, умевшего и подцензурными статьями воспитывать настоящих революционеров, появление прокламаций, возбуждение крестьян, которых „очень часто“ приходилось с помощью военной силы и с пролитием крови заставлять принять „Положение“, обдирающее их, как липку, коллективные отказы дворян — мировых посредников применять такое „Положение“, студенческие беспорядки — при таких условиях самый осторожный и трезвый политик должен был бы признать революционный взрыв вполне возможным и крестьянское восстание — опасностью весьма серьезной».¹

Во всех политических проектах второго периода освободительного движения в России («Сунгуровское общество», «Земля и воля», казанский кружок, «ишутинцы», революционные народники) Поволжье намечается в качестве главной арены революционных действий, с восстания в Поволжье должна начаться крестьянская революция.²

Крестьянские восстания в Поволжье, как и во многих других губерниях России, могли служить основой для возникновения новых эпических фольклорных фабул и сюжетов. Но этого не произошло: героика и драматизм этих восстаний не нашли должного отзвука в пореформенном фольклоре. Некоторые историки фольклора пытаются разглядеть в былинном эпизоде столкновения Ильи Муромца с кн. Владимиром отражение бунтарских крестьянских настроений эпохи революционной ситуации 1859—1861 гг. Стремясь проследить идейную эволюцию русского крестьянина, нарастание революционных настроений и отражение этих настроений в фольклоре, мы часто прибегаем к бодрому тезису: традиционные жанры «продолжают жить и совершенствоваться». «Продолжают жить» — бесспорно. Что касается «развиваются», «совершенствуются», «идейно заостряются», «художественно шлифуются», то это еще следует доказать и без всякого насилия над материалом».³

¹ В. И. Ленин. Гонители земства и аннибалы либерализма. — Полное собрание сочинений, т. 5, изд. 5-е, стр. 29—30.

² Показателен разговор И. П. Липранди с В. А. Долгоруковым (в записи шефа жандармов): «Из разговоров д. с. с. Липранди я могу заключить, что он предвидит для России смуты и потрясения и повторение Варфаломеевой ночи. Черные эти мысли основывает он: на общем неудовольствии всех классов народа; на шаткости правительственных мер; на дурном выборе начальствующих лиц, как о том удовлетворяет каждое выходящее из обыкновенного круга событие, например, в Варшаве; особенно же на затруднениях, готовящихся Положением о помещичьих крестьянах, которое не только не понятно для них, но при исполнении должно представить противоречия и непреодолимые препятствия, и тем самым даст повод к жалобам, к ослушанию, посвятельству на имущество и жизнь дворян и к открытым возмущениям. Между тем работы остановятся, окажется недостаток в хлебе и затем один бог знает, что произойдет на Руси». В заключение Липранди сказал, что именно Саратовская губерния требует особого внимания правительства, как по населению ее раскольниками, так и по географическому ее положению, ибо простой народ, по старинному преданию, все с той стороны и из Сибири ожидает появления богатырей и избавителей. В случае же что там подымет какой-либо ловкий зачинщик знамя бунта, он может легко принять обширные размеры и угрожать всей России» (запись, датированная 30 апреля 1861 г., среди бумаг В. А. Долгорукова в Государственном Историческом архиве (Ленинград), ф. 930, д. 170, лл. 1—2).

³ Следует отметить, что в статье Б. Н. Путилова «Об историческом изучении русского фольклора» содержится серьезная попытка критически рассмотреть популярную в фольклористике концепцию, согласно которой история русского фольклора представляет собой постоянное и непрерывное идейно-художественное развитие, обусловленное поступательным движением общественных отношений. Б. Н. Путилов пишет: «В сущности, история народного творчества в схематичном виде совпадает с историей литературы и искусства вообще. В „Очерках“ (имеются в виду «Очерки» русского на-

Пушкин сравнивал фольклор с зеркалом, в котором отражается особенная физиономия народа: «образ мыслей и чувствований», «тьма обычаев, поверий и привычек». Фольклор — этика и эстетика народа, но не всегда его социальная история. Именно потому, что фольклор часто не поспевает за освободительным движением эпохи, что он и сам нуждается в революционной прививке, демократы из «Современника» не считают фольклор всегда и непременно самым надежным источником идейной характеристики крестьянства. Для них фольклор как бы разбитое зеркало, по осколкам которого трудно судить о современной народной жизни, о социальной действительности пореформенной деревни. Отсюда постоянная принципиальная критика тех писателей и ученых, которые попытаются подменить проблему истинной народности проблемой крестьянской самобытности, фольклорно-этнографического «деревенского» стиля. Проблема народности состоит не в подражании фольклорным образцам, не в этнографическом орнаменте. В качестве примера фольклоризированной псевдонародности Чернышевский приводит «боренькины повести», имея в виду рассказы из народной жизни Евгении Тур и Даля. Хотя в салоне «тетушки» «все было согласны в высоком художественном достоинстве „боренькиной повести“ («Черная долина», — В. Б.) и до чрезвычайности восхищались удивительно глубокому знакомству с простонародной жизнью и дивному его искусству владеть народным языком», Чернышевский в 1856 г. в «Современнике» давал ясно понять, что народ только выиграет, если в русской литературе будет поменьше «Боренек» с их миловидным и приторным фольклоризмом (II, 660).⁴ Известно, что Чернышевский не пощадил раннего Островского за его излишнее пристрастие к фольклорным сценам. «Все эти сцены с плясками, играми, песнями и т. д. решительно лишние и не связаны с пьесой ничем, кроме воли автора», — говорится в рецензии на комедию «Бедность не порок» (II, 238). Если Д. В. Григорович в «Антоне Горемыке» и в «Деревне» «силен потому, что знает и любит народ»,⁵ то многочисленные его подражатели явно «перещеголяли» в знании фольклора и этнографии и довели «простонародные сюжетики» до «пустого, скучного и аффектированного» фарса. В знании «крестьянского быта и мужицкого языка» еще нет ничего оригинального и тем более передового: «Каждый помещик, каждый чиновник земской полиции, каждый священник очень хорошо знает нравы поселян. Хвалиться тут ровно нечем. Ведь русская деревня для нас не Австралия, которой не видал никто из наших соотечественников» (IV, 690). Даже «Очерки из крестьянского быта» Писемского Чернышевский не считает слишком оригинальным вкладом в литературу о народе. Писемский «излагает дело с видимым бесстрашием докладчика». В этой объективности тона преимущество Писемского перед беллетристами, впадающими в сентиментальное притворство. Но в этом же его ограниченность: «... не судит существующего» (IV, 51). Необходимо

родно-поэтического творчества советской эпохи», М.—Л., Изд. АН СССР, 1952, — В. Б.) и в ряде других исследований обнаруживается явная тенденция к тому, чтобы искусственно приподымать поздние явления фольклора в их идейно-художественном качестве за счет сознательного снижения явлений более ранних» (Русский фольклор. Материалы и исследования, т. V. Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 58).

⁴ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в 16 томах, ГИХЛ, 1939—1953. Ссылки даются на это издание, том и страницы указываются в тексте.

⁵ Григорович «находит, что поселяне такие же люди, как и мы, и большею частью люди добрые и неглупые; поэтому он любит их и, когда видит, что они терпят нужду или притеснения, ему становится жаль их» (IV, 690).

выносить приговор действительности, расшатывать патриархальные устои, пробуждать в народе энергию протеста. Нужно знать не только народный быт и фольклор, но и «диалектику души» крестьянина. Чернышевский ставит в пример Л. Н. Толстого. Толстой не слепо следует за фольклором, а видит противоречия действительности, которые по-своему скрещиваются в русской деревне. «Толстой с замечательным мастерством воспроизводит не только внешнюю обстановку быта поселян, но, что гораздо важнее, их взгляд на вещи. Он умеет переселиться в душу крестьянина, — его мужик чрезвычайно верен своей натуре...» (VI, 682).

Мужицкий «взгляд на вещи» познается сложным путем. Главное в знании народной жизни, крестьянских практических идеалов, в понимании потребностей и закономерностей развития крестьянской России. Революционные демократы тоже ошибались, они слишком переоценивали социалистические стремления русского мужика. Но вера в социалистический характер крестьянской общины у них соединялась с отрицанием существующего строя, с теоретическим обоснованием необходимости крестьянской революции, с практикой революционной борьбы.

Взглянуть «в душу крестьянина» помогает фольклор, устное народное творчество. Но и фольклору недостает передового политического сознания. Русское крестьянство нуждается в революционном просвещении и в руководстве, — задача науки и литературы вести за собой народ, работать с надбавкой на революционное будущее.

Статья Чернышевского «Не начало ли перемены?», появившаяся в ноябрьской книжке «Современника» за 1861 г., фактически посвящена проблеме революционизирования народных масс. Простой народ еще находится во власти рутинерских привычек, но это не значит, что со временем, при благоприятных исторических обстоятельствах русские крестьяне не поднимутся на сознательную борьбу. Перемена уже наступает, среди крестьян появляются недюжинные люди (Чернышевский не называет Антона Петрова, но безусловно имеет в виду его героический подвиг) — это «люди энергического ума и характера, способные обдумывать данные положения, понимать данные сочетания обстоятельств, сознавать свои потребности, соображать способы к их удовлетворению при данных обстоятельствах и действовать самостоятельно» (VII, 387).

Чернышевский не впадал в односторонность. Он видел как положительные стороны крестьянского характера, заслуживавшие высокой похвалы, так и темные стороны, требовавшие критического отношения. Решительная борьба с рутинерскими нравами и обычаями, сдерживавшими экономическое и умственное развитие народа, входит в программу демократического народоведения.

Демократическая теория народного экономического и нравственного «капитала», разработанная Чернышевским, учитывает фольклорный материал (в частности семейно-бытовые песни). Но Чернышевский, а вслед за ним и другие литераторы «Современника» не считают погружение в фольклор самым верным способом постижения сущности народности и «крестьянской души». В статье «Погоня за лучшим» И. А. Пиотровский писал: «Не зная народа, мы хотим с ним сблизиться. Узнать же народ посредством книжных наблюдений, определить народность по песням, — нам никогда не удастся. Для того чтобы сблизиться с народом, не нужно подделываться под его манеру жить; для того чтобы образовать народ, не нужно разделять безусловно всех его тенденций и взглядов. Если из истории мы узнали о симпатиях народа к предрассудкам и суевериям, об апатии к своему трудовому положению, то нелепо бы было бояться уничтожить замеченные нами недостатки. А мы об этой нелепости именно и забо-

тимся».⁶ Это писал не просто рядовой сотрудник «Современника». Пиотровский был преданным учеником Чернышевского, он практически участвовал в революционном движении. Н. Я. Николадзе сообщает, что Пиотровский «поклонялся Чернышевскому как никому из тогдашних писателей».⁷

Тогда же, в декабрьском номере «Современника» за 1861 г., М. А. Антонович в связи с обсуждением вопроса «что такое народность?» еще более полемически возражал против превращения фольклора в основной источник понимания народности. «Для разрешения его («что такое народность?», — В. Б.), — писал Антонович, — стали собирать и печатать народные поверья и суеверия, древние и народные легенды, сказки и пословицы, в особенности песни. Действительно порядочный ворох этого материала был собран, долго рылись и копались в нем; а все-таки знание народности оставалось в том же положении, в каком оно еще находилось при „Маяке“. Что тут делать и как быть?»⁸ Этот слишком категорический вывод не нужно объяснять отступлением Антоновича от позиций «Современника». В 1861 г. Антонович — боевой союзник Чернышевского. Винават не «порядочный ворох этого материала», а использование этого материала в теоретических построениях фольклористов. Фольклор не то что отвергается, ему отводится не главное место в народознании. Это была оппозиция славянофильской фольклористике и Буслаеву, использовавших фольклор для идеализации русского средневековья и патриархальных народных нравов.

Повторяем, что демократы из «Современника» не отрицали художественного и познавательного значения фольклора, но они отказывались судить о положении современного крестьянина, о его политических взглядах и убеждениях только по произведениям народной поэзии. Мнение «Современника» держалось на объективном рассмотрении всех факторов народной жизни в их совокупности. «Современник» ратует за новый тип фольклориста, который бы одновременно был революционным просветителем, а если потребуется, то и активным борцом за интересы трудового народа. Фольклористика входит в демократическое народознание, не претендуя на миссию особой науки о народе.

3

Впереди демократического народознания всегда шли русские писатели, они выводили фольклористику в авангард освободительного движения. Пробив ограду классицизма и выйдя из дворянского салона, русская реалистическая литература оказалась на площади, на ярмарке, в крестьянской избе, у крутых поворотов истории, вместе с народом. От Радищева идет

⁶ И. А. Пиотровский. В погоне за лучшим. — «Современник», 1861, № 7, стр. 263. Далее цитируем с указанием страниц в тексте нашей работы.

⁷ «Современник», 1861, № 8.

⁸ М. Антонович писал о славянофильской фольклористике: «Восхваливши себя сами за любовь к старине, славянофилы начинают ораторствовать о народе и восхвалять его за то, что и он также до сих пор остается верен началам древней Руси. В простом народе славянофилы видят воплощение старины; он дорог и любезен им, как редкий старинный памятник; они восхищаются им, как археолог восхищается каким-нибудь папирусом, этрусской вазой, или вещицей, найденной в Помпее; они дорожат им, как зоологи зубром, порода которого, того и гляди, что переведется совсем. Они относятся неприязненно и даже фанатически неприязненно к тем из народа, которые страшивают с себя старинный хлам и старинную грязь, и стремятся к новому образованию... Во всяком случае к этой любви все-таки примешивается у них археологическая любовь к древности, к старине» («Современник», 1861, № 8, стр. 29. Статья «Московское словенство» без подписи).

повышенный интерес к социальной этнографии, к крестьянскому быту, к крестьянской дилемме в целом. Кроме типично фольклорного путешествия в поисках былин и сказок, существовал другой маршрут: изба — ярмарка — сельская площадь. Вместо сказительской избы — вся Россия, встреча с народом. По этому маршруту прошли передовые русские писатели, этнографы и фольклористы, от Радищева до Горького. В «Путешествии» Радищева содержится целая программа демократического народознания. Путешественник, он же писатель, этнограф и фольклорист, путешествующий гражданин прежде всего, заносит в свой дневник причитания и песни, а рядом с ними — огромный прозаический материал, собственные наблюдения, народные толки и мнения. На ярмарочной площади, у стен Святогорского монастыря, зародился замысел первой русской национально-реалистической трагедии «Борис Годунов». Пушкина мы видим среди этой ярмарочной толпы, беседующим с народом и размышляющим о народных судьбах.⁹ На Макарьевской ярмарке скрещиваются важнейшие сюжетные линии поэмы Некрасова, в частности происходит знаменитая встреча разночинца Веретенникова с народом. Здесь же Яким Нагой произносит мужественную речь.

Всю эту ярмарочную эпопею завершает встреча Горького с Ириной Федосовой из Олонецкой губернии. Появление Федосовой с воплями на Нижегородской ярмарке уже есть вызов «хвастливой» действительности, внешнему благополучию русских купцов и помещиков.

Ярмарка праздничная, ярмарка подвыпивших, разгулявшихся купчиков показана в очерках И. Ф. Горбунова. В трактирах поются народные песни, играет на гитаре Петруха, поет «белокудренькая Катя». Исполнительницу народных песен убивает бутылкой разбушевавшийся купец. На купеческой ярмарке опошляется народное искусство, растаптываются благородные чувства, — все приобретает черный, зловещий вид.

И здесь же, на ярмарке, революционные агитаторы встречаются с народом. В 60-е годы ярмарка превращается в арену для политической пропаганды. В письме В. И. Кельсиева к Н. А. Серно-Соловьевичу, послужившем поводом к аресту последнего, речь идет о планах широкой пропаганды в народе: «Главное, пропустите „Колокол“, „Общее вече“ — и мой „Сборник“ на Нижегородскую ярмарку: это будет весьма полезно и опускать ярмарки не следует... Огарев просит вас похлопотать тоже об ярмарке, и к тысячелетию тоже переправить какую-нибудь посылку в Тверь».¹⁰

В Центральном историческом архиве в Москве хранится специальное дело (ф. 95, оп. 1, № 140) о доставлении в августе 1863 г. из Москвы в Нижний Новгород по железной дороге чемодана с возмутительными воззваниями и подложным манифестом. В чемодане было обнаружено 776 экземпляров прокламаций «Земля и воля» и 168 экземпляров подложного манифеста.

Правда, с ярмаркой всегда ассоциируется кабак, зрелище довольно тягостное, страстное, не требующее поэтизации. Однако и русский кабак

⁹ Возможно, что предание о столкновении Разина с астраханским воеводой из-за шубы, известное в поэтической переработке Пушкина (второе стихотворение «Разинского дикла»), поэт впервые услышал от слепцов и нищих на ярмарке у Святогорского монастыря. Конечно, Пушкин мог обратиться непосредственно к хронографу, запечатлевшему это предание. «Но в этом виде хронограф вряд ли был известен поэту в 1826 году, когда им были написаны песни о Разине, запрещенные к печати Бенкендорфом» (Л. П. Жак. Разинская тема в творчестве А. М. Горького. — «Ученые записки», Факультет языка и литературы Шуйского пединститута, вып. III, 1956, стр. 112, примечание).

¹⁰ «Былое», 1906, № 9, стр. 168.

в истории крестьянского быта не есть только сосредоточение всего темного, отсталого, порочного. Еще Радищев изображал бурлака, возвращающегося из кабака окровавленным: «...если что-либо случится не по нем, то скоро начинают спор или битву». Для И. Г. Прыжова, работавшего сразу над тремя темами — «Нищие на Руси», «Кабачество на Руси» и «Граждане на Руси» (последняя работа остается до сих пор не опубликованной), — мужицкий кабак есть своеобразный парламент. По Прыжову, в кабаке мужики развязывают языки, разговаривают откровенно и смело. Потом эти же мужики появлялись в трезвом виде на сельской площади или в помещицкой усадьбе с топором в руках. Конечно, Прыжов романтизирует русский мужицкий кабак. Чаще было по Некрасову:

Громам греметь отдуова,
Кровавым лить дождям,
А все вином кончается.

Но и Некрасов дает понять, что на ярмарке и в кабаке часто начинается мужицкий диспут. Не случайно осведомители, которым поручалось наблюдение над состоянием крестьянских умов, постоянно терлись в кабаках, подслушивая народные разговоры.

4

«Ярмарочный» эпизод должен войти в историю русской фольклористики. В 1857 г. русское правительство, напуганное появлением революционных разночинцев, приняло специальный закон о путешествующих фольклористах и этнографах. Не возбраняя ходить по деревням и посещать ярмарки с целью собирания статистических, исторических и этнографических сведений, вместе с тем Правительствующий Сенат строго запрещал распространять среди народа «рассуждения и толки». Решение гласило: «Лица, ходящие по городам, посадам, селениям, ярмаркам, большим и торговым дорогам для собирания исторических, статистических, этнографических и т. п. сведений, если имеют правильные паспорта, не причисляются к разряду бродяг, на том основании, что собирание таких сведений законом не воспрещено. Но если лица сии будут при этом делать ложные разглашения и непременно распространять рассуждения и толки, предосудительные для правительства, и рассевать слухи о военных и политических происшествиях, к нарушению народной тишины и покоя клонящиеся: то за подобные действия они подвергнутся строгим взысканиям по уголовным законам».¹¹

Через два года в кабинете Александра II снова обсуждался «предмет введения порядка при разъездах собирателей сведений о народных обычаях». 8 декабря 1859 г. министр юстиции гр. Панин на имя кн. Долгорукова, шефа жандармов, направил соответствующую записку: «По тщательном розыскании оказалось, что в законах наших не содержится постановления на предмет ношения одежды. Принимая в соображение: что произвольное употребление одним и тем же лицом попеременно различной и различным классам усвоенной обычаем одежды может в некоторых случаях возбудить подозрение со стороны полиции; что употребление худой крестьянской одежды для сближения с низшим классом не составляет прямой необходимости при собирании сведений о народных обычаях, поверьях и песнях, ибо, сколько известно, подобные сведения собирались

¹¹ Центральный Государственный исторический архив в Москве, ф. 109, эксп. I, д. 240, л. 40. В дальнейшем ссылки на ЦГИАМ даются в тексте статьи. Разрядка наша, — В. Б.

и прежде без перемены усвоенной обычаем одежды и, наконец, что подобная перемена одежды, при различном понятии о существе крестьянского вопроса, особенно при появлении переодетых собирателей на постоянных дворах, в шинках, кабаках и других подобных местах сборищ может послужить поводом к беспокойствам между крестьянами — казалось бы необходимым вменить в обязанность издателям журналов и газет, которые признают нужным собирать сведения о народе посредством переодетых лиц, чтобы сии лица имели надлежащие виды, чтобы о каждом таком случае поставлялось в известность Министерство внутренних дел, дабы начальники губерний могли быть предварены о таких собирателях прежде прибытия их на место и чтобы сами сии собиратели, по прибытии на место, заявляли бы о себе местной полиции» (ф. 109, эксп. I, д. 240, лл. 23—25).

24 декабря 1859 г. В. А. Долгоруков докладывал Александру II относительно путешественников, собирающих по селам и деревням сведения о быте крестьян. «Высочайшее повеление» было сообщено в Министерство внутренних дел. В результате появилось официальное предписание «О путешественниках, отправляющихся в Россию для собирания разных сведений», подписанное министром внутренних дел С. С. Ланским 4 января 1860 г. Приводим этот документ полностью:

«Министерство внутренних дел. Департамент полиции исполнительной. Отделение II. Стол I. 4 января 1860 г. По высочайшему повелению.

«О путешественниках, отправляющихся в Россию
для собирания разных сведений

«По случаю дошедших сведений о разных неблагонамеренных толкованиях, рассеиваемых между народом, относительно изменения существующего порядка во владении помещичьими имениями, циркулярным предложением моим от 8 декабря 1857 г. за № 42 поручено начальникам губерний бдительно следить за распространением ложных и известий, которые могут нарушить общественное спокойствие, и, в нужных случаях, принимать самые решительные меры для пресечения зла в начале.

«Между тем сделалось известно, что в некоторых местностях являются разного звания лица, даже без узаконенных видов, под предлогом собирания сведений о быте крестьян, и разговорами возбуждают между сими людьми ложные и вредные толки.

«Обращая на сие обстоятельство бдительное внимание вашего превосходительства, я, с высочайшего государя императора соизволения, имею честь сообщить вам, для надлежащего руководства и исполнения:

«что только ученые общества, утвержденные правительством, могут посылать от себя лиц для собирания нужных им сведений;

«что и ученые общества, отправляя путешественников, должны снабжать их надлежащими видами и о каждом из них поставлять в известность Министерство внутренних дел, дабы начальники губерний могли быть предварены об упомянутых собирателях, прежде прибытия их на место, а равно и сами собиратели обязаны заявлять о себе местной полиции;

«что издатели журналов и газет отправлять подобных путешественников права не имеют и

«что с лицами, путешествующими без установленных видов, следует поступать по законам.

«К сему присовокупляю, что о таковом монаршем соизволении сообщено министру народного просвещения, для зависящего от него распоряжения.

«Я остаюсь в полной уверенности, что в настоящем случае вы, милостивый государь, направите действия подведомственных вам градских и земских полиций к разумной деятельности и окажете всевозможную заботливость, чтобы со стороны их не было допускаемо никакого послабления и никаких претензий, или неосновательных распоряжений» (там же, л. 49—49 об.).

Столь спешное решение о путешествующих фольклористах и этнографах было вызвано шумевшей псковской историей с Павлом Якушкиным. Псковская городская полиция три раза подвергала Якушкина аресту за ношение крестьянской одежды, вернее за попытку идейно сблизиться

с народом. Псковская история освещена в литературе, поэтому нет необходимости останавливаться подробно на ней. В странствиях Якушкина до сих пор остается самым загадочным нижегородский эпизод 1864 г. Сохранившееся в ЦГИАМ дело «О статье, напечатанной в газетах относительно арестования псковскою городскою полициею г-на Якушкина» не оставляет сомнений, что Якушкин был уличен в политической неблагонадежности и поэтому к нему было приковано особое внимание III отделения. Напомним, что вскоре после псковской истории 1859 г. Якушкин с рекомендательным письмом Ивана Аксакова, редактора «Русской беседы», прибыл в Ярославль. Из Ярославля он собирался продолжить путешествие по Владимирской, Костромской и Вологодской губерниям. Ясно, что это длительное путешествие в год оживленных споров о предстоящей крестьянской реформе выходило за пределы обычной фольклорной экспедиции. Якушкин ставил своей задачей ознакомление с бытом и жизнью помещичьих крестьян. Путешествие фактически не состоялось. В Ярославле было учреждено тайное наблюдение со стороны корпуса жандармов. Начальник Ярославской губернии А. П. Бутурлин писал С. С. Ланскому: «По моему мнению, цель командировки его в литературном отношении прекрасна, но я задумываюсь над тем как он будет собирать сведения в помещичьих имениях и опасуюсь, чтобы Якушкин, конечно, проникнутый духом Аксакова, человека, как известно, несколько либерального, в беседах с крестьянами не дал большой воли языку своему: это в настоящее время может быть очень вредно» (там же, лл. 23 об. и 24). Бутурлин переоценивал либерализм Ивана Аксакова, о «языке» же Якушкина он сказал метко. Возвращенный во-свои, в орловское имение своей матери, Якушкин не преминул «громко говорить в выражениях нескромных и неприличных о крестьянском деле, о наделе им земли и об отношениях дворовых слуг к господам, припевая: „Авось, мы им зададим“» (там же, л. 45). Корпуса жандармов полковник Арцышевский доносил кн. Долгорукову, что «напиваясь в кабаках с простолюдинами, вольнодумством своим такой человек может в легковерном народе поселить заблуждение и возбудить толки весьма вредные при ожидаемой перемене крестьянского быта» (там же, л. 46—46 об.).

Летом 1864 г. III отделению стало известно, что Павел Якушкин отправляется в новое путешествие по России, в частности собирается посетить нижегородскую ярмарку. Следить на этот раз за Якушкиным поручалось жандармскому полковнику Коптеву. Из III отделения летели шифрованные телеграммы: «Почему вы не доносите о действиях Павла Якушкина, немедленно доносите» (телеграмма от 22 августа 1864 г., там же, л. 71). Пока Коптев собирал сведения, у управляющего III отделением флигель-адъютанта Мезенцева уже был донос: «Якушкин прибыл сюда с ненадлежащим видом, выданным орловской полицией по случаю утраты им билета. Шатается по кабакам, постоянно пьян и был посажен в полицию, где пробыл 2 часа. Рассказывает все преувеличенно и хочет опять писать псковскую статью № 2-й, но он кругом виноват. Затем, продолжая свои шатания, начал являться третейским судьей на драках и при спорах, играет в орлянку и т. п.» (там же, л. 72). Полковник Коптев в рапорте от 23 августа 1867 г. сообщал, что Якушкин «ходит в самой дурной одежде крестьянского покроя» и «посещает всего более те места, где толпится народ» (там же, л. 74). Для нижегородского губернатора Н. А. Огарева Якушкин — «бродяга-литератор» и политический агитатор. Долгорукову он сообщает: «... ораторствует перед черным народом о предметах, которые, более или менее, могут давать низшему классу мысли, состоянию его несвойственные» (там же, л. 79—79 об.). Вся эта переписка кончается теле-

граммой Мезенцева Коптеву: «Предложите генералу-адъютанту Огареву высказать Якушкина в Петербург» (там же, л. 77).

Во всех агентурных донесениях Якушкина обвиняют в пьянстве: «Он ведет жизнь нетрезвую, почти постоянно пьян». Якушкин всегда находил смелое оправдание. Он обычно говорил, что талантливые люди на Руси, любящие простой народ, не могут не пить. В конечном итоге Якушкин — личность трагическая, как и Николай Успенский. Он страдал тяжелым недугом. Но в официальных сообщениях слишком подчеркивается этот недуг, чтобы окончательно скомпрометировать опасного путешественника.¹²

На самом деле Якушкина преследовали за политическое вольномыслие, за его демократическое народолобие.¹³ Особенно это касается нижегородского путешествия. В 1864 г. — Якушкин не прежний корреспондент «Русской беседы», он близкий знакомец Чернышевского, один из почитателей Герцена, сотрудник «Современника». Не задолго до отъезда Якушкина в Нижний Новгород у него были отобраны бумаги, среди которых находился черновой фрагмент письма к Герцену. Якушкин писал о своей любви к народу и о своих многолетних скитаниях по Руси: «Вы, вероятно, знаете, что я от русского правительства никаких субсидий никогда не получал, а только из любви к русскому народу более двадцати пяти лет по Руси ходил, и меня никто не может уличить ни в какой лжи против народа, и потому я могу говорить смело о теперешних делах...» Возможно, что сохранился полный текст письма, если оно было закончено и послано Герцену. Пока ясно одно: Якушкин и раньше писал Герцену. В перехваченном фрагменте письма говорится: «Я хотел, Александр Иванович, и это письмо послать прямо к вам». Значит Якушкин неоднократно посылал свои письма «прямо» в Лондон. В 1864 г. Якушкин собирался подробно рассказать о положении в России и о своих путешествиях: «Зная вашу любовь к России, я думаю, что вас обрадуя этим письмом». Свои путевые очерки он предназначал для «Колокола», но потом передумал, так как услышал, что Герцен «не совсем радушно принимает письма о делах совершившихся».¹⁴

¹² В жандармских донесениях мы постоянно встречаемся с преувеличениями. В записке «Извлечения из слухов», предназначавшейся в 1847 г. для Л. В. Дубельта, о Некрасове, недавно приехавшем в Петербург, говорилось дословно следующее: «Что в С.-Петербурге какой-то Некрасов, участвующий в журнале „Современник“, есть бездельник, бывший в числе бродяг, даже воров, писал фальшивые паспорта, одним словом будто отъявленный мошенник. Что отец его в Ярославской богатый дворянин и отдала его» (ЦГИАМ, III отд., 1 эксп., ед. хр. 18, ч. 18, лл. 165 об. и 166).

¹³ Агент III отделения А. Трофимов, выдавший себя за политического ссыльного, фактически наблюдавший за поведением и разговорами И. А. Худякова, доносил 4 мая 1867 г.: «Намекал на нижегородскую ярмарку, куда собирались литераторы с целью распространения пропаганды по Волге. Заговор считает неконченным. Насколько можно судить по его разговорам, кажется, что самое живое и большее участие в распространении между народом пропаганды принимал Якушкин. На нижегородской ярмарке литераторы и нижегородские книжные продавцы давали обеды с целью сближения с обществом, на которые для замаскирования цели приглашали военного губернатора Огарева, о котором он (Худяков, — В. Б.) отзывался самым невыгодным образом. В Петербурге бывали тоже подобные обеды и вечера. О Якушкине говорит, что ему многое не доверялось, потому что он в пьяном виде болтлив». «Черновые заметки» А. Трофимова об Иване Худякове, хранящиеся в ЦГИАМ, нами подготовлены к публикации.

¹⁴ Публикуемые материалы о П. И. Якушкине не входят в прежнюю работу: В. Базанов. Павел Иванович Якушкин. Изд. «Орловская правда», 1950. Исключение составляет черновой фрагмент письма к Герцену. Незаконченное письмо по автографу, сохранившемуся в делах III отделения, было огубликовано в одном из примечаний в статье «Новые люди или нигилисты? (К истории русского демократического народолюбия)» — «Русская литература», 1859, № 2, стр. 157. Письмо к Герцену написано на отдельном листе бумаги, имеющем другой карандашный текст, едва поддающийся расшифровке. Первоначальный карандашный текст относится к изданию «Песен, собранных

Потому-то за Якушкиным так бдительно и следили, что он находился в переписке с Герценом, дружил с Чернышевским, при встрече с крестьянами вступал в политические разговоры. Нижегородский губернатор Огарев в своей записке В. А. Долгорукову напоминал и о том, что Якушкин обнаружил «свое вредное направление мыслей и дерзость во время беспорядков, сопровождавших проведение в исполнение сентенции над Чернышевским». Рукой Долгорукова сделано примечание (карандашом): «Якушкин был на площади при объявлении приговора Чернышевскому и просил дозволить ему проститься с ним» (ф. 109, I эксп.; ед. хр. 240, л. 81).

Несколько затянувшийся разговор о Якушкине нам потребовался не только для того, чтобы сообщить архивные разыскания, предложить новые материалы. Сами эти материалы проливают яркий свет на личность Якушкина и на историю «хождения в народ». Якушкин едва ли не самая любопытная фигура в демократической фольклористике периода революционной ситуации в России. Его путешествие по России — смелая попытка сдружить фольклористику с народоведением. Якушкин — и фольклорист, и исследователь народного экономического быта, и бесстрашный пропагандист. В пореформенные годы он больше пропагандист и публицист, нежели собиратель народной поэзии. В пожертвовании чисто фольклористическими интересами есть своя внутренняя логика. И революционные народники пойдут по этому же пути. Они не столько записывают фольклор, сколько вслушиваются в крестьянские слухи и толки, опираются на народные толки в своей пропаганде и учитывают их в своих теоретических построениях. Они беседуют с крестьянами на политические темы, распространяют прокламации и книги, специально для народа написанные; в беседах дают понять, что самодержавие и помещиков пора уничтожить, постоянно ссылаясь при этом на опыт прежних крестьянских движений (Разин, Пугачев). Якушкин стоит в преддверии массового «хождения в народ». Важно, что именно Якушкин обратил внимание на народные толки, — в них излагается народное мнение о современных событиях, отношение крестьян к реформе 1861 г. Якушкин отмечает самое существенное в толках: «... толки крестьян вращались около одного пункта: земля будет наша. Они (крестьяне, — В. Б.) говорили, что землю «сам бог зародил, что барин пахать-то не умеет — что он с землей будет делать?»¹⁵

П. В. Киреевским». Возможно, что это предварительный набросок полемической статьи «Кое-что об изданиях Бессоновым народных стихов и песен», появившейся в «Библиотеке для чтения» за 1864 г. Приводим карандашный текст:

- «1. Зависть к Киреевскому
- «2. Буслаев и Забелин ? дали песни
- «3. В ял у Киреевского песни для калик
- «4. Не поместил ни одной песни в Собр. Киреевского
- «5. Не по мысли Киреевского издается сборник песен
- «6. Почему стихи Киреевского все и-даются
- «7. Непонимание варианта и разноречия
- «8. Само осхваление: сперва и-давать песни как родился, как жил, и, наконец, как умер
- «9. Неосновательность примечаний
- «10. Неосновательные толкования слов и понятий (бурлацкие ? и иерусалимский стих и Жена Добрыни)
- «11. В младших стихах
- «12. Об Аксаковых и (не поддается чтению, — В. Б.)
- «13. Филологический аппарат
- «14. Киреевский делал бессмысленно]
- «15. Русский народ не профанируется стихами
- «16. Православие любит эпическую поэзию
- «17. Весна начинается (не поддается чтению, — В. Б.)». (ЦГИАМ, ф. 109, оп. 1, ед. хр. 152, л. 2—2 об. Начато 28 июля 1864 г. — кончено 8 августа 1864 г.).

¹⁵ П. И. Якушкин, Сочинения, СПб., 1884, стр. 2.

5

Народные толки и слухи — не новая тема, она давно существует, правда в исторической литературе. Известный советский историк С. Н. Чернов в 1925 г. обратил внимание на важность изучения народной публицистики эпохи Пушкина и декабристов. «Изучение слуха как исторического источника, можно сказать, — писал С. Н. Чернов, — едва только ставится. Между тем для историка-исследователя он представляет огромный интерес... Дело в том, что при достаточно умелой постановке исследования и уточнения методов подхода и изучения, слух может быть использован для труднейшей и ответственной области научного восстановления отдельных отрезков социально-политической борьбы: здесь слухи дают материал не только для изучения настроений и взглядов сложившихся и передававших их лиц и кругов, но и для выяснения их конкретных планов, тактики и социально-политических программ».¹⁶ В статьях С. Н. Чернова «Из истории солдатских настроений в начале 20-х годов XIX века» и «Слухи 1825—1826 годов» с надлежащей полнотой изучены солдатские толки в связи с восстанием в Семеновском полку и слухи, распространявшиеся в тревожные осенние дни 1825 г. и сразу же после неудавшегося декабрьского восстания. Хотя С. Н. Чернов и оговаривает, что слухи и толки в собственном смысле этого слова, без примеси преданий и легенд, представляют для него интерес исключительно как исторический материал, в подзаголовке к статье «Слухи 1825—1826 годов» он делает существенное разъяснение: «фольклор и история». Из этого второго возможного названия статьи следует, что слухи и толки — фольклорно-исторический источник. Историк и фольклорист в одинаковой степени заинтересованы в этом источнике. Толки и слухи — вольная крестьянская речь, дошедшая до нас в неизуродованном цензурном виде, на правах народного автографа.

Если для понимания солдатских настроений первой четверти XIX в. слухи и толки имеют огромный интерес (С. Н. Чернов и его последователь в фольклористике Л. В. Домановский¹⁷ совершенно правильно настаивают на этом), то нет нужды доказывать, что для прослеживания крестьянских настроений, политических идеалов, характера аграрных требований в бурные годы борьбы за землю и волю народные толки представляют для исследователя незаменимый документ.

Н. А. Добролюбов в студенческой газете «Слухи» обратил внимание на народные толки и слухи, которые «также быстро исчезают, как и появляются». Добролюбов подробно поясняет свою мысль: «Таким образом, каждый день являются новые вести, сплетни, мнения, задачи, решения, вопросы и ответы, словом — слухи и каждый день они исчезают и заменяются другими, так что и записать их не успеют... А между тем сколько резких, живых, характеристических черт в этих эфемерных разговорах! Это не мертвые числа и буквы, не архивная справка, не надгробная надпись умершему, — нет, это сама жизнь с ее волнениями, страданиями, наслаждениями, разочарованиями, обманами, страстями, — во всей своей красоте и истине. Неделя этой жизни научит вас больше, нежели семь томов мертвой статистики. Десяток живых современных черт объяснят историку целый период гораздо лучше, нежели двадцатилетние изыскания в архивной пыли, где он найдет только блестящие реляции о темных делах, указы,

¹⁶ С. Н. Чернов. У истоков русского освободительного движения. Изд. Саратовского университета, 1960, стр. 329

¹⁷ Л. В. Домановский. Освободительное движение первой четверти XIX века в русском народном творчестве. Автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук, Л., 1954.

к(ото)рые никогда не исполнялись, да следствия, в которых невозможно отыскать причины...» (IV, 429—430).¹⁸

Автор статьи, он же редактор студенческой газеты, призывает читателей сообщать «все, что только услышат». «А ведь мало ли что говорят... Заочно и про царя говорят, а писать про него еще никто не писал безнаказанно», — замечает Добролюбов. Это уже прямое признание за народными толками и слухами политической актуальности, приравнивание слухов к потаенной литературе. Газетные фельетоны и статьи в «Слухах» основываются на народных толках и вестях: о Крымской войне и злоупотреблениях в армии, о русских царях, особенно Николае I, о предполагаемой отмене крепостного права и т. д.¹⁹

Понятно почему Чернышевский и Михайлов так настойчиво советовали молодому поколению, готовившемуся идти в народ, чтобы руководить стихийным крестьянским движением, просвещать и революционизировать народные массы, вслушиваться в крестьянские толки, учитывать народную молву, собирать вести, сверять свои планы с народным замыслом. Революционный агитатор обязан был знать народные толки и опираться на них в своей пропагандистской деятельности, в своих политических проектах. Помещики тоже по-своему интересовались народными толками, не на шутку боялись народных разговоров о земле и воле, о праве крестьян на владение землей. Один нижегородский помещик в 1858 г. писал своему приятелю в Петербург: «Крестьяне начали философствовать, что, дескать, бог создал землю не для одних господ, что они (будто бы) не могут ею распоряжаться, а создал, дескать, для всех людей поровну!»²⁰

Народные толки важны для понимания крестьянского мировоззрения, слабых и сильных сторон крестьянских движений, — в этом смысле они могут составить прекрасный идеологический комментарий к классическому художественному фольклору. Крестьяне мечтали получить свободу из рук Александра II, искренне верили, что существует «царская грамота», которую скрывают помещики и попы. Отсюда крестьянские ходоки, путешествие в Петербург, желание непременно встретиться с царем и вручить ему прошение. Г. Т. Рябков в статье «Массовое движение в Смоленской губернии в первый период революционной ситуации» ссылается на одно из

¹⁸ Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений в 6 томах, под ред. П. И. Лебедева-Полянского, М., 1934—1939. Здесь и далее ссылки даются на это издание, том и страницы указываются в тексте.

¹⁹ Га ета «Слухи» и «Дневник» Добролюбова могут служить темой специальной работы «Народные слухи и толки на страницах студенческой газеты и дневника Добролюбова». В «Дневнике» Добролюбова народные слухи заполняют целые страницы. Среди записей (от 18 января 1856 г.) имеются и такие: «Сегодня попал мне извозчик, удельный крестьянин. Я разговоривал с ним. Мужик очень не глупый» (VI, 414). Чернышевский в конце июня 1849 г. в своих дневниковых записях рассказывает о встрече с мужиком, который оказал ему услугу: «Я сказал, чтоб он пошел со мной до города... Шли, стали говорить, я стал вливать революционные понятия в него, расспрашивал, как они живут...» (I, 219). Подобные же разговоры Чернышевский вел в феврале 1850 г. с и вочиком: «...об их положении как крепостных, только вообще говорил, что должно стараться от этого освободиться...» На обратном пути «говорил уже с извозчиком весьма ясно, что <надо> силою чтоб требовать, добром нельзя дожидаться» (I, 362).

²⁰ Частично народных толков мы касались в статье «Поэма „Кому на Руси жить хорошо“ и крестьянское политическое красноречие», опубликованной в журнале «Русская литература» (1959, № 3). На народные толки и слухи в исходе 50—начале 60-х годов обратили внимание советские историки, работающие в настоящее время под руководством академика М. В. Нечкиной над изучением революционной ситуации в России 1859—1861 гг. (см.: В. А. Федоров. Требования крестьянского движения в начале революционных ситуаций до 19 февраля 1861 г. — Сб. «Революционная ситуация в России в 1859—1861 гг.», Изд. АН СССР, М., 1960, стр. 137).

таких путешествий: из села Бессонова Вяземского уезда в 1857 г. крестьяне отправили ходоков с жалобой на помещика Д. П. Путяту.

«Для передачи прошения были выбраны ходоки — Селиван Ермолаев и Илья Павлов. Первый из них 21 января 1857 г. был арестован в Петербурге, не увидав царя, и по этапу отправлен на родину, а второй вернулся и распространил слух, будто с мая 1857 г. все крепостные люди будут вольными и что Селиван Ермолаев несет царское повеление о вольности бессоновских крестьян. Когда вскоре имение все же было продано и 28 марта 1857 г. для введения Путяты во владение в Бессоново прибыло временное отделение земского суда, крестьяне заявили уездным чиновникам, что знать не хотят нового помещика, будут ждать своего поверенного и обязательно дождутся воли. Когда же им сообщили, что Селиван Ермолаев арестован, а на прошении дан отрицательный ответ, восставшие заявили, что не верят этому и все пойдут в Петербург жаловаться императору.²¹

Крестьяне не расставались с верой в царя-освободителя, но авторитет Александра II постепенно падал, у крестьян появлялись сомнения в том, что он лично объявит свободу. 1 января 1859 г. полтора десятка крестьян оказались у Зимнего дворца. Сюда их привел слух о воле, которую царь якобы обещал к Новому году. В это время к Зимнему дворцу съезжались царские сановники. Между собой они говорили: «Вот сколько наших притеснителей собралось, не скоро царю с ними сладить и уговорить дать свободу добровольно». Около трактира на Сенной площади крестьяне говорили еще более откровенно: «Государь давно бы освободил, да они проклятые все мешают, а чего боится, сказал бы только нам, мы бы помогли».²² Это уже не просто разговор о царе, но и критика его, укор в нерешительности («чего боится»), и самое главное — осознание своей силы. Если бы царь согласился, то крестьяне разгромили бы «проклятых» помещиков.

Ненависть к крепостничеству и государственной власти определяет и то своеобразное народоправство, которое по-своему представлено в волшебных сказках и подтверждено практикой крестьянских движений. «С миром задно» — лозунг, брошенный с крестьянской трибуны. Крестьяне не желают оставаться без начальника, но начальника из своей среды, знающего народные нужды и способного постоять за интересы общины. Некрасовский Ермил Гирия отнюдь не вымышленное лицо, но созданное логикой самих событий. Из Саратовской губернии доносил в III отделение: «Во многих селениях крестьяне хотят управляться сами, назначая сами от себя начальство, а помещичье не признают». Историк В. А. Федоров, изучивший многочисленные донесения о настроениях среди крестьян в связи с «ходом крестьянского дела» по материалам III отделения Министерства внутренних дел, сообщает такой эпизод из истории борьбы за самоуправление крестьян д. Чуриловка Рязанской губернии:

«Как сообщают документы, „первым проявлением неповиновения крестьян помещичьей власти было самопроизвольное смещение бывшего старосты и назначение вместо него другого, а именно: Миная Иванова, который объявил не только помещику, но и земской полиции, что он, как избранный в старосты миром, никакой власти признавать не будет, кроме воли мира“. На вопрос своего помещика генерала Заварицкого: „Как ты смел не исполнить моих приказаний?“ Иванов ответил: „Я такой же гене-

²¹ Там же, стр. 158.

²² Там же, стр. 147.

рал, как и ты, потому что меня выбрал мир". Иванов пользовался у крестьян большим авторитетом. На одной из сходок крестьяне постановили „действовать дружно, не отступать от Миная Иванова ни в чем“, и если начальство будет что-либо предпринимать, вплоть до ввода воинской команды, то „отразить силу силой“». ²³

Показательна также беседа двух крестьян, состоявшаяся летом 1857 г.: «Толкуют, — обратился один крестьянин к другому, — что мы скоро будем вольные.

«Вероятно, казенные?»

«Нет, то и есть что совсем вольные: ни рекрутчины, ни податей не будут спрашивать и начальства никакого не будет, сами управляться станем». ²⁴

Возникновению и распространению толков и слухов способствует обстановка, сложившаяся в тревожный 1861 год. Подготовка манифеста об освобождении крестьян велась в строжайшей тайне. Манифест был подписан 19 февраля, а объявили его 5 марта — две недели в народе судили и гадали о предстоящей воле. Между тем Александр II и окружавшие его крепостники были серьезно обеспокоены слухами о том, что в день освобождения начнется расправа крестьян над помещиками. Страх перед новой пугачевщиной дошел до того, что масленичные народные гуляния в Петербурге были перенесены подальше от Зимнего дворца, с Дворцовой площади на Марсово поле. Накануне 19 февраля во все трактиры, харчевни и кабаки Петербурга посылаются переодетые правительственные шпионы. Они толкаются среди простого народа, заводят знакомства с крестьянами и ремесленниками, подслушивают разговоры. Ценнейший материал о преследовании народных говорунов сообщают «Записки современника о 1861 годе», опубликованные в «Красном архиве» (1926, т. 16, стр. 118—164). Далее мы ссылаемся на эти «Записки», автором которых был Э. П. Перцов. «Полиция созвала дворников со всех домов и приказала им наблюдать, чтобы ни внутри двора, ни на улице перед домом не собиралось более трех человек, и чтобы они подслушивали, не говорит ли кто об освобождении помещичьих крестьян, а также и присматривали бы, не окажется ли у кого гостей более трех человек, хоть бы и за карточным столом и обо всем этом немедленно давали бы знать надзирателю своего квартала. При этом полиция обещала пять рублей за донос и 200 розог в случае, если о чем-нибудь из сказанного сама узнает мимо дворника» (127). За распространение слухов, противоречащих официальной версии о манифесте и воле, жестоко наказывали в полицейских участках. Э. П. Перцов сообщает о разговоре с извозчиком: «19 февраля мне пришлось возвращаться домой вечером. Я заговорил, было, о воле с извозчиком, который вез меня: „Нет, барин, — прервал он меня, — вы уж лучше не говорите со мной об этом!“ — „А что?“ — „Да я и думать-то о том боюсь“. — После нескольких моих убеждений, извозчик мне открылся: „Сегодня по-утру один из наших ребят, перед тем, как надо запрягать лошадь, сказал хозяину: „Да полно, запрягать ли? Ведь сегодня... того... она... вот как вы назвали, объявлена“. А тут случись городской, хозяин сгоряча и расскажи ему. Митюху-то взяли в часть, всех нас тоже проморили в части, хозяина то-и-дело звали то к приставу, то в контору, и, уж к вечерни стали благовестить, Митюху при всех нас так отодрали, что спаси, господи!“» (133).

²³ Там же, стр. 142—143.

²⁴ Там же, стр. 143.

Отставной надворный советник и журналист Э. П. Перцов, человек уже пожилой, тоже занимается собиранием народных слухов. Но делает это он в целях своеобразной контрразведки, как корреспондент «Колокола». Перцов еще в молодости был замешан в антиправительственной пропаганде. В 1861 году он проявил много энтузиазма, чтобы собрать ценнейший «фольклорный» материал, характеризующий отношение к реформе в разных слоях общества. «Во все это время я и мои приятели, — пишет Перцов в «Записках современника о 1861 годе», — «беспрестанно толкались между простонародья, а моя купеческая борода особенно вызывала на откровенность мастеровых, извозчиков и вообще людей из крепостного сословия» (127). В приписке к «Запискам» дается существенное пояснение: «Таким образом я пользуюсь всякой возможностью разведывать мысли крепостных людей» (145). Поводом для ареста Перцова в августе 1861 года послужили толстые пакеты, отправленные в Петербург на его имя из Казани. Это была посылка, предназначавшаяся для «Колокола». Оказалось, что в пакетах — подробное изложение крестьянских волнений в селе Бездна. При аресте были отобраны также упоминаемые нами «Записки современника о 1861 годе». И эти «Записки», по всей вероятности, предназначались для «Колокола». Герцен и Огарев в «Колоколе» освещали крестьянскую реформу и крестьянскую Россию с позиций самого народа, из номера в номер они публиковали народные толки и слухи, сообщенные русскими корреспондентами. «Колокол» ждет своего исследователя и с этой стороны. Для Герцена и Огарева было ясно, что народные толки и слухи — верный барометр народных настроений. Отсюда такое внимание «Колокола» к этому рода народной словесности.

Все эти толки и слухи важны не только для понимания крестьянской идеологии, но и теории «русского социализма», теории революционных демократов, которая, по словам Ленина, была «не что иное, как формулировка революционных стремлений к равенству со стороны крестьян, борющихся за полное свержение помещичьей власти, за полное уничтожение помещичьего землевладения».²⁵

6

В этой работе мы возвращаемся к крестьянскому политическому красноречию. Речи руководителей крестьянских восстаний и крестьянских агитаторов создавались на основе народной молвы, включая в себя народные толки и слухи, оформляя их в развернутые требования, проекты, декларации. Толки и слухи — летучая публицистика; речи — ораторское искусство крестьянских агитаторов, обращенное к определенной аудитории. Проблема народного политического красноречия не нами придумана. Пушкин обратил внимание на речи и воззвания Пугачева. «Первое возмутительное воззвание Пугачева к яицким казакам, — писал Пушкин, — есть удивительный образец народного красноречия, хотя и безграмотного» (IX, ч. I, 371).²⁶ Если бы в свое время были записаны пугачевские речи, афоризмы, шутки и прибаутки, то, вероятно, мы имели бы прекрасные образцы народного политического красноречия.²⁷ Частично Пушкин вос-

²⁵ В. И. Ленин. Памяти Герцена. Полное собрание сочинений, т. 21, изд. 5-е. стр. 258.

²⁶ А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в 16 томах, Изд. АН СССР, М.—Л., 1937—1949. В дальнейшем ссылки даются по этому изданию с указанием тома и страницы в тексте статьи.

²⁷ Г. П. Макогоненко замечает по этому поводу: «Манифесты Пугачева потому и обладали огромной притягательной силой, потому и имели величайшее агитационное значение, что они обещали народу волю» (Г. П. Макогоненко. Радищев и его время. ГИХЛ, М., 1956, стр. 368).

становил в «Истории Пугачева» и в «Капитанской дочке» характерные для речи Пугачева поэтические выражения и формулировки. Ю. Г. Оксман обращает наше внимание на те фольклорные цитаты «Истории Пугачева», которые прямым образом характеризуют красноречие Пугачева, его незаурядное художественное и публицистическое дарование. Пушкин сообщает два анекдота. «Когда Пугачев сидел на Монетном дворе, праздные москвичи между обедом и вечером заезжали на него поглядеть, подхватить какое-нибудь от него слово, которое спешили потом развезить по городу. Однажды сидел он задумавшись. Посетители молча окружили его, ожидая, чтобы он заговорил. Пугачев сказал: „Известно по преданиям, что Петр I, во время Персидского похода услыша, что могила Стеньки Разина находилась невдалеке, нарочно к ней поехал и велел разметать курган, дабы увидеть хоть кости славного бунтовщика! — Вот какова наша слава!“ Всем известно, что Разин был четвертован и сожжен в Москве. Тем не менее сказка замечательна, особенно в устах Пугачева».²⁸

Здесь Пугачев — своеобразный сказитель, правда подневольный, законный в цепи. Но и в неволе он остается прежним Пугачевым, остроумным, лукавым, находчивым и бесстрашным, — характерно, что предание о посещении Петром I могилы Разина звучит как защитительная речь «славных бунтовщиков».

В другом анекдоте рассказывается о том, как один из симбирских помещиков приехал на Монетный двор, чтобы выразить свою ненависть к вождю крестьянского восстания. Дворянин, осыпавший Пугачева оскорблениями, «был очень дурен лицом, к тому же и без носу». «Пугачев, на него посмотрев, сказал: „Правда, много я перевешал вашей братии, но такой гнусной образины, признаюсь, не видывал“».²⁹ Пушкин ссылается также на «дерзкий, смелый» ответ Пугачева П. И. Панину. «П. И. Панин вырвал при допросе клоч бороды у Пугачева, рассвирепев: — Кто ты таков?! спросил он у самозванца. — Емельян Иванов Пугачев, — отвечал тот. — Как же смел ты, вор, называться государем? — продолжал Панин. — Я не ворон (возразил Пугачев, играя словами и изъясняясь, по своему обыкновению, иносказательно), я вороненок, а ворон-то еще летает (...). Панин, заметя, что дерзость Пугачева поразила народ, столпившийся около двора, ударил самозванца по лицу до крови и вырвал у него клоч бороды» (IX, ч. I, 78).

Пушкин проявил огромный интерес к народному красноречию, понимая его широко, в частности и как собственно ораторское искусство, политические речи, произносимые на сходах, на площадях.³⁰ Отзываясь о «Юрии Милославском» Загоскина, Пушкин заметил, что Речь Минина на нижегородской площади слаба: «в ней нет порывов народного красноречия» (XI, 65).

От Пушкина идет повышенный интерес в русской поэзии к крестьянским говорунам. В поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» на всеобщем сход пожаловала многомиллионная мужицкая Россия. «Этот огромный, незатухающий ни днем, ни ночью митинг шел по дорогам и тропам, площадям и околицам, лесам и пашням, он возникал у переездов

²⁸ Ю. Г. Оксман. От «Капитанской дочки» к «Запискам охотника». Исследования и материалы. Саратовское книжное издательство, 1959, стр. 85.

²⁹ Там же. Пушкинская запись «Когда Пугачев сидел на Монетном дворе» в академическом издании сочинений Пушкина опубликована в иной редакции (XII, 161).

³⁰ Анализируя образ Пугачева в «Капитанской дочке», Ю. Г. Оксман на конкретных примерах показывает, как в метод речевой характеристики переселился живой Пугачев с его свободолобием, ясным умом, лукавым юмором и живописным способом выражаться».

и переправ, риг и амбаров, у этапных тюрем и волостных правлений, и просто у одинокой березы, неведомо каким ветром заброшенной в поле. Некрасов пришел на этот общерусский митинг и решил его запротokolировать от начала до конца». ³¹ К сожалению, мы очень мало знаем о крестьянских ораторах, воодушевивших Некрасова на создание столь замечательной поэмы.

В данной статье делается попытка с относительной точностью, как это позволяют исторические документы, воспроизвести речь Антона Петрова, произнесенную в 1861 г. в Бездне. Прежде чем реконструировать речь Петрова, напомним о безденских событиях по «Современнику». Восстание в Бездне — выдающийся факт современной народной жизни. Мимо подобных фактов не должны проходить писатели и этнографы, — в Безде состоялся крестьянский суд над царским манифестом. «Современник» призывает из подобных «современных фактов» делать соответствующие выводы. ³² Первый вывод следует сделать относительно реакции крестьян на Положение 19 февраля. «Современник» резко расходится с официальной оценкой. Не только «Северная пчела», но и вся буржуазно-дворянская пресса в один голос заявила, что манифест встречен крестьянами «с желанным спокойствием и благоразумием». Пиотровский ссылается на эти восторженные отклики: «Даже „Полицейские ведомости“ печатали фельетоны в стихах и в прозе в честь радостного события, а „Отечественные записки“ заменили даже обычное название „Современная хроника“ — заглавием „Современная радость России“. Словом образованное общество торжествовало и уверяло, что вся Россия, ведь народ точно так же мирно торжествует. И казалось, что уверенность эта вполне естественна, законна и неопровержима. Но в это самое время обнаружилось печальное явление: начались недоразумения... и в газетах появились статьи и известия о разных беспорядках по крестьянскому делу» (242). Для «Отечественных записок» и «Русского вестника» восстание в Безде всего лишь досадное недоразумение. В «Отечественных записках» говорилось, например, что Антон Петров «один был причиной Спасского происшествия» («Отече-

³¹ В. А. Архипов. Поэзия труда и борьбы. Очерки творчества Н. А. Некрасова. Ярославское книжное издательство, 1961, стр. 282.

В поэме «Кому на Руси жить хорошо» запечатлена не просто ярмарка, а своеобразный крестьянский сход, имеющий вид ярмарки. Э. П. Перцов в «Записках современника о 1861 годе» отсылает к Ярославлю, к ярославской площади, т. е. непосредственно к некрасовским местам. Вот эта сцена: «В Ярославле 19 февраля было такое огромное стечение крестьян из деревень, верст за сто и более, что город представлял вид ярмарки. Пришедшие крестьяне и крестьянки стекались в собор, вокруг которого, по неимению места внутри, образовались густые толпы, так что не только у входа и на паперти не было где упасть яблоку, но даже и в отдалении от них нельзя было пробраться от тесноты и давки. По окончании богослужения, все эти не нашедшие себе места в церкви спрашивали выходящих: „Объявлена ли воля? Читали ли манифест?“. Не получив утвердительного ответа, все приуныли и в тишине расходились от собора: кто назад в деревню, кто отыскивать себе помещение в городе до следующего утра» («Красный архив», 1926, т. 16, стр. 135).

³² Имеется в виду статья И. А. Пиотровского «В погоне за лучшим» («Современник», 1861, № 8, стр. 240—264). Статья Пиотровского «Погоня за лучшим» дошла до безденских крестьян. М. Рот писал в своих воспоминаниях о том, как в его присутствии один из грамотных крестьян прочитал описание Безденского восстания в «Современнике»: «Я никогда не забуду, что выразило при этом чтение лицо читающего и остальных плотников. Сначала они выразили крайнее любопытство, а затем отчаяние и прямо ужас и, узнав, что книга выслана из Петербурга, они все в один голос спросили: „Неужто и там, где живет царь, все это известно“. И на ответ мой, что не только там, но и во всей России об этом все уже знают, они ответили: „А мы, дураки, до сих пор были уверены, что это дело от царя скрыто“» (см.: Е. Бушканиец, Г. Вульфсон. Безденское восстание в освещении «Современника» Н. Г. Чернышевского и «Колокола» А. И. Герцена. Казань, 1951, стр. 8).

ственные записки», 1861, № 6, «Современная хроника России»). Для «Современника» — это «факт не единичный», не случайное происшествие, а историческая неизбежность и необходимость. События в Бездне есть результат крепостнической реформы 1861 г. Пиотровский делает следующий вывод: «Крестьяне вышли из крепостной зависимости, с обязанностью оставаться в прежнем повиновении к своим помещикам» (242).

Второй вывод касается непосредственно характера простонародья. Испуганные либералы, заигрывавшие в свое время с простонародьем, после бездненских событий усилили отрицательную характеристику русского крестьянина, пренебрежение к нему.

«Многие, конечно, — пишет Пиотровский, — в этом факте (события в Бездне, — В. Б.) способны видеть невежество и грубость простонародья». Иные идут еще дальше: «Крестьянин — это зверь. Его нужно бить и бить. Только палка может иметь над ним власть» (242). Понятно, что Пиотровский был лишен возможности писать в «Современнике» о Бездне и Антоне Петрове подробно. Но и та скупая характеристика, которая содержится в его статье, красноречиво говорит в пользу восставших крестьян. Бездненские события рисуются так: «В селе Бездне крестьяне требуют чистой воли; они ждали совершенно другого, чем им говорят. Антон Петров становится во главе недовольных. Крестьяне поднимаются... Они поднялись по зову Антона Петрова, сознательно толковавшего смысл прочитанных статей» (246).

Либеральный профессор Н. Н. Булич называл Антона Петрова «глупым и нечто вроде юродивого», а буржуазно-дворянская печать о нем писала, как о «злодее», повинном в бездненских беспорядках. Мнение «Современника» об Антоне Петрове известно: он действовал вполне сознательно и совершил бесстрашный подвиг. В прокламации П. Г. Зайчневского события в Бездне ставились в пример, а Петров назывался «благородным Антоном Петровым». Казанские студенты отслужили гражданскую панихиду «за убиенных за свободу и любовь к отечеству», а проф. Щапов, после того как пропели вечную память, с амвона церкви произнес речь, в которой приравнял простого крестьянина к «величайшим из пророков» и «провозвестников истины». «И вот в наше время, — говорил Щапов, — явился еще один народный пророк правды и добра, Антон Петров, и не избежал обычной участи. Мир праху твоему...»³³

В политическую работу втягиваются сами крестьяне. Газета «Голос» в 1863 г. (№ 337 от 19 декабря) сообщила о воспитаннике вологодской семинарии Иване Благовещенском, приехавшем на каникулы в глухой Никольский уезд и там распространившем среди крестьян «возмутительные сочинения», в частности статью Н. П. Огарева из «Колокола» (от 1 июля 1861 г.) «Что нужно народу?». К ответственности привлекались крестьянин Степан Малыгин и пономарь Копосов, они взяли у Благовещенского читать политическую литературу и не донесли на агитатора. Возможно, что и сами крестьяне писали подметные письма. Историк М. Е. Найденов считает, например, что автором подложного манифеста, распространившегося в Лебединском уезде Харьковской губернии, мог быть крестьянин-грамотей. Манифест был отобран у крестьян села Терны, где он считался отставным унтер-офицером Павлом Приходько. От имени «его императорского величества» объявлялось: «Работать на барщине мужикам два, а женщинам один день с тягла, земля помещичья отдается вся крестьянам; помещикам оставляется очерета, болота, чтобы было где гнездиться, как чертям, вода сойдет, земля останется, и то людское,

³³ «Бездненское восстание 1861 года», сборник документов, Казань, 1948, стр. 127.

а около дома помещика земли на два ступня вокруг».³⁴ Для нас вопрос об авторстве подложного манифеста остается открытым. Но даже если этот документ вышел из-под пера революционного разночинца, исключенного из духовной семинарии или университета, то и тогда он остается по-своему народным, ибо совершенно точно характеризует крестьянские настроения пореформенной эпохи.

Официальные документы сохранили скудные и крайне односторонние данные о крестьянских агитаторах и их политическом красноречии. Но и то немногое, что проникло на страницы официальных донесений, заслуживает соответствующей интерпретации со стороны историков и фольклористов. Крестьянские речи составляют особый раздел устной народной словесности, раздел выходящий за рамки общепринятой жанровой регламентации. В отдельных донесениях ораторы из временнообязанных крестьян названы по имени, с точным указанием места и времени их публичных выступлений. Можно сослаться на факты наиболее значительные, на крупные волнения в Кандеевке Тамбовской губ. и в Бездне, сопровождавшиеся выступлениями народных ораторов.

О содержании речей Леонтия Егорцева рассказывает А. М. Дренякин, причем он берет в кавычки некоторые выражения, как принадлежащие самому Егорцеву.³⁵ Егорцев «грозил вешать тех, которые его ослушаются, а потом и начальников усмирения. Вместе с тем он убеждал всех угрозами, что в случае прибытия войск «никто под опасением смерти не должен выдавать своих» и никто не должен верить ни земской полиции, ни предводителю, ни даже мне (Дренякину, — В. Б.), по его выражению «царскому послу», подкупленным будто бы помещиками». Насколько Егорцев своими речами влиял на крестьян, свидетельствует тот факт, что когда Дренякин обратился с предложением «покаяться в ослушании», то восставшие крестьяне в один голос кричали: «Не будем работать на помещика и оброк не хотим, хоть всех перевешай».³⁶

Среди крестьянских ораторов мы видим Андрея Елизарова, участника Отечественной войны 1812 г., награжденного четырьмя георгиевскими лентами и медалью за взятие Парижа. Елизарову в 1861 г. исполнилось 72 года. Этот отставной солдат стоял впереди вооруженной дрекольями толпы в селе Кандеевка. Воодушевляя крестьян словом, он доказывал, что «они есть вольные и нисколько не должны работать на помещика».³⁷

Об Андрее Елизарове, как и многих других «возмутителях» официальные донесения сообщают самые поверхностные сведения; их биографии, история вольнодумства, практические деяния мало интересовали усмирителей крестьянских восстаний. Некоторое исключение представляет Антон Петров. Имя его прогремело в 60-е годы.

В сентенции е. и. в. комиссии военного суда говорилось, что «подсудимый, крестьянин Антон Петров, по обнаружении высочайше утвержден-

³⁴ М. Найденов. Классовая борьба в пореформенной деревне (1861—1863 гг.). Госполитиздат, М., 1955, стр. 66.

³⁵ М. Е. Найденов пишет о выступлениях Егорцева: «Речи Леонтия Егорцева внесли сильное во буждение в среду крестьян, которые под их влиянием бросали господские работы, отказывались выполнять распоряжения местных властей, смешали с занимаемых должностей в сельском управлении ставленников помещиков и заменяли их своими выборными. Так, в селе Покровском, расположенном почти на самой границе с Моршанским уездом, под влиянием агитации Егорцева 5 апреля крестьяне пришли в такое возбуждение, что управляющий должен был бежать из имения» (там же, стр. 86).

³⁶ Крестьянское движение в 1861 году после отмены крепостного права, чч. I и II. Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 145. (В дальнейшем — Крестьянское движение).

³⁷ Там же, стр. 145—146.

ного Положения о крестьянах, освобождаемых от крепостной зависимости, из видов корысти принял на себя обязанность читать крестьянам Положение, перетолковывая смысл его превратно, сообразуясь с общим направлением умов крестьян, мечтавших о совершенной свободе, впоследствии же, когда увидел общее сочувствие крестьянского населения, начал внушать крестьянам неповиновение помещикам и местным властям и до того увлек крестьян своими рассказами, что они отказались от работ в пользу помещиков, стали оказывать непослушание и буйство противу владельцев. Большие массы народа ежеминутно стали стекаться в с. Бездну слушать его толкование, так что к 12 апреля настоящего года там собралось до 5000 человек из разных, даже отдаленных деревень и уездов и угрожали общим восстанием Казанской губ.»³⁸

В конечном итоге и те, кто умирал безднинских крестьян, не могли скрыть огромной популярности Антона Петрова среди народных масс и действительных результатов его пропаганды. Об этом говорилось в сентенции военного суда, приговорившего Петрова к расстрелу. Еще более показательен рапорт графа А. С. Апраксина на имя Александра II: «... крестьянин Антон Петров сделался у них (крестьян Спасского уезда, — В. Б.) каким-то пророком, возбудил даже фанатизм, увлекая крестьян своими рассказами, сообразуясь с господствующею в умах их идеею и понятиями о воле, подкрепляя все доводы свои именем вашего величества и всемогущего бога, даровавшего ему права объявлять крестьянам свободу и избавление от помещиков».³⁹ В рапорте Апраксина говорится и о том, что к Антону Петрову «съезжались крестьяне со всех сторон, даже и довольно дальних селений, днем и ночью охраняли его дом и никого туда не впускали, так что, не имея никакой силы, невозможно было взять проповедника или пророка, как они его почитали».⁴⁰ Для крестьян Антон Петров — пророк, проповедник, увлекающий своими рассказами («Увлек крестьян своими рассказами»).

Управляющему имением Н. А. Крылову довелось наблюдать следующую сцену: «К сумеркам приехал в Кокряты, Сидора дома нет. „Где он?“ — „В конторе к воле приписывается, истинную волю мужики доискались, так теперь все в конторе собрались“, — сказали мне бабы — „помещиков слышь рубить велено“. Пошел я в контору. Толпа, шум, гам, толкотня, какое-то зверское ухарство на лицах. Сходка о том, как делить барскую рожь и как молотить кладь барскую? или по себе снопы прямо разделить? Решили обмолотить кладь барскую миром. Прислушиваюсь к толкам — резать, вешать, рубить дворян топорами, топоры посадить на длинные копыя. Вообще размер пугачевщины».⁴¹

Были у Антона Петрова и его прямые сообщники, призывавшие крестьян собираться в Бездну. Так Ермолай Иванов, надев на палку шапку, ходил по базарам и во весь голос кричал, что «в Бездне открывается воля».

Неопровержимым и самым ярким свидетельством могли бы служить рассказы или речи Антона Петрова, но они не были записаны, хотя казанские студенты и пытались в момент восстания посетить с. Бездну и встретиться с Петровым.⁴²

³⁸ Там же, стр. 70.

³⁹ Там же, стр. 66.

⁴⁰ Там же, стр. 67.

⁴¹ Там же, стр. 62—63.

⁴² А. С. Апраксин докладывал Александру II: «В доказательство того, что студенты университета по участию своему в подстрекательствах народа весьма вредны и что они даже в уездах бывают в сношении с крестьянами, я повергаю вашему [величеству] то

И все же один из очевидцев, управляющий именем А. П. Ермоловой в с. Мурасе Спасского у. Н. А. Крылов, «слово в слово» передает речь Петрова, услышанную им в Бездне: «Сидит Антон в избе в Бездне, смотрит на эти нулики⁴³ и читает без запинки: „помещику земли — горы да доли, овраги да дороги, и песок да камыш, лесу им ни прута. Переступит он шаг с своей земли — гони добрым словом, не послушался — секи ему голову, получишь от царя награду“. Народу такая воля нравилась, со всех сторон стекались толпы слушать истинную волю и приносили с собой Положения, в которых он отмечал, где находить истинную волю. Так проповедывал Антон 5 дней сряду. Потом Антон распустил слухи, что получил от царя грамоту и дочитался в библии до пророчества, смешал то и другое и проповедывал — „что истинную волю тогда только получите, когда сохраните того человека, который найдет вам ее. Истинная воля до тех пор не дается, пока не прольется много крови христианской. Крепко накрепко царь приказал того человека караулить и денно и нощно, и конным и пешим, сохранять от всякой напасти и не допускать до него, ни господ, ни попов, ни чиновников. А паче того его не выдавать и от избы его не отходить. Если зажгут село с одного конца, не отходить от избы, если зажгут село с другого конца, не отходить от избы. Будут к вам приходиться и старые и младые, не допускайте до меня и не выдавайте меня. Будут вас обманывать, говорить, что от царя пришли, не верьте им. Придут к вам с соблазнами старые, придут и средние, придут и лысые и волосатые, и всякие чиновные, не выдавайте меня. А когда придет час, придет сюда царя младый юноша 17 лет, на правом плече золотая медаль, а на левом серебряная, тому поверьте и меня выдайте. Станут вас страшать войском, не бойтесь, никто не смеет бить народ православный без царского приказа. А если двор не подкупят и будут в вас стрелять, то и вы рубите топорами тех царских ослушников“».⁴⁴

В заключение Н. А. Крылов свидетельствует: «Речь Антона безднского передаю вам слово в слово, как я слышал ее в Кокряти». Ясно, что это не «слово в слово» записанная речь Антона Петрова, а всего лишь отрывок из нее, воспроизведенный Н. А. Крыловым по памяти. Но и по этому отрывку можно судить о красноречии крестьянского пропагандиста, о его богатой словесной культуре.

Еще более авторитетным документом, частично восстанавливающим характер «рассказов» Антона Петрова в дни подготовки восстания, являются его показания в следственной комиссии и в полевом суде. И в данном случае нельзя ручаться за точность записи, к тому же Антон Петров многое мог опустить, недосказать, сознательно забыть. Антон Петров признавался: «По получении в селе Бездне Положения об освобождении крестьян от крепостной зависимости, в начале апреля мессяца, меня пригласили старики в деревню Болховскую прочитать Положение.

обстоятельство, что двое из них отосланы были мною в Казань из Бездны, куда студенты те мне объявили, что заехали будто бы из любопытства, для свидания с Антоном Петровым» (Крестьянское движение, стр. 75).

⁴³ Имеется в виду один из пунктов образца уставной грамоты. В письме Н. А. Крылова содержится соответствующее пояснение: «В с. Бездне какой-то старовер Антон Петров в Положении доискался истинной воли, которую до него хотя и многие видели, но никто понять не мог. Именно в Положении, где напечатан „образец уставной грамоты“, написано: дворовых 00, крестьян 00, земли 00 и т. д. Эти нули Антона не привели в смущение, он растолковал, что это есть истинная воля и запечатана она крестом св. Анны. А крест св. Анны — переверните назад страницу прямо против дворовых 00 стоит 10%. Это, говорит, и есть крест св. Анны, которым потайным образом запечатана истинная воля» (там же, стр. 63).

⁴⁴ Там же, стр. 63—64.

Читавши его, я, не зная хорошо грамоты, неправильно растолковал первую статью уставной грамоты, где сказано: „из них отпускаются после ревизии на волю О. О.“. Знаки эти я принял за изъявление воли и потому стал говорить всем крестьянам, что вышла воля. Через два дня я почти со всеми крестьянами села Болховского, из которых припомню Ивана Николаева, Василия Федорова, Романа Кондратьева, воротился в село Бездну и явился с теми крестьянами к священнику, прося его дать присягу в том, что мы нашли в Положении волю, но священник не согласился на этом; после того мы пошли домой, и я сказал крестьянам: „Давайте вместе выхлопатывать волю“. С тех пор я всем приходящим ко мне стал объявлять, что крестьяне — вольные, говорил им, чтобы они не слушали помещиков и начальствующих властей, приказывал крестьянам не ходить на барщину, не платить оброков, не давать подвод, даже не препятствовать, когда крестьяне увидят, что другие будут брать из барских амбаров хлеб; если вода разломает мельницу, то не поправлять самим, от помещиков ничего не брать. Толковал, что вся земля принадлежит крестьянам, а помещику остается только одна треть. Все это я выдумал из своей головы для того, чтобы более привлечь на свою сторону крестьян, полагая, что чем более будет крестьян, тем скорее получу свободу. Многие крестьяне приходили ко мне, и я объявлял им свободу. Когда приезжали в наше селение предводитель дворянства, исправник и становой пристав, то я, по глупости своей, приказал крестьянам их не слушать и к ним не ходить, боясь, чтобы крестьян не сбили с толку. Чтобы больше привлечь крестьян к себе, я предложил миру избрать новых сотских и посылал их с другими крестьянами по разным деревням собирать крестьян слушать свободу. По прибытии в нашу деревню военной команды, я находился в избе и видел, как подъезжали верхами сначала два офицера, а потом священник и увещевали крестьян разойтись, но крестьяне отвечали: „Не хотим, умрем за царя“. Когда сделали первый и второй залпы из ружей, я молился и ничего не говорил; после третьего залпа я сказал крестьянам: „Ребята, не сдавайтесь, еще не время, теперь стрелять уже не будут, а станут читать волю“. Слова эти я говорил, чтобы отстоять волю. За четвертым залпом я хотел выйти, но пока меня родители благословляли, еще было сделано несколько залпов. Простившись с родными, я взял Положение и медный благословенный образ и, неся над головою Положение, вышел к войску; это я сделал потому, что полагал, с царским указом на голове в меня стрелять не будут; бежать же я не хотел, и лошади для меня никто не приготавливал, а она была разъездною, которая назначена была мною для безопасности, чтобы меня не подожгли и не поймали.⁴⁵

Нет сомнений в том, что Антон Петров, до того как стать народным трибуном, своеобразным революционным агитатором, уже имел большой опыт общения с крестьянской аудиторией. Он был сказителем, правда грамотным, любившим читать книги. Антона Петрова односельчане хорошо знали как хорошего рассказчика, «краснобая», который за словом в карман не лезет. Основываясь на свидетельствах крестьян, советник губернского правления Э. П. Перцев в своей объяснительной записке поясняет, что «Антон Петров любил до того читать, что бывало и на мельницу для помола муки приезжает всегда с книжкой и, прочитавши ее, рассказывал так-то хорошо, что они (крестьяне, — В. Б.) заслушивались».⁴⁶

⁴⁵ Красный архив, т. 36, 1929, стр. 185—186.

⁴⁶ Бездненское восстание 1861 года, стр. 83.

С другой стороны, в воспоминаниях казанского студента А. А. Бирюкова содержится важное для нас признание об Антоне Петрове, как «начетчике-краснобае». «Самое сильное движение было в Казанской губернии Спасского уезда, в селе Бездне. Здесь, — говорится в этих воспоминаниях, — жил крестьянин грамотей, по имени Антон Петров, который любил читать всякие книги, по преимуществу старинные и сборники и жития святых]. Как начетчик-краснобай, он был известен не только селу, а далеко по окрестным селам и деревням».⁴⁷

Политическое красноречие Антона Петрова, сполна проявившееся во время безденного восстания, было подготовлено предшествовавшим «краснобайством», т. е. фольклорной традицией. Можно сказать, что в лице Петрова мы имеем своеобразного крестьянского публициста, оратора, возглавившего восстание в Бездне.

7

Прямое отношение к фольклору эпохи движения временнообязанных крестьян имеют местные слухи, легенды и предания, которые возникли в связи с безденскими событиями и казнью Петрова. Рассказы Петрова о настоящей воле передавались из уст в уста и превращались в общенародную молву. Э. П. Перцев рассказывает, что «крестьяне спешили передать этот слух соседям своим, говорили о воле на базарах, и на третий день, когда Антон Петров открыл волю, в Бездну собралось уже несколько тысяч крестьян».⁴⁸ Что это за слух и в какие словесные формы он облекался? Об этом мы узнаем из донесений А. С. Апраксина и Н. А. Крылова. Им довелось наблюдать крестьянский сход и кое-что запомнить совершенно точно. Очевидно, что царские чиновники не могли беспристрастно вспоминать о восставших крестьянах, свои рассказы они сопровождают демагогическими выпадами («зверинное ухарство на лицах» и т. п.). Но историческая правда, внесенная показаниями самого народа, все же берет верх, и местами официальные записки становятся почти фольклорно-этнографическим документом, точной характеристикой Спасского уезда в момент повстанческого движения крестьян.

В предании, известном по рапорту генерал-майора свиты графа А. С. Апраксина, Антон Петров изображается великим мучеником, который непременно должен воскреснуть. Сообщая об этом предании Александру II, А. С. Апраксин делает к нему довольно любопытный комментарий: «В губернии уже известно, что на городском кладбище студентами беспрепятственно отслужена панихида, из чего крестьяне выводят заключение, что павшие были точно невинны, а злонамеренными людьми пущен слух, что Антон Петров был не преступник, а мученик, что над могилой его светится огонь, что ангел в белой одежде виден ночью и что он должен скоро воскреснуть. Смертная казнь вселила страх в народ, но, к прискорбию, страх этот начинает уменьшаться вестью об отправлении панихиды в Казани. В настоящее же время умы в народе до того взволнованы, что всякий беззаконный поступок, нарушивший общественное спокойствие или дающий пищу к перетолкам, может повлечь за собою самые дурные последствия».⁴⁹

⁴⁷ Там же, стр. 124. Впервые воспоминания А. А. Бирюкова опубликованы в «Ученых записках Казанского гос. университета им. В. И. Ульянова-Ленина» (кн. 5, 1930, стр. 861—878).

⁴⁸ Безденское восстание 1861 года, стр. 79.

⁴⁹ Крестьянское движение, стр. 75. Предания об Антоне Петрове записывались и в Советское время. После Великой Отечественной войны казанские фольклористы запи-

Второе предание известно в передаче Н. А. Крылова: «Рассказывают, что на Антона граф надел свое платье, ордена свои, посадили в карету и повезли к царю. Говорят, что для дворян, которые народ стреляли, готовили смоляные кабитки, чтоб везти их в Сибирь. Что где-то народ резал дворян, вдруг приехал Константин. „Дети мои! Тише, тише, что вы делаете?“ — „Дворян рубим, ваше высочество!“ — „Ну, спасибо, что исполняете службу царскую. Собаке собачья смерть!“» Н. А. Крылов с барским пренебрежением пишет, что «всех басен вам не пересказать! все они потешны, все глупы до нельзя...» Но за этими «баснями» скрывался славесный бунт временно-обязанных крестьян.

Крестьяне в этом предании не возлагают надежд на «освободителя» Александра II. Версия о Константине-освободителе объясняется давнишней фольклорной традицией. Солдатско-крестьянские слухи, народная молва 1825 г. приписывали Константину намерение освободить крестьян — «невольников» («я теперь хочу невольников освободить всех»), Константин противопоставлялся Николаю Павловичу. О народной молве 1825 г. пишет историк П. Н. Кудрявцев: «Константин — лишь знамя, символ. Проявленная к нему симпатия объясняется, конечно, приписываемым Константину намерением освободить крепостных. Слухи о том, что жив Павел I, оставивший свое „отцовское письмо“ с назначением престола Константину, основаны на мысли, что только „господа“ мешают царю освободить крепостных крестьян, они одни всему виной. Отсюда жгучий классовый антагонизм к „господам“. Мысль о близком освобождении разнеслась широко и захватила массы так глубоко, что возбуждение умов достигло крайней степени. По свидетельству современников „слухи сии так в то время умножились, что никогда еще столько их не бывало“. Брожение шло и между солдатами. В караульных шли толки о том, что «не государь царствует, а большие господа», причем открыто заявлялось, что «сего не надо таить, — надо знать».⁵⁰ Константин — отвлеченное понятие «хорошего царя».

Легенда о Константине Павловиче снова оживает в пореформенные годы, в связи с обсуждением царского манифеста и движением временно-обязанных крестьян. Но теперь она переадресовывается Константину

сали в 1946—1953 гг. от потомков участников безденского восстания рассказы, содержащие воспоминания об отдельных эпизодах восстания и зверской расправе царских войск над безоружными крестьянами. В них с большой симпатией рисуется Антон Петров. В одном из рассказов изображается сцена чтения Антоном Петровым манифеста. «Антон читает им (крестьянам, — В. Б.) волю: „На помещика не работайте, вышла вам чистая воля“. Стал объяснять мужикам: „Чистая воля всем вышла, работать не ходите, сечь не имеют права“. Он говорил, что народу вышла воля, что крестьян с землей должны отпустить». Возможно, что какие-то отрывки из речей Антона Петрова сохранило это народное предание. В другом рассказе, записанном от шестидесятилетней колхозницы Крымовой, содержится эпизод расправы: «Народ валом повалил к нему (Антону. — В. Б.). От нашей деревни ходочков было двое: моего дедушки дядя я еще один. Не успели еще реку Бездну переехать, глядят, а народу сколько! И на улицах, и на заборах, и на крышах, и на деревьях! А тут стрелять стали. Они и перебраться не успели. Видят, Антона ведут на виселицу в поле. Он в белой новой одежде на голове толстую книгу „Волю“ держит. Идет и громко кричит: „Не верьте, народ, помещику! Воля есть! Народу воля предостит!“ А стражники, урядники его плетями так и хлещут, кровь течет. Он вытрет кровь на лице рукавом и опять кричит. А народ так и лезет к нему. „Пустите нашего Антона!“ и народ полиция хлещет. Потом стрелять стали». Устные рассказы об Антоне Петрове приводятся В. Павловой в статье «Народные сказы о безденском восстании 1861 г.» («Литературный Татарстан», 1957, кн. 12, стр. 149).

⁵⁰ К. Кудрявцев. Народная молва о декабрьских событиях 1825 года. — «Бунт декабристов», юбилейный сборник, 1825—1925, под редакцией Ю. Г. Оксмана и П. И. Щеголева, изд. «Былое», Л., 1926, стр. 318.

Николаевичу. На Константина крестьяне возлагают надежды, теперь великий князь не только воображаемый заступник угнетенного народа, но и предводитель восстания за землю и волю. Легенда перерабатывается в духе революционных замыслов эпохи. Иван Орлов, активный участник студенческого движения, арестованный в 1863 г. по делу тайной казанской организации («Казанский заговор»), в своих следственных показаниях воспроизводит крестьянские толки о Константине (в показаниях И. Орлова — Константин Николаевич): «Из разговоров с крестьянами, в особенности приволжских губерний, я заметил, что между ними сильно распространен слух (и их в нем почти нельзя разубедить, так они уверены), что будто бы его императорское высочество Константин Николаевич вследствие каких-то несогласий с государем должен был удалиться от двора и теперь скрывается. И так как его императорское высочество Константин Николаевич пользуется в народе большой популярностью, что он их единственный защитник, то они вполне уверены, что он призвет их к оружию и даст полную свободу и землю. Некоторые даже говорили, что если бы Константин Николаевич, хотя бы сам не приезжал, то по крайней мере послал бы от имени своего одного или двух казаков, мы бы все поднялись. В особенности этот слух между крестьянами был сильно распространен, когда в Казань стянули войска из уездов. Можно было заметить из разговоров, что слух этот распространен солдатами, которые возвращались на родину в отставку».⁵¹

Это уже не просто царь, а мужицкий начальник, призывающий к расправе над помещиком. Легенда о Константине приобретает неожиданно революционный характер.

Подобная интерпретация царской власти никак не устраивала дворянство. Более того, дворянство видело в крестьянской идеализации царя своеобразный род кощунства и вольномыслия. Не случайно в тревожный 1861 г. предводители дворянства Подольской губернии обратились к губернатору с запиской, в которой предупреждали, что «абстрактное значение» царя в глазах крестьян «отделяется ими вполне от власти исполнительной, подкупной и запрошенной дворянством». «Такое понятие о верховной власти, — говорилось в записке, — явление не новое в истории народных масс, оно всегда опасно, ибо клонится приписывать власти намерения ей чуждые и способно обессилить все исполнительные органы в государстве».⁵²

В. И. Ленин всегда указывал на «наивный монархизм» русского крестьянина, на отсутствие в крестьянском движении ясных политических требований. Но за этим «наивным монархизмом» скрывалось «стремление смести до основания и казенную церковь, и помещиков, и помещичье правительство, уничтожить все старые формы и распорядки землевладения, расчистить землю, создать на место полицейски-классового государства общежитие свободных и равноправных мелких крестьян, — это стремление красной нитью проходит через каждый исторический шаг крестьян в нашей революции...»⁵³ И это тоже находит отражение в крестьянской публицистике, в крестьянском политическом красноречии, толках и слухах. «Наивный монархизм» — не просто вера в царя. Крестьянин в своей борьбе за волю и землю опирается на царский авторитет и даже на повеление самого бога. Однако фольклорный царь — это не помазан-

⁵¹ См.: В. Базанов. Новые люди или нигилисты? — «Русская литература», 1959, № 2, стр. 170—171.

⁵² Крестьянское движение, стр. 174.

⁵³ В. И. Ленин. Лев Толстой как зеркало русской революции — Полное собрание сочинений, т. 17, изд. 5-е, стр. 211.

ник божий, сидящий на престоле, глухой к нуждам народа. Крестьянский наивный монархизм часто оборачивается оппозицией самодержавию, критикой помещичьего государства.

8

На сельской площади происходят важнейшие события: восстания, социальные поединки, кровавые расправы. На одной и той же деревенской площади можно было услышать бойкого крестьянского говоруна, своеобразного оратора, по-своему перетолковывавшего царский манифест, вычитывая в нем право на полную свободу, призывавшего крестьян вооружаться против помещиков. И здесь же, после усмирения восставших и казни «возмутителей» и «лжетолкователей», раздавались плачи по убитым и раненым. Женщина-крестьянка, преследуемая помещичьим крепостничеством и семейным деспотизмом, имела свою трибуну, правда трибуну печальную, среди могил на кладбище. Там в тиши, без свидетелей, женщины обычно причитывали, рассказывали о своей жизни, жаловались на тех, кто их угнетает. Кладбище для русской крестьянки было единственным местом, где существовала свобода слова.

Революционные демократы полагали, что путешествующие фольклористы должны собирать и изучать не только традиционные жанры (былины, сказки, песни, пословицы и т. д.), но и местные предания, народные слухи, толки, сенсации. В связи с движением временнообязанных крестьян особого внимания заслуживали народные ходоки, по-своему толковавшие Положение 19 февраля. Для революционных демократов важны не встречи со сказителями, а встречи с шумящей народной «толпой», — выход из фольклорной избы на широкие дороги народной истории. Фольклористика переставала быть наукой о народно-поэтическом творчестве, она становилась наукой о нравственном и умственном облике народа. Но тогда, в 60-е годы XIX в., не было и самого названия фольклористика.

Крестьянские речи, толки, вести, слухи едва ли можно безоговорочно относить к фольклору. Это не художественный фольклор, но бесспорно устное публицистическое творчество — авторитетный свидетель эпохи, верный показатель крестьянских настроений. В XIX в. многие события народной жизни, достойные поэтизации, не успевают превратиться в художественный фольклор (в былины, песни, предания), остаются на периферии народного творчества. Не затронуты фольклором самые значительные факты, близкие народу, его социальной биографии. Подобного разрыва между поэзией и действительностью не знали прежние эпохи. Даже первая четверть XIX в. оставила более существенный след (фольклор 1812 г., песни об аракчеевщине, солдатские стихи о событиях в Семеновском полку 1820 г.). Вторая половина XIX в. скупо отозвалась в фольклоре. Ни о каком новом этапе говорить, на наш взгляд, не приходится. Важнейшие события пореформенной поры не только не успели отразиться в народной поэзии, они, видимо, и не могли уложиться в канонические повествовательные формы, в традиционные композиции и образы. Это первый и самый крупный «разлад» фольклора с действительностью, творимой самим народом. Не находит должного отражения в народной поэзии движение временнообязанных крестьян. Своеобразное заторможение объясняется не только нормативностью фольклорной эстетики, легко справляющейся с сравнительно отстоявшимся жизненным материалом, но и тем, что, в отличие от крестьянских движений XVII—XVIII вв., восстания 50—60-х годов не имели даже временных успехов. Отсюда их глубочайший драматизм. Стихийные крестьянские восстания, часто кончав-

шиеся «бунтом на коленях», в лучшем случае завоевывали земляной валик, с которого крестьянские агитаторы произносили смелые речи. Основной формой полемики с помещичьей реформой 1861 г. являлись толки и слухи. В толках и слухах заключена политическая программа крестьянина, способного, по словам Пиотровского, «расшевелиться» и совершить «высокий благородный» подвиг.

Когда исследователь той или иной проблемы погружается в материал, создает свое повествование, он невольно может впасть в преувеличение, оказаться под гипнозом увлекательных фабул, событий, фактов. Такая опасность угрожала и автору данной статьи. Но в постановке вопроса о народных толках и слухах у фольклористов имеется предшественник, причем великий, прекрасно знавший русского крестьянина и беспредельно любивший простой народ. Это Н. А. Добролюбов. По словам Добролюбова, слухи и толки есть «выражение духа, направления и понятий народных в ту или другую эпоху» (IV, 429). «Чем более подслушаем мы таких откровенных рассуждений, рассказов, отдельных мыслей и впечатлений, — писал Добролюбов, — тем яснее нам будет истинный дух народа, тем понятнее будут его стремления, его чувства, тем полнее и осязательнее представится нам картина народной жизни». (IV, 430).⁵⁴



⁵⁴ После завершения работы над статьей, в Государственном Центральном историческом архиве (Москва) мной были просмотрены бумаги Э. П. Перцова, отобранные у него при аресте 29 августа 1861 г. в Петербурге. Здесь находится «Записка современника», опубликованная в 1926 г. в «Красном архиве» (ф. 109, оп. 214, № 137). Здесь же (№ 140) хранится текст статьи «Отче наш». Статья состоит из вопросов, адресуемых Александру II: «Не ты ли казнишь за нескромное слово, за один взгляд, несогласный с твоей волей? Не ты ли осуждаешь людей в крепость на целую жизнь за то, что их образ мыслей, их понятия о самых близких им предметах не согласны с твоими мыслями и понятиями? .. Не ты ли со своими цензорами не даешь людям возможности передавать другому полезные знания потому только, что эти знания могут обличить твою неправду?» и т. д. И, наконец, отдельную группу бумаг составляют «Статьи Э. П. Перцова, опубликованные в «Колоколе» (№ 138). Среди них — статья о событиях в Безде, опубликованная в 1861 г. в № 100 от первого июня. До появления в Петербурге Э. П. Перцов служил советником губернского правления в Казани, и им была написана официальная объяснительная записка о безденском восстании. Статьи и заметки Перцова в «Колоколе», как и многие другие корреспонденции из России, подвергались редакторской обработке. См. статью «Освобождение крестьян» и комментарий в XV томе полн. собр. соч. А. И. Герцена (изд. АН СССР, М., 1958, стр. 249—253, 451). Проявляется и несколько загадочное письмо «неизвестного друга» к Герцену, в котором о Перцове сказано: «Арестовали Перцова, на которого как на вашего корреспондента, донес его слуга» («Литературное наследство», т. 63, стр. 670).

*ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ФОЛЬКЛОРА В ТРУДАХ
А. Н. ВЕСЕЛОВСКОГО КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX в.*

В истории буржуазной фольклористики примечательным и в известной мере исключительным явлением была деятельность крупнейшего русского ученого А. Н. Веселовского. В свое время мы предприняли попытку обозреть весь научный путь Веселовского-фольклориста, причем наше внимание было сосредоточено на выявлении эволюции научных взглядов и методологии ученого, на определении основных этапов в его деятельности и его места в истории русской фольклористики.¹ Естественно, что тогда мы имели возможность характеризовать сущность фольклористических взглядов Веселовского последнего периода его деятельности в самой общей форме и весьма кратко, оставив в стороне многие важные аспекты его фольклористической концепции. Обращение же ко всей совокупности работ Веселовского по фольклору, относящихся к концу XIX—началу XX в., а также к архивным материалам позволит нам сделать более конкретные и широкие выводы, а в ряде случаев внести необходимые коррективы в сформулированные прежде суждения.

В названной работе мы установили, что приблизительно с середины 80-х годов XIX в. в деятельности Веселовского-фольклориста наступает определенный перелом и обнаруживается с особой силой потребность ученого, по его же словам, в «синтезе, который указал бы иные пути исследований, кроме избитых, нередко приводивших вместо выхода к стене».² Действительно, именно в эту пору Веселовский стремится к обобщению ранее произведенных наблюдений и добытых фактов, к завершению давних замыслов, к новым принципам исследования. Не случайно такое большое место в его деятельности теперь занимают проблемы теории фольклора, поиски общих закономерностей в развитии как народной поэзии в целом, так и ее родов и важнейших жанров, поиски общих закономерностей взаимодействия литературы и фольклора.

Исходя из марксистско-ленинского понимания искусства, мы имеем возможность видеть как историческую ограниченность и методологические недостатки не завершенной Веселовским попытки создать общую теорию фольклора, так и те прогрессивные и новаторские идеи, которые содержатся в его теоретических исследованиях.

1

Усилиями советских ученых выяснен процесс формирования замысла и история создания «Исторической поэтики» Веселовского.³

¹ См.: В. Е. Гусев. А. Н. Веселовский и проблемы фольклористики. — *Известия Академии наук СССР, Отделение литературы и языка*, т. XVI, вып. 2, 1957, стр. 114—128.

² А. Н. Веселовский. Новые книги по народной словесности. — *Журнал Министерства народного просвещения* (в дальнейшем — ЖМНП), ч. ССXLIV, март, 1886, стр. 195—196.

³ В. Ф. Шишмарев. Александр Николаевич Веселовский. Доклад на заседании Отделения общественных наук АН СССР 27 февраля 1938. — *Известия*

Хранящаяся в архиве Института русской литературы (Пушкинского Дома) и недавно опубликованная первая глава задуманного Веселовским труда по исторической поэтике проливает свет на весь замысел ученого и позволяет еще более определенно судить об исходных позициях Веселовского-теоретика, о сильных и слабых сторонах его концепции.⁴ Новая глава из «Исторической поэтики» представляет собою, по сути дела, теоретическое кредо Веселовского, выраженное в форме обзора предшествовавших и современных ему эстетических учений. Главное и самое ценное в этой работе Веселовского — ее критический пафос, направленный против нормативной эстетики, против компромиссных попыток примирить новые факты истории фольклора и современной литературы (реализм) со старыми, идущими от Аристотеля и поэтики XVIII в. канонами, а также против идеалистических (от Платона до Гегеля и его последователей типа Фишера) и эклектических теорий, кладущих в основу учений об искусстве понятия «красоты», «идеи» или «удовольствия». Задача, которую ставит перед собою Веселовский, — новаторская. Он замышляет создать теорию словесного искусства — фольклора и литературы — заново, отталкиваясь не от умозрительных и предвзятых схем, а на основании тщательного и последовательного изучения исторического развития искусства слова — от его зарождения до современных форм. Главной своей задачей Веселовский считал «генетическое объяснение поэзии»,⁵ отсюда его пристальное внимание к ранним стадиям истории словесного искусства и его первичным формам. Поэтому сам Веселовский указывает, что материалом эстетики является «поэзия во всех ее доступных нам проявлениях — от эротических порывов австралийской хоровой пляски до Шекспира...»⁶ Метод исследования, который собирается применить Веселовский, — «сравнительный». Уже здесь Веселовский указывает на ограниченность господствующих эстетических теорий, заключающуюся, в частности, в том, что они, обобщая классические образцы искусства от античности до XIX в., игнорируют как новейшее реалистическое искусство, так и материалы народной поэзии, особенно материалы, относящиеся к искусству так называемых нецивилизованных народов. При этом Веселовский обращает внимание на то, что многие факты из истории народной поэзии не укладываются в рамки нормативных эстетических теорий и не могут быть объяснены последними. Таким образом, уже из приведенных положений видно, какое большое значение придавал Веселовский фольклору для построения теории словесного искусства.

Однако новая глава из «Исторической поэтики» дает возможность увидеть, что уже в самой постановке проблемы Веселовским были допущены серьезные просчеты, которые заранее, как это теперь очевидно, обрекали его на неудачу. Дело в том, что Веселовский подходил к поэзии преимущественно как к «психическому акту, определенному известными формами творчества»,⁷ т. е. объяснение общих закономерностей искусства пытался искать в нем же самом и почти ничего не говорил о тех объектив-

АН СССР, Отделение общественных наук », 1938, № 4; В. М. Жирмунский. Историческая поэтика А. Н. Веселовского. Там же; А. Н. Соколов. А. Н. Веселовский — основоположник исторической поэтики. — Ученые записки Московского государственного университета, вып. 107, 1946.

⁴ Сообщение об этой главе было сделано В. М. Жирмунским на заседании Ученого совета Института русской литературы (Пушкинского Дома) АН СССР, посвященном 50-летию со дня смерти А. Н. Веселовского. Публикацию см.: «Русская литература», 1959, № 2, стр. 175—190; № 3, стр. 89—123.

⁵ Там же, № 2, стр. 180.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

ных исторических и социальных законах, которые в конечном счете определяют и объясняют закономерности искусства. Правда, сам Веселовский подчеркивал, что «поэзия не только психологический, но и исторический процесс»,⁸ но глубокого и конкретного материалистического объяснения этого процесса Веселовский дать, естественно, не мог, не зная законов развития общества, открытых теорией исторического материализма. Это не значит, разумеется, что у Веселовского не было отдельных замечательных догадок о связях искусства с определенными явлениями общественной жизни. Так, например, в той же главе Веселовский писал: «Исторический прогресс состоит в последовательной дезинтеграции общественных форм, как и форм сознания... В противоположность гомерическому эпосу, выросшему на почве военно-патриархальных отношений, личная поэзия лирики и драмы сопровождает появление греческих аристократий и демократий, на которые разбилась первобытная цельность эпического уклада».⁹ В дальнейшем мы увидим, что Веселовский умел в ряде случаев объяснять некоторые процессы в развитии фольклора определенными условиями общественного развития, но это не привело его к созданию цельной и стройной материалистической теории искусства.

Некоторые общие теоретические положения Веселовского не могут быть нами приняты. Так, преувеличение им роли традиции в истории искусства, утверждение, что всякое литературное развитие нового времени неизбежно подчиняется сложившимся сюжетам и извечным образам, мешало Веселовскому видеть подлинные законы развития литературы в классовом обществе. Однако многие из теоретических положений, которым Веселовский придавал универсальный смысл и распространял на все развитие искусства слова, не теряют своего значения, если применить их к определенным периодам в истории фольклора и литературы (например, к средневековой, в частности, древней русской литературе). В. Ф. Шишмарев очень точно определил сущность эстетической теории Веселовского как «поэтики традиции», как теории «поэзии без поэта»,¹⁰ и в этом смысле, на наш взгляд, «Историческая поэтика» является в большей мере попыткой создать теорию фольклора, чем теорию литературы. Если принять во внимание этот характер «Исторической поэтики», то многие недоразумения рассеются и многие претензии к Веселовскому отпадут.

Как известно, разработка «Исторической поэтики» была задумана Веселовским по такому плану: а) язык, б) стиль, в) сюжет, г) историческая последовательность возникновения и развития поэтических родов.

Проблема поэтического языка в концепции Веселовского занимает важное место. Велико было внимание ученого к образности первобытного языка, в которой, по мысли Веселовского, отразилась образность мышления человека родового общества и была заложена возможность дальнейшего развития эстетических взглядов народа и его словесного искусства. В первую очередь это относилось к эпитетам, роль которых, по мысли Веселовского, и заключалась в выявлении эстетического содержания слова-образа. «В мифах и первых произведениях народной поэзии он (исследователь, — В. Г.) откроет... богатство внешних, постоянно возвращающихся определений—эпитетов, которые дадут эстетику будущего богатый материал для определения народно-эстетических воззрений, народного взгляда на изящное».¹¹ Приведенное высказывание свидетельствует, что,

⁸ Там же, № 3, стр. 103.

⁹ Там же, стр. 105.

¹⁰ В. Ф. Шишмарев. Александр Николаевич Веселовский, стр. 36.

¹¹ «Русская литература», 1959, № 3, стр. 118.

изучая тот или иной элемент поэтического языка, в частности эпитет, Веселовский ставил не узко-формалистическую задачу, а имел в виду в конечном счете выяснение «народно-эстетических воззрений». Веселовского интересовала история эпитета как отражение истории «поэтического сознания» в целом,¹² как выражение «разных степеней сознательности и отвлечения» (обобщения, — В. Г.).¹³ При этом для Веселовского эстетическое содержание эпитета, как и других элементов языка, не является извечным. Ценным в теории поэтического языка Веселовского является мысль, что эстетическое значение слово приобретает лишь в процессе исторического развития сознания «от идей полезного и желаемого до выделения понятия прекрасного».¹⁴ В эпитетах народной поэзии Веселовский выявляет прежде всего стремление народа закрепить признак, «считающийся существенным в предмете» или выражающий народное представление о совершенном.¹⁵ Этим Веселовский и объясняет превращение многих эпитетов народной поэзии в постоянные.¹⁶ Любопытна гипотеза Веселовского о том, что постоянный эпитет — явление историческое, он не свойствен еще поэзии первобытного общества и появляется как результат «сословного мирозерцания», как выражение «условных», т. е. исторически и социально обусловленных идеалов красоты, героизма и т. п.¹⁷ Проследившая историю эпитета, Веселовский отмечает как процесс изнашивания постоянного эпитета, так и его развитие по пути дальнейшего «обобщения реального определения».¹⁸ Очень важным является возражение Веселовского против понятия «пережитка», которым охотно пользовалась современная ему буржуазная этнография и фольклористика. Веселовский считает, что это понятие, строго говоря, не применимо к народно-поэтическому образу и языку. Понятие это бессмысленно в отношении к живой народной поэзии, «потому что все отвечает какой-нибудь потребности жизни, какому-нибудь переходному оттенку мысли, ничто не живет насильно».¹⁹ Следовательно, то, что лишь на первый взгляд в народной поэзии кажется «пережитком», на самом деле им не является. Все, что сохраняется в бытующей народной поэзии, так или иначе сохраняет и свою жизненность, а старая форма наполняется новым, современным содержанием.

Изучение стиля Веселовский считал необходимым осуществлять «в связи с мирозерцанием народа».²⁰ Определенные особенности народно-поэтического стиля Веселовский пытался генетически объяснить особенностями мировоззрения человека доклассового общества. Веселовский не успел рассмотреть все признаки народно-поэтического стиля. В его «Поэтике» глубокую разработку получили такие элементы, как разные типы параллелизмов («двучленный», «формальный», «многочленный», «отрицательный»), сравнения, символы, метафоры, песенные запевы, повторения и возникающие на основе последних *loci communes*.

Как известно, параллелизм и его виды Веселовский выводил из особенностей анимистического мировоззрения человека эпохи родового строя.

¹² А. Н. Веселовский. Из истории эпитета. — Историческая поэтика. Под ред. В. М. Жирмунского, Л., 1940, стр. 73.

¹³ Там же, стр. 74.

¹⁴ Там же, стр. 73.

¹⁵ Там же, стр. 74.

¹⁶ Там же, стр. 78.

¹⁷ Там же, стр. 80.

¹⁸ Там же, стр. 82.

¹⁹ Там же, стр. 91.

²⁰ А. Н. Веселовский. Из лекций по истории лирики и драмы. — Историческая поэтика, стр. 399.

Следует подчеркнуть, что понятие анимизма Веселовский не отождествлял с религиозными воззрениями в собственном смысле этого слова — как выражением бессилия и страха человека перед природой, а воспринимал как первичное свойство сознания, мышления, психологии, переносимое на природу свойства человека, *очеловечивание* природы вообще. Веселовский при этом выделяет признак действия, движения, лежащий в основе сопоставлений субъекта и объекта.²¹ Идея уравнивания или тождества человека и природы, лежащая в основе древних представлений о происхождении человека, появляется уже позднее;²² еще на более поздней стадии происходит обособление в сознании человека сил природы и появляется собственно религиозное отношение к природе и вера в божество.²³ Независимо от того, насколько точно эта характеристика, принципиальное значение имеет мысль о дорелигиозном сознании человека и о возникновении психологического параллелизма, лежащего в основе народно-поэтического стиля, на этой ранней, дорелигиозной стадии развития сознания.²⁴ Здесь получила развитие гениальная догадка, высказанная Веселовским еще в начале его научной деятельности.²⁵ Примечательно, что Веселовский признает тормозящее воздействие религии на нравственное и эстетическое развитие человека: «Религия овладевает им, задерживая это развитие в устойчивых условиях культа».²⁶

Итак, появление параллелизма Веселовский связывает с древнейшей ступенью образного дорелигиозного мышления.

Проследивая развитие двучленного параллелизма, Веселовский устанавливает появление поэтического символа из первой части параллелизма и метафоры — из второй, а с развитием человеческого самосознания и ослабления зависимости человека от природы — превращение параллелизма в поэтическое сравнение. Появление устойчивых заповей в песне (типа «Лист зеленый...» в румынских и молдавских песнях или «цветочных» заповей в итальянских песнях и т. п.) Веселовский объясняет разложением параллелизма и забвением символического смысла первой части параллели.²⁷ Такие элементы народно-поэтического стиля, как повторения, припевы, анафоры, климаксы, палилогии, «захваты», Веселовский объясняет особенностями создания и исполнения произведений словесного искусства в доклассовом обществе — «принципом древнего хоризма и амейности» — в свою очередь являвшихся следствием структуры родового общества и связи поэзии с обрядом.²⁸

Все эти суждения Веселовского, основанные на большом материале из поэзии разных народов, представляют бесспорную научную ценность. Это не значит, что современная наука целиком и полностью может воспринять все выводы Веселовского. Во-первых, необходимо отметить, что Веселовский, в сущности, ограничился лишь выяснением происхождения и формального развития параллелизма и в очень малой степени интересовался

²¹ А. Н. Веселовский. Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля. — Историческая поэтика, стр. 125—126.

²² Там же, стр. 129.

²³ Там же, стр. 132.

²⁴ В советской науке на основе нового фактического материала и марксистской методологии убедительно доказано наличие дорелигиозных воззрений человека. См., например: В. Ф. Зыбковец. Дорелигиозная эпоха. К истории формирования общественного сознания. Изд. АН СССР, М., 1959.

²⁵ А. Н. Веселовский. Заметки и сомнения о сравнительном изучении эпоса. — Собрание сочинений, т. XVI, М.—Л., 1938, стр. 51.

²⁶ А. Н. Веселовский. Психологический параллелизм и его формы в образах поэтического стиля. — Историческая поэтика, стр. 133.

²⁷ Там же, стр. 156—162.

²⁸ Там же, стр. 115, 99—103.

проблемой связи этих признаков с конкретным историческим и социальным содержанием на позднейших стадиях развития народной поэзии; и здесь сказались преувеличение традиционных моментов в развитии формы и недостаток внимания к зависимости развития формы от развития содержания. Во-вторых, признавая важное значение описанных и систематизированных Веселовским особенностей стиля народной поэзии, было бы ошибкой свести стилистику народной поэзии только к этим признакам, а также ограничиться общим взглядом на эти признаки, не исследуя их особенностей в разных жанрах фольклора. Наконец, мы, разумеется, не примем и ряда частных положений и формулировок вроде такой внеисторичной оценки некоторых особенностей стиля народной поэзии, как «декадентство до декадентства».²⁹

Теория возникновения родов и видов поэзии разрабатывалась Веселовским очень тщательно и на протяжении многих лет.³⁰ Задолго до того, как его взгляды получили свое законченное и классическое выражение в «Трех главах из исторической поэтики», Веселовский посвящает этой проблеме свой знаменитый цикл лекций «Теория поэтических родов в их историческом развитии», который он начинает читать в 1881/82 г. В 1888/89 г. Веселовский читает курс «Введение в историю поэтических родов». Обращение к архивным материалам, хранящимся в Рукописном отделе Пушкинского Дома, помогает установить некоторые важные исходные теоретические положения Веселовского в их развитии, что не нашло своего отражения в опубликованных сочинениях ученого.

Большой интерес представляет рукопись Веселовского, которая, судя по почерку, относится еще к 70-м годам и является, по-видимому, первым опытом Веселовского в этой области.³¹ Здесь еще заметна определенная зависимость Веселовского от гегелевской концепции. Некоторые формулировки представляют собою, в сущности, идеалистическую трактовку искусства: «Поэзия есть искусство, изображающее в слове идеалы художника» (л. 1), даны традиционные определения родов поэзии, отождествлена история человечества с биологическим развитием отдельного человека: «У народа есть тоже своя юность и свежесть, и впереди нее — младенческий возраст, позади — мужество и дряхлость» (л. 1 об.). В соответствии с этим Веселовский повторяет гегелевскую схему развития поэзии: эпос, лирика, драма. Вместе с тем уже в этом раннем очерке теории поэтических родов есть и мысли замечательные, свидетельствующие об отходе Веселовского от гегелевского понимания искусства. Причины развития поэзии Веселовский ищет не в развитии «идей», не в теории «объекта-субъекта», а в истории общества: «Отличия поэтических родов глубоко основаны в жизни народа, в правильной смене ее явлений. Каждый период народной жизни приносит с собою новое отличие в поэтическое творчество» (л. 2 об.). Уже здесь Веселовский говорит о смене «патриархального быта» «политическим устроением общества» (л. 2). В связи с этим и чередование родов поэзии Веселовский стремится объяснить сменой отдельных фаз общественного развития. «Поэзия эпическая есть поэзия первобытная, свойственная одной из самых ранних эпох развития народного. Ее исторические начала в среде патриархального быта» (л. 3). Появление лирики и драмы «шло ровнею с ходом обществен-

²⁹ Там же, стр. 155.

³⁰ См.: В. М. Жирмунский. Историческая поэтика А. Н. Веселовского. — В кн.: А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 4—5.

³¹ Отрывки из лекций по истории эпоса: Институт русской литературы АН СССР (ИРЛИ), Рукописный отдел, Архив А. Н. Веселовского, ф. 45, оп. 1, № 329. Далее ссылки на эту рукопись в тексте с указанием листов.

ной жизни» (л. 2 об.); в частности, появление драматического искусства Веселовский объясняет условиями развития «афинской демократии» (там же). Здесь же Веселовский намечает и конкретные формы эволюции эпического рода. Самым древним видом он считает «мифологическую сказку» (л. 4), содержанием которой является «свободная деятельность человека в постоянном соприкосновении с деятельностью нечеловеческою, сверхъестественною (л. 4 об.); следующая фаза — «животные сказки» (л. 5), затем — «сказки исторические» или «исторические былины» (л. 5 об.); в позднее время (в «историческую эпоху») появляются «бытовые, семейные сказки» (л. 6 об.); параллельно с этим органическим развитием эпического рода — как следствие введения христианства — появляются средневековые легенды и духовный стих (л. 7).

Значительно глубже и самостоятельнее те же проблемы разработаны Веселовским в рукописи «Теория поэтических категорий»,³² которую можно рассматривать как подготовительный этюд к соответствующим курсам 80-х годов. Здесь прежде всего обращает на себя внимание прекрасное знакомство Веселовского со всеми теориями возникновения родов и его критическое отношение как к своим предшественникам, так и к современникам. Русский ученый выдвигая задачу создать «новое учение о поэзии, которое заменило бы собой старые эстетические теории» (л. 1), пронизательно указывает на консерватизм современной ему эстетики: «Подрытые новым анализом и богатым накоплением фактов старые эстетические» категории продолжают стоять, как они впервые выработались из изучения специально классического круга поэтических явлений. Исключительное знакомство с ними продолжает влиять не только 1) на ходячие определения поэтических родов; но, во 2-х, на представление их последовательной смены в истории; и, в 3-х, на идею всего поэтического организма в его историческом развитии» (л. 1 об.). Здесь уже заметен значительный шаг вперед по сравнению с исходными позициями в рукописи 70-х годов. Веселовский критикует общепринятые определения родов поэзии, идущие от поэтики Аристотеля, а также от Шеллинга и Гегеля. Не отрицая известного значения за этими определениями, Веселовский ограничивает его определенными историческими рамками: «Все эти философские обобщения имеют смысл в том только случае, когда удерживается историческая точка зрения... и обобщение не возводится в эстетические аксиомы» (л. 2 об.). Но как раз этой-то исторической точки зрения и не хватало буржуазной эстетике. Это очевидно из критики Веселовским различных теорий поэтических родов. Веселовский напоминает господствующую в эстетике «философскую схему Гегеля: объект, субъект, объект-субъект» и затем приводит и возражения против этой теории, исходящие от субъективно-идеалистической школы Жан-Поля Рихтера и так называемой «исторической школы» (Гриммы, Р. Кёлер и др.). Веселовский высказывает неудовлетворенность как самой теорией Гегеля, так и критикой упомянутых ее оппонентов, поскольку школа Рихтера, «отказываясь от фактов... искусственно конструирует необходимость на той или другой степени развития того, а не другого мирозерцания, лирического, напр<имер>, наперед эпического» (л. 5), а «историческая» школа, «считаясь с фактами... исключительно имела в виду их формальную сторону, стало быть внешнюю, несущественную, которая... не может служить историческим признаком деления...» (л. 5—5 об.).

Не удовлетворен Веселовский также гипотезой Л. Бенлова, К. Мюленгофа и других ученых о том, что «первобытная форма поэзии была

³² Там же, № 334.

эпико-лирико-драматической», так как эта гипотеза никак не решила вопроса о последовательности развития родов поэзии (л. 5 об.—6).

Таким образом, для Веселовского не приемлем ни философский априоризм и субъективизм, ни формализм новейших эстетических теорий. Им он противопоставляет свою теорию развития поэтических родов и видов, в основу которой кладет историю народного мировоззрения: «Единственно возможная научная точка зрения та, которая, удерживая историческую перспективу, поставит на первый план не вопрос о последовательности поэтических форм, но о последовательных фазах мирозерцания, которые осязает на фактах, <а> не на отвлеченных соображениях» (л. 5 об.).

Опираясь на этот исходный принцип, Веселовский и предпринимает первую попытку представить историю поэтических родов как историю народного мировоззрения, выраженную в поэзии, а появление различных родов поэзии рассматривает как выражение различных фаз этого мировоззрения.

Особенно подробно Веселовский излагает возникновение эпоса. Веселовский приходит к выводу, что «условия первобытного мирозерцания органически объясняют... внешние признаки эпического творчества» (л. 8). Эпос, по мысли Веселовского, — исторически обусловленная форма творчества, характерная для «первобытной поры», «когда поэзия была наслаждением сравнительно новым, которому отдавались наивно, не пытаясь его анализировать» (л. 16 об.). Формами, в которых выражалось это древнейшее «эпическое» мировоззрение, Веселовский считает различные «формы мифа» (включая сюда и загадки, наговоры, заклинания, пословицы, приметы), «мифические сказки» и «исторические кантилены» (л. 8). Далее Веселовский намечает исторические «формы эпической композиции» применительно к собственно героическому эпосу: а) «отдельные песни», б) «ряды песен, относящихся к одному и тому же герою» и в) «эпопеи» (л. 18). Эпопеи возникают уже при условии «единства исторической идеи» у «народов исторических». Лирику и драму Веселовский считает «продуктом исторического развития личности» (л. 21), появление лирики и драмы рассматривает как результат «развития личности... из безличной объективности эпоса» (л. 5 об.). Впрочем, зарождение драматического рода Веселовский видит уже «в обряде, песне, народном празднестве», в «первичных драматических формах», в «символических и аллегорических представлениях природных сил» типа спора лета и зимы (л. 22 об.).

Развивая свою теорию родов как фаз выражения народного мировоззрения, Веселовский в известной мере перекликается с «народно-психологической» школой Г. Штейнталя,³³ работу которого «Эпос» (1868) он считал в то время «последним словом о теории эпоса».³⁴ Однако Веселовскому не свойственен узкий психологизм немецкого ученого.

Веселовский, очевидно, догадывался, что само по себе «народное мирозерцание» не может быть последней инстанцией, объясняющей процесс развития искусства, и потому вполне закономерны новые поиски Веселовского и дальнейшая эволюция его теории.

В связи с этим наше внимание привлечет новая большая работа Веселовского, сохранившаяся в рукописи и вложенная в бумажную обертку, на которой рукой самого ученого написано название «Эпос».³⁵

³³ См.: В. М. Жирмунский. Историческая поэтика А. Н. Веселовского, стр. 24—25.

³⁴ ИРЛИ, Рукописный отдел, Архив А. Н. Веселовского, ф. 45, оп. 1, № 334, л. 17.

³⁵ Там же, № 149, лл. 1—145.

Эта рукопись находится в той же папке, где хранится конспект курса лекций по эпосу 1884/85 г. Публикуя отрывки из курса, В. М. Жирмунский ссылается на соответствующую единицу хранения, однако не вполне точно определяет ее как «рукописный материал, собранный Веселовским по истории эпоса».³⁶ В действительности мы имеем дело не с материалами по эпосу и тем более не с материалами для курса лекций 1884/85 г., а с совершенно самостоятельным и фундаментальным исследованием, выполненным на основании рукописи 80-х годов — «Теория поэтических категорий», которую мы только что охарактеризовали. К этому заключению приводит произведенное нами сравнительное изучение обеих рукописей, а также сличение рукописи «Эпос» с литографированным изданием курса лекций 1884/85 г. Изучение почерка самой рукописи, а также ссылки на источники, содержащиеся в библиографическом указателе литературы по гомеровскому вопросу,³⁷ позволяют установить, что рукопись относится к самому концу 80—началу 90-х годов. Возможно, что она как-то связана с курсами «Введение в историю поэтических родов» (1888—1889 гг.) и «Историческое развитие поэтических форм» (1893—1894 гг.), записи которых не сохранились. На возможность отношения интересующей нас рукописи к какому-то лекционному курсу указывает фраза на л. 82: «Вопрос, поставленный в конце предыдущей лекции. . .». Однако, вероятнее предположение, что рукопись «Эпос» является не конспектом какого-то определенного курса лекций, а обобщением материала ряда курсов; внешний вид рукописи — тщательно переписанный текст, полная цитация источников и обстоятельные библиографические приложения к каждому разделу — наводит на мысль, что мы, возможно, имеем дело с подготовлявшимся Веселовским изданием своих лекций или с книгой об эпосе, поскольку, как известно, соответствующие литографированные издания не вполне удовлетворяли ученого.³⁸ Так или иначе перед нами — законченное теоретическое исследование, не совпадающее как целое ни с лекционными курсами, сохранившимися в литографированных изданиях, ни с опубликованными Веселовским частями его «Исторической поэтики».

Первая глава труда Веселовского называется «Теории поэтических категорий в историческом развитии» и представляет собою, в сущности, расширенный и отредактированный текст более ранней рукописи «Теория поэтических категорий». В дальнейшем Веселовский отходит от плана последней работы и вносит в известную уже нам концепцию ряд существенных дополнений и корректив.

Прежде всего Веселовский отказывается от схемы: эпохе первобытной соответствует только эпос, а лирика и драма появляются в эпоху «историческую». Веселовского привлекают теперь, наряду с «догомеровским эпосом», и те «формы народной лирики, которые предварили искусственную лирику греков», а также «драма первобытного обряда, драматические элементы народной игры и заговора», т. е. все те «зародыши поэтических родов», которые существовали уже в первобытном обществе «в ближайшей связи с зародышами мифа и культа» и которые впоследствии развились

³⁶ В. М. Жирмунский. Примечания к публикации «Из лекций по истории эпоса». — А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 641.

³⁷ Здесь приводятся работы, опубликованные в 1888 и 1889 гг. (ИРЛИ, Рукописный отдел, Архив А. Н. Веселовского, ф. 45, оп. 1, № 149, л. 72). Далее листы рукописи указываются в тексте.

³⁸ Основанием для нашей догадки служит также признание самого Веселовского о том, что он собирается написать «общую книгу об эпосе», относящаяся к 1885 г. (ЖМНП, 1885, ч. ССXXXVIII, апрель, стр. 253).

в «эпос, лирику и драму в нашем понимании этого слова» (л. 8—8 об.).³⁹ Здесь очень четко намечен принцип генетического изучения родов поэзии и высказано убеждение о начале всех трех родов в искусстве первобытном.⁴⁰

Если в предыдущих опытах теории родов Веселовского недостаточно отчетливо были определены отношения между религиозным и поэтическим сознанием, то теперь об этом Веселовский пишет весьма определенно: «Мифический эпос... предполагает существование зачатков, по крайней мере схем, эпоса с содержанием героическим, человеческим. То, что представлялось совершающимся на небе, должно было иметь свои прототипы на земле...» (л. 12). Сама мифология понимается здесь Веселовским уже как отражение «понятий года», а, по убеждению ученого, «генеалогия богов создавалась под впечатлением родового быта» (л. 12). Это — существенный шаг вперед по сравнению с теми отвлеченными рассуждениями об «эпическом мирозерцании», которые были у Веселовского до этого. Не отказываясь от самого понятия «эпическое мирозерцание», Веселовский наполняет его более конкретным историческим и социальным содержанием, имея в виду мировоззрение человека эпохи родового строя. Но пока еще ни сама характеристика этого мировоззрения, ни связь его с конкретными условиями существования человека в ту эпоху не получают у Веселовского развития в рассматриваемой рукописи. Внимание Веселовского здесь сосредоточено на историческом развитии эпоса. Об этом уместно будет сказать позже, когда мы займемся анализом взглядов Веселовского на эпос, а сейчас обратимся к «Трем главам из исторической поэтики», (1899), где концепция Веселовского получила свое окончательное выражение.

Здесь Веселовский наиболее полно формулирует теорию поэтического синкретизма первобытной поэзии. Мы не будем излагать ее, поскольку она хорошо известна и поскольку уже выяснено отношение этой теории к аналогичным гипотезам предшественников Веселовского.⁴¹ Мы хотели бы выделить и подчеркнуть некоторые положения, представляющие принципиальный интерес и вносящие новое по сравнению с первоначальным наброском этой теории, изложенном во введении к курсу лекций 1884/85—1885/86 гг.⁴²

Прежде всего особенности первобытной поэзии, в частности ее коллективизм, проявляющийся в хоризме исполнения, Веселовский объясняет «условиями быта»⁴³ первобытного общества, а содержание первобытной поэзии определяет как «подражание» действительности, причем, по мысли Веселовского, «с развитием и большим разнообразием бытовых форм и культурных споров должны были явиться и новые мотивы подражания».⁴⁴ Необходимо подчеркнуть, что Веселовский имеет в виду прежде всего тру-

³⁹ О возникновении лирической и драматической формы наряду с эпической формой Веселовский определенно высказывается также в создававшейся в 1888—1889 гг. первой главе «Исторической поэтики» (см.: «Русская литература», 1959, № 3, стр. 114).

⁴⁰ Веселовский здесь не дает подробного изложения своей теории последовательности возникновения поэтических родов, которая к этому времени в общих чертах уже у него сложилась, о чем свидетельствует введение к курсу лекций 1884/85—1885/86 гг. (см.: Историческая поэтика, стр. 459—470).

⁴¹ См.: В. М. Жирмунский. Историческая поэтика А. Н. Веселовского, стр. 27—32.

⁴² А. Н. Веселовский. Из лекций по истории эпоса. — Историческая поэтика, стр. 459—463.

⁴³ А. Н. Веселовский. Три главы из исторической поэтики. — Там же, стр. 208.

⁴⁴ Там же, стр. 210.

довую, производственную деятельность — охоту, земледелие и др.⁴⁵ Это касается как обряда, который «обнял спросы быта и занятия и надежды», так и внеобрядовой поэзии. Особо Веселовский выделяет «амебейные песни за работой»: «Рабочие песни распространены повсюду, отвечая такту самых разнообразных производств».⁴⁶ Даже в тех случаях, когда песни не отвечают содержанию работы, они связаны с трудовыми процессами, отвечая их ритмам.⁴⁷ Однако, отмечая это внимание исследователя к связи первобытной синкретической поэзии с бытом, с «общинно-родовыми отношениями» и с трудовой деятельностью первобытного человека, все же следует подчеркнуть, что у Веселовского, по существу, был вульгарно-материалистический подход к искусству доклассового общества, поскольку ученый объяснял появление искусства и его содержание потребностями «психо-физического катарзиса», потребностью «дать выход, облегчение, выражение накопившейся физической и психической энергии путем ритмически упорядоченных звуков и движений».⁴⁸ Нетрудно заметить близость Веселовского в этом вопросе к теории К. Бюхера, изложенной последним в известной книге «Работа и ритм» (1896). Веселовский не в состоянии был подняться до подлинно материалистической теории происхождения искусства в процессе сознательной трудовой деятельности, — теории, развитой в те же годы Г. В. Плехановым.

Заслуживает внимание мысль Веселовского о преимущественно импровизационном характере первобытной поэзии⁴⁹ и о том, что лишь с историческим развитием народной поэзии «импровизация во многом уступила традиции».⁵⁰ Веселовский сумел диалектически совместить представление о «бессознательном сотрудничестве массы» с признанием возможности импровизации «многих» отдельных членов рода.⁵¹ В связи с этим понятно внимание Веселовского к процессу выделения из хора запевалы, корифея, не теряющего связи с остальной массой, выражающего потребности и настроение всей массы. Признание коллективного характера первобытной поэзии не означало для Веселовского ее безличности.

Переходя к выяснению вопроса о последовательности выделения родов поэзии из синкретической первобытной поэзии, Веселовский уточняет свою критику существующих теорий: гегелевской, воспринятой и развитой в последующих объективно-идеалистических теориях,⁵² субъективно-идеалистической теории Жан-Поля Рихтера и его последователей,⁵³ «историко-этнографической школы», новейшей теории Шерера,⁵⁴ а также трудов современников Веселовского — Вернера, Валентина, Лакомба, Якововского, Летурно, Матова, Боринского, Брухмана.⁵⁵ Таким образом, Веселовский к этому времени учитывал все сколько-нибудь значительные работы, посвященные интересовавшей его проблеме и не удовлетворявшие его в той или иной мере. Разбор этих трудов лишь подтверждал убеждение Весе-

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Там же, стр. 211. Амебейным пением Веселовский называет особую форму хорового пения (когда поющие разбиваются на две партии), при котором возникает диалог, причем последние слова первой партии подхватывает и развивает вторая партия.

⁴⁷ Там же, стр. 212.

⁴⁸ Там же, стр. 201.

⁴⁹ Там же, стр. 204.

⁵⁰ Там же, стр. 241.

⁵¹ Там же, стр. 201.

⁵² Там же, стр. 243—244.

⁵³ Там же, стр. 244—245.

⁵⁴ Там же, стр. 245—247.

⁵⁵ Там же, стр. 248—255.

ловского в том, что «вопрос о генезисе поэтических родов остается по-прежнему смутным».⁵⁶

Веселовский развивает свою оригинальную теорию возникновения родов поэзии из лиро-эпической хоровой песни легендарно-мифического, обрядового (магического) или общественно-бытового характера. Эпос, по гипотезе Веселовского, возник из сольной партии лиро-эпической песни, его создатели и носители — сперва родовые, затем дружинные певцы.⁵⁷ Эпос выражал «племенное сознание» и по мере своего развития являлся «коллективно-субъективным самоопределением, родовым, племенным, дружинным, народным».⁵⁸ Лирика также возникает из лиро-эпической хоровой песни, но из ее хорической части. Лирика зарождается, когда «личность еще не выделилась из массы», «ее эмоциональность коллективная».⁵⁹ Эта мысль — замечательна и нова по сравнению с прежними представлениями Веселовского о появлении лирики в период окончательного выделения личности. Народная лирика возникает в среде «коллективно настроенной»;⁶⁰ лишь в классовом обществе появилась лирика сословная и за ней — лирика личная.⁶¹ «Общественная борьба создает политическую, партийную песню».⁶² Драма, по мысли Веселовского, не новый организм, не соединение эпоса и лирики после их выделения, а результат самостоятельной эволюции древнейшей синкретической песни-игры, приобретшей формы обряда и развившейся «в формах, упроченных культом».⁶³ Собственно художественная драма появляется в результате выхода ее из культа, разрыва с мифологическим, религиозным сознанием. Связывая столь тесно и непосредственно драму с культом, Веселовский не учитывал фактов, свидетельствующих о появлении драматических форм вне связи с обрядом и культом, а в процессе празднеств, церемоний и игр нерелигиозного содержания.⁶⁴ Однако детально разработанная Веселовским генетическая теория возникновения трех поэтических родов и параллельного их развития на почве общинно-родового коллективизма не теряет своего значения. При этом, разумеется, следует помнить, что непоследовательность и ограниченность материалистических взглядов Веселовского помешала ему правильно разрешить до конца вопрос о соотношении религиозного и эстетического восприятий действительности первобытным человеком.

Особый интерес для понимания эволюции теоретических взглядов Веселовского представляет хотя в целом и не доведенный им до конца, но в значительной своей части заверченный труд «Поэтика сюжетов» (1897—1906), опубликованный В. Ф. Шишмаревым уже после смерти ученого.⁶⁵ Задача этой работы, сформулированная во введении, говорит о субъективном замысле исследователя «определить роль и границы предания в процессе личного творчества».⁶⁶ Однако объективное содержание и выводы «Поэтики сюжетов» выходят далеко за пределы намерений, сформулированных самим автором. В свете изложенного нами становится

⁵⁶ Там же, стр. 255.

⁵⁷ Там же, стр. 267—269.

⁵⁸ Там же, стр. 271.

⁵⁹ Там же.

⁶⁰ Там же, стр. 273.

⁶¹ Там же, стр. 273—274.

⁶² Там же, стр. 276.

⁶³ Там же, стр. 291 и сл.

⁶⁴ См.: М. О. Косвен. Очерки первобытной культуры. Изд. 2-е, Л., 1957, стр. 182.

⁶⁵ А. Н. Веселовский, Собрание сочинений, т. II, вып. 1, 1913.

⁶⁶ А. Н. Веселовский. Поэтика сюжетов. — Историческая поэтика, стр. 493.

понятной закономерность этой работы, главным пафосом которой является установление «бытовых основ сюжетности». Причем, в отличие от довольно отвлеченного понимания «бытовых условий», намечавшегося в предыдущих работах Веселовского, в «Поэтике сюжетов» обнаруживается прекрасное знание богатейшего этнографического материала, позволившее Веселовскому достичь большей исторической конкретности в характеристике общественных условий доклассового общества, которые определяли появление важнейших сюжетов народной поэзии. Опираясь на новейшие достижения прогрессивной буржуазной этнографии — как зарубежной, так и русской, — на труды Л. Моргана, Э. Тэйлора, М. М. Ковалевского, Н. И. Зибера, Л. Я. Штернберга и других, знакомясь с трудом Ф. Энгельса «Происхождение семьи, частной собственности и государства»,⁶⁷ Веселовский обстоятельно прослеживает связь произведений народной поэзии с социальными институтами и идеологией первобытного общества. Именно здесь, в особенностях родового строя, в его обычаях (инициация, побратимство, кровная месть и т. п.), в матриархате, а затем в условиях перехода от матриархата к патриархату, позже в условиях перехода от рода к народности, а также в особенностях мировоззрения человека первобытного общества (анимизм, тотемизм и др.), Веселовский и усматривает теперь древние, реальные, объективные основы народного творчества. В связи с этим Веселовский критикует методологию мифологической теории, крайности теории заимствования, недостатки этнографической школы.⁶⁸ Следует подчеркнуть, что Веселовский стоял в своей «Поэтике сюжетов» на самых передовых позициях буржуазной демократической науки, исходя из признания решающей роли условий родового строя в становлении древнейших основ сюжетности и из признания существования матриархата, отражению которого в фольклоре он посвящает едва ли не большую часть своего труда. А между тем необходимо вспомнить, что в годы, когда создавалась «Поэтика сюжетов», в буржуазной этнографии возобладали реакционные идеалистические теории Ф. Ратцеля, Ф. Гребнера, Л. Фробениуса, В. Шмидта, которые считали культуру совершенно независимой от развития общества областью, отрицали существование родового строя и матриархата как начальной ступени этого строя. Не избежала общего регресса буржуазной науки и русская этнография конца XIX—начала XX в. Реакционные взгляды на первобытное общество высказывают А. Н. Максимов, Н. Н. Харузин. Особенно ожесточенные нападки вызывает теория матриархата. От своих прежних убеждений в этой области отходят даже такие ученые, как Ковалевский и Тэйлор. Надо иметь в виду, что и современная буржуазная этнография отрицает обязательность прохождения человечеством через ступень матриархата.⁶⁹ В связи с этим становится особенно знаменательным и важным безоговорочное признание Веселовским родового строя, его особое внимание к матриархату и стремление установить зависимость развития сюжетов и содержания фольклора от условий родового строя. Все это свидетельствует о большой прогрессивности взглядов Веселовского в вопросе о сущности первобытного искусства. Вместе с тем нельзя не отметить, что внимание Веселовского было сосредоточено не столько на развитии производственных и общественных отношений, сколько на эво-

⁶⁷ В списке источников А. Н. Веселовский ссылается на перевод книги Энгельса с 4-го немецкого издания, вышедший в Петербурге в 1894 г. (см.: Историческая поэтика, стр. 527).

⁶⁸ Там же, стр. 501—515.

⁶⁹ См.: М. О. Косвен. Очерки первобытной культуры, стр. 108—109.

люции семьи; это и отличает его подход от марксистского подхода к проблеме.

Итак, концепция Веселовского может быть определена как теория бытового психологического самозарождения искусства, как теория общественно-бытовых и психологических основ фольклора.

Признавая за условиями общественной жизни человека родового строя решающее значение для фольклора, Веселовский, однако, не отказывается от идеи культурного взаимодействия фольклора разных народов «в историческую пору»⁷⁰ как фактора, усложняющего процесс дальнейшего развития народной поэзии за пределами родового строя. При этом Веселовский дает окончательную формулировку условий заимствований, вводя понятия мотива и сюжета, «встречной среды» или «встречных течений».⁷¹ Основой мотива Веселовский считает «впечатления действительности»;⁷² сходство мотивов в фольклоре разных народов «нельзя объяснить заимствованием, а однородностью бытовых условий и отложившихся в них психических процессов».⁷³ В сюжете, по Веселовскому, «обобщились известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности».⁷⁴ При этом Веселовский подчеркивал, что в сюжетах отражение и обобщение объективной действительности соединяется с «оценкой действия».⁷⁵ Веселовский допускал самостоятельное у разных народов возникновение сходных простейших сюжетов: «Можно допустить, что, совершаясь самостоятельно, развитие от мотива к сюжету могло дать там и здесь одинаковые результаты, то есть что могли явиться независимо друг от друга сходные сюжеты, как естественная эволюция сходных мотивов».⁷⁶ Это высказывание Веселовского вносит коррективы в обычное представление о том, что он якобы не допускал возможности органического развития сюжетности и все сходства сюжетов трактовал как заимствование. Другое дело, что совпадение сложных сюжетов, включающих случайные комбинации мотивов, Веселовский действительно объяснял вероятным заимствованием: «Если в различных народных средах мы встретим формулу с одинаково случайной последовательностью... такое сходство нельзя безусловно вменить сходным процессам психики».⁷⁷ В то же время следует помнить, что Веселовский преувеличивал схематизацию мотивов, сюжетов, действий героев и самих типов в фольклоре, преувеличивал консервативный характер традиции, якобы затрудняющей или даже подчиняющей схеме отражение нового в действительности. Это вело Веселовского в ряде случаев к компаративизму, в формалистическому сопоставлению мотивов и сюжетов вне связи с изменяющейся и отражаемой в фольклоре исторической действительностью.

В «Поэтике сюжетов» интересно намечено и объяснение сходства сюжетов в разных жанрах фольклора. Это сходство часто служило, да и служит до сих пор, поводом для утверждений о происхождении одного жанра из другого или о влиянии одного жанра на другой; совпадение сюжетов, например сказки и былины, побуждает того или иного исследователя говорить о «переработке» сказочного сюжета и т. п. Между тем еще

⁷⁰ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 500.

⁷¹ Там же, стр. 504—506.

⁷² Там же, стр. 494.

⁷³ Там же.

⁷⁴ Там же, стр. 495.

⁷⁵ Там же.

⁷⁶ Там же.

⁷⁷ Там же.

Веселовский стоял на гораздо более правильной позиции в этом вопросе. Одною сюжетного сходства совсем не достаточно, утверждал он, чтобы делать какие бы то ни было заключения о последовательности, преемственности или зависимости одного жанра от другого. «Сходство очертаний между сказкой и мифом объясняется не их генетической связью, причем сказка являлась бы обескровленным мифом, а в единстве материалов и приемов и схем, только иначе приуроченных».⁷⁸ Таким образом, как ни важен сюжет сам по себе, как известное обобщение исторически обусловленных отношений и событий, однако один он не может еще объяснить развитие того или иного жанра и проблему взаимоотношений между жанрами.

Ознакомление с теоретическими взглядами Веселовского на фольклор в его «Исторической поэтике» убеждает нас в целесообразности критического освоения наследия выдающегося русского ученого в этой области, а также в необходимости разработки проблем теории фольклора марксистской наукой, которая может дать несравненно более плодотворные результаты, чем буржуазная эстетика. В этом смысле пример Веселовского весьма поучителен: он избежал многих крайностей и недостатков буржуазной науки, выразил острое чувство неудовлетворенности господствующими эстетическими системами, подверг их в ряде случаев убедительной критике, сделал попытку противопоставить им свою оригинальную теорию словесного искусства, однако не в состоянии был преодолеть общую историческую ограниченность буржуазной мысли в области философии и эстетики. А это и помешало ему создать законченную и последовательную материалистическую концепцию даже в пределах им самим поставленных перед собою задач. Только на основе марксистского понимания истории общества и культуры, при условии овладения таким же обширным материалом, каким располагал Веселовский, может быть создана подлинная научная теория фольклора.

2

Среди историко-фольклорных проблем, пожалуй, наибольшее и неизменное внимание Веселовский уделял проблеме истории эпоса. Известно, что Веселовский посвятил этой теме несколько университетских курсов — «Очерки истории эпоса» (1881/82 г.), «История эпоса» (1884/85—1885/86 гг.) и аналогичные лекции (1882/83 гг. и 1884/85 гг.) на Высших женских курсах. Перу Веселовского принадлежат многочисленные исследования по эпосу, среди которых особенно замечательны «Южнорусские былины» (1881—1884 гг.), «Мелкие заметки к былинам» (1885—1896 гг.), «Русские и вильтинги в саге о Тидреке Бернском» (1906 г.). Важное значение имеет уже указанное нами исследование «Эпос».

Основные взгляды на историю эпоса сложились у Веселовского еще в первой половине 80-х годов. Они сформулированы самим ученым в резюме курса лекций по истории эпоса 1881/82 г., включенном в литографированное издание,⁷⁹ а также в опубликованном В. М. Жирмунским введении в курс по истории эпоса 1884 г.⁸⁰

⁷⁸ Там же, стр. 496. Еще раньше А. Н. Веселовский высказал сходную мысль в статье «Новые исследования о французском эпосе» (ЖМНП. 1885, ч. ССXXXVIII, апрель, стр. 244). Ср. «Вестник Европы», 1882, апрель, стр. 760—761.

⁷⁹ См.: Библиографический список учено-литературных трудов А. Н. Веселовского, составленный П. К. Симоном. — Сб. «Памяти А. Н. Веселовского», Пгр., 1921, стр. 21—22.

⁸⁰ См.: А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 470—492. Ср. рассмотренную выше рукопись А. Н. Веселовского «Теория поэтических категорий».

Особенно полный и законченный вид эти взгляды приобрели в рукописи «Эпос». Здесь Веселовский рассматривает «внутреннее» и «внешнее» развитие эпоса, т. е. развитие его содержания и формы. В первом случае Веселовский имеет в виду главным образом «отношение истории к идеализации ее в эпосе» (л. 50), во втором случае — эволюцию героического эпоса от лиро-эпической кантилены через эпическую песню и спев (цикл) отдельных песен — к народной эпопее.

Происхождение эпоса и существование «простейших схем героического типа» Веселовский относит к эпохе родового строя (л. 50). При этом Веселовский особенно подчеркивает, это возникновение эпоса никак не связано с мифологией, что эпос нельзя выводить из мифа: «Народный эпос не связан необходимо с тем периодом, который Вольф называет *мифическим*» (л. 119). В другом месте, в главе XVIII, озаглавленной Веселовским «Историческая жизнь эпоса и теоретические выводы», об этом сказано еще более определенно: «Связь мифа и эпоса: последний представляет не истечение мифа, а новую формацию... Отношения эпоса и мифа могут, скорее, быть поняты обратно обычному пониманию: миф, насколько он антропоморфический, мог отразить образность эпоса» (л. 143). Сложение собственно героического эпоса, по теории Веселовского, происходит в переходную эпоху разложения родового строя и начала образования народностей: «Условия его появления исторические: выход племен из... родового быта к историческим движениям, к сложению политической народности в войне и борьбе, к зарождению национального самосознания — такова почва, на которой зарождается народный эпос» (л. 143).

В эпоху феодальную, в условиях «сословной розни» происходит «дифференциация эпоса» и образование, с одной стороны, «простонародного эпоса», а с другой — «эпоса высшего круга», для которого характерно «отсутствие общенародных интересов» (л. 143 об.). Развитие простонародного эпоса идет по двум путям: с одной стороны, по пути «наполнения старых сюжетов «новым пониманием» и, с другой стороны, по пути «искажений» и пародирования (л. 143 об.).

Интересны соображения Веселовского относительно условий образования эпопей, которые он считал результатом не механического и искусственного смещения и соединения, а результатом творческого акта в процессе исторического развития эпоса.⁸¹ Не случайно русский ученый критически относится к господствовавшей в европейской науке теории сводов, противопоставляя ей свою теорию спевов.⁸² В лекциях по истории эпоса эта проблема только поставлена и решена чисто эмпирически — путем последовательной характеристики различных эпических произведений. В рукописи «Эпос» и в статье «Из введения в историческую поэтику» (1893 г.) на этот вопрос даны теоретические и вполне определенные ответы, при этом они как бы дополняют друг друга. В названной статье Веселовский подчеркивает субъективные, психологические условия сложения эпопей: «... условия появления больших народных эпопей были бы следующие: личный поэтический акт без сознания личного творчества, поднятие народно-политического самосознания, требовавшего выражения в поэзии; непрерывность предыдущего песенного предания, с типами, спо-

⁸¹ См.: А. Н. Веселовский. Новые исследования о французском эпосе, стр. 246.

⁸² А. Н. Веселовский. Из введения в историческую поэтику. — Историческая поэтика, стр. 492.

собными изменяться содержательно, согласно с требованиями общественного роста».⁸³

В исследовании «Эпос» Веселовский раскрывает другую, объективную сторону вопроса: «Для последнего развития (развития эпических спевов в эпопею, — В. Г.) необходимо, чтобы известное событие, решающее судьбу народности, явилось законченным материалом для поэтической мнемозины... (Троянская война, переселение народов, борьба с сарацинами в *Chanson de Roland*), за которым последовали новые общественные события. Там, где подобного рода события явились *затяжными* (борьба с сарацинами в Италии — до XV в., борьба с турками — в сербском эпосе), эпопея не могла отстояться, и нередко новые фазы интеллектуального развития захватывают песенную форму эпоса и делают невозможным его дальнейшее сложение (испанские романсы)» (л. 25). В свете этих теоретических положений решается Веселовским и вопрос о русском эпосе. Русские былины не сложились в эпопею, но сохранились на стадии циклизации, так как в эпоху, когда эпопея могла создаться народом, еще «не было... сознания народно-политической цельности, которую сознание религиозной цельности не восполняло... Когда миновала татарская эпоха и политическое объединение явилось поддержкой национальному самосознанию, время эпоса было пропущено, потому что личное сознание вступило в свои права...»⁸⁴ И в рукописи «Эпос»: «...долгая борьба с иноплеменным нашествием плодила песни и песенных героев, но она стала *прошлым событием* лишь тогда, когда условия сложения эпопеи уже пережиты были историей» (л. 25).

Все эти соображения Веселовского приобретают принципиальное значение, поскольку исходят из стремления установить закономерности развития эпоса, из объяснения этих закономерностей сложным взаимодействием развития исторической действительности и сознания народа.

Не менее важными являются соображения Веселовского об отношении эпоса к истории, о характере отражения в эпосе исторической действительности.

Как уже ясно из вышеизложенного, Веселовский неоднократно критиковал распространенное в его время мнение, что эпос возник на почве мифологии, и противопоставлял этому мнению свою теорию «исторических начал» эпоса.⁸⁵

Мысли о характере связей эпоса с историей в обобщенной теоретической форме изложены во введении в курс лекций по эпосу 1884/86 г. Здесь Веселовский отчетливо проводит разницу между отражением истории в эпосе и в летописании: «Историческое событие могло сильно затрагивать ближайшие интересы народа, причем интересы последнего могли не совпадать с интересами летописи; в результате могла получиться та лирико-эпическая песня былевого содержания, которая лежит в основе развития всякого эпоса».⁸⁶ Признавая связь эпоса с историческими событиями, Веселовский отнюдь не сводил эпос к конкретному историческому событию, факту, напротив — он подчеркивал, что эпос обобщает, типизирует ряд исторических событий, в том числе и хронологически разделенных, но сходных по своему смыслу и значению: «Что же... представляет собою та история, на которой оснуется исторический эпос? Я полагаю,

⁸³ Там же, стр. 58.

⁸⁴ Там же, стр. 59.

⁸⁵ Выражение из статьи «Новые исследования о французском эпосе» (стр. 244).

⁸⁶ А. Н. Веселовский. Из лекций по истории эпоса. — Историческая поэтика, стр. 469; ср.: там же, стр. 470.

что это есть наслоение фактов, слияние несколькими веками разделенного». ⁸⁷ В подтверждение этого Веселовский ссылается на песнь о Роланде, на юнацкие песни о Косовской битве, на песни о Теодорихе Остготском, на русские былины. ⁸⁸ «Памяти о разгромах, победах и поражениях по необходимости обобщались в народной фантазии, прикрываясь последним казовым именем, сохраняя нередко древнее приурочение, захватывая по пути посторонние мотивы, накапливая разделенное временем, но сходное по образам и поэтической идее». ⁸⁹ К концу 80-х годов у Веселовского окончательно складывается и «общее воззрение на судьбы нашего эпоса»: в эпоху Киевской Руси происходит циклизация областных эпических песен восточнославянских племен о местных событиях и богатырях, затем, после распада Киевской Руси, ядро этого эпоса переносится на север, где к нему «пристали местные северно-русские предания и песни» и где дальнейшее развитие эпоса шло в соответствии с «новыми условиями быта и народных интересов». ⁹⁰

Эти и другие высказывания Веселовского, а также конкретные исследования его в области эпоса свидетельствуют о том, что в конце XIX в. ученый решающее значение для объяснения содержания эпоса придавал исторической действительности. В связи с этим становятся понятными те ограничения, которые он ставит теперь «теории заимствования» применительно к эпосу. Так, в статье «Новые исследования о французском эпосе» Веселовский критически отзывается о попытке итальянского ученого Пио Райна объяснить французский эпос заимствованиями из германского эпоса ⁹¹ и настаивает на «исконно-исторических основах старофранцузского эпоса». ⁹² В рецензии на «Лорренские сказки» (1887) Веселовский, по его собственному выражению «ставит камни преткновения» на путях предполагаемых заимствований ⁹³ и возражает против модной теории о влиянии буддийских сюжетов на европейское народное искусство. Он отрицает монгольское влияние на русское народное эпическое творчество. ⁹⁴ Самым же существенным уточнением, которое Веселовский вносит в проблему заимствований, является указание на необходимость выделения общих древних представлений в фольклоре разных народов, возникших у них независимо от их сношений, ⁹⁵ а также требование «выделить национальное в общенародном» ⁹⁶ (в смысле — международном, — В. Г.). Теперь Веселовский особенно отчетливо формулирует условия, делающие возможным заимствование. Оно, по убеждению Веселовского, «немыслимо без предрасположения к нему в воспринимающей среде». ⁹⁷ Сущность процесса «влияния» заключается, по Веселовскому, не в пассивном восприятии чуждых народу сюжетов и образов, а в активизации творчества воспринимающей среды, в выявлении и кристаллизации лишь не оформленных, но существующих уже в этой среде сходных тем, мотивов, образов и т. п.: «Заносная сказка шла навстречу местным образом и обрывкам фабул, она их организовала, но и воспринималась благодаря их

⁸⁷ Там же, стр. 471.

⁸⁸ Там же, стр. 471—474.

⁸⁹ Там же, стр. 475.

⁹⁰ А. Н. Веселовский. Русский эпос и его новые исследователи. — «Вестник Европы», 1888, т. IV, стр. 152—153.

⁹¹ А. Н. Веселовский. Новые исследования о французском эпосе, стр. 253—255.

⁹² Там же, стр. 272.

⁹³ А. Н. Веселовский, Собрание сочинений, т. XVI, М.—Л., 1938, стр. 220.

⁹⁴ Там же, стр. 218.

⁹⁵ Там же, стр. 220.

⁹⁶ Там же, стр. 221.

⁹⁷ Там же.

существованию».⁹⁸ Творческий характер так называемых заимствований заключается, по мысли Веселовского, в том, что «усвоение — не перевод, а бессознательная переделка, перенесение главным образом тех сторон чужой мысли и образности, которые подлежат дальнейшему развитию в новой воспринявшей их среде».⁹⁹ Рассматривая в своих многочисленных заметках к былинам различные параллели к русскому эпосу из эпоса других народов, Веселовский в то же время подчеркивал, что пафос исследования их должен быть направлен на выяснение национальных особенностей: «При критике былины с заходящим или международным содержанием важнее всего определить черты, в которых сказало местное, народное приурочение».¹⁰⁰ Здесь заметно перенесение акцента на проблему своеобразия русского эпоса с проблемы «заимствований» — по сравнению с «Южнорусскими былинами», где зачастую Веселовский отдавал дань компаративизму. В связи с этим особый смысл приобретает интерес Веселовского не только к отражению в русском эпосе некоторых мотивов и образов международного характера, но и особенно к отражению элементов русского эпоса в фольклоре других народов («Финские варианты былин об Илье Муромце», «Уголок русского эпоса в саге о Тидреке Бернском», «Русские и вильтинги в саге о Тидреке Бернском» и др.).

Таким образом, в противоположность теории заимствований с ее односторонними увлечениями, Веселовский создает в конце XIX в. теорию «встречных течений», теорию взаимодействия фольклора разных народов. Указывая на исторические основы эпоса различных народов, Веселовский не отрицает и возможностей культурных сношений, а вместе с ними — и возможных заимствований. В связи с этим большое значение приобретает вопрос методики исследования сходных мотивов в эпосе разных народов, поднятый Веселовским в статье «Былины о Ставре Годиновиче и песни о девушке-воине», где Веселовский указывает на необходимость сочетания культурно-исторического и художественно-аналитического подходов к исследуемым текстам.¹⁰¹

Из постоянно волновавших Веселовского проблем взаимодействия фольклора и литературы укажем здесь на вопрос об отношении между эпосом и летописанием. Еще в своих лекциях по истории эпоса Веселовский протестовал против отождествления этих двух форм словесного искусства, поскольку «история в эпосе не покрывается историей летописной, хотя бы уже потому, что у народа есть свои любимцы».¹⁰² Еще более четко Веселовский выражает свою мысль в другом месте («Новые исследования о французском эпосе»: «За живописными эпизодами южно-рус-

⁹⁸ Там же.

⁹⁹ А. Н. Веселовский. Новые книги по народной словесности. — ЖМНП, 1886, ч. ССXLIV, март, стр. 208.

¹⁰⁰ А. Н. Веселовский. Мелкие заметки к былинам, XIII, К былина о Садко. ЖМНП, 1890, ч. ССLXVIII, март, стр. 4. Значение «Мелких заметок» заключается в том, что они являлись как бы подготовительными этюдами к неосуществленному замыслу второго сборника «Южнорусских былин», где Веселовский предполагал «соединить факты и материалы, касающиеся истории нашего эпоса» (там же, стр. 6), этюдами, которые Веселовский предлагал на суд общественности (там же, стр. 19). «Мелкие заметки» содержат не только много ценного материала, но и оригинальные гипотезы, которые, к сожалению, никак не учитываются в новейших исследованиях по эпосу, даже в таких капитальных трудах, как «Русский героический эпос» В. Я. Проппа и «Илья Муромец» А. М. Астаховой.

¹⁰¹ А. Н. Веселовский. Мелкие заметки к былинам. ЖМНП, 1890, ч. ССLXVIII, март, стр. 29—30. Стр. также: А. Н. Веселовский. Русский эпос и его новые исследователи, стр. 145—146.

¹⁰² А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 470.

ских летописей можно бы предположить целый ряд утраченных былин; но вероятно также, что таких былин никогда и не было, ибо интересы и идеалы эпической песни чаще всего расходятся с интересами и идеалами летописи, церковной или придворной, все равно». ¹⁰³ Здесь принципиально важно подчеркнуть, что Веселовский исходил из понимания разницы идеологического содержания народного эпоса и феодальной литературы. Особенно развернутая критика приурочения былинных сюжетов к конкретным историческим эпизодам в летописи или в других древнерусских памятниках (например в «Повести о приходе Батыя на Рязань») содержится в статье Веселовского «Русский эпос и новые его исследователи». ¹⁰⁴ Здесь Веселовский возражает против «конструирования из летописи... песенной схемы, к которой подгоняется задним числом содержание действительных былин», но допускает «возможное мотивирование» эпоса «летописным свидетельством». ¹⁰⁵

Поскольку Веселовскому приходилось иметь дело с увлечениями «исторической школы», то, естественно, сам он, думается, впал в некоторую односторонность и не рассмотрел вопрос о возможном воздействии фольклора на русские летописи вследствие специфических условий развития русского летописания и народности древней русской литературы.

Итак, ознакомление с работами Веселовского конца XIX в. по эпосу, позволяет сделать вывод о прогрессивном развитии его научной концепции. Однако и здесь обращает на себя внимание факт, что те же причины, которые помешали Веселовскому завершить итоговый теоретический труд «Историческая поэтика» (ограниченность мировоззрения и характер методологии) лишили его возможности довести до конца и задуманное им обобщающее исследование об истории русского эпоса.

В заключение остановимся на тех аспектах «Разысканий в области русского духовного стиха» и примакающих к ним работах, которые были созданы в интересующий нас период.

Прежде всего следует напомнить, что содержание этого исследования значительно шире его названия. Причем, если сравнить части «Разысканий» конца XIX—начала XX в. с первыми частями этого цикла (1879—1883 гг.) и особенно с «Опытами по истории развития христианской легенды» (1875—1877 гг.), то и здесь можно отметить стремление Веселовского к обобщениям, к постановке больших проблем теоретического характера. Но самой существенной особенностью позднейших «Разысканий» является то, что они заметно отличаются от соответствующих исследований 70—80-х годов и по своим выводам, по своему пафосу. В прежних работах Веселовский, преодолевая взгляды мифологической школы, стремился доказать, что более значительную роль, нежели языческие верования и мифология, в развитии народной поэзии сыграла христианская апокрифическая идеология. ¹⁰⁶ Теперь же, в «Разысканиях» и других работах 90—900-х годов, Веселовский, напротив, в основе многих христианских мотивов и образов народной поэзии видит более древние основы. Но это не просто возвращение к концепциям мифологической школы, а переосмысление фактов в свете новых теоретических убеждений, уже известных нам по «Исторической поэтике». В тех же случаях, когда Веселовский

¹⁰³ А. Н. Веселовский. Новые исследования о французском эпосе, стр. 259.

¹⁰⁴ См.: «Вестник Европы», 1888, т. IV, стр. 147—148.

¹⁰⁵ Там же, стр. 152.

¹⁰⁶ См.: М. К. Азадовский. А. Н. Веселовский как исследователь фольклора. — «Известия Отделения общественных наук АН СССР», 1938, № 4, стр. 102—108. Критику см. в нашей работе: А. Н. Веселовский и проблемы фольклористики, стр. 117—119.

ловский устанавливает христианский источник, там его исследовательскую мысль теперь привлекает трансформация первоначального образа в народной среде, в соответствии с народными представлениями и требованиями «религиозно-политической борьбы», как это видно, например, в исследованиях легенды о святом Граале; здесь Веселовский устанавливает, что религиозное содержание изменилось, «затемняясь посторонней фантастикой»,¹⁰⁷ так как в этом случае «действовало местное приурочение, которому подвергаются бродячие повествовательные мотивы, — и зажнее предание притянуло черты народной саги, тесно сплетаясь с ними».¹⁰⁸

Ту же идею переплетения христианских и более древних, народных представлений Веселовский развивает в своей известной работе «Гетеризм, побратимство и кумовство в купальской обрядности», причем в основе этих представлений, по Веселовскому, «могли находиться бытовые отношения, которые миф выразил и прикрыл своим символизмом».¹⁰⁹ И хотя Веселовский, естественно, здесь, как и в других случаях, не мог подняться до подлинно материалистического объяснения обрядности, однако само указание на «бытовые отношения» и на образы обрядовой поэзии, «обобщенные из простейших наблюдений дня и года»,¹¹⁰ выражает безусловно более прогрессивную ступень в развитии научной мысли Веселовского. Исследуя в другом случае переплетение древних родовых мотивов (брак брата и сестры) и христианских мотивов (легенда об Ироде и Иродиаде) в купальской обрядности, Веселовский также приходит к заключению, что «обычай и поверья, окружающие в народном обиходе Иванов день... указывают на глубокую мифическую и бытовую древность».¹¹¹ Устанавливая своеобразную симметрию в купальской обрядности и святочной обрядности, ученый объясняет это явление связью-противопоставлением летнего и зимнего солнцестояний. Мысль об устойчивости и живучести исконно-народных, языческих представлений заключена и в других частях «Разысканий».¹¹²

В соответствии с этим общим пафосом позднейших «Разысканий» — ограничением роли христианской идеологии в народной культуре — и в самих духовных стихах Веселовского теперь привлекает не столько религиозная, христианская струя, сколько собственно-народные, исконные элементы. В связи с этим принципиальный интерес представляют исследования Веселовского так называемого большого стиха о Егории. В результате остроумных изысканий ученый приходит к выводу, что стих о Егории восходит к апокрифу и складывается под воздействием народных сказок об Илье и змее.¹¹³ Мотив змееборчества, который отсутствует в канонических христианских источниках о святом Георгии, — мотив, который, в сущности, и выражает центральную идею духовного стиха, — появился, следо-

¹⁰⁷ А. Н. Веселовский. Где сложилась легенда о св. Граале? — «Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук» (ОРЯС), 1900, т. V, кн. 2, стр. 450.

¹⁰⁸ Там же. Ср.: А. Н. Веселовский. К вопросу о родине легенды о св. Граале. — ЖМНП, 1904, ч. СССІ, февраль, стр. 440; А. Н. Веселовский. Легенды о диком охотнике. — ЖМНП, 1887, ч. ССLІ, июль, стр. 294—307.

¹⁰⁹ А. Н. Веселовский. Гетеризм, побратимство и кумовство в купальской обрядности. — ЖМНП, 1894, ч. ССХСІ, февраль, стр. 287.

¹¹⁰ Там же.

¹¹¹ А. Н. Веселовский. Разыскания в области русского духовного стиха, вып. V. Сборник ОРЯС, т. 46, СПб., 1890, стр. 305. (Далее — А. Н. Веселовский. Разыскания).

¹¹² См.: там же, стр. 278 и сл.

¹¹³ Там же, вып. VI. Сборник ОРЯС, т. 53, СПб., 1891, стр. 158—165. Ср.: А. Н. Веселовский. Мелкие заметки к былинам, стр. 72—73. В этих работах, как и в других, оригинально разработана также история образа Ильи Муромца.

вательно, в результате вторжения в пассивную христианскую идеологию народной идеи активного героизма.

В 90-е годы Веселовский снова вернулся к теме своей магистерской диссертации и на основании многочисленных новых фактов уточнил и углубил свое объяснение дуалистического мировоззрения, проявляющегося в некоторых произведениях народной поэзии, в том числе и в «Голубиной книге». Если в «Сказаниях о Соломоне и Китоврасе» Веселовский пришел к выводу, что дуалистические мотивы возникли в среде южнославянской религиозной секты богумилов, то теперь Веселовский вынужден признать, что подобные же дуалистические взгляды свойственны и многим другим народам. На основании этих фактов Веселовский высказывает предположение, что все эти сходные легенды и мифы, выражающие дуалистические воззрения, возникли в фольклоре разных народов самостоятельно, так как «принадлежали первично одной и той же полосе развития и ... мирозерцания».¹¹⁴ Однако это не исключает и той особой роли, которую сыграло богумильство в распространении этих взглядов уже в более позднюю эпоху.¹¹⁵ Все это подводит Веселовского к важному теоретическому выводу о сложном процессе постоянного взаимодействия в фольклоре различных историко-культурных и этнических течений, к выводу, что «взаимное передвижение мифа, сказки, песни могло повториться не однажды и всякий раз при новых условиях как усвояющей среды, так и усваиваемого материала».¹¹⁶ Думается, что важность этой мысли не оценена по достоинству до сих пор и практически редко принимается в расчет при сравнительно-историческом изучении фольклора. К сожалению, на это не обращает внимания и В. М. Жирмунский в своем докладе на IV международном съезде славистов.¹¹⁷

Обнажая под позднейшими христианскими напластованиями древнейшие народные основы, Веселовский, в отличие от мифологов и других представителей «археологического направления» в фольклористике, отнюдь не ограничивался ретроспективным взглядом на фольклор и, как и в других случаях, стоял на почве исторического подхода к материалу, стремясь установить развитие собственно народного мировоззрения, как оно отразилось в фольклоре. Это можно хорошо показать на примере его исследований о Доле-Горе славянской народной поэзии.

В отличие от Афанасьева, Потебни, Крауса и других ученых, обращавшихся к этой же теме, Веселовский вносит в ее разработку «идею исторического генезиса»,¹¹⁸ дополняя ее идеей исторической эволюции, устанавливая «стадии развития народной идеи о Доле».¹¹⁹

Веселовскому удается убедительно показать, что представления о Доле явились первоначально отражением зависимости человека от рода, от родовых отношений, связаны с культом предка.¹²⁰ Появление образов Рожаниц «явилось на субстрате действительных бытовых отношений», а именно — как обобщение отношений, характерных для эпохи матриархата.¹²¹ Любо-

¹¹⁴ А. Н. Веселовский. Разыскания, вып. V, стр. 32. Ср.: вып. VI, стр. 122—123.

¹¹⁵ А. Н. Веселовский. Разыскания, вып. V, стр. 34.

¹¹⁶ Там же, стр. 115—116.

¹¹⁷ См.: В. М. Жирмунский. Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса. Изд. АН СССР, М., 1958.

¹¹⁸ А. Н. Веселовский. Судьба-Доля в народных представлениях славян. — Разыскания, вып. V, стр. 174.

¹¹⁹ А. Н. Веселовский. Несколько новых данных к народным представлениям о Доле. — «Этнографическое обозрение», 1890, кн. IX, стр. 20.

¹²⁰ А. Н. Веселовский. Разыскания, вып. V, стр. 177.

¹²¹ Там же, стр. 179.

пытно, что, найдя ключ к объяснению основного образа, Веселовский оригинально толкует и другие, сопутствующие мотивы и атрибуты образа, возводя их к «древним материальным представлениям».¹²² Так, появление образа нити во многих легендах и сказках о Доле Веселовский объясняет как метафорическое выражение идеи родовой связи, а дальнейшее развитие этого образа, в связи с реальными формами женского труда, привело к появлению мотива ткачества и образа пряжи как неперемного атрибута женских образов Доли.¹²³

С разложением родового строя постепенно представление о прирожденности, неизбежности судьбы, заключенное в образе Доли, сменяется образом Сречи, выражающей представления о случайности, неожиданности;¹²⁴ образ этот двойтся, выражая идею счастья и несчастья, доли и недоли.¹²⁵ Образы Доли и Сречи выражают разные фазы в развитии идеи судьбы. Сходное развитие этих образов в фольклоре разных народов «обусловлено историей, ростом мысли, везде более или менее прошедшей по тем же стезям».¹²⁶ Некоторые же различия в конкретном воплощении этих образов в фольклоре разных народов «может также являться показателем народно-культурных особенностей».¹²⁷ Принятие христианства привнесло лишь некоторые новые оттенки в народное представление о Доле и Срече, например, в духовных стихах, но «нисколько не изменило древнего представления судьбы».¹²⁸ Дальнейшее развитие образа Доли шло как органическое развитие народной фантазии в связи с изменениями народного мировоззрения. Уже в образе Доли-Сречи заключалась возможность представления о том, «что от нее можно отделаться, освободиться».¹²⁹ Эволюция сознания народа в эпоху классового общества определяет появление новых мотивов в фольклоре. Представление о свободной воле человека «выводит к освобождению от гнета фаталистического предания».¹³⁰ Таковы, например, мотивы выбора Ильей дороги, «где убиту быть», и его победы над предопределением судьбы. Особенно знаменательно указание Веселовского на те произведения народной поэзии, где отразилась народная идея о том, что труд приносит освобождение человека от недоли.¹³¹ Эту идею, например, выражают некоторые варианты грузинской и русской сказки о Горе. Но, прослеживая в сказках эволюцию образа Доли, констатируя факт освобождения народного сознания от фаталистических представлений, Веселовский останавливается на полпути, остается в пределах психологического анализа, не указывает на те объективные исторические обстоятельства (общественная практика, классовая борьба), которые обусловили эволюцию образа Доли в фольклоре разных народов. Этот пример особенно наглядно показывает как силу, так и слабость анализа Веселовского, пронизательность его мысли и ограниченность его метода.

Итак, ознакомление с трудами Веселовского подводит нас к выводу об определенной целостности и прогрессивности взглядов ученого в последний период его деятельности, о последовательном применении им принципа изучения фольклора в связи с историей народа и с развитием народного

¹²² «Этнографическое обозрение», 1891, кн. IX, стр. 24.

¹²³ А. Н. Веселовский. Разыскания, вып. V стр. 208—210.

¹²⁴ Там же, стр. 211—212.

¹²⁵ Там же, стр. 213—214.

¹²⁶ Там же, стр. 260.

¹²⁷ Там же.

¹²⁸ Там же, стр. 234—246.

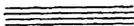
¹²⁹ Там же, стр. 216.

¹³⁰ Там же, стр. 223.

¹³¹ «Этнографическое обозрение», 1891, кн. IX, стр. 27. Ср.: А. Н. Веселовский и др. К развитию народных представлений о Доле. Разыскания, вып. VI, стр. 168—182.

мировоззрения. Однако, применяя этот принцип, Веселовский не в состоянии был преодолеть методологию исторического эволюционизма, что определило и незавершенность его концепционных замыслов и недостатки выполненных им исследований. Тем не менее необъятная эрудиция Веселовского, его научная добросовестность и верность лучшим традициям буржуазной демократической науки в эпоху ее кризиса и господства реакционных течений позволяют признать большое историческое значение его научного наследия, критическое освоение которого осуществляется современной советской фольклористикой.

Изучение трудов Веселовского и впредь должно быть свободным от попыток сблизить его с русскими революционными демократами или подтянуть его к марксизму. Опираясь на марксистско-ленинскую методологию и творчески перерабатывая лучшие результаты, достигнутые крупнейшими учеными прошлого, советская наука создает новые принципы изучения теории и истории фольклора.



В. П. АНИКИН

М. Н. СПЕРАНСКИЙ КАК ИСТОРИК И ТЕОРЕТИК ФОЛЬКЛОРА

Академик Михаил Несторович Сперанский известен широким научным кругам преимущественно как историк русской и других славянских литератур. Менее известны его работы по фольклору. Кроме песен П. В. Киреевского, вышедших под редакцией и со вступительной статьей Сперанского,¹ двухтомной антологии былин и исторических песен, изданных в сопровождении его вводных статей и с его примечаниями,² курса фольклора, читанного слушательницам Высших женских курсов в Москве,³ в редкой из историографических работ упоминается о существовании других фольклористических трудов ученого. Между тем полузабытые исследования, статьи и рецензии Сперанского охватывают значительный круг важных вопросов: проблемы изучения фольклора в трудах ученых XIX и XX вв.; характер деятельности фольклористов-собрателей, особенности перехода апокрифической и гадательно-заговорной литературы в народно-фольклорный обиход, средневековые фольклорно-литературные взаимосвязи в культуре славянских и иных народов, эпиграфико-этнографические материалы в их отношении к устно-поэтическому творчеству, состояние устных фольклорных традиций к концу XIX—началу XX в., проблемы освоения фольклора в литературе древнего и нового времени, тесные связи фольклора с историко-этнографической и культурно-бытовой средой, переход бытового явления и факта этнографии в сферу поэтического творчества народа и приобретение народным искусством резко определенных бытовых признаков. Эти и другие важные вопросы занимали Сперанского в продолжении почти сорокапятилетней научной деятельности.⁴

I

Освещение теоретических воззрений Сперанского будет удобным начать с разбора его главных историографических работ. Анализ этих работ позволит судить о том, каких теоретико-методологических принципов держался сам Сперанский, как связан его историзм со всем развитием науки в XIX в. и о том, какие свойства, уже выясненные предшественниками,

¹ Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия, вып. 1, М., 1911; вып. 2, ч. I, М., 1917; вып. 2, ч. II, М., 1929

² Русская устная словесность. — Памятники мировой литературы, т. I, Былины. М., 1916; т. II, Былины, исторические песни. Изд. М. и С. Сабашниковых, М., 1919.

³ М. Н. Сперанский. Русская устная словесность. Введение в историю устной русской словесности. Устная поэзия повествовательного характера. Пособие к лекциям на Высших женских курсах в Москве. М., 1917. (В дальнейшем — М. Н. Сперанский. Русская устная словесность).

⁴ Хронологический список всех трудов М. Н. Сперанского см.: Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинского Дома) АН СССР, т. XII, М.—Л., 1956, стр. 594—612.

заставляли Сперанского ставить вопрос об историческом изучении устного творчества в порядок дня современной науки.

Сперанскому приходилось много раз писать об историческом становлении методов изучения фольклора: «...методы изучения памятников устной литературы слагались исторически, — говорил он, — вырабатывались постепенно в связи с общим ходом развития русской исторической науки: знакомство с этим развитием приблизит нас и к знакомству с наиболее установившимися современными методами изучения устной словесности».⁵

Первую историографическую работу Сперанский написал в 1894 г., когда, удрученный кончиной своего учителя — академика Н. С. Тихонравова, решил дать характеристику его деятельности, продолжавшейся несколько десятилетий в условиях резкой эволюции научных теорий.⁶ Сперанский счел необходимым прежде всего указать на широкий историзм Тихонравова в подходе к изучению литературных явлений. Анализируя вступительную лекцию Тихонравова в Московском университете (сентябрь 1859 г.), Сперанский писал о том, что Тихонравовым была верно понята борьба между «новой, пересаженной литературой Петровского и последующего времени и старой „подлой“ книгой народного чтения». Тихонравов, по словам Сперанского, стремился не упустить из виду литературных деятелей, реставрировавших в новых формах народные книги старого времени, вернее сказать, эстетические вкусы предшествующих веков.⁷ Сперанский особо отметил значение понятого Тихонравовым «народного элемента в общем течении литературы». «Теперь уже не время заниматься одними корифеями в литературе, — утверждал вслед за своим учителем Сперанский, — необходимо брать литературу данного периода в ее целом объеме, во всех проявлениях: тогда только получится правдивая и полная картина эпохи».⁸

Можно говорить об ограниченности суждений Тихонравова, о социальной и классовой недифференцированности его историко-литературных оценок. Их недостаточность не была понята в свое время Сперанским. Однако нельзя отказать ни ему, ни его учителю в стремлении поставить литературный процесс в зависимость от действия такого могучего фактора, как эстетические вкусы и понятия массовой общественной среды. Осознание значения «народного элемента» в общем литературном процессе с неизбежностью вело к признанию историчности самого народного «элемента», к попыткам определить меру его воздействия на литературный процесс в зависимости от конкретных исторических обстоятельств эпохи. Такой «строй» мыслей вызвал у Сперанского повышенный интерес к массовому «народному элементу». Сперанский с усердием изучал рукописи Тверского музея — тщательно описывал наряду с молитвенниками разные лечебники: «прохладные вертограды», сборники анекдотических историй о хвастунах и обманщиках, старинные песенники, записи изречений и прочие образцы демократической литературы.⁹

⁵ М. Н. Сперанский. Русская устная словесность, стр. 13.

⁶ М. Н. Сперанский. Н. С. Тихонравов, профессор университета. — Сб. «Памяти Николая Саввича Тихонравова», М., 1894, стр. 45—57.

⁷ См.: там же, стр. 48.

⁸ Там же, стр. 49.

⁹ М. Н. Сперанский. Описание рукописей Тверского музея. — «Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете», 1890, кн. 1. (М., 1891), стр. 1—313; 1891, кн. 1, (М., 1891), стр. 135—330 (указатель). См. №№ 59, 60, 94, 136, 147, 157 и пр. Продолжение описания: М. Н. Сперанский. Описание рукописей Тверского музея, вып. А. Тверь, 1903.

Мысль о глубокой историчности фольклора получила дальнейшее развитие в речи Сперанского о Ф. И. Буслаеве, произнесенной в заседании Общества любителей древней письменности 28 ноября 1897 г.¹⁰

С деятельностью Буслаева Сперанский связывал «начало нового направления в русской науке», отмеченного стремлением понять народную жизнь как «хранительницу древних основ нашей народности».¹¹ В Буслаеве Сперанский прежде всего видит историка, отнесшего происхождение и первоначальное развитие фольклора к эпохе формирования русской народности в том понимании, какое предложено Буслаевым. Не оспаривая общей правильности критики Буслаева за ложное увлечение мифологией, Сперанский одновременно желал, чтобы ученого не обвиняли в том, что он якобы «закрывал глаза на другие стороны изучаемого предмета».¹² Сперанский напомнил о рецензии Буслаева на известное исследование О. Ф. Миллера об Илье Муромце: «... рецензент, — пишет Сперанский, — хотя и очень деликатно, восстает против увлечения О. Ф. Миллера мифологической теорией и требует большего внимания к „эпическим бытовым слоям“, нежели это видно в труде Миллера».¹³

Дальнейшее развитие этой общей положительной оценки деятельности Буслаева дано в «Русской устной словесности». Заслуги ученого в разработке научного метода исторического изучения фольклора, по мнению Сперанского, становятся в особенности ясными при сравнении мыслей Буслаева с тем, что думали о фольклоре в первые десятилетия XIX в.

Заметим, что ни в одной из историографических работ Сперанский не говорил о научных заслугах В. Г. Белинского и Н. Г. Чернышевского, он не оценил глубины социального метода, примененного революционными демократами к изучению фольклора. Это обстоятельство, однако, не должно позволить впасть в односторонность современному историографу: важно знать не только то, чего не дала академическая наука прошлого, важно знать, как она освещала историю изучения фольклора и что в этом освещении было верным.

Историческая природа, связь народного творчества с историей, по мысли Сперанского, требовали и особого исторического подхода к его изучению. Методы исследования должны быть основаны на понимании исторической природы, исторической изменчивости фольклора. Таким методом для Буслаева, как пишет Сперанский, стал сравнительный историко-литературный метод.¹⁴ Он подробно характеризует этот метод, связывая его с общим течением научной мысли. Историческое прошлое народов стало областью резких столкновений разных идеологических устремлений ученых, политиков, философов. Популярная идея национального самоопределения нуждалась в историческом обосновании. Любовь к своей стране, к своей литературе и своему языку стала общим проявлением этих общественных интересов. Где в литературе выразилась национальная самобытность? Конечно, там, где ее меньше тронули влияния других, чуждых иноземных культур, — в старинной литературе, фольклоре. Чем древнее фольклор, чем старше литературный памятник, тем чище, по мнению ученых XIX в., проявление национальной самобытности. Так оценивает Сперанский «схему романтиков, поклонников народности», к которым он относит братьев

¹⁰ М. Н. Сперанский. Памяти Ф. И. Буслаева. — Памятники древней письменности, СХХV, СПб., 1898, 1—24 стр.

¹¹ Там же, стр. 5, 8.

¹² Там же, стр. 9.

¹³ Там же, стр. 10.

¹⁴ См.: М. Н. Сперанский. Русская устная словесность, стр. 55.

Гримм в Европе, Буслаева в России,¹⁵ и далее продолжает: «В значительной степени в глазах исследователей народности получает значение принцип исторический... Целью исследователей становится отыскание древних черт народности из-под слоя более позднего, не национального».¹⁶ К услугам исследователя пришел сравнительный метод в том виде, в каком он применялся к языку. Данные языкознания были применены для выделения древних элементов в истории народов.

Для Сперанского все работы Буслаева, написанные в 50-е годы, устарели в общих своих принципах — тех, которые были связаны с «научно-романтическими» воззрениями ученого как мифолога. Однако при всем этом Сперанский имел смелость утверждать: «... часто направление, отправная точка в решении целого ряда вопросов, высказанная Буслаевым, остаются в силе и до настоящего времени, уже чуждого той окраски романтизма, которая сквозит в ранних работах Буслаева».¹⁷

Сперанский счел важным подчеркнуть, что именно Буслаеву наука обязана расширением материала, без привлечения которого история фольклора невоспроизводима: это данные древнерусской письменности, смежных искусств и, что самое важное, это — материалы, взятые в «широких сферах этнографии и этнологии, которые выражаются не словом, а делом, т. е. в быте».¹⁸

Сперанский высоко оценил исторические основания научного метода Буслаева — убеждение ученого в том, что каждое традиционное фольклорное произведение многослойно и что под верхними историческими слоями ниже лежат более древние, архаические. Буслаев одним из первых попытался снять верхние слои фольклора с тем, чтобы разглядеть, что лежит под ними и связано с доисторическим бытом и воззрениями древних славян.

Отношение Сперанского к Буслаеву, конечно, базировалось на социальных основаниях иных по сравнению с нашими, но это не помешало ему критиковать теоретико-методологические основы воззрений Буслаева и, в особенности, взгляды его последователей А. Н. Афанасьева и А. А. Котляревского. О них Сперанский писал: «... поставив себе целью исторически обосновать то или иное явление в жизни народа, школа эта (т. е. школа мифологов, — В. А.) забыла про историю, успокоившись на априорных представлениях, что сюжеты восходят к доисторическому времени и что они выражают обязательно религиозные воззрения первобытного человека, образ и мирозерцание которого построены притом теоретически только и априорно».¹⁹ Беря в качестве примера сказки о баба-яге, Сперанский указывал, что для мифолога эти сказки, как и всякие иные, прежде всего выражают мифологические воззрения первобытного человека, между тем «в самом сказании нет доказательств того, что „баба-яга“ есть обожествление темных сил природы и что сам народ верил в то, что „баба-яга“ есть именно темная сила — зима, дождь, холод».²⁰ «Почему это не бытовой или фантастический сюжет (каковым он является теперь в понимании народа, от которого записана эта сказка), а непременно религиозно-мифологический?» — спрашивал Сперанский. И вот вывод: «Мифологи совершенно упустили из виду то, что народы живут не только тем поэтическим наследством, которое они получили от отцов, дедов и прадедов, и не только рели-

¹⁵ Там же, стр. 56—58, 61—62.

¹⁶ Там же, стр. 58.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же, стр. 69.

¹⁹ Там же, стр. 78.

²⁰ Там же, стр. 79.

гнозными воззрениями: народы живут действительной жизнью, с ее реальными потребностями, они соприкасаются друг с другом, сами думают...»²¹

Вместе с тем Сперанский сумел выделить в наследии мифологов — по преимуществу в трудах Буслаева — ценную теоретико-методологическую часть, которая, взятая в самом общем виде, может войти и в современную теорию исторического изучения фольклора при условии уточнения и углубления всех этих положений в свете современного понимания истории общества и культуры.

Сблизив в известной части теоретико-методологические принципы исторического анализа фольклора, разработанные Ф. И. Буслаевым и О. Ф. Миллером, с современным сравнительно-историческим методом, Сперанский предпринял разбор трудов ученых, разделявших взгляды, еще более ему близкие. Этому посвящено несколько обстоятельных историографических исследований. Из них главные: «Николай Павлович Дашкевич» (1908),²² «Всеволод Федорович Миллер» (1914),²³ «Памяти Федора Евгеньевича Корша» (1915),²⁴ «Жизненный труд и историко-литературная деятельность И. В. Ягича» (1924),²⁵ «Ю. И. Поливка» (1933).²⁶ В силу разных причин остались не напечатанными краткие обозрения научной деятельности А. В. Маркова (некролог: 1918)²⁷ и Б. М. Соколова (некролог: 1930).²⁸ В сжатом виде оценки деятельности большинства названных ученых с присоединением обзора деятельности А. Н. Веселовского, если не считать уже не раз упоминавшейся «Русской устной словесности»,²⁹ содержится во вступительной статье к антологии «Былины»³⁰ и кратко в «Истории русской литературы до XIX века» в виде открывающей этот труд статьи «Установление сравнительно-исторического метода в истории русской литературы».³¹

Воспроизведя историю крушения мифологической теории, Сперанский подробно характеризует труды приверженцев новой теории заимствования. Т. Бенфей и М. Мюллер (70-е годы) в Европе, В. В. Стасов и Ф. И. Буслаев (70-е годы), В. Ф. Миллер (70—90-е годы) и Г. Н. Потанин (80-е годы) в России в общих концепциальных и частных историко-фольклорных трудах предложили новое объяснение общности сюжетов в фольклоре народов Европы и Азии. Общность сюжетов, по глубокому убеждению ученых второй половины XIX в., зависит не только от доисторического родства народов, но основывается и на взаимных культурных связях исторического времени. Сторонники теории заимствования считали, что фольклорные сюжеты не так уж древни, как их представляли раньше: будучи заимствованными у древних народов, они появились в Европе сравнительно поздно — можно даже указать хронологию их появления у евро-

²¹ Там же.

²² И вестия Отделения русского языка и словесности Академии наук, т. XIII, кн. 2, 1908, стр. 265—289.

²³ Отчет о состоянии и действиях Московского университета за 1913 год, ч. 1. М., 1914, стр. 11—27.

²⁴ «Русский филологический вестник», т. XXIII, вып. 2, Варшава, 1915, стр. 379—390.

²⁵ И вестия Отделения русского языка и словесности Российской Академии наук, т. XXVIII, 1923, Л., 1924, стр. 339—365.

²⁶ И вестия Академии наук СССР, Отделение общественных наук, VII серия, 1933, № 9, стр. 647—653.

²⁷ Архив ЦГАЛИ (Москва), ф. 439, оп. 1, № 136.

²⁸ Там же, № 146—147.

²⁹ М. Н. Сперанский. Русская устная словесность, стр. 52—111.

³⁰ Памятники мировой литературы, т. I, Былины, стр. XI—XX.

³¹ История русской литературы до XIX века, т. I. Изд. т-ва «Мир», М., 1916, стр. 1—15.

пейских народов, если надлежащим образом поставить анализ культурных взаимодействий стран и континентов. Среди сторонников этого взгляда были ученые, доводившие до крайностей выводы новой теории: странствующие «бродячие» сюжеты лишались национальной почвы и превращались в международное вненациональное, безнародное явление. В трудах умеренных не отрицались национальные черты сюжета, известного многим народам. Сперанский писал: «Сюжет может быть чужой, но та одежда, в которую его одевают, зависит от времени и культуры той страны, в которую этот сюжет попадает, и является национальной».³² Сперанский не ставил вопроса о правомерности выделения абстрактных схем, лишенных поэтической образности, исходя из которых сторонники теории заимствования сближали сюжеты ничем не схожих устных произведений. Это было бы естественно для ученого, который в теоретических основах отвергал идею заимствования как научную концепцию. Сперанский-теоретик таким ученым не был и сам оперировал понятиями общности сюжетных схем. Вместе с тем ему удалось выделить действительно ценные элементы в теории международных культурных связей. Говоря о стремлении приверженцев новой теории понять обработку распространенных международных сюжетов в зависимости от исторических эпох и культуры народов, Сперанский утверждал: «Стало быть, беря известный сюжет, как материал для литературного произведения, как материал для истории народности, народного мирозерцания, мы не станем искать в нем мифологии, а постараемся установить те исторические реальные условия, которые имеет в виду обработка сюжета. Следовательно, самый способ обработки, сама обстановка, в которую поставлен международный сюжет, дает материал для истории сюжета и через нее бытовой для истории народа».³³

Если принять эту мысль не в контексте согласия с мнимым существованием наднациональных сюжетных схем, а в контексте признания факта перехода устных произведений от одного народа к другому (это может относиться, разумеется, лишь к части фольклорных произведений, малой по сравнению со всей остальной массой известных народам фольклорных произведений), то действительная ценность замечания Сперанского станет очевидной. Аналогичные мысли высказывают и наши современники — советские ученые.³⁴

Не замечая общей порочности сближения фольклорных произведений посредством выделения их сюжетных схем, Сперанский вместе с тем отверг преувеличение культурных заимствований с Востока, все равно будут ли это кавказско-иранские заимствования (В. Ф. Миллер)³⁵ или заимствования из тюрко-монгольских культур (В. В. Стасов,³⁶ Г. Н. Потанин).³⁷ Другими словами говоря, Сперанский отрицательно оценил частное применение научного метода миграционистов, рассматривавших влияния и заимствования как определяющее творческое начало при формировании национальных поэтических культур, но не поднялся до отрицания этого метода в целом. Этот недостаток историографических работ Сперанского в известной степени возмещается тем, что путем разбора трудов сторонников теории заимствования он сумел присоединить к прежде выделенным ценным теоретико-методологическим принципам исторического изучения фольклора положе-

³² М. Н. Сперанский. Русская устная словесность, стр. 87.

³³ Там же.

³⁴ См.: В. М. Жирмунский. Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса. Изд. АН СССР, М., 1958.

³⁵ М. Н. Сперанский. Русская устная словесность, стр. 93—95.

³⁶ Там же, стр. 88—90.

³⁷ Там же, стр. 95.

ние о необходимости изучать фольклор не только во внутренних пределах истории и культуры какого-либо одного народа, но и во внешних отношениях этого народа с культурой его исторических соседей, независимо от того, являются их культуры родственными или чуждыми.

Дальнейшее дополнение и уточнение положения о «международных» отношениях разных национальных устно-поэтических культур Сперанский связывал с научной деятельностью А. Н. Веселовского. Оценка трудов этого крупного ученого показывает недостаточность и неприемлемость многих теоретических воззрений самого Сперанского, хотя и говорит о широте его подхода к изучению истории фольклора. По мнению Сперанского, А. Н. Веселовский, как и другие ученые его времени, воспринял устное поэтическое творчество в развитии, в движении из века в век, из страны в страну. Выйдя из школы Буслаева, Веселовский осветил русское устное творчество «также исторически, но с иной стороны» — «с точки зрения международной». ³⁸ Веселовским указано место отдельных произведений и отдельных мотивов устной народной и письменной словесности в предполагаемом круговороте мировой литературы — интернациональном общении сюжетов и мотивов. В основе научного метода Веселовского лежало положение о том, что исследуемый литературный памятник составляет известную комбинацию мотивов: международных и народно-племенных, национальных, устных и книжных, бытовых и религиозных, психологических и логических, простых и сложных и пр. Это вело к выяснению истории сложения комбинации мотивов и к разбору отдельных мотивов, вошедших в эту комбинацию или входивших в нее ранее в другие исторические времена. Метод Веселовского, по мнению Сперанского, оказал фольклористике громадную услугу: «Именно благодаря Веселовскому мы получили ясное представление об устной народной словесности, что это не есть что-либо вполне законченное и замкнутое в себе, а что это такой же живой, постоянно движущийся продукт народного творчества, самостоятельного, как и все остальные произведения человеческого духа, чрезвычайно сложный, но подчиненный общим законам человеческого творчества, как акта психологического». ³⁹ «В частности, — писал Сперанский, — Веселовский нарисовал нам совершенно иную, нежели до сих пор рисовали, историческую картину развития и сложения нашего устного народного эпоса». «Оказалось, что любая былина, взятая в записи поздней, представляет своего рода мозаику, в которую входят чрезвычайно разнородные элементы: там оказались элементы местные народные, покоящиеся на народных верованиях и народном быте, и иноземные чужие мотивы, которые были переработаны часто до неузнаваемости, и эти мотивы, чужие и свои, оказываются часто одновременными, различными по характеру, то письменными, то устными же; все это перерабатывается постепенно, изменяется во времени, и в дошедшей до нас былине мы видим лишь результат этой сложной, иногда многовековой работы человеческой мысли, поэтической фантазии; эту-то работу и материал для этой работы должен исследователь вскрыть». ⁴⁰

Исходя из такого понимания устного творчества, исследователь обязан привлечь к изучению памятников фольклора — «и чужие элементы, и народное самостоятельное творчество, и условия среды, и исторические данные». ⁴¹ «При этом, — излагал Сперанский мысли Веселовского, — определяется и место русской народной словесности в мировой литературе». ⁴²

³⁸ Там же, стр. 99.

³⁹ Там же, стр. 101.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Там же, стр. 102.

⁴² Там же.

Этот метод изучения фольклора Сперанский называл «наиболее совершенным для настоящего времени выражением историко-сравнительного метода в применении к устной народной словесности».⁴³

Полное согласие Сперанского с исходными теоретико-методологическими принципами Веселовского очевидно. Сперанский принял их в твердой уверенности, что последующее развитие науки внесет в них частные изменения, но сохранит их основу. Между тем коренные недостатки метода Веселовского и вместе с ним теоретико-методологических принципов всей академической науки второй половины XIX—первых десятилетий XX в. обязывали к разбору правомерности таких основополагающих для всей теории понятий, как понятие «мотива» и «сюжета», точнее сказать — «сюжетной схемы».

Критика метода Веселовского не могла быть дана Сперанским из-за общности взглядов с Веселовским в исходных мировоззренческих основах. Вместе с тем примечательно, что сторонник строго логичного научного метода — Сперанский указал на весьма существенный изъян метода Веселовского, хотя принципиальная глубина этого критического замечания осталась для Сперанского не понятна. «Веселовский, — пишет ученый, — не всегда мог довести свое изучение до конца. Он должен ограничиваться более или менее вероятной гипотезой, сопоставлением двух фактов, не решаясь дать вполне точное их взаимоотношение: иначе говоря, в методе Веселовского есть и своя слабая сторона».⁴⁴ Сперанский имеет в виду частое обращение Веселовского к доказательствам посредством аналогии. «Аналогией, как научным приемом, — развивал свое критическое замечание Сперанский, — мы называем сопоставление двух фактов по сходству, нами видимому или предполагаемому; на основании этого сопоставления строим предположительно между ними определенное соотношение; таким образом, если мы берем два факта, сопоставленные по внешнему сходству, мы заключаем, что должна быть между ними и внутренняя связь; но не всякая аналогия может подтвердить и доказать эту внутреннюю связь: чем пронизательнее, чем остроумнее исследователь, делающий сопоставление по аналогии, тем эта аналогия будет ближе к истинному соотношению фактов; но аналогия, как бы она ни была остроумна, не может заменить собою чисто логического процесса — вывода».⁴⁵

Отметив «видную роль» аналогии в работах Веселовского и указав на то, что аналогия встречается у него не только в простом, но и в развитом виде, Сперанский не заметил того, что обращение к аналогии как методу внешних сопоставлений обусловлено у Веселовского всей системой его коренных воззрений на художественное произведение как комбинацию мотивов, сюжетных схем, взятых с чисто внешней количественно-структурной стороны. Недостаток метода Веселовского Сперанский объяснял не ложностью исходных позиций, а тем, что Веселовский «далеко заходит вперед сравнительно с состоянием наших сведений по изучению вопроса».⁴⁶ Сперанский полагал, что наука уточнит гипотезы и предположения Веселовского. Между тем последующее развитие показало, что общая концепция истории мирового литературного процесса, предложенная Веселовским, не могла быть принята в силу порочности ее теоретических и идеологических оснований. Конечно же, научный опыт Веселовского просто не отбросить: его необходимо изучать с тем, чтобы решить те важные вопросы, которым дано неправильное решение.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Там же. стр. 102.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Там же.

Историзм Веселовского на проверку оказался мнимым. Метод Веселовского мешал познанию истории фольклора в ее действительных закономерностях, но после Веселовского уже нельзя было не считаться с мыслью о единстве и общих закономерностях, проявляющихся в мировой истории фольклора и литературы. Эти закономерности обнаруживаются в художественной культуре всех народов мира, наряду с действием таких факторов, как культурное взаимовлияние и усвоение общего культурного наследства по праву близких родственных связей. Это важное теоретико-методологическое положение всецело воспринято современной теорией. Оно есть итог всего развития академической науки о фольклоре в дореволюционное время. Выше этого уровня теория в прежней науке не поднялась. На этом уровне остановился и Сперанский. Мысль о единстве и типологической близости произведений мирового искусства в трудах Сперанского, равно как и у других ученых его времени, осталась декларацией. Сперанский это отчетливо понимал, говоря о том, что реализация общих замыслов Веселовского «осталась делом будущей науки».⁴⁷

Путь к осуществлению мировых задач науки Сперанский усматривал в конкретном изучении истории фольклора у каждого отдельно взятого народа, вслед за которым может наступить эпоха обобщающих трудов, касающихся искусства всего мира. В этой связи находится постоянное внимание, оказываемое Сперанским трудам приверженцев новейшей академической школы, получившей название «исторической». Ее сторонники как раз и занимались пристальным изучением русского фольклора в тесной связи с русской историей. Самого себя Сперанский считал сторонником этого направления в науке и для этого были все основания.

В историографических работах Сперанского весьма точно охарактеризован метод исторической школы и главные работы ее основоположников — Н. П. Дашкевича и В. Ф. Миллера. «Она, — писал Сперанский об исторической школе, — доказывает, что все произведения устной словесности покоятся прежде всего на твердом историческом основании. Таким основанием является исторический быт народа; исходной точкой всякого устного поэтического произведения, говорит историческая школа, является или исторический факт в тесном смысле слова или в широком смысле — та историческая обстановка, бытовая картина жизни среды исторической эпохи, которая и служит сама по себе предметом поэтической обработки».⁴⁸

Намеки на такое направление в изучении фольклора Сперанский справедливо усматривал «уже у Калайдовича», а серьезные попытки приложить исторический метод к изучению эпоса находил у К. Аксакова в работе «Богатыри времен Владимира по русским песням» (1850), у Л. Майкова в труде «О былинах Владимирово цикла» (1863). Назвав еще несколько других работ, предварявших появление исторической школы, Сперанский вместе с тем провел резкое различие между прежними и новыми работами. Старые работы ставили целью выяснить не столько литературную историю фольклорных произведений, сколько определить их историческую ценность, значение их как материала для изучения истории. «Работы новых ученых имеют в виду именно литературную историю произведения, стараясь эту историю осветить при помощи данных истории русской жизни, быта, культуры вообще».⁴⁹

Сперанский высоко оценил общий итог исследований В. Миллера, показавшего, что русский эпос во всем своем объеме не может считаться

⁴⁷ Там же, стр. 109.

⁴⁸ Там же, стр. 95.

⁴⁹ Там же, стр. 97.

обломком устного творчества доисторических эпох, каким его считали длительное время. Историческая обстановка русского средневековья наложила очень густой слой отложений на старейшие основы эпоса. Зарождение русского эпоса, его сюжетов Миллер относил к эпохам, предшествующим XVI веку. Для доказательства мысли, что основы эпоса складывались в древний период русской истории, Миллер обратился к исследованию отдельных былинных сюжетов и старался проследить, каким образом этот сюжет развивался и дошел до того состояния, в котором он стал известен ученым.

Сперанского вполне удовлетворили общие и многие частные выводы Миллера и метод, посредством которого они добыты. Сперанский, подобно многим другим ученым своего времени, не пошел в понимании истории и характера исторического процесса далее представлений и понятий, типичных для приверженцев буржуазно-либеральных концепций историко-эволюционного прогресса и мирного развития культуры. В свете освещения русской истории с позиций исторического материализма, недостаточность и ошибочность историзма трудов Миллера и его сторонников стала очевидной, но это случилось позднее, а тогда, в годы, когда в среде академической науки не было сомнений в правильности метода и выводов Миллера, его историзм казался убедительным и глубоким. Это впечатление было усилено еще и тем, что школа Миллера опиралась не только на ложно истолкованные факты истории фольклора, но и на некоторые верно понятые факты и правильно истолкованные исторические обстоятельства. Например, никто сегодня не станет оспаривать правильности принятого в школе Миллера положения об историческом времени русского былинного эпоса. Эпос древней Руси, действительно, возник в эпоху, близкую к эпохе Киевской Руси, до XV в., в последующее время он стал восприниматься как архаика и был потеснен историко-песенным фольклором — новым историческим эпосом XVI—XVII вв. Не подлежит сомнению также и тот факт, что былинный эпос, как и всякое фольклорное поэтическое произведение, есть прежде всего отражение народной жизни своего времени и своих условий и что только с учетом этого времени и этих условий можно верно судить о происхождении и развитии былин. Не могут быть отвергнуты и конкретные наблюдения таких тонких исследователей, как Б. М. Соколов, А. В. Марков. В особенности ценны их наблюдения над боевым составом фольклорных произведений: в этом много правильного, бережное отношение к этому наследству — разумная и оправданная мера тех, кто действительно озабочен построением истории фольклора.

Нельзя также пройти мимо вскрытых исторической школой реальных связей, существовавших между действительными событиями старины, действиями реально живших исторических лиц и отражением этих событий и лиц в фольклоре. Ложно проводить между ними прямые параллели, сводить творчество народных певцов к роли актеров, лишать их художественную деятельность тех идейно-эстетических целей, ради которых действительность представляла в эпическом фольклоре в обобщенных типизированных образах с ясным выражением идейных устремлений тех, кто творил и слушал этот фольклор.

Ценно стремление представителей исторической школы путем критического анализа вариантов понять историческое развитие фольклорного произведения с момента зарождения до стадий, с которых начинается забвение и разрушение этого произведения. Можно прибавить сюда и другие частные достоинства метода исторической школы. Вместе с тем, это не должно помешать общей отрицательной оценке выводов и метода сторонников исторической школы. Трудно не заметить концепциальной порочно-

сти, обнаруживаемой приверженцами исторической школы при постижении социальной и художественной природы эпоса. Социальная борьба народа за национально-племенные права, за свободу народности и за классовые интересы народа выпали из анализа. Их место заняли «быт» и «бытовые картины». Широкий историзм народного эпоса оказался заключенным в узкие рамки межфеодалных отношений князей и действий героев из высших сословий древней Руси.

Порочность выразилась и в общей ложной предпосылке о неспособности неграмотных и невежественных простолюдинов к высокому художественному творчеству: была допущена недооценка народного коллективного творческого начала. Сказители и певцы народа, не будучи профессионалами, сообщая посредством традиционной передачи произведения из уст в уста творили великие произведения искусства. Поставленное лицом к лицу с многочисленными и сложными фактами истории русской культуры и фольклора новое академическое направление обнаружило общую теоретико-методологическую несостоятельность и не смогло приблизиться к построению подлинной истории русского фольклора, не говоря уже о постижении мирового процесса развития фольклора. Для этого требовалась смена идеологических основ в науке.

II

Наряду с разбором методов исторического изучения фольклора Сперанскому приходилось давать и теоретическое обоснование самой возможности строить историю фольклора. Предметом размышлений Сперанского стали свойства устно-поэтического материала, особенности его бытования и характер изменений на протяжении веков, проявления традиционной устойчивости в фольклоре. В своих теоретических обобщениях Сперанский сумел учесть ценнейшие наблюдения, сделанные учеными в XIX в.

При освещении конкретных историко-фольклорных вопросов, Сперанский исходил из положения о том, что каждое фольклорное произведение порождено определенными условиями места, времени, среды и прочими историческими обстоятельствами своей эпохи, из того, что у каждого фольклорного произведения была своя литературная история, выражающаяся в существовании ранних и поздних вариантов-редакций, из того, что у каждого варианта фольклорного произведения в свою очередь существовала особая более или менее длительная история накопления и приобретения известных свойств и качеств. В основе всех этих представлений лежит понимание постоянной текучести и изменчивости фольклора. Из совокупности наблюдений над историей изменения отдельных фольклорных произведений и историй отдельных фольклорных жанров складывается общая история фольклора: чтобы воспроизвести ее, необходимо располагать многочисленными конкретными наблюдениями над отдельными проявлениями фольклорного творчества, взятого в разные моменты постоянного исторического движения. Наблюдения обязывали к полноте привлечения материала, к возможно полной осведомленности о том, какой вид имело фольклорное произведение в ранних и поздних «редакциях». И тут возникло обычное затруднение: как всякий историк фольклора, Сперанский столкнулся с отсутствием записей старших редакций-вариантов устно-поэтических произведений: «Материал устной словесности стал известен нам в том виде, какой он принял и сохранил к началу XIX в. Говоря определеннее, мы можем сказать, что только в XVII в., и то в конце его преимущественно, впервые мы могли познакомиться с памятниками устно-

народной словесности в более точном виде этого рода литературы, во всяком случае более древней, нежели XVII в., в большинстве случаев».⁵⁰

Какие средства находил Сперанский преодолеть отсутствие записей фольклора в древние периоды русской истории, и вообще преодолимо ли это препятствие? Сперанский находил возможным преодолевать эти трудности. Ученому пришлось углубиться в специальное рассмотрение вспомогательных материалов, привлечение которых могло быть полезным при построении истории фольклора, а также предпринять анализ его специфических свойств, способствовавших сохранению в поздних редакциях содержания и форм ранних редакций устного произведения. Всеми этими вспомогательными материалами и средствами реконструкции древних текстов по доступным нам поздним записям современная наука пользуется, хотя еще далеко не исчерпала всех их возможностей.

К числу важнейших вспомогательных материалов, по которым можно окольно судить о прежнем состоянии фольклора, Сперанский отнес свидетельства о фольклоре, встречающиеся в древней религиозной и светской письменности. Эти свидетельства отрывочны и немногочисленны, но они все же позволяют делать известные выводы о состоянии поэтических традиций фольклора в древние периоды русской истории.

Важный вспомогательный материал для суждений о древнем фольклоре доставляет науке «сравнительная этнология», т. е. этнография. «Главное наблюдение, представляемое ею в данном случае, — писал Сперанский, — будет заключаться в том, что общая история развития русского племени в своем прошлом не представляет чего-нибудь исключительного сравнительно с другими племенами человечества. Всюду на земном шаре человечество проходит, в силу общности человеческой психологии, более или менее одни и те же стадии развития. . . Мы заключаем, что если в своем прошлом русское племя, как носитель народной словесности, действительно, представляло то же самое в своем развитии, что и другие, гораздо более нам известные в своем прошлом племена, то мы вправе предполагать, что те же самые фазы, какие пережили эти племена в развитии устной народной словесности, должны были иметь место и среди русского племени, хотя бы фазы эти непосредственно для нашего изучения были недоступны за отсутствием материала».⁵¹

В этих рассуждениях Сперанского многое нуждается в уточнении и дальнейшем развитии: общность исторических «фаз» в развитии фольклора у разных народов следует объяснять не «общностью человеческой психологии», а общностью и единством общего процесса мирового общественного развития, вызывающего к жизни сходные у разных народов проявления духовной деятельности. С такими поправками путь воспроизведения древнего русского фольклора по аналогии с фольклором других народов окажется вполне приемлемым. Сперанский правильно понял его серьезное значение в науке о фольклоре.

«Наконец, — продолжал ученый, — оказывает известную помощь для нашей цели (т. е. для воспроизведения древнего фольклора, — В. А.) и изучение современного состояния устной народной словесности».⁵² Приняв во внимание, что число записанных собирателями для потребностей науки фольклорных произведений с вариантами довольно значительно, Сперанский заметил: «Можно, изучая сравнительно эти (т. е. фольклорные, —

⁵⁰ Там же, стр. 6.

⁵¹ Там же, стр. 113.

⁵² Там же.

В. А.) памятники, однородные по происхождению, но развившиеся при различных местных, исторических и бытовых условиях, делать наблюдения над общей жизнью, характером самого развития этой устной народной словесности». ⁵³ Из этих наблюдений предстоит вывести «некоторые общие положения для ее прошлого». ⁵⁴

Все перечисленные материалы и средства, необходимые для постижения истории фольклора в его прошлом, не были открыты Сперанским: до него ученые всех направлений и школ знали об этом. Заслуга Сперанского заключалась в другом: на основе уже разработанных и применявшихся форм анализа фольклорных произведений Сперанский предпринял попытку развить и уточнить методы выяснения древнего фольклора в современных записях.

Сперанскому, как и некоторым другим современным ученым, пришлось углубиться в вопрос о свойстве фольклора сохранять старину в новизне и одновременно задуматься над общим характером вхождения нового в культуру при сохранении в ней некоторых уже изжитых форм. Мысли об этом были высказаны Сперанским уже в 1900 г. и с известными, вполне понятными уточнениями изложены в сводном систематическом курсе по фольклору, напечатанном в 1917 г. Таким образом, интенсивный период научной деятельности Сперанского совпал с принятием тех важных теоретических соображений, которые были высказаны ученым еще в пору научной молодости. Речь идет о так называемом «законе переживания старины», проявления которого Сперанский искал всюду — и в фольклорном, и в литературном выражении, и в еще более частных формах — в виде отдельных, неповторимых жанровых проявлений.

В статье 1900 г. «Одно из применений закона переживания старины в истории русской литературы» ⁵⁵ Сперанский так характеризовал этот закон: «Общие основания, на которых покоится закон переживания старины, состоит, как известно, в следующем: ни один фактор, раз вошедший в жизнь человека или общества, не проходит бесследно в их истории, обуславливая собою тот или другой факт в дальнейшем развитии человека или общества. Последствия появления этого фактора могут отмечаться различным образом: или он дает новое направление, или изменяет ту или другую сторону жизни изучаемого явления, или сам, продолжая быть налицо в изучаемом явлении, или же продолжая существовать в своих только последствиях, или же, не оказывая уже видимого влияния, он остается в жизни, но не как активный деятель, а как только памятник той эпохи, когда он был таковым. В этом случае он сохраняется в жизни в силу консерватизма той или другой ее стороны. Чем менее культурна среда, в которую когда-то попал это фактор, чем она консервативнее, тем более сохраняются в ней те факторы, потребности в которых уже не ощущаются в жизни или вовсе или почти вовсе. Этот фактор сохраняется главным образом бессознательно, только в силу его давности. Эта способность фактов известного порядка сохраняться бессознательно от того далекого времени, когда они впервые попали в жизнь, и называется условно законом переживания старины. Таким образом, этот закон есть только частное по отношению к общему — закону культурного развития в истории». ⁵⁶

В этом развернутом обосновании действия «закона переживания старины» необходимо разобраться: в рассуждениях Сперанского есть как пра-

⁵³ Там же, стр. 114.

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ Юбилейный сборник в честь Всеволода Федоровича Миллера, изданный его учениками и почитателями. Под редакцией Н. А. Янчука, М., 1900, стр. 45—48.

⁵⁶ Там же, стр. 45.

вильные, так и ложные обобщения. История культурного развития знает сложные соотношения, взаимную связь и обусловленность разных факторов. Нередко случается, что войдя в жизнь общества, один из таких факторов оставляет глубокий след после себя и в последующем длительном развитии культуры. Сперанский имел право делать известные обобщения. Признать длительность действия некоторых факторов в культурном развитии должен всякий, кто хоть сколько-нибудь считается с диалектикой. Обратим, однако, внимание на следующее обстоятельство: Сперанский считает, что каждый фактор навсегда сохраняется в истории общества и культуры или сам, или в своих последствиях. Разделить эту точку зрения означает представить сложный процесс общественного и культурного развития как результат одновременного действия всех когда-либо существовавших факторов, притом в численности, все возрастающей из века в век. Между тем реальный процесс развития знает лишь временное, а не постоянное сосуществование известного числа факторов. Этот процесс знает не только появление новых факторов, но и полное исчезновение их без следствий. Исчезновение устаревающих явлений и рождение новых сопряжено с полной утратой определенных свойств, качеств, с приобретением таких свойств и качеств, которые, обладая всеми приметам новизны, ранее были неизвестны истории. Реальная диалектика развития не знает статичности.

Есть правильные и ложные обобщения в рассуждениях Сперанского и относительно действий факторов в зависимости от культурности среды. Состояние культуры, конечно, сказывается на скорости и замедленности процесса развития. Это так же правильно, как и то, что в консервативной среде развитие совершается медленнее, чем в иной среде. Ошибки в этих общих суждениях нет. Ошибка состоит в другом: неверно связывать консерватизм с той средой, которая является носителем и основной силой общественного прогресса — массой трудящихся. Их рукам, трудовым навыкам и накоплению многовекового жизненного опыта мировая цивилизация обязана всеми завоеваниями своей культуры. Иная «культурная» среда в известных отношениях куда более консервативна, чем «некультурная» среда непосредственных производителей материальных благ общества. Здесь, как и ранее, Сперанскому не достало той конкретности теоретического мышления, которая только и позволяет верно судить о закономерностях культурно-исторического развития. Это означает, что та доля истины, которая заключена в суждениях Сперанского, может быть определена лишь приложением его общих суждений к конкретным явлениям. Претензии обобщений Сперанского на всеобщность не обоснованы. Конкретное приложение мнимоуниверсального «закона переживания старины» позволило самому Сперанскому делать интересные выводы и наблюдения. Обширные границы общих рассуждений оказались разумно суженными — их определили сами свойства историко-литературного и историко-фольклорного материала. В статье, в которой Сперанский впервые говорит о «законе переживания старины», речь идет об особой группе литературных памятников — апокрифах библейски-повествовательного и житейски-бытового характера. По ходу рассуждений Сперанский касается суеверий, верований, сказки, обычая, приметы. Здесь встречаются некоторые обобщения. Таково суждение о частом проявлении «закона переживания» в области обычая и поверья: «... закон переживаний находит себе полное выражение в консервативном обычае и житейском поверии; а знакомству с ними мы обязаны научной этнографией».⁵⁷

⁵⁷ Там же, стр. 48.

Действием закона переживания старины Сперанский объяснял устойчивость содержания устных памятников культуры.⁵⁸

Особый анализ проявления «закона переживания» в истории фольклора Сперанский предложил в курсе «Русская устная словесность». Ученый усматривал в этом законе «очень ценный и важный источник для ознакомления с историей нашей устной народной словесности в ее древнюю эпоху».⁵⁹ Говоря о сохранении в культуре некогда вошедшего в нее фактора, Сперанский делал логичный вывод: «Это дает нам право в памятниках устной народной словесности, как и в других сторонах культуры, искать в теперешнем их виде остатков старины, в виде ее бессознательного сохранения рядом с явлениями иного времени».⁶⁰ Если прежде действовавший фактор сохранился лишь в своих следствиях, то анализ пережитков позволял «по факту, сравнительно поздно ставшему нам известным, или по группе подобных фактов» заключать о том, что было прежде, т. е., пояснял Сперанский, «если мы имеем следствие (припоминая закон логики), мы можем, идя правильным путем, найти те предпосылки, из которых получился тот вывод, следствие, который перед нами».⁶¹ При этом Сперанский сослался на традиционный характер фольклора, понимая под традициями сравнительную устойчивость народных преданий в условиях «медленного изменения, слабого развития быта».⁶²

Ученый ввел в свои рассуждения новое понятие, ранее не встречавшееся у него, понятие о фольклорных традициях. Традиции, по представлениям Сперанского, прежде всего выражают относительную устойчивость фольклора (но отнюдь не неизменность, — уточнял он), затем — связь с медленно изменяющимся бытом, и, наконец, бессознательную привычку народа сохранять в фольклоре то, что уже не имеет связи «с жизненными потребностями» новых времен. Такое понимание традиций в фольклоре всецело связано с уже приведенными рассуждениями Сперанского о законе переживания старины в культуре со всей истинностью их частного смысла и ложностью при всеобщем применении. Правильное в размышлениях Сперанского состоит в том, что фольклору действительно известна относительная устойчивость образно-поэтической системы и стиля, верно и то, что фактор, однажды вошедший в фольклор, еще долго может существовать в нем и на правах остатков и в виде следствий. С этим реальным фактом истории устного народного творчества должен считаться каждый фольклорист. Однако трудно согласиться с тем объяснением существования традиций, какое предложил Сперанский, как нельзя принять и связанное с этим его понимание самих фольклорных традиций. Фольклорные традиции вызваны к жизни не консерватизмом бытовых условий народа, хотя самую связь традиций с народным бытом отрицать нельзя. Существование традиций в фольклоре вызвано тем, что его творцы в силу своего социального положения каждый по отдельности были лишены возможности создавать художественные произведения. Вместо индивидуального процесса творчества в фольклоре возникла вызванная потребностью народа в эстетическом осмыслении действительности коллективная работа многих лиц над одним и тем же поэтическим произведением. Жизненный социально-исторический опыт народа обобщали не отдельные лица, а народная масса, ставшая хранительницей этого опыта. Совместное коллективное творчество выражается в поддержании и развитии сохраняемых многими лицами поэтических тра-

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ М. Н. Сперанский. Русская устная словесность, стр. 116.

⁶⁰ Там же, стр. 114.

⁶¹ Там же, стр. 115.

⁶² Там же.

дий. В них закрепляется постоянно увеличивающийся художественный опыт народа. Традиции относительно устойчивы для каждого отдельного периода истории фольклора. Традиционная система идей, образов и стиля — самая характерная черта фольклора как творчества народной массы.⁶³

Такое понимание традиций в фольклоре не позволяет признать их проявлением консерватизма народного быта, — напротив, традиции способствуют развитию культуры: без них культурное развитие вообще стало бы невозможным. Относительная устойчивость традиций есть лишь одно из их свойств развиваться с постоянной переработкой прежнего поэтического опыта, сохраняемого лишь в том случае, если он способен к новому применению. Это означает, что традиции в фольклоре не носят бессознательного характера: они могут быть недостаточно сознательно усвоены отдельным человеком — механическим носителем фольклора, но в целом — в поэтическом опыте народа они носят безусловно сознательный характер, обнаруживающий целеустремленную работу поколений, активно перерабатывающих поэтические традиции прошлого ради использования их в новых целях. Бессознательность в изменении традиции может также встретиться в том случае, если фольклорное произведение или жанр в целом становится архаическими и вообще уходят из жизни народа: в этих случаях элементы путаницы и бессознательного неоправданного использования прежних поэтических традиций действительно может иметь место, но это не значит, что живая фольклорная традиция развивается бессознательно. Для общего утверждения нет оснований: обобщения, касающиеся свойств традиций, нуждаются в дополняющих пояснениях: о традициях какой стадии в развитии фольклора идет речь? Есть традиции умирающих и исчезающих произведений фольклора: это мертвые традиции, и есть традиции развивающихся произведений фольклора: это — живые традиции.

Не принимая в целом обобщений Сперанского, мы должны вместе с тем извлечь из них то верное, что они содержат: в них точно выяснен факт относительной устойчивости фольклорного творчества. При каждом новом акте созидания фольклор вбирает и перерабатывает поэтические традиции прошлого. При соответствующем аналитическом исследовании в составе поздних фольклорных записей мы можем найти и нечто такое, что в иных идейно-композиционных и стилистических формах существовало в давно миновавшие времена, когда никаких записей фольклора не производилось. «Мы, — писал Сперанский о современной науке, — получаем право делать заключения о более отдаленной, подчас очень отдаленной, эпохе, критически изучая современную нам устную литературу», фольклор.⁶⁴ Правда, делать это надо не на основе признания метафизического «закона переживания старины», а на основе признания диалектических свойств всеобщего развития, сочетающего новизну прогресса с восприятием и переработкой прежде существовавшей старины в тех формах и видах, которые предписывает сама живая действительность. Сперанскому тех лет, когда он писал о «законе переживания», было чуждо также понимание всеобщего развития, и надо отдать должное ученому, что даже не усвоив достижений великого учения о всеобщем развитии, лишь освоив некоторые положения эволюционной теории, он смог, тем не менее, путем конкретного рассмотрения устойчивых свойств традиций в фольклоре принять за доказанное положе-

⁶³ Подробнее об этом см. в нашей статье «Коллективность как сущность творческого процесса в фольклоре» (Русский фольклор. Материалы и исследования, т. V. Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 1—55).

⁶⁴ М. Н. Сперанский. Русская устная словесность, стр. 116.

ние о том, что «многие факты современной устной народной словесности живы еще теперь приблизительно в том же виде, в каком они были в IX, X, XI столетиях».⁶⁵ Этот тезис и ныне оспаривают многие из наших современников, находящихся в более выгодном научном положении по сравнению со Сперанским.

Конкретное изучение фольклора все чаще и во все большем объеме подтверждает истину этого утверждения. Конечно, никогда не случится, чтобы весь фольклор, известный нам в поздних записях, был кем-либо из серьезных ученых воспринят как явление, со всеми частностями восходящее к эпохе Киевской Руси. Этому выводу мешает признание никогда не прекращавшегося процесса творческой работы народных масс. Допускать существование хотя бы временной перерыва в течение фольклорного процесса нет оснований. Вместе с тем конкретное изучение проблемы позволяет думать, что непрекращавшийся процесс изменения, движения, постоянного творчества в фольклоре, при котором старина и новизна вступают в известные и строго определенные связи, соотношения и взаимное проникновение, происходил по-разному в разных жанрах и в разное время. История, взятая во всем богатстве ее конкретных социальных связей и общественных отношений, обуславливает и меру новаторства и меру сохранения поэтических традиций. Для того чтобы архаический элемент в фольклоре сохранился, в самой действительности должны быть для этого исторические основания. В зависимости от устойчивости социально-исторических или житейски-бытовых оснований, находится форма сохранения, а также степень сохранения архаического элемента.

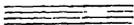
В особенности важным представляется установление времени активной жизни и развития жанра, т. е. эпохи, в течение которой фольклорный жанр способен заключить полноту современного эпохе идейно-художественного содержания. Для разных жанров это время будет разным и в отношении к гражданской истории общества и в отношении протяженности в веках. Выяснение всех этих вопросов ставит изучение истории фольклора на реальный исторический «базис», и происходит это не без учета опыта постановки важных теоретико-методологических вопросов в трудах Сперанского. Имя Сперанского должно быть названо не только потому, что его личный вклад в науку был весьма заметным, но и потому, что ученым много сделано для обобщения исследовательского опыта его предшественников-фольклористов XIX в.

Предложив разбор трудов ученых XIX в., Сперанский сумел выделить в опыте предшественников ценные теоретико-методологические положения, сохранившие свою силу и в настоящее время. Сперанский пытался понять, как подойти к устному творчеству, чтобы сделать его достоянием науки об истории фольклора. Ученому удалось сохранить плодотворность идеи самого исторического изучения фольклора, предложенной наукой XIX в., и от лучших научных традиций ее в сочетании с еще более ценными традициями революционно-демократической мысли В. Г. Белинского, Н. А. Добролюбова и Н. Г. Чернышевского, советская наука может вести «родословную» своего исторического изучения фольклора.

Сперанский дожил до победы социалистической революции. Академическая наука, незадолго до 1917 г. вступившая в полосу тяжелого кризиса, стала преодолевать его на началах тесной связи с народом. Сперанский оценил величайшее научное значение нового метода марксистско-ленинского исторического анализа явлений культуры прошлого. В 1932 г. в докладе

⁶⁵ Там же, стр. 115.

на академической юбилейной сессии, посвященной Октябрьской революции, семидесятилетний академик Сперанский говорил о «новизне тех методов, которые отныне должны быть усвоены и приложены к построению истории литературы». «Процесс пересмотра и переработки прежде сделанного, — по мысли ученого, — подготовляет прочный переход к новым обобщениям уже на основах новой идеологии».⁶⁶ Критически пересматривая достижения науки прошлого, Сперанский шел к синтезу своих обширных конкретных знаний и нового, марксистско-ленинского метода познания истории культуры.



⁶⁶ М. Н. Сперанский. Древнерусская литература за 15 лет Советской власти. Краткий обзор ее изучения. — Труды ноябрьской юбилейной сессии, посвященной пятнадцатилетней годовщине Октябрьской революции, 12—19 ноября 1932, Изд. АН СССР, Л., 1933, стр. 587.

С. Г. ЛАЗУТИН

ИЗУЧЕНИЕ ЧАСТУШКИ И НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ИСТОРИОГРАФИИ РУССКОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

В советской науке сложилась хорошая традиция исследования фольклористических взглядов, концепций отдельных ученых, общественных деятелей, школ и направлений. Выполнение таких исследований вплотную подводит нас к созданию истории русской фольклористики.

Вместе с тем очевидным представляется и то, что задачи всесторонней научной разработки истории русской фольклористики требуют и исследований, которые бы выполнялись в иных аспектах, когда бы в центре внимания были не отдельные лица и научные направления, а различные фольклорные жанры, те или иные фольклористические проблемы. Историкографические работы, выполненные в этом аспекте, имеют возможность более полно представить историю изучения того или иного жанра или проблемы, показать столкновение различных мнений по изучаемому вопросу, сделать более конкретные выводы о степени его разработки, наметить перспективы его дальнейшего исследования.

Предлагаемая работа относится ко второму типу исследований. В ней предпринимается попытка проследить изучение жанра частушки в русской дореволюционной и советской фольклористике. Размеры статьи не позволяют сколько-нибудь полно охарактеризовать все вопросы, связанные с изучением частушки. Задача работы — выделить наиболее важные вопросы в изучении жанра, охарактеризовать различные взгляды по этим вопросам, раскрыть их зависимость от определенных политических взглядов и философских концепций, рассмотреть историю изучения частушки в плане основных тенденций в развитии русской фольклористики.

К концу XIX в. частушка становится самым популярным жанром русского фольклора. О необычайно широком распространении частушки в конце XIX и начале XX в. в один голос заявляют историки, литераторы, фольклористы и этнографы. Это можно было бы подтвердить десятками высказываний. Но ограничимся только самыми характерными.

Г. И. Успенский в своей статье «Новые народные стишки» (1889), сообщая о том, что в его распоряжении имеется 200 номеров «частушек», добавляет: «Но 200 №№ „частушек“ положительно капля в море в том несметном количестве произведений народного сочинительства в этом роде, которое неведомым путем создается неведомыми поэтами чуть не каждый божий день и непременно в каждой деревне».¹

В 1901 г. Д. К. Зеленин на основе внимательного изучения современного состояния песнетворчества заявляет: «Самыми модными и любимыми в нашем народе поэтическими произведениями в настоящее время, бесспорно, являются романс и частушка».²

¹ Г. И. Успенский. Новые народные стишки (из деревенских заметок). — Полное собрание сочинений, тт. I—XIV, Изд. АН СССР, т. XII, 1953, стр. 45. (В дальнейшем — Г. Успенский).

² Д. Зеленин. Новые веяния в народной поэзии. — «Вестник воспитания», 1901, ноябрь, № 8, стр. 86.

О необычайно широком распространении частушки в начале XX в. еще более решительно говорит А. Балов.³

Частушки отличается необыкновенная широта тематики, самая тесная связь с современностью. «Не из чего собрать и сложить народу песню, но сочинить „стишок“, откликнуться на разнообразнейшие явления обыденной жизни, этого даже и „утерпеть“ нельзя народу. И вот он сочинил так называемую „частушку“, т. е. то самое, что по-французски называется куплетом (слово в слово), и этими „частушками“ откликается на каждую малость жизни», — писал Глеб Успенский.⁴

Какое же отношение вызвал к себе этот новый песенный жанр фольклора с его новым, современным, злободневным содержанием?

В оценке новых песен, в том числе и частушки, современники-этнографы и фольклористы разделились на два диаметрально противоположных лагеря.

В штыки встретили новые песни представители либерально-народнического направления в русской фольклористике 80—90-х годов XIX в.

Как известно, либеральные народники не понимали объективной закономерности смены общественных формаций. Развитие капитализма в России они считали «случайностью». Идеализируя патриархальные устои жизни, либеральные народники отрицательно относились к капитализму и всем формам его проявления в общественной жизни, быту и культуре.

Фольклористы либерально-народнического толка изменения в народном творчестве — постепенное умирание патриархального фольклора и зарождение новой поэзии, вызванной к жизни условиями развития капитализма, — трактовали как «крах», «гибель» народного творчества. К новой песне пореформенного периода они высказывали явно недоброжелательное, резко отрицательное отношение.

Одним из первых против песен «новой формации» выступил В. Михневич. «Рядом с этим сюртучным франтовством и бульварным фанфаронством в романтических отношениях, опошленных какой-то лакейской сентиментальностью, — писал он, — народная песня рассматриваемой формации воспевает, с неменьшей искренностью, кабак и трактир, как рассадники все той же „образованности“ и как неиссякаемые, единственные в своем роде источники наивысших усад и развлечений, приличных по-городски избалованным бонвиванам».⁵

С не меньшей резкостью против «новых песен», будто бы являющихся следствием «растлевающего влияния» города на деревню, выступил в 1891 г. И. Я. Львов. Свои рассуждения о «новой песне» в статье «О повороте в народной поэзии» он заканчивает призывом бороться с этой песней, как с опасным злом.⁶

Вслед за И. Я. Львовым к борьбе с новой песней призывает и П. Тиховский в своем докладе «Падение народной песни», прочитанном на IX археологическом съезде в г. Вильно в 1893 г.⁷

Считаю необходимым заметить, что во всех названных выше статьях речь идет не специально о частушках, как это утверждается в некоторых работах наших ученых, а о «новых песнях» вообще. Ревнителю старины, фольклористы либерально-народнического толка, до середины 90-х годов выступают не прямо против частушек, а против «новых песен» и главным

³ А. Балов. Что поет наш народ. — «Северный край», 1902, № 133, стр. 2.

⁴ Г. Успенский, стр. 45.

⁵ Вл. Михневич. Извращение народного песнетворчества. — «Исторический вестник», 1880, т. III, стр. 766.

⁶ См.: «Русский начальный учитель», 1891, № 6—7, стр. 131.

⁷ См.: «Известия IX археологического съезда», 1893, № 13, стр. 6—8.

образом — против некоторых городских романсов, фабричных и «лакейских» песен. Примерно с середины 90-х годов XIX в., когда частушка получает необыкновенно широкое распространение, ревнители старины выступают главным образом именно против частушки. Все ранее говорившееся ими о «новой песне» вообще теперь механически переносится на частушку. Частушку они обвиняют в отсутствии всякого смысла,⁸ в безнравственности и антихудожественности.⁹ Так, И. Наживин, говоря о современной народной музыке, писал: «„Частушкой“ затопила она всю Россию и в величественных волнах этой грязной лужи утонули все старинные русские песни».¹⁰

Однако к частушке в рассматриваемый период было высказано и иное отношение. Первым дал положительную, исторически-объективную оценку частушкам писатель Г. И. Успенский. Он же впервые вводит в литературный обиход и сам термин «частушка».¹¹

По мнению Г. И. Успенского, в частушках довольно полно отражается современность, современная «нравственная жизнь народа». И Успенский призывает не к борьбе с частушками, а к внимательному собиранию и изучению их. «Собрав эти „частушки“ с такой же тщательностью, как собираются статистические сведения о всяких мелких подробностях хозяйства в крестьянском дворе, и разработав их соответственно тем сторонам народной жизни, которых они касаются, — писал Успенский, — мы имели бы точное представление о нравственности жизни народа».¹²

Защитники новых песенных жанров, в том числе и частушки, стояли на той точке зрения, что фольклор развивается вместе с развитием самой общественной жизни, народная поэзия изменяется в связи с теми изменениями, которые происходят в жизни и мировоззрении народа. Появление новых песенных жанров, в том числе и частушки, они рассматривали как исторически неизбежное, закономерное явление.

С особой отчетливостью эти взгляды выразились в работах В. Н. Перетца начала 90-х годов XIX в. Так, в статье «Искажения в современной народной песне» (1892), говоря об изменениях в народном песнетворчестве, В. Н. Перетц пишет: «Всякое движение в песне, каждое изменение в ее развитии является отражением соответствующей стадии в развитии народа — ее творца».¹³

⁸ См., например: Н. Сперанский. Об упадке народного песенного творчества. — «Владимирские губернские ведомости», 1897, № 19; Н. Надеждин. Переворот в народной песне. — «Живописная Россия», 1902, № 64.

⁹ Е. Шурыгин. Новые песни. — «Жизнь», 1897, т. 6, стр. 139—153.

¹⁰ Ив. Наживин. Живучая песня. — «Северный край», 1901, № 228, стр. 2.

¹¹ В некоторых работах утверждается, что будто бы Г. И. Успенский сам и сочинил термин «частушка». Это не так. Плясовые песни быстрого темпа в народе издавна назывались «частыми». Поэтому естественно, что новый песенный жанр, близкий ритмически к старым плясовым песням наряду с другими названиями, получил также и название «частушка». Термин «частушка», как показывают публикации архивного материала, еще до Успенского употребляет Н. А. Иванецкий. В 1887 г. Н. А. Иванецкий писал: «Частушкой зовется песня, которая поется не на голос, не протяжно, а часто, почти речитативом» (см.: Песни, скаки, пословицы, поговорки и загадки, собранные Н. А. Иванецким. Подготовка текстов, вступительная статья и примечания Н. В. Новикова, Вологда, 1960, стр. XXIV). Примечательна и та оговорка, с которой Г. И. Успенский вводит этот термин. Он пишет: «так называемые „частушки“», т. е. этим Успенский подчеркивает, что не он сочинил этот термин, но он первым называет новый песенный жанр «частушками», а так их называли уже до него. Следовательно, заслуга Успенского не в создании термина «частушка», а во введении его в литературный научный обиход.

¹² Г. Успенский, стр. 555.

¹³ См.: «Библиограф», 1892, № 12, стр. 417.

В. Н. Перетц совершенно справедливо считает, что при изучении народного песнетворчества нельзя ограничиваться только древнейшими произведениями. В работе «Современная русская народная песня» (1893) он пишет: «Для характеристики масс народа нельзя брать исключительно художественные песни, понятные немногим и представляющие остатки старины давно уже пережитой, но следует обратить внимание на всю массу ходячих в народе песен, которые при всей своей, быть может, нехудожественности более могут характеризовать его и его идеалы, нежели вышеназванные исключения».¹⁴

Собиратели частушек выступают против утверждений, что будто бы частушка пуста, бессодержательна. Частушка, по их мнению, как и старая народная песня, содержательна, она «отражает народную жизнь». А собиратель Н. И. Ахутин считает, что в частушках народная жизнь отражается даже полнее и глубже, чем в старых песнях. «В новых народных песнях, так называемых частушках, — пишет он, — современная народная жизнь отражается, пожалуй, даже больше, чем в старых».¹⁵

Таким образом, частушка в 80-е и 90-е годы XIX в. вызывала к себе совершенно различные отношения. Одни ее признавали, другие отрицали. Но независимо от этого она продолжала развиваться бурными темпами. И перед учеными встала задача разобраться в этом фольклорном явлении. Необходимо было прежде всего определить время и место возникновения частушек.

Вопрос о времени возникновения частушек в дореволюционной фольклористике решался по-разному в зависимости от понимания самого существа жанра.

Большинство собирателей и исследователей фольклора в конце XIX и начале XX в. считали частушку новым жанром, и ее возникновение связывали с новыми социально-экономическими условиями послереформенного периода.¹⁶

Особенно отчетливо взгляд на частушку как на новый жанр фольклора высказал в самом начале XX в. Д. К. Зеленин в работе «Новые веяния в народной поэзии».¹⁷ Исследователь доказывает, что частушка является новым песенным жанром не только по своему содержанию, но и по своей поэтике. В поэтическом отношении частушка, по Зеленину, представляет собой промежуточное явление между традиционной песней и литературной поэзией.

Но во второй половине 90-х годов XIX в. было высказано и иное мнение о времени появления частушек. Так, А. Балов, соглашаясь с тем, что большинство частушек действительно недавнего происхождения, вместе с тем считает, что сам по себе этот жанр нельзя признать новым. Доказательством этому, по мнению А. Балова, могут служить традиционные свадебные припевки свату, свахе и приезжанам.¹⁸

Еще более решительно за древнее происхождение жанра частушки высказался А. И. Соболевский. В рецензии на брошюру Д. К. Зеленина «Новые веяния в народной поэзии» (М., 1901) он писал: «Нам кажется взгляд

¹⁴ В. Н. Перетц. Современная русская народная песня. СПб., 1893, стр. 3. (В дальнейшем — В. Н. Перетц). Эти же взгляды выражает и Н. А. Смирнов; см. его «Русские народные песни новейшего времени» (СПб., 1895).

¹⁵ Н. Ахутин. Современные народные песни. — «Новгородские губернские ведомости», 1894, № 94, стр. 2.

¹⁶ См., например: Г. Успенский, стр. 39—57. В. Н. Перетц, стр. 46—61; Н. А. Смирнов. Русские народные песни новейшего времени. СПб., 1895.

¹⁷ См.: Д. Зеленин. Новые веяния в народной поэзии. М., 1901.

¹⁸ См.: А. Балов. Экскурсы в область народной песни. II. Коротенькие песни или припевки. — «Этнографическое обозрение», 1897, № 2, стр. 101.

автора на частушку, как на новую народную поэзию, основан на недоразумении. Старые собиратели народных песен не обращали на нее внимания и не вносили еще в свои сборники; но частушка им была известна. Несколько №№-ов ее находится, например, в сборнике вологодских и олонечких песен Студийского 1841 г. и в известной книге Терещенко 1847—1848 гг. Одну мы перепечатали в VII т. „Великорусских народных песен“ из „Песенника“ 1788 г. Вот она:

Около бабушки хожу,
И я речечку прошу,
Ах, как бабушка скупал!
Ах, как речечка горька!»¹⁹

А. И. Соболевский, как до него и А. Балов, к решению вопроса о времени возникновения частушек подошли формалистически. Не учитывая совершенно нового содержания частушек, их новых общественных функций и условий бытования, новых черт в их поэтике (сильное влияние литературы), он лишь по единственному формальному признаку (малое количество строк) полностью отождествил их со старыми плясовыми песенками.

Доводы А. И. Соболевского не убедили Д. К. Зеленина. В 1903 г. в книге «Песни деревенской молодежи» он писал: «Мы продолжаем держаться своего прежнего мнения. Частушка, как литературный тип, новое явление».²⁰ Упомянув о совершенно ином мнении А. И. Соболевского о времени происхождения жанра частушки и его доказательствах, Д. К. Зеленин пишет: «Но взгляд академика Соболевского является крайним и едва ли верным. Какое отношение имеют к частушке старые сборные (Сахаров) или наборные (Шейн), хороводные песенки и припевки в играх (Терещенко) — вопрос неясный; во всяком случае, между ними гораздо больше разницы, чем сходства. Современная частушка совершенно свободна от какого бы то ни было обряда (сопровождающего пение действия); это действительно „стишок“, как его и окрестил покойный Успенский».²¹

Однако ни А. И. Соболевский, ни Д. К. Зеленин не предприняли специального исследования сложного вопроса о времени происхождения частушек. Ни одна, ни другая точки зрения не были достаточно подкреплены фактическим материалом. Вопрос о времени происхождения частушек оставался открытым. В дальнейшем, не выдвигая сколько-нибудь существенных дополнительных аргументов, в вопросе о времени возникновения частушек одни исследователи будут придерживаться мнения Д. К. Зеленина,²² другие, наоборот, — А. И. Соболевского.²³

¹⁹ См.: «Литературный вестник», 1902, кн. 3, стр. 299.

²⁰ Д. К. Зеленин. Песни деревенской молодежи. Записаны в Вятской губернии. Вятка, 1903, стр. 78. (В дальнейшем — Зеленин. Песни деревенской молодежи).

²¹ Там же, стр. 78.

²² См., например: А. Погодин. Рецензия на книгу Д. Зеленина «Новые веяния в народной поэзии». — «Русская школа», 1902, № 5—6, стр. 12—14; К. С. Кузьминский. О современной народной песне. — «Этнографическое обозрение», 1902, № 4, стр. 92—104; В. В. Сиповский. История русской словесности. СПб., 1906, стр. 96—99; А. М. Путинцев. Народные песни нового времени. Казань, 1908. (В дальнейшем — Путинцев); А. Айнов. Современная народная лирика. Общий взгляд на частушку. — «Вестник знания», 1913, № 2, стр. 216.

²³ См., например: Е. Линева. Жива ли народная песня? — «Русские ведомости», 1903, № 31, стр. 3; П. А. Флоренский. Сборник частушек Костромской губернии Нерехтского уезда. Кострома, 1909, стр. 3. (В дальнейшем — Флоренский); В. И. Симakov. Несколько слов о деревенских припевах-частушках. СПб., 1913, стр. 7; Е. Н. Елеонская. Сборник великорусских частушек. М., 1914, стр. XXIV. (В дальнейшем — Елеонская).

Не было в дореволюционный фольклористике единого мнения и о месте происхождения частушек. В решении этого вопроса наблюдается такая интересная эволюция. Первые исследователи частушек категорически заявляли, что родиной частушки является город, фабрика, завод.²⁴ Затем возникает предположение, что частушка одновременно появилась и в городе, и в деревне.²⁵ И, наконец, побеждает мнение, что возникла частушка, как особый жанр фольклора именно в деревне.²⁶

Различные суждения по поводу места возникновения частушек в значительной степени зависели от объема и характера самого исследуемого материала.

Каковы же причины появления жанра частушек?

Как мы уже отмечали выше, исследователи, считавшие частушку жанром фольклора, объясняли ее появление новыми историческими условиями, развитием капитализма в России. Так, например, Н. Энгельгардт прямо называет частушки «пореформенными куплетами».²⁷

Все исследователи утверждали или по крайней мере никто не отрицал того, что на формирование жанровых поэтических особенностей частушки (силлабо-тонический стих, обязательная рифма и более или менее устойчивая строфичность) значительное влияние оказала литературная поэзия, усилившаяся распространение которой опять-таки было связано с развитием капитализма в России.

Никто не отрицал того очевидного факта, что литературная поэзия во второй половине XIX в. с каждым новым десятилетием, получая все более и более широкое распространение в деревне, оказывала все большее влияние на устное поэтическое творчество деревни. Однако объяснения этого факта были очень различными. Если представители прогрессивного направления в русской фольклористике этот процесс считали закономерным, исторически неизбежным и трактовали его в общем как прогресс в развитии национальной культуры,²⁸ то представители либерального народничества видели в усилении влияния литературы на фольклор признаки упадка и деградации народного творчества, высказывали положения, развившиеся потом в специальную «теорию об аристократическом происхождении фольклора». Так, например, рецензент книги В. Н. Перетца «Современная русская народная песня» (СПб., 1893), скрывающийся под титлом «М», указывая на то, что в фольклор все больше и больше проникает литературных песен, утверждал, что это будто бы является наглядной иллюстрацией той закономерности, что как в наше время, так и в прежние времена главная роль в эволюции художественного творчества принадлежала общественному верху, а не низу.²⁹

Как показывает исследование, трактовка фольклорного процесса, сущности различных жанров фольклора, в том числе и жанра частушки, находилась в прямой зависимости от определенных политических взглядов и философских концепций. Особенно показательным в этом отношении является первое десятилетие XX в.

В начале XX в. отмечается усиление философии буржуазного индивидуализма. Это дает себя знать и в декадентской поэзии, и в литературове-

²⁴ См., например: И. Я. Львов. Новое время — новые песни. Устюг, 1891, стр. 30; Д. Зеленин. Новые веяния в народной поэзии, стр. 92—98.

²⁵ См.: Путинцев, стр. 4.

²⁶ См.: Э. Я. Заленский. Что поет современная деревня Псковского уезда. Псков, 1912, стр. 4; В. И. Симанков. Несколько слов о деревенских припевах-частушках, стр. 5—6.

²⁷ Н. Энгельгардт. Из дневника. — «Новое время», 1900, № 8806.

²⁸ См., например: В. Н. Перетц, стр. 46—61.

²⁹ См.: «Этнографическое обозрение», 1894, № 1, стр. 138.

дении (школа Д. Н. Овсяннико-Куликовского), и в работах некоторых фольклористов, которые почти полностью отрицали роль коллективного начала в процессе современного им устно-поэтического творчества.

Необычайно ярко эта тенденция проявилась в определении качеств и признаков частушки. Так, уже в самом начале XX в., в 1903 г., Д. К. Зеленин писал: «Частушки — создание индивидуального, личного творчества. Она выросла на развалинах старой народной песни, на похоронах прежнего коллективного творчества».³⁰

То же несколько позже утверждает и А. М. Путинцев, который считает частушку «созданием личности из народа». «Когда народ представлял однородную массу, — пишет он, — личность в нем не выделялась, тогда и песня была созданием всего народа, вполне выражала мысли и чувства его членов. С течением времени, когда личность стала проявлять себя, хотела заявить о своих мыслях и чувствах, конечно, неминуемо должна была появиться песня, создание отдельных личностей, которые и заявляли здесь о себе».³¹

По мнению П. А. Флоренского, частушка «никогда не является выразительницей всенародного сознания, но лишь индивидуального, особенного».³²

Дело даже доходит до того, что частушку по причинам ее якобы крайнего индивидуализма прямо приравнивают к буржуазной декадентской поэзии. П. А. Флоренский так и писал: «В этом индивидуализме и субъективизме частушки кроется причина ее глубочайшего сродства с индивидуализмом и субъективизмом современной поэзии. Частушка — это народное декадентство, народный индивидуализм, народный импрессионизм».³³

Показательно также и то, что В. И. Симаков один из подразделов своего сборника называет «Деревенская декаденщина».³⁴

Как мы уже отмечали выше, в дореволюционной фольклористике поразному оценивались частушки со стороны их содержания. Передовые фольклористы справедливо утверждали, что частушка очень полно и многогранно отражает современную жизнь народа. Так, характеризуя деревенскую частушку, А. М. Путинцев писал: «Она затрагивает почти все стороны жизни крестьянина».³⁵ Однако следует отметить, что сколько-нибудь обстоятельных исследований идейно-тематического содержания частушек в дореволюционной фольклористике мы не найдем. Обычно о содержании частушек говорится лишь попутно, в самых общих чертах. Исключение представляют лишь некоторые работы, например статья В. И. Симакова «Жизнь крестьянской девушки — северянки по народным частушкам»,³⁶ в которой более или менее подробно рассматриваются мотивы девичьих лирических частушек, и статья В. Ф. Чижана «Психология деревенской частушки»,³⁷ содержащая анализ тематики частушек собраний В. И. Симакова «Сборник деревенских частушек» (Ярославль, 1913) и В. Князева «Жизнь молодой деревни. Частушки-коротушки С.-Петербургской деревни» (СПб., 1913).

³⁰ Д. Зеленин. Черты современного народного быта по частушкам. — «Русские ведомости», 1903, № 8, стр. 3.

³¹ Путинцев, стр. 5.

³² Флоренский, стр. 17.

³³ Там же, стр. 18.

³⁴ См.: В. И. Симаков. Сборник деревенских частушек. Ярославль, 1913, стр. 639.

³⁵ Путинцев, стр. 4.

³⁶ См.: «Известия Архангельского общества изучения русского Севера», 1911, № 7, стр. 577—587.

³⁷ См.: «Ученые записки Юрьевского университета», Юрьев, 1915, № 10, стр. 1—44.

Значительно большее внимание в дореволюционной фольклористике уделяется вопросам поэтики частушек. Их не обходит ни один исследователь. Наиболее детально поэтика частушек рассматривается Д. К. Зелениным в предисловии к сборнику «Песни деревенской молодежи» (Вятка, 1903) и в «Сборнике частушек Новгородской губернии» («Этнографическое обозрение», 1905, № 2—3, стр. 164—230), А. М. Путинцевым — в книге «Народная песня нового времени» (Казань, 1908), П. А. Флоренским — в предисловии к «Собранию частушек Костромской губернии Нерехтского уезда» (Кострома, 1910), Е. Н. Елеонской — в статье «Страдания, пригудки, припевки, частушки» («Этнографическое обозрение», 1910, № 3—4, стр. 92—99) и в предисловии к «Сборнику великорусских частушек» (М., 1914) и В. И. Симаковым — в книге «Несколько слов о деревенских припевках-частушках» (СПб., 1913).

В названных выше и некоторых других работах частушка рассматривается как жанр, который, с одной стороны, прочно связан с традициями народной лирической песни, а с другой — испытывает большое влияние литературы. Однако это в общем верное положение исследователями трактуется слишком упрощенно. Поэтика частушки рассматривается ими как механическая смесь черт традиционной песни с чертами литературной поэзии. При этом предполагается, что как традиции народной песни, так и черты литературные перешли в частушку без всяких изменений. Например, Д. К. Зеленин писал: «Теперьшние частушки — это что-то вроде соединительного моста. Если одной своей стороной они ко р е н я т с я в произведениях старинной, вековой народной поэзии, то, с другой стороны, они ничем решительно не отличаются от созданий чисто книжной, искусственной литературы».³⁸

Стремясь доказать это положение, исследователи, естественно, прибегают к ряду натяжек и преувеличений. Так, Д. К. Зеленин, считая параллелизм «необходимым условием» всякой народной поэзии, в том числе и частушек, видит параллелизм там, где его совершенно нет. Например, в следующей частушке:

Милка, черненькие глазки,
Курносенький носок!
Не загадывай загадки, —
Поцелуй один разок.³⁹

Очень преувеличивает Д. К. Зеленин и роль традиционных поэтических символов в частушке, которые, по его утверждению, «встречаются в ней чуть ли не на каждом шагу».⁴⁰

Для доказательства он приводит строчки и выражения из частушек, которые, на наш взгляд, не имели никакого устойчивого символического значения ни в традиционных песнях, ни в частушках. Так, в своем «Сборнике частушек Новгородской губернии» Зеленин утверждает, что будто бы как в традиционных песнях, так и в частушках «сажать огурцы» означает «полюбить»,⁴¹ «зажечь рощу» — то же.⁴² «Камень опустить в воду, — пишет Д. К. Зеленин, — дать дочери полную волю гулять».⁴³ «Разуваться (плыть

³⁸ Д. Зеленин. Новые веяния в народной поэзии. — «Вестник воспитания», 1901, ноябрь, № 8, стр. 89—90.

³⁹ Д. Зеленин. Сборник частушек Новгородской губернии. — «Этнографическое обозрение», 1905, № 2—3, стр. 178.

⁴⁰ Д. К. Зеленин. Песни деревенской молодежи, стр. 7.

⁴¹ «Этнографическое обозрение», 1905, № 2—3, стр. 177.

⁴² Там же, стр. 177.

⁴³ Там же, стр. 169.

по реке — расставаться с милым».⁴⁴ Здесь же Зеленин очень субъективно трактует и символику цветов. По его мнению, голубой цвет означает измену, белый — горе, а зеленый — печаль.⁴⁵

По мнению Е. Н. Елеонской, в частушках символика, по сравнению с традиционными песнями, не только не сужается, но даже, наоборот, расширяется. В частушках, по утверждению исследовательницы, «кроме символики растений и животных, создается символика одежды и предметов домашнего обихода».⁴⁶ И для доказательства приводит, например, такую частушку:

Сошью юбочку подоле,
П. ской улицу метет;
Посмотрю я на миленочка,
Какую приведет.⁴⁷

Ясно, что в приведенной частушке никакой (ни старой, ни новой) символики нет.

Довольно оригинальные суждения о поэтике частушки мы находим и в упомянутых выше работах А. М. Путинцева, П. А. Флоренского и В. И. Симакова. Поэтому мы не можем согласиться с утверждением Э. И. Власовой, что будто бы «изучение вопросов поэтики частушки, а композиции в особенности, начато лишь в наше время».⁴⁸

Таковы главные аспекты изучения частушки в дореволюционной фольклористике. Таковы ее основные положения, которые так или иначе были учтены советской фольклористикой, во многом отличающейся принципиально новым подходом к изучению жанра частушки.

Советскими фольклористами прежде всего проводится большая коллективная работа по записи и публикации частушек. Одновременно с этим идет и настойчивое изучение их. При этом главное внимание уделяется раскрытию содержания частушек, уяснению их связей с жизнью, определению их общественных функций. И надо сказать, в освещении этих вопросов имеются несомненные достижения. В специальных работах, многочисленных журнальных и газетных статьях, а также во всевозможных предисловиях к фольклорным сборникам советскими фольклористами убедительно показана неразрывная связь частушек с жизнью и историей народа, раскрыта их огромная общественная роль.

Значительно скромнее достижения советской фольклористики в решении вопросов происхождения частушки, трактовке ее поэтики. В работах на эти темы отрицательно сказались влияния формализма, вульгарного социологизма, некритическое отношение к отдельным положениям буржуазной фольклористики.

Остановимся вначале на вопросе происхождения частушек. Первую попытку по-новому решить этот вопрос предпринимает в 1925 г. А. М. Смирнов-Кутачевский в ставшей потом известной статье «Происхождение частушки».⁴⁹

Кратко рассмотрев некоторые старые теории происхождения частушек, А. М. Смирнов-Кутачевский утверждает, что частушки (по своей форме и характеру исполнения) действительно имеют кое-что общее со старыми скоморошьими песнями, но в принципе — это совершенно новый жанр

⁴⁴ Там же, стр. 169.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Елеонская, стр. XV.

⁴⁷ Там же, стр. XVI.

⁴⁸ Э. И. Власова. О приемах композиции в частушке. — Русский фольклор. Материалы и исследования, т. V. Изд. Академии наук СССР, М.—Л., 1959, стр. 231—246.

⁴⁹ См.: «Печать и революция», 1925, кн. 2, стр. 42—60.

народной поэзии, возникший в специфических условиях фабрично-заводского производства.

«Действительно, родина частушки, — пишет А. М. Смирнов-Кутачевский, — фабрика, и весь процесс формирования и распространения ее состоит в связи с ростом у нас машинного производства. Вместо широко-раздольного приволья полей и лугов, русский человек очутился у фабричного станка, среди ритмичного стука машин, мелькания челноков, ляганья ремней. Весь его психический мир оказался схваченным, поглощенным этим ритмическим шумом работы, в силу чего его звуковой строй должен подчиниться равномерному такту».⁵⁰

Вот в этих условиях, по мнению автора статьи, и создается частушка. В основе ее ритма — ритм машинного производства. «Частушка по своему музыкальному складу, — пишет он, — вся насыщена фабричным ритмом. Ее четко выраженный размер — хорей или ямба, без безголосого пиррихия — как нельзя больше соответствует четкому ритму фабричного станка».⁵¹

Вульгарно-социологическая и формалистическая сущность этой «новой» теории была совершенно очевидной. Да к тому же она была уж и не такой новой, как это могло показаться на первый взгляд. В зародыше эту «теорию» мы находим уже в самом начале XX в. К. С. Кузьминский, высказывая предположение о городском, фабричном происхождении частушки, связывая ее возникновение со специфическими условиями фабричного труда, в 1902 г. писал: «Быть может, что этот учащенный и равномерный шум колес способствовал до некоторой степени и смене протяжного темпа учащенным».⁵²

Это осторожно выдвинутое предположение К. С. Кузьминского о происхождении частушек, как видим, А. М. Смирнов-Кутачевский развивает в специальную теорию.

Теория А. М. Смирнова-Кутачевского не была принята фольклористами. Однако положение о том, что частушка — новый жанр фольклора, затем поддерживает и по-новому аргументирует П. М. Соболев. О частушке, рассуждает П. М. Соболев, нет никаких упоминаний в этнографической и фольклористической литературе, вплоть до 80-х годов XIX в. Очевидно, ее до этого времени еще и не было. Оформление частушки в самостоятельный песенный жанр, по утверждению П. М. Соболева, происходит примерно в 80-е годы XIX в. «Это утверждение, — пишет П. М. Соболев, — нисколько не противоречит вполне законным попыткам связать частушку со старой народной песней, указать для нее прототипы подчас в далеком прошлом. Выставленная нами хронологическая граница только уточняет эти положения, потому что уничтожает смешение двух вопросов — вопроса о частушке, как песенном виде, и вопроса об ее генезисе и источниках, а это — не одно и то же».⁵³

В 1929 г. со специальной статьей, посвященной рассмотрению вопросов происхождения и формирования жанра частушки, выступает Б. Л. Розенфельд.⁵⁴ Поддерживая положения А. И. Соболевского и Е. Н. Елеонской, Б. Л. Розенфельд утверждает, что «частушка по своей форме не нова —

⁵⁰ Там же, стр. 42—43.

⁵¹ Там же, стр. 43.

⁵² К. С. Кузьминский. О современной народной песне. — «Этнографическое обозрение», 1902, № 4, стр. 95.

⁵³ П. М. Соболев. К вопросу о ритмико-метрической структуре частушки. — «Художественный фольклор», вып II—III, 1927, стр. 132.

⁵⁴ См.: Б. Л. Розенфельд. К вопросу о происхождении и формировании жанра современной частушки. — «Художественный фольклор», вып. IV—V, 1922, стр. 172—192.

зачатки этого жанра в более или менее оформленном, хотя, вероятно, не обособленном, виде существовали в старом фольклоре». ⁵⁵ В самостоятельный же жанр частушка, по мнению Розенфельда, выделяется, обособляется в конце XIX в. Родиной частушки является не город, а деревня. «Будучи деревенской по происхождению, — пишет исследователь о частушке, — она в начале своего роста оделась в городское платье. Это и естественно, так как, как уже сказано, самый факт распространения частушки, в конечном счете, вызван влиянием города на деревню. Отсюда же ошибочные представления о происхождении частушки, о которых мы говорили выше». ⁵⁶

Упомянутые нами работы А. М. Смирнова-Кутачевского, П. М. Соболева и Б. Л. Розенфельда страдали априорностью, выдвигаемые в них положения опирались на очень незначительный фактический материал. Они в одинаковой мере были убедительными и неубедительными, поэтому впоследствии, не исследуя этого вопроса, одни ученые предпочитают придерживаться мнения, что частушка — старый жанр фольклора. ⁵⁷ Другие, наоборот, относят ее к новым жанрам народной поэзии. ⁵⁸

В. И. Ленин в работе «К вопросу о диалектике» пишет: «Две основные... концепции развития (эволюции) суть: развитие к [а]к уменьшение и увеличение, как повторение, и развитие как единство противоположностей... Первая концепция мертва, бедна, суха. Вторая жизненна. Только вторая дает ключ к „самодвижению“ всего сущего; только она дает ключ к „скачкам“, к „перерыву постепенности“, к „превращению в противоположность“, к уничтожению старого и возникновению нового». ⁵⁹

Неудачи в решении вопроса о происхождении частушек, на наш взгляд, как раз объясняются тем, что в них неправильно понималось развитие фольклорного жанра как простое увеличение количества относившихся к нему произведений. Исследователи исходили из ошибочного предположения, что жанр частушки на протяжении всего времени его существования оставался неизменным, поэтому они свои усилия направляли на поиски в прошлом таких образцов частушек, которые они знали по записям XX в. При этом не учитывалось также и то, что в непрерывном изменении находились и другие жанры фольклора, что фольклорный процесс в XIX в. протекал очень сложно: одни жанры в нем разрушались, отмирали, другие, наоборот, возникали и развивались.

Попытка рассмотреть формирование жанра частушки в связи с учетом закономерностей развития русского фольклора в XIX в. как результат трансформации традиционных песенных жанров предпринята автором этих строк в работе «Русская частушка». ⁶⁰

Вопросы поэтики частушки советские фольклористы стремятся рассмотреть исторически. Интересной в этом отношении представляется статья

⁵⁵ Там же, стр. 177.

⁵⁶ Там же, стр. 181.

⁵⁷ См.: Ю. М. Соколов. Русский фольклор. Учпедгиз, 1941, стр. 402—403. (В дальнейшем — Ю. М. Соколов); Н. П. Андреев. Русский фольклор. Хрестоматия. Учпедгиз, М.—Л., 1938, стр. 527; Н. П. Колпакова. Волжские частушки Куйбышев. 1955, стр. 4; Э. В. Померанцева и С. И. Минц. Русское народное поэтическое творчество. Хрестоматия. Учпедгиз, М., 1959, стр. 496.

⁵⁸ См.: Е. В. Гиппиус. Интонационные элементы русской частушки. — «Советский фольклор», М.—Л., 1936, № 4—6, стр. 104; А. М. Новикова. Народные частушки. — Русское народное поэтическое творчество, под ред. проф. П. Г. Богатырева, Учпедгиз, М., 1956, стр. 448. (В дальнейшем — Русское народное поэтическое творчество); В. И. Чичеров. Русское народное творчество. Изд. Московского университета, 1959, стр. 436. (В дальнейшем — Чичеров).

⁵⁹ Ленинский сборник, XII, М.—Л., 1933, стр. 324.

⁶⁰ См.: С. Г. Лазутин. Русская частушка. Вопросы происхождения и формирования жанра. Воронеж, 1960.

П. И. Калецкого «О поэтике частушек», опубликованная в 1936 г. в журнале «Литературный критик».⁶¹

Характеризуя дореволюционную («раннюю») частушку, П. И. Калецкий вслед за Д. К. Зелениным утверждает, что основными признаками ее поэтики являются психологический параллелизм и символика. На этом основании П. Калецкий склонен отождествлять частушку и традиционную народную песню.

«Символы и параллелизм, — пишет П. И. Калецкий, — поскольку они являются основными приемами ранней частушки, ничем принципиально не отличаются ее от традиционной долгой песни».⁶²

Это ответственное заявление П. И. Калецкий делает не на материалах собственных изысканий, а на основе уже известных нам суждений Д. К. Зеленина. Поэтому, П. И. Калецкому, как Д. К. Зеленину, свойственно преувеличение роли параллелизма и символики в дооктябрьской частушке. Так, приведя частушку

Я по садику ходила,
Там дорожка талая.
Здравствуй, новая любовь!
До свиданья, старая!

в которой никакой символики нет, П. И. Калецкий пишет: «Тающий снег — по указанию Д. К. Зеленина («Этнограф. обзор», 1905, № 3—4) — символ неудачной любви...»⁶³

Приняв на веру положение об исключительно большом распространении параллелизма и символики в дооктябрьской частушке и не найдя их в таком же количестве в советской частушке, П. И. Калецкий выдвигает теорию об эволюции поэтики частушек. Содержательный параллелизм, по утверждению П. И. Калецкого, в советских частушках вначале разрушается, превращается в формальный параллелизм, а затем отбрасывается совсем и заменяется новыми композиционными приемами. О поэтике советской частушки исследователь пишет: «В художественной структуре частушки место параллелизма и символики занимает столкновение смысловых планов, неожиданное развертывание заданий в зачине ситуации, своеобразные сюжетные ходы, заостренность концовки, каламбурность и проч. Все это делает частушку более динамичной, отвечающей ее новым идеологическим задачам».⁶⁴

Все перечисленные П. И. Калецким приемы советской частушки не являются совершенно новыми, они были и в традиционной частушке и генетически никак не связаны с «новыми идеологическими задачами».

В 1939 г. Л. С. Шептаев публикует статью «Советская частушка»,⁶⁵ в которой он касается и вопросов, затронутых П. И. Калецким. На основе анализа сборников традиционных частушек Л. С. Шептаев справедливо заключает, что символов в старых частушках не так уже много и отождествлять в этом отношении частушки с традиционными протяжными песнями никак нельзя. «Думается, — пишет Л. С. Шептаев, — что в истории частушек и не было периода, когда в ней господствовала старинная символика».⁶⁶

В трактовке же поэтики советской частушки Л. С. Шептаев во многом сходится с П. И. Калецким. Он пишет: «Изменив тему и сферу влияния

⁶¹ «Литературный критик», 1936, № 9, стр. 186—201.

⁶² Там же, стр. 192.

⁶³ Там же, стр. 190—191.

⁶⁴ См.: «Литературный критик», 1936, № 9, стр. 195.

⁶⁵ См.: сб. «Советский фольклор», ГИХЛ, 1939, стр. 264—297.

⁶⁶ Там же, стр. 266.

частушки, принципиально переосмысляя ее лирического героя, революция порождает в частушке и новые средства художественного воздействия. Так, принципы композиции в новой частушке определяются в частности, условиями упорной борьбы со старой идеологией». ⁶⁷ В связи с этим создаются частушки по принципу «исторического» параллелизма (раньше и теперь) и параллелизма «социально-географического» (у нас и за границей). ⁶⁸

Представляется, что это не новые композиционные принципы, а новая конкретизация известного еще старой частушке принципа контрастного противопоставления.

Рассмотренная нами концепция, отождествляющая поэтику традиционной лирической песни и старой частушки, затем на долгие годы определяет собой трактовку поэтики традиционной частушки. Так, например, А. М. Новикова в 1956 г. прямо заявит: «В художественном стиле частушки можно отметить почти все основные приемы и средства, характерные для народной лирической поэзии, примененные в частушке по-новому, лаконично, выразительно». ⁶⁹

Образный параллелизм некоторыми нашими исследователями считался основным приемом композиции традиционной лирической песни. ⁷⁰ И В. И. Чичеров пишет: «Естественно, что традиционный прием параллелизма, в котором обязательно сопоставление не менее чем двух образов, вошел в частушку как основной композиционный принцип этого жанра». ⁷¹

В связи с более детальным исследованием поэтики русской народной лирической песни в ней были отмечены композиционные формы монолога и диалога, указано на большую роль обращений и вопросов. Все эти формы и приемы затем были перенесены и на частушку. ⁷²

«Итоговой» в этом отношении является упоминавшаяся статья Э. И. Власовой «О приемах композиции в частушке». Исходя из установленной традиции, Э. И. Власова пишет: «Для дореволюционной частушки характерны такие композиционные приемы, как монолог, обращение, вопрос (выступающие часто в форме параллелизма), диалог, вопросно-ответная форма, наконец, параллелизм сам по себе». ⁷³

К перечисленным приемам Э. И. Власова добавляет еще прием «ступенчатого сужения образов», заимствованный также из поэтики традиционной лирической песни.

В своей работе Э. И. Власова не стремится найти специфические «частушечные» композиционные формы и приемы, а пытается определить специфическое выражение в частушках приемов и законов построения традиционной лирической песни. Только этим можно объяснить то, что некоторые частушки в композиционном отношении объявлены автором «вне закона». «Помимо частушек, — пишет Э. И. Власова, — которые создаются по существующим в устной традиции художественным законам, есть целый ряд частушек, которые создаются сразу по следам фактов и событий». ⁷⁴ Частушки, о которых пишет Э. И. Власова, конечно, не стоят вне композиционных форм и законов. Только законы эти пока не раскрыты, а формы не определены.

⁶⁷ Там же, стр. 281.

⁶⁸ Там же, стр. 285.

⁶⁹ См.: Русское народное поэтическое творчество, стр. 458.

⁷⁰ См.: Ю. М. Соколов, стр. 391—393.

⁷¹ Чичеров, стр. 443.

⁷² См.: Русское народное поэтическое творчество, стр. 461; Чичеров, стр. 445—446.

⁷³ Э. И. Власова. О приемах композиции в частушке, стр. 236.

⁷⁴ Там же, стр. 245.

Таким образом, главный недостаток наших работ в трактовке поэтики традиционной частушки в том, что частушка в них почти полностью отождествляется с традиционной песней, очень недостаточно раскрывается ее жанровая специфика.

В трактовке же поэтики советской частушки в нашей науке отчетливо обозначились две совершенно противоположные тенденции. Одни исследователи считают, что советские частушки по своей поэтике почти ничем не отличаются от старых, дореволюционных частушек. Так, например, Б. С. Лащилин о поэтике современных частушек пишет: «Обычно, и почти что всегда, лирическая частушка строится так, что выражаемому в ней чувству соответствует и художественный образ, который чаще всего берется из мира окружающей природы. Образ цветущей розы или других цветов, свежей травки, молодой и нарядной черемухи — это символы счастливых переживаний. Трава или цветы, вянущие и помятые, мутная вода, холод, тучи — образы, связанные с грустными чувствами, — символы печальных переживаний».⁷⁵

Другие исследователи считают, что в поэтике советской частушки определяющее значение имеют не традиционные, а новаторские черты. Особенно характерными в этом отношении являются «Очерки русского народно-поэтического творчества советской эпохи» (1952). В «Очерках» утверждается, что в советских частушках все реже и реже встречаются формы параллелизма, приемы единоначатия, а господствующее положение в них постепенно занимает тенденция к афористичности, эпиграмматичности и лозунговости.⁷⁶

В «ключе» «Очерков» написана и статья А. И. Кретьева «К вопросу о символике в современных частушках»,⁷⁷ в которой он намечает следующие пути в «процессе отмирания символов»: 1) превращение их в формальные зачины; 2) переход их из личного в общественно-политический план и 3) употребление символов не в переносном, а буквальном значении.⁷⁸

Из сказанного видно, что одни фольклористы придают слишком большое значение роли традиций в советских частушках. Другие, наоборот, очень преувеличивают их новаторские черты. Это происходит, на наш взгляд, потому, что как те, так и другие свои выводы делают на основе изучения тематически ограниченного материала. Если защитники традиций опираются главным образом на лирические частушки бытового содержания, то сторонники новаторства исходят преимущественно из частушек общественного, социально-политического содержания.

Задача, следовательно, заключается в том чтобы вопрос о взаимоотношении традиций и новаторства в частушках объективно решить на охвате всего материала, всех тематических групп и жанровых разновидностей советских частушек.

Новым в советской фольклористике является пробудившийся интерес не только к поэтической, но и к музыкальной стороне частушек.

Как известно, в дореволюционной фольклористике было весьма отрицательное отношение к музыкальным качествам частушки. Например, небольшая заметка Е. И. Дмитриевой в сборнике Е. Н. Елеонской начиналась такими словами: «Частушка — вид русской народной песни, обильной сло-

⁷⁵ Б. Лащилин. Современные колхозные частушки Сталинградской области. — «Литературный Сталинград», кн. 4, 1951, стр. 213.

⁷⁶ См.: Очерки русского народно-поэтического творчества советской эпохи, стр. 303, 420, 516—517.

⁷⁷ См.: «Известия Воронежск. гос. пед. инст.», т. XXI, 1956, стр. 131—140.

⁷⁸ Там же, стр. 137.

вами, но бедной музыкой».⁷⁹ Поэтому не удивительно, что музыка частушки, особенности ее метрики и ритмики, не привлекали внимание исследователей дореволюционной фольклористики.

В советской же фольклористике этим вопросам посвящаются специальные работы А. В. Туфанова «Ритмика и метрика частушек при напевном строе» (1923),⁸⁰ П. М. Соболева «К вопросу о ритмико-метрической структуре частушки» (1927)⁸¹ и Е. В. Гиппиуса «Интонационные элементы русской частушки».⁸²

Особенно ценной представляется упомянутая работа Е. В. Гиппиуса, в которой исследователь приходит к важному выводу, что «напев частушки образуется на скрещивании музыкального образа, данного в инструментальной импровизации гармониста, и поэтического образа, „сказываемого“ певцом на основе инструментального наигрыша».⁸³

Основное внимание в работе Е. В. Гиппиуса уделяется характеристике именно музыкальной образности частушек, определению характера и генетических истоков гармошечного наигрыша, сопровождаемого пением частушек. Истоки эти оказываются очень многообразными. «Интонации, от которых отталкиваются деревенские гармонисты, — пишет исследователь, — своеобразно переработанные элементы крестьянской плясовой песни, коротких, создаваемых на месте, наигрышей во время уличных гуляний, городских танцев различного времени и элементов городских песен, осваиваемых деревней».⁸⁴

Указанные Е. В. Гиппиусом генетические истоки музыкальных импровизаций частушечных наигрышей подсказывают в известной мере и поэтические истоки частушек и, таким образом, помогают решению сложных вопросов происхождения и формирования жанра частушек.

Если в дореволюционной фольклористике справедливо говорилось о большой роли литературы в формировании жанра частушки, то в советской фольклористике был также поставлен вопрос и о влиянии частушек на литературу, об использовании идейных и формальных особенностей частушек многими советскими поэтами. Эти вопросы были уже подняты в упомянутых выше статьях П. И. Калецкого «О поэтике частушки»⁸⁵ и Л. С. Шептаева «Советская частушка».⁸⁶

В известном смысле итоговыми в решении поставленного вопроса являются работы Б. Н. Путилова, П. С. Выходцева, И. С. Эвентова, Э. С. Литвин, А. Л. Дымшица и Л. С. Шептаева, опубликованные в сборниках «Советская поэзия и народное творчество» (Л., 1955) и «Вопросы советской литературы» (т. IV, Изд. АН СССР, М.—Л., 1956).

Рассмотрение истории изучения частушки позволяет сделать следующие выводы.

Частушка привлекает к себе самое пристальное внимание собирателей и исследователей фольклора на протяжении всех последних семидесяти лет, т. е. с конца 80-х годов XIX в. и до наших дней. Постепенно расширяется круг проблем и вопросов, связанных с изучением частушки. Основными в дореволюционной и советской фольклористике являются проблемы генезиса частушек, специфики содержания и формы этого своеобразного песен-

⁷⁹ Е леонская, стр. 503.

⁸⁰ «Красный журнал для всех», 1923, № 7—8, стр. 76—81.

⁸¹ «Художественный фольклор», вып. II—III, М., 1927, стр. 130—143.

⁸² «Советский фольклор», вып. 4—5, Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 97—142.

⁸³ Там же, стр. 102.

⁸⁴ Там же, стр. 101.

⁸⁵ См.: «Литературный критик», 1936, кн. 9, стр. 199—201.

⁸⁶ См.: сб. «Советский фольклор», Гослитиздат, Л., 1939, стр. 292—297.

ного жанра, его отношение к другим жанрам русского фольклора. В советской фольклористике, кроме того, поднимаются важные вопросы раскрытия общественных функций частушки, ее связей с жизнью народа, определение ее ритмико-музыкальной специфики, уяснение ее роли в становлении поэзии социалистического реализма.

Практический смысл рассмотрения истории изучения частушки в том, что оно позволяет подвести некоторые итоги и поставить новые задачи в исследовании жанра. Представляется, что наименее изученным и потому нуждающимся в дальнейшем исследовании является вопрос о жанровой специфике частушки, особенно ее поэтики. Следует признать, что вопрос о специфике композиции частушки, хотя и поднимался неоднократно, но и до сих пор не решен окончательно. Что же касается языка, поэтического стиля частушки, то этот вопрос по существу даже и не поставлен, ему ни в дореволюционной, ни в советской фольклористике не посвящено ни одной специальной статьи. Особое внимание советской фольклористики должно быть уделено изучению истории частушки, определению перспектив ее дальнейшего развития.

Однако значение ознакомления с историей изучения частушки не ограничивается этим. Оно имеет не только отмеченный выше практический смысл, но и представляет несомненный теоретический интерес, приводит к важным выводам методологического порядка, дает ценный дополнительный материал для освещения некоторых вопросов историографии русской фольклористики.

Рассмотрение истории изучения частушек убеждает нас в том, что фольклористические взгляды того или иного ученого нередко оказываются самым тесным образом связанными с его философскими воззрениями и социально-политическими убеждениями, что различные направления в фольклористике своим появлением обязаны сложившимся конкретно-историческим условиям. Необходимо признать, что раскрытию именно этой стороны вопроса в историографических работах наших фольклористов пока еще не уделяется достаточного внимания.

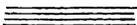
Не все периоды в истории русской фольклористики нами исследованы одинаково полно. Особенно недостаточно изучена русская фольклористика конца XIX—начал XX в. Ознакомление с историографией по частушке дает возможность углубить наши представления о русской фольклористике этого периода. Становится несомненным, что в 80-е и 90-е годы XIX в. в русской академической фольклористике вполне отчетливо выступает либерально-народническое направление, о котором в общих курсах по историографии русской фольклористики, к сожалению, не говорится ни слова.

Анализ работ по частушкам позволяет подтвердить, что с направлением либерально-народнической фольклористики генетически (по общности философских и социологических взглядов) связана историческая школа сторонников «аристократического» происхождения фольклора, которая дала о себе знать не только в трактовке эпоса, но и лирики, а также в решении вопросов закономерностей развития фольклора, его связей с литературой. В решении всех этих вопросов «аристократическая» школа обнаружила непонимание закономерностей общественного развития, решающей роли народа в историческом процессе, умаляла его роль в создании культуры.

Однако историческое направление в русской фольклористике конца XIX—начала XX в. не было однородным и не сводилось целиком к так называемой «аристократической» школе. Как показывают работы по частушкам, наряду с этой школой в русской академической фольклористике рассматриваемого периода выступают ученые, в работах которых можно заметить определенное понимание изменений, происходящих в фольклоре.

осознание их исторической неизбежности, уважение к народу, признание его решающей роли в развитии устного поэтического творчества. К сожалению, это прогрессивное историческое направление в русской фольклористике конца XIX—начала XX в. еще не стало предметом специального исследования.

Представляется, что все эти и многие другие вопросы, возникшие в связи с рассмотрением историографии по частушке, должны получить дальнейшее исследование в историографических работах по другим жанрам фольклора, что окажет несомненную помощь в создании подлинно научной истории русской фольклористики.



Э. ХЕКСЕЛЬШНАЙДЕР

К ИСТОРИИ ИЗУЧЕНИЯ РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА В ГЕРМАНИИ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XIX в.

В последние годы вышел в свет целый ряд монографий, статей и сообщений, посвященных проблемам взаимосвязей между русской и немецкими литературами XVIII—XX вв. В трудах таких видных советских и немецких ученых, как Г. А. Гуковский, М. П. Алексеев, П. Н. Берков, Б. Кайзер, Г. Рааб, Г. Цигенгейст и многие другие, накоплен обширный материал, а также намечены пути дальнейшего исследования этой области германо-славистики. Но как ни странно, при разработке основных вопросов немецко-русских культурных взаимосвязей до сих пор выпал совсем из поля зрения исследователей один из любопытнейших участков, а именно взаимные отношения между русским и немецким фольклором.¹

Этой совершенно нетронутой исследователями области и посвящена предлагаемая статья. В ней дается обзор важнейших сборников и собраний русского фольклора в немецком переводе. Она нисколько не претендует на исчерпывающее освещение всей сложной проблематики раннего восприятия немецкой общественностью русской народной поэзии, что при совершенной неразработанности темы вряд ли выполнимо. Несомненно предстоит еще дальнейшее углубленное изучение иногда только намеченных нами проблем.

Уже в записках иностранных путешественников в XVII и XVIII вв. есть глухие упоминания о русской народной поэзии и обрядности. Рядом с большим количеством географических и этнографических данных здесь сообщаются весьма краткие сведения о русских народных песнях, о сказках и обрядах. Но все это еще не имело научного значения в строгом смысле слова и попадало в большинстве случаев совершенно случайно в дневники путешественников как любопытная деталь жизни русских людей. Как указывает П. Н. Берков, первое упоминание о русском фольклоре в немецкой научной литературе встречается у акад. Я. Штелина, который коротко охарактеризовал русскую народную песню и впервые ввел в научную литературу образ богатыря Ильи Муромца.²

Со Штелина начинается целый ряд (в большинстве кратких) отзывов о русском фольклоре в немецких периодических и других изданиях. Известную роль в популяризации русского фольклора среди немцев сыграли сами русские. В связи с более или менее систематической пропагандой рус-

¹ Ставя важнейшие проблемы немецко-русских взаимосвязей, Р. М. Самарин в своей статье «К вопросу о русско-немецких литературных отношениях в XIX—XX вв.» («Вестник Московского университета», Историко-филологическая серия, 1959, № 3, стр. 55—60) не рассматривает вопроса о фольклорных отношениях, хотя называет такие для данной темы важные комплексы, как роль освободительных войн 1807—1815 гг. и роль романтики

² P. N. Berkov. Der Akademiker Jakob Stählin und seine Materialien zur Geschichte der russischen Literatur. — «Germano-slavica», I, H. 2, 1931—1932, стр. 234—247. О народной поэзии у Штелина ср.: Haigold's Beylagen zum Neuveränderten Rußland, Bd. II, Riga—Leipzig, 1770, стр. 64—65.

ской литературы среди иностранцев (немцев) появились первые обзоры русского литературного развития, своеобразно характеризующие с разных идейных и политических точек зрения историко-литературный процесс XVIII в. В целях ознакомления с достижениями русской литературной жизни в прошлом и настоящем в эти обзоры были включены также некоторые данные о русском фольклоре, показывавшие генезис русской художественной литературы из недр народной поэзии.³

Уже в произнесенной 27 мая 1769 г. в Геттингене М. М. Алопеусом лекции о российском стихотворстве (представляющей собой изложение статьи В. К. Тредиаковского «О древнем, среднем и новом стихосложении российском», 1755 г.) встречаются довольно туманные упоминания «языческих песен черни», которые являются существенным содержанием древнего периода русской поэзии.⁴ В «Известии о некоторых русских писателях» кратко говорится о фольклористических интересах М. Д. Чулкова и М. И. Попова.⁵ Наиболее обширные сведения дает М. М. Херасков в своей работе «Rede über die russische Poesie».⁶ Он останавливается на русском фольклоре в связи с вопросом о возникновении русской литературы. В этой попытке включить фольклор в общее литературное развитие и состоит значение статьи. Для Хераскова русская народная поэзия вначале была поэзией рыцарей и служила прославлению их героических подвигов. Херасков выделяет песни об Илье Муромце и о пирях князя Владимира. Он впервые подчеркивает патриотические мотивы и воспитательные элементы «песен» (т. е. былин и исторических песен). Херасков был единственным русским писателем XVIII в., заметки которого получили сколько-нибудь заметное распространение в Германии благодаря появлению сокращенного варианта его статьи в широко известном немецком журнале.⁷

Публикации русских фольклорных материалов в немецкой печати были обусловлены определенными причинами. В XVIII в. идеи Руссо и Гердера, издания старинных памятников Перси и Макферсона возбудили интерес ко всему «народному», причем для читателя было безразлично, идет ли речь об истинных произведениях народного творчества или об имитациях в «народном духе». Этой моде были подчинены немногочисленные публикации и заметки немецких издателей и журналистов о русском фольклоре. Чтобы удовлетворить спрос, издатели пользовались всевозможными источниками без особого отбора. Идейная борьба между фольклористикой демократического лагеря во главе с Чулковым, Поповым и Левшиным и «правительственной» фольклористикой в понимании Екатерины II не могла найти отражения в Германии. Все публикации носят чисто случайный и единичный характер.

³ См.: П. Н. Берков. Развитие литературной критики в XVIII в. — История русской критики, т. I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 79—80.

⁴ Allgemeine Unterhaltungen vom Jahre 1769, Göttingen, 1769, 54 und 55. Stück, стр. 425—436. Об Алопеусе см.: P. N. Berkov. M. Alopäus. Vorlesung über die russische Poesie in Göttingen im Jahre 1769. — «Germano-slavica», II, H. 4, 1932—1933, стр. 547—552.

⁵ Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, Bd. VII, Leipzig, 1768, 2 Stück, стр. 387—388.

⁶ В кн.: Die Schlacht bey Tschesme, ein Heldengedicht in fünf Gesängen, herausgegeben von Herrn Cheraskoff, СПб., 1773, стр. 7—26 (о фольклоре стр. 7—10). Русский перевод П. Н. Беркова: Рассуждение о российском стихотворстве. — «Литературное наследство», кн. 9—10, М., 1933, стр. 287—294.

⁷ О статье Хераскова и сокращенном изложении в «Russische Bibliothek zur Kenntniß des gegenwärtigen Zustandes der Literatur in Rußland» см.: H. Raab. Anfänge einer russischen Literaturbetrachtung in deutschen Zeitschriften. — «Zeitschrift für Slawistik», Bd. I, H. 4, 6. r., стр. 111—114.

Исключением является вышеупомянутый библиографический журнал Х.-Л.-Хр. Бакмейстера «Russische Bibliothek zur Kenntniß des gegenwärtigen Zustandes der Literatur in Rußland»,⁸ и только потому, что Бакмейстер систематически сообщал о большинстве книжных изданий, выходявших в России. Он дает в своем журнале краткие аннотации, иногда даже сведения о наиболее значительных сборниках русского фольклора. Особого внимания заслуживают рецензии на «Собрание разных песен» М. Д. Чулкова⁹ и на «Собрание русских простых песен с нотами» В. Ф. Трутовского.¹⁰ В рецензиях довольно отчетливо выражается точка зрения Бакмейстера на народные песни. Он хвалит своеобразие русских песен, но в то же время не считает их произведениями настоящего искусства из-за «отсутствия» в них рифмы и стиха. Бакмейстер впервые перепечатал из сборника Трутовского две русские песни с нотами и в немецком переводе («Ах, ты душечка, красна девица» и «Что во светлой было светлице»!).¹¹ Это весьма показательный факт начинающегося интереса к русской народной песне, поскольку песни были, как указывает Бакмейстер, включены в журнал, чтобы выполнить требования публики.¹² Но это единственный (во всяком случае, нам известный) факт подобного рода в XVIII в.

К концу XVIII в. появился анонимный перевод «Описания древнего славянского языческого баснословия» М. И. Попова (русск. изд. 1768 г.) на немецкий и французский языки.¹³ Впервые западные читатели могли познакомиться полностью с самостоятельными произведениями молодой русской фольклористической мысли. Неизвестный переводчик подчеркивает в своем предисловии необходимость ознакомления Запада с русской мифологией, ибо славянские верования мало отличаются по существу от мифологических верований древних греков, римлян и других народностей. Переводчик пытается доказать значение этой книжки для сравнительного изучения мифологии. «Описание» Попова вплоть до середины XIX в. было одним из источников по русской мифологии в Германии.¹⁴

В первые десятилетия XIX в. в Германии издается целый ряд сборников с переводами произведений русского народного творчества (былины, исторические и лирические песни, сказки), обычно с более или менее обширными предисловиями, в которых анализируется содержание русского фольклора и определяется позиция составителя и переводчика, а также указываются источники, из которых брал текст издатель. Кроме того, даются некоторые примечания, необходимые для лучшего понимания художественного своеобразия произведения. В литературных журналах той поры печатаются обширные суждения о русской народной поэзии, многочисленные переводы лирических песен и народных сказок, рецензий на фольклористические сборники и т. д.

⁸ Журнал вышел в Петербурге, Риге и Лейпциге в 1772—1789 гг.

⁹ «Russische Bibliothek», т. III, стр. 336—338.

¹⁰ Там же, т. VII, стр. 37—43. Кроме того, у Бакмейстера даны аннотации на «Пересмешник» М. Д. Чулкова (там же т. IV, стр. 416). «Письмовник Н. Г. Кривонова (там же т. VII, стр. 94—97), «Загадки» В. А. Левшина (там же, т. III, стр. 403) и краткие характеристики с многочисленными примерами собраний русских пословиц и поговорок: «Собрание 4291 древних российских пословиц» (там же, т. XI, стр. 345—346), «Выборные российские пословицы» (там же, т. VIII, стр. 207), «Русские пословицы» И. Богдановича (там же, т. XI, стр. 342—344).

¹¹ Там же, т. VII, стр. 39—43.

¹² Ср.: там же, стр. 38.

¹³ Kleine Slavonische Mythologie. Aus verschiedenen Schriftstellern in alphabetischer Ordnung abgefaßt, von Michael Popov, SPb., 1793.

¹⁴ Укажем только на самое позднее нам известное упоминание о Попове в книге: K. Schwennk. Die Mythologie der Slawen für Gebildete und die studirende Jugend. Frankfurt/M., 1853, стр. 13.

Чем вызван этот повышенный интерес к русскому фольклору именно в первой трети XIX в.?

Исторический процесс развития капиталистических отношений и становления буржуазных наций в XVIII в., большие массовые движения конца XVIII—начала XIX в., Французская революция и народно-освободительные войны поработенных народов Европы 1812—1813 гг., со всей наглядностью показавшие решающую роль народа как творца и двигателя истории, — все это способствовало возникновению общественного и литературного интереса к народу, к его исторической роли, к его культуре. «Это обусловило развитие литературно-научных интересов и в области познания народного быта и главным образом — народной поэзии, т. е. фольклористических изучений в собственном смысле слова. В центре их становится вопрос о сущности и смысле народной поэзии, о ее общественном и литературном значении и роли в борьбе за политический и культурный прогресс».¹⁵ В начале XIX в. во всех странах Европы начинается процесс систематического собирания памятников народного творчества с целью осмысления значения всех элементов национальной истории. Так, в Англии (Перси и Макферсон), а также в Германии (Гердер, романтики) появились сборники и собрания песен древней национальной культуры.¹⁶

В славянских странах во второй половине XVIII в. и первой половине XIX в. происходит процесс пробуждения национального самосознания. В связи с завоевательными войнами Наполеона усилилось, особенно в находящихся под австрийским гнетом южно- и западнославянских странах (Сербия и Чехия), национально-патриотическое движение. Отечественная война 1812 г. и гибель наполеоновской армии сильно содействовали освободительному движению поработенных сербов, болгар, чехов и других славянских народов. Русско-турецкая война (1806—1812 гг.) нашла также широкий отклик на Балканах. Неразрывно связан с политической борьбой той поры общий подъем исторических и филологических наук. Именно в начале XIX в. формируется славистика как наука и выдвигается целая плеяда выдающихся ученых и литераторов — таких, как И. Добровский, В. Караджич, Ф. Палацкий, И. Юнгман, Ян Коллар, В. Ганка, Ф. Л. Челаковский, П. Шафарик и А. Х. Востоков и др.

Все это следует учесть при ответе на вопрос о причинах интереса к русскому народному творчеству. Но в первые десятилетия XIX в. существовали и другие причины, которые обусловили обращение к памятникам именно русской древности и народного творчества. Растущее значение русской культуры вызвало живейший интерес к ней не только в Германии, но и во всей Европе. Отечественная война 1812 г. способствовала величайшему национальному подъему. Народная борьба против ненавистного завоевателя высоко подняла патриотическое чувство национальной гордости и чести и охватила все слои и классы народа. Вышедшая в 1804 г. книга А. Кайсарова «Versuch einer slavischen Mythologie in alphabetischer Ordnung»¹⁷ была ярким выражением патриотических стремлений и чувств, охвативших в начале века многих русских людей. Кайсаров писал свою книгу, побуждаемый горячей любовью к отечественной истории, и дал первый научный свод русской мифологии. Споря с мифологическими опытами Чулкова и особенно Попова, Кайсаров тем самым популяризировал в За-

¹⁵ Русское народное поэтическое творчество. Под общей редакцией П. Г. Богатырева, М., 1954, стр. 66.

¹⁶ Обстоятельнее об этом см.: М. К. Азадовский. История русской фольклористики. М., 1958, стр. 112 и сл.

¹⁷ А. K a i s s a r o v. Versuch einer slavischen Mythologie in alphabetischer Ordnung. (В дальнейшем — Kaissarov).

падной Европе эти источники и указывал на богатства русского фольклора и на ценность уже сделанных фольклористических изысканий. Он особенно подчеркивает значение русских песен и сказок для изучения мифологии.

Восприятию славянского фольклора в Германии содействовало развитие немецкой фольклористики. Выдающуюся роль в пробуждении интереса к славянскому, в том числе и к русскому фольклору, сыграл И. Г. Гердер. Его знаменитая глава о славянах в «Идеях к философии истории человечества» имела не только большое значение для изучения процесса формирования самосознания славянских наций и в борьбе за национальную самобытность, но также для ознакомления западного читателя со славянскими проблемами.¹⁸ Гердер решительно отверг реакционные идеи о национальном превосходстве одного народа над другим и признал право славян на собственное, свободное, независимое развитие. Он стал, таким образом, одним из первых настоящих борцов славяно-немецкой дружбы, как выразился П. Рейман.¹⁹

Собирание фольклора романтиками в период 1806—1815 гг. имело огромное национальное значение. Очень метко об этом говорит акад. В. Штейниц: «Прогрессивный характер этого периода нашей науки... определяется ее значением в деле национального объединения Германии, акцентированием исследователями творческой силы народа, отсутствием националистических тенденций, уважением к народному творчеству других народов». И дальше: «Следует особенно подчеркнуть тесные связи немецких ученых со славянскими народами».²⁰ Таким образом, восприятие русского народного творчества в первые десятилетия XIX в. в Германии не является каким-то обособленным от общего политического и социального развития процессом. Оно органически связано с общим развитием немецко-русских культурных отношений, с борьбой различных идейных течений вокруг проблем становления русской национальной литературы.

Первое собрание русских народных песен появилось в Германии в 1803 г. Уже А. Кайсаров указывает в «Versuch einer slavischen Mythologie» на переводы некоего «господина фон Doppельмайра».²¹ Речь шла о вышедшем в 1803 г. песенном собрании под названием «Russische Volkslieder für eine Singstimme mit Clavierbegleitung, aus dem Russischen übersetzt... von Georg v. Doppelmair».²² К сожалению, нам пока еще не удалось найти книжку. Несмотря на это, мы располагаем довольно точными данными о содержании собрания, так как сразу после выхода сборник был рецензирован в немецком журнале.²³ Doppельмайер перевел 24 песни по неизвестному рукописному собранию, причем, как замечает рецензент, обладатель рукописи уже весьма произвольно изменил песни. В 20 из 24 песен, по мнению рецензента, не только отсутствуют краткость изложения, язык и своеобразие оригинала, но и идейный смысл песен стал совершенно противоположен первоисточнику.

¹⁸ P. Reimann. Hauptströmungen der deutschen Literatur 1750—1848. Berlin, 1956, стр. 244—246; М. К. Азадовский. История русской фольклористики, стр. 120—123.

¹⁹ P. Reimann. Hauptströmungen, стр. 245. Характеристику взглядов Гердера см.: В. М. Жирмунский. Жизнь и творчество Гердера. — Иоганн Готфрид Гердер. Избранные сочинения, М.—Л., 1959.

²⁰ В. Штейниц. И учение народного творчества в Германской Демократической Республике. — «Известия АН СССР, Отделение литературы и языка», т. XIV, вып. 5, 1955, стр. 438.

²¹ K a i s s a r o v, стр. 8.

²² Издание вышло в Лейпциге у известного издателя Брайткопфа.

²³ «Allgemeine Literatur-Zeitung», 1804, 10 марта, № 76, стлб. 601—604.

Известнее собрания Дюпельмайера были переводы и истолкования русского фольклора, исполненные замечательным знатоком русской литературы и фольклора, переводчиком и литературным деятелем И. Рихтером. В своем журнале «Russische Miszellen» (1803—1804 гг.) Рихтер впервые попытался дать обзор основных жанров русского народного творчества и охарактеризовать значение фольклора. В своих суждениях о русском фольклоре он основывался, по-видимому, на «Русских сказках» В. А. Левшина²⁴ и тем самым поневоле зависел в своих оценках от воззрений последнего.

Среди статей и заметок, встречающихся почти в каждом номере журнала «Russischen Miszellen», следует обратить внимание на статью «Über Volksmärchen und Volkslieder in Rußland»,²⁵ которая является, видимо, изложением предисловия Левшина. В ней говорится о том, что фольклор в России имеет повсеместное распространение, в особенности среди низших классов, являясь единственным увеселением народа. Сказки, сохранившиеся в устной традиции, являются подлинными памятниками прошлого.²⁶

Рихтер различает вслед за Левшиным два жанра сказок: так называемые сказки богатырские («Rittermärchen») и собственно народные сказки, в которых очень весело описывается быт и характер простого народа («das gemeinen Volkes»).²⁷ Последние, по мнению Рихтера, моложе богатырских сказок и поэтому не представляют особого интереса для немецкого читателя. Такой взгляд на народные сказки, как на «низкие» и «подлые» жанры, прежде всего обусловлен тем, что Рихтер, как из его рассуждений вытекает, считает былины древними произведениями анонимных авторов. С этой точки зрения и следует объяснять впервые предпринятый И. Рихтером перевод «Слова о полку Игореве», несомненно понимаемого им как памятник древнейших героических преданий.²⁸ Рихтеру, конечно, еще чужда идея об общей народной основе былин и сказок. Поэтому понятно, что для него различие между сказками народными и богатырскими так же велико, как различие между трагедией и комедией (последняя понимается в духе классицизма как нечто низкое). «Если поэтому все богатырские сказки заслуживают похвалы и, со вкусом обработанные, даже могут быть преподнесены более образованной публике, то все остальные, так же, как и наши немецкие народные сказки о Тиле Эйленшпигеле и другие, относятся только к черни».²⁹ Здесь выражается барское пренебрежение к устному творчеству народных масс и в то же время характерный для карам-

²⁴ К сожалению, русское издание В. А. Левшина нам было недоступно, и мы должны ограничиться ссылкой на его разбор у Азадовского: История русской фольклористики, стр. 65—68. М. К. Азадовский указывает, что «основным источником первого знакомства с русским фольклором западноевропейских читателей» была книга В. А. Левшина: Русские сказки, содержащие древнейшие повествования о славных богатырях, скаки народные и прочие, оставшиеся через пересказывание в памяти приключения, чч. 1—10, М., 1780—83 гг. (Азадовский. История русской фольклористики, стр. 66, прим.). В это указание необходимо внести одно уточнение. Азадовский полагает, что первые переводы из Левшина вышли на французском языке. Но ему неизвестно, что первым перевел некоторые произведения из этого сборника на немецкий язык Рихтер. Его переводы послужили образцом для воспроизведения на французском языке двух сказок. — «Василий Богуслаевич» (под названием «Basile fils de Boguslav») и «Чурило Пленкович» («Tshhourilo Plenkowitz») в журнале «Archives littéraires de l'Europe, ou melanges de litterature, d'histoire et de philosophie», t. I, Paris—Tübingen, стр. 252—268; t. II, стр. 95—108. Французский переводчик Х. Вандербург в вводных заметках подробно цитирует Рихтера. Наверное, Вандербург перевел с немецкого.

²⁵ «Russische Miszellen», Bd. I, H. 2, St.-Petersburg, 1829, стр. 75—81.

²⁶ Там же, Bd. I, H. 1, St.-Petersburg, 1829, стр. 23.

²⁷ Там же, Bd. I, H. 2, стр. 75 и сл.

²⁸ Там же, Bd. I, H. 3, St.-Petersburg, 1829, стр. 3—56.

²⁹ Там же, Bd. II, H. 6, St.-Petersburg, 1829, стр. 201.

зинистов (а Рихтер был последователем Карамзина) взгляд на необходимость литературной обработки и стилизации фольклора в духе «хорошего» вкуса. Но Рихтер, несмотря на свое явно отрицательное отношение к народным сказкам, все же популяризирует их, чтобы западный читатель мог себе представить вкусы народных низов.³⁰

Как образцы богатырских сказок Рихтер перевел «Добрыню Никитича», «Чурило Пленковича» и «Василия Богуслаевича».³¹ Его переводы, разумеется, не могут претендовать на научное воспроизведение русских былин. Сам Левшин не имел в виду научную запись былин, его издание было рассчитано на вкусы городского мещанства. Он, как и другие писатели той поры, обратился к народному творчеству, чтобы придать переделкам западноевропейских рыцарских и авантюрных романов и рассказов национальный колорит. В его книге «былинный материал разукрашивается в духе популярных волшебных-рыцарских романов и повестей, заимствованные из эпоса эпизоды перемежаются с вымышленными во вкусе этой литературы положениями, русские богатыри превращаются в галантных рыцарей».³²

Исключением является в сборнике Левшина только «Повесть о сильном богатыре и старославенском князе Василье Богуслаевиче», сохранившая свою близость к былине о Буслаеве. По свидетельствам новейших исследователей, это «прозаический пересказ-переделка былины о бое Василия Буслаевича с Новгородом», в котором сохранились все основные эпизоды былины.³³ Очень показательным для художественного чутья Рихтера, что именно этот прозаический пересказ варианта былины о Буслаеве был переведен им. Он тщательно обработал текст Левшина, постарался с помощью ряда объяснений сделать его понятным для немецкого читателя и сократил ненужные для понимания действия места. Такой метод (им пользовался Рихтер при переводах и других произведениях фольклора) критиковал очень резко А. Кайсаров, упрекая переводчика за множество пропусков и сокращений.³⁴ Но переведенные песни и сказки соответствовали читательскому вкусу и нашли, как показывает пример вторичного перевода сказок на французский язык, распространение. В этом значение деятельности И. Рихтера как переводчика и популяризатора русского народного творчества, хотя большинство его переделок имело очень мало общего с настоящим фольклором. Зато Рихтер тем более заслуживает нашего внимания, что он познакомил немцев с общими взглядами на русскую народную поэзию демократических писателей, представителем которых был Левшин. Свое отношение к опубликованным образцам Рихтер определяет так: «Кстати, мне кажется, что они (сказки, — Э. Х.) могут сравниваться по содержанию и богатству приключений со сказками любого народа».³⁵ Рихтер стремится доказать, что русский народ, его культура не отстают от Западной Европы.

Его взгляды на русскую литературу и фольклор, объясняющиеся во многом сильным влиянием карамзинизма, вызвали возражение со стороны русского критика Я. А. Галинковского, который в рецензии на «Russische Miscellen» высказался именно против публикации даже стилизованного и

³⁰ Там же, стр. 200—218; Рихтер перепечатывает 2 сказки.

³¹ Там же, Bd. I, Н. 1, стр. 25—76; Bd. I, Н. 2, стр. 82—102 и 103—127. Кроме того, Рихтер перевел народные песни (Bd. I, Н. 1, стр. 77—84, 128—134; Bd. II, Н. 6, стр. 120—125).

³² Памятники русского фольклора. Былины в записях и пересказах XVII—XVIII веков. Изд. подгот. А. М. Астахова, В. В. Митрофанова, М. О. Скрипица, М.—Л., 1960, стр. 74.

³³ Там же, стр. 303.

³⁴ Кайсаров, стр. 9.

³⁵ «Russische Miscellen», Bd. I, Н. 2, стр. 79.

культивированного фольклора. «По крайней мере, он (Рихтер, — Э. Х.) не будет в один ряд ставить наших сказок и песен Германии, когда у нас не переведены оды и трагедии лучших писателей».³⁶

* *
*

Выше уже говорилось о важной роли 1812 г. в истории литературных взаимоотношений. Под влиянием впечатлений о подвигах русских войск был издан первый самостоятельный сборник, вышедший под заглавием «Fürst Wladimir und dessen Tafelrunde. Alt-Russische Heldenlieder», составителем которого был дворянин К. Х. Буссе.³⁷

Цель своего издания Буссе видит в доказательстве неразрывной связи между героизмом и смелостью богатырей древних времен и патриотизмом, проявленным в борьбе с Наполеоном. Патриотизм 1812 г., по Буссе, не случайное явление, но должен осознаться как черта русского национального характера.³⁸ Буссе, как и до него Рихтер и другие переводчики, своим долгим пребыванием в России был тесно связан со страной и стремился показать немецким соотечественникам все величие России, устранить часто делаемый упрек России в культурной отсталости и варварстве. Именно поэтому Буссе подробно описывает древнюю народную литературу — былины.

В своем предисловии Буссе сравнивает рыцарскую поэзию западноевропейского средневековья с песнями русского народа. Он уже видит процесс циклизации былин вокруг Владимира и сравнивает былины русского народа с циклами короля Артура и Фарамунда, но не ощущает существенной разницы между возникновением и аристократическим характером западной рыцарской поэзии и истинно народным происхождением и идейностью былин. Он отметил некоторые отличия былин от западных песен, заключающиеся, прежде всего, в отсутствии миннезанга и романтических любовных эпизодов, в устном характере передачи и в специфических условиях русской истории (борьба с монголами).

Очень интересен состав сборника. Буссе публикует на основе собственных воспоминаний детства и отрочества 12 песен и сказок, им самим услышанных и записанных. Среди них компиляции и обработки былинных сюжетов об исцелении Ильи Муромца и о Соловье-Разбойнике, о Чуриле Пленковиче, о Добрыне Никитиче, о совместном выезде Ильи и Добрыни, о Василии Буслаеве, а также вариант песни о пире Владимира, который дал составителю основание к названию сборника. Это стремление сравнить русские былинные циклы с западноевропейской рыцарской поэзией (например, с циклом о знаменитом столе короля Артура) сохранилось в Германии до конца XIX в.³⁹

³⁶ «Северный вестник», СПб., ч. IV, № 6, 1805, стр. 306. О полемике Галинковского с Рихтером см.: Ю. М. Лотман. Писатель, критик и переводчик Я. А. Галинковский. — Сб. «XVIII век», вып. 4, М.—Л., 1959, стр. 230—256. — Вопрос о русских источниках, которыми пользовался Рихтер, подлежит, на наш взгляд, дополнительному и учению. Некоторые факты, приводимые в настоящей статье, указывают как будто на то, что Рихтер располагал материалами о русских былинах более обширными, чем те, которые могла дать ему книга Левшина. — *Ред.*

³⁷ Leipzig, 1819. О Буссе см.: Н. Brockhaus. F. A. Brockhaus in Leipzig. Leipzig, 1872—1875, стр. 137, 320, 964.

³⁸ См. посвящение Буссе: K. X. Busse. Fürst Wladimir und dessen Tafelrunde. Alt-Russische Heldenlieder, стр. VIII—IX.

³⁹ См.: В. Stern. Fürst Wladimirs Tafelrunde. Berlin, 1892.

Современники Буссе, а вслед за ним и позднейшие исследователи утверждали, что Буссе заимствовал тексты из Сборника Кирши Данилова.⁴⁰ Наш анализ показал иное. Буссе знал, без сомнения, Сборник Кирши Данилова, так как его эпиграф повторяет знаменитую заповку «Соловья Будимировича» из этого сборника, и это едва ли случайно.⁴¹ Но большое сходство с былинами Сборника Кирши Данилова показывают только песни о Добрыне (№ 4) и о совместном выезде Добрыни и Ильи Муромца (№ 6). Отдельные мотивы и эпизоды отражены еще в трех текстах. Все остальные песни не имеют ни малейшей связи с сюжетами названного сборника. Этот весьма знаменательный факт свидетельствует о самостоятельной собирательской деятельности Буссе. Книжка становится, таким образом, важным источником для изучения русского фольклора.⁴²

Сборник Буссе был долгие годы единственным произведением в Германии, на основе которого немецкий читатель мог получить представление о русском былинном эпосе. Он сильно влиял на все суждения о русских былинах. Знаменателен для нас тот факт, что именно из книжки Буссе черпали свои первые знания о русском фольклоре К. Маркс и Ф. Энгельс, а также братья Гримм и другие немецкие литературные деятели.⁴³

* * *

*

Большое место в истории русско-немецких взаимоотношений в области фольклора занимают лирические песни. В двадцатые и тридцатые годы XIX в. переводятся во все более возрастающем количестве многочисленные народные песни самых различных жанров. Интерес к русским песням прежде всего обусловлен гердеризмом и песенными собраниями романтиков. В этом отражается современный вкус читателя, жадно принимающего все виды песен, независимо от их общественной значимости.

В журналах и антологиях переводились очень часто песни в сильно обработанном виде. Разные общественные круги Германии стремились узнать из народной поэзии истинный русский народный характер.

Любопытно, что почти во всех характеристиках и оценках русского песенного фольклора именно гердеровская идея о сохранении народных черт в песнях и преданиях играет важную роль.

Еще И. Рихтеру русские песни показались достойными высшей похвалы. Своей естественной простотой и нежностью чувств они превышают, по мнению Рихтера, греческую поэзию.⁴⁴ Выражением общего увлечения народными песнями под впечатлениями освободительных войн были публикации К. А. Тидке и К. Ф. фон дер Борга. Немецкий поэт Тидке (Tiedje) перевел несколько русских и польских песен; одна из них, вольный перевод украинской песни «Іхав козак за Дунай» под названием «Schöne Minka,

⁴⁰ P. V. Götze. Stimmen des russischen Volks in Liedern. Stuttgart, 1828, стр. 29; B. Stern. Fürst Wladimirs Tafelrunde, стр. 215.

⁴¹ Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. И. д. подгот. А. П. Евгеньева и Б. Н. Путилов, Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 9 и 543.

⁴² Представляется настоятельно необходимой задача дальнейшего детального изучения сборника Буссе немецкими и русскими историками фольклора с целью попытки выяснения источников, которыми мог пользоваться составитель, и включения его текстов в круг материалов для и учения былинного эпоса. — *Ред.*

⁴³ K. Marx und F. Engels über Kunst und Literatur. Berlin, 1952, стр. 233. На дальнейшей судьбе собрания Буссе предполагаем еще остановиться.

⁴⁴ «Russische Miscellen», Bd. I, H. 2, стр. 79.

ich muß scheiden», имела широчайшую известность во всей Германии вплоть до 50-х годов.⁴⁵

Пропагандист карамзинского направления русской литературы в Германии, К. Ф. фон дер Борг опубликовал в своей антологии «Poetische Erzgebnisse der Russen»⁴⁶ 14 народных песен, главным образом любовных. Главной темой является изображение страха девушки перед будущим в чужом доме — излюбленный в русских песнях мотив. Еще до выхода в свет сборника Борг напечатал некоторые из этих переводов в балтийском журнале.⁴⁷ Уже в начале 30-х годов перевела известная поэтесса Каролина фон Яниш (Павлова) в сборнике «Das Nordlicht» шесть народных песен, три русских и три малороссийских.⁴⁸

Но самым существенным вкладом в дело ознакомления с русским народным песенным творчеством был также хорошо знакомый К. Марксу и Ф. Энгельсу сборник П. Гетце «Голоса русского народа в песнях».⁴⁹

П. фон Гетце был балтийским дворянином и состоял в высоких должностях в Департаменте иностранных исповеданий, а позже в Министерстве финансов. В своих политических убеждениях он был сторонником реформатора М. М. Сперанского.⁵⁰ В Петербурге Гетце в 1819 г. познакомился с В. Караджичем, который и возбудил у Гетце интерес к переводам славянского фольклора. По сообщению Караджича, он хотел издать большую антологию «Голоса славянских народов в песнях». Но этот сборник, который по замыслу автора должен был состоять из трех частей (посвященных соответственно русской, украинской и сербской поэзии), не был издан вследствие неизвестных нам пока обстоятельств. Таким образом, вышли в свет только «Сербские народные песни»⁵¹ и в 1828 г. его главное произведение — «Голоса русского народа в песнях».⁵²

Известно, что уже И. Г. Гердер при составлении своего знаменитого сборника «Народные песни» в 1778 г. старался получить и русские песни,

⁴⁵ Нам известны переводы трех русских и двух польских песен в журнале «Taschenbuch zum geselligen Vergnügen» В. Г. Бекера (Leipzig, 1809, стр. 281—282; 1810, стр. 119—120, 190, 312—313, 325). О Тидке см.: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 38, Leipzig, 1894, стр. 281—285. История немецких переводов (нам известны пока шесть) названной песни очень любопытна; она свидетельствует о глубочайшем интересе широких кругов к русскому фольклору в Германии. На судьбе этой песни еще остановимся в другом месте. См. также новую работу Ф. Приймы «Об одном немецком переводе украинской народной песни „Іхав козак за Дунай“» («Русская литература», 1960, № 3, стр. 170—173), где упоминаются переводы Т. Кернера и К. А. Тидке.

⁴⁶ Dorpat, Bd. I, 1820, стр. 246—270. О всей антологии см.: В. Десницкий. Избранные статьи по русской литературе XVIII—XIX вв. М.—Л., 1958, сто. 198—200.

⁴⁷ «Inländisches Museum», Bd. I, herausgegeben von C. E. Raupach, Dorpat, 1820, стр. 67—70.

⁴⁸ Leipzig, 1833, №№ 30—35. О Яниш см.: E. Böhme, A. Luther. Frühe deutsche Übersetzungen aus dem Russische. — «Die neue Gesellschaft», H. 6, 1948, стр. 42—43. Анализ сборника посвящен исследованию Д. Чижеского и Д. Герхарта (D. Syzevskij, D. Gerhardt. Deutsche Rußkin-Übersetzungen von Karoline Pavlova. — «Germano-slavica», V, H. 1/2, 1937, стр. 32—51).

⁴⁹ P. v. Lötze. Stimmes des russischen Volks in Liedern. Stuttgart, 1828.

⁵⁰ Подробнее о нем см.: J. E. v. Recke, Z. K. Napiersky. Allgemeines Schriftsteller- und Gelehrten-Lexikon der Provinzen Livland, Esthland und Kurland, Mitau, 1827—1832. Bd. II, стр. 81, 161; Bd. IV, стр. 611; Энциклопедический словарь. т. VIII, изд. Ф. А. Брокгауз и И. А. Ефрон. СПб., 1893, стр. 609. Очень интересны для характеристики политической физиономии П. Гетце его мемуары «Fürst Alexander Nikolaewitsch Galitzin und seine Zeit. Aus den Erlebnissen des Geheimraths Peter von Goetze» (Leipzig, 1882).

⁵¹ P. V. Götze. Serbische Volkslieder. S.-Petersburg — Leipzig, 1827.

⁵² Свои теоретические положения Гетце опубликовал уже в журнале «Morgenblatt für gebildete Stände» (1827, № 186, стр. 742 и сл.) под названием «О народной поэзии русских». В слегка модифицированном виде эта статья потом вошла в сборник. Здесь нет места освещать весьма любопытную предысторию сборника.

но безуспешно. В связи с оживлением фольклористических интересов в начале XIX в. И. Мюллер вновь издал гердеровский сборник под новым, теперь уже прочно вошедшим в обиход названием «Голоса народов в песнях» (1807). Это издание было своего рода стимулом для выхода песенников с русскими песнями на немецком языке. Немцы, знающие русский язык и литературу, ощущали, конечно, отсутствие образцов русской народной поэзии в собрании Гердера. Поэтому книгу Гетце следует рассматривать как своеобразное устранение этого пробела. Гетце прямо указывает на свое стремление дополнить труд Гердера избранными русскими переводами и возбудить интерес к русскому фольклору, показать поэтическое дарование русского народа, его возвращение и идеологию.⁵³

Чтобы дать по возможности полное представление о русских песнях, в сборник включены все жанры песен: героические, исторические, любовные, обрядовые, шуточные, танцевальные, рекрутские, семейные и т. д. Из общности всех видов, по замыслу Гетце, должна встать перед читателем верная картина русского национального характера. Среди исторических песен — песни о взятии Азова, о Петре Великом, о Ваньке Каине, а также об Илье Муромце, о Суровце и князе Карамышеве. Песни с остро выраженным социальным конфликтом в сборнике редки, в большинстве случаев поется в них о судьбе русских солдат и о горькой участи русской женщины в чужой семье. Выбор песен следует в общем оценить положительно, но взгляды Гетце на русский национальный характер отнюдь не были передовыми: главнейшими чертами русского народа он считает такие качества, как покорность, религиозность, стремление к военной славе и т. п., качества, которым явно противоречат даже некоторые им самим переведенные песни. Поэтому стоят рядом с рекрутскими песнями с довольно отчетливо выраженным социально-критическим содержанием и изображением горькой участи русского народа и некоторые реакционные песни, чуждые духу русского народного творчества.⁵⁴

В обширном рассуждении Гетце излагает наблюдения над некоторыми художественными особенностями русских песен, отличающими их от западных. Причину разницы между западноевропейской и древней русской поэзией он видит, как до него Буссе, в различном историческом развитии народов. Свообразие русской песни тесно связано с тяжелым положением народа, перенесшего монгольское иго. Бесконечная тоска как наиболее важный признак песен объясняется, по Гетце, рядом причин: татаро-монгольским игом, суровыми географическими условиями, перекрещиванием с финнами (!), подавлением народа правительством, а также постоянными войнами и крепостным правом.⁵⁵ Таким образом, Гетце уже видит хотя бы некоторые социальные причины, обуславливающие специфический характер русских песен. Но понятно, что Гетце в своих теоретических суждениях не поднимается (и не может подняться) выше современного ему научного уровня, поэтому многие положения явно ошибочны или устарели. По мнению Гетце, русским песням не хватает того широкого размаха мысли, творческой фантазии и живости драматического диалога, который нас восхищает в западноевропейских романах, но зато их характеризует некоторая гибкость силы воображения. Но Гетце не обращает особенно большого внимания на содержание песен, так как для него самым главным является музыка, мелодия, а текст кажется каким-то второстепенным элементом.

⁵³ P. v. Götze. Stimmes des russischen Volks in Liedern, стр. 5.

⁵⁴ Состав и композиция сборника ждут еще дальнейшего углубленного анализа.

⁵⁵ См.: там же, стр. 26.

Поэтому он и напечатал в приложении 15 песен различных жанров с нотами.

Сборник Гетце превышает по широте охваченного материала не только все предыдущие единичные опыты переводов и остается до 40-х годов XIX в. единственным наиболее полным источником русской народной поэзии, но является для своего времени настоящим пособием для изучения основных проблем русской фольклористики. В нем приведены и охарактеризованы все сколько-нибудь значительные труды, статьи или заметки в русском фольклоре на русском и других языках, и на основе всех источников дана подробная картина современного знания и состояния теории фольклора.

Ряд выдающихся немецких ученых черпал из этого сборника важнейшие знания о сущности русского фольклора. Поэтому не безынтересно для нас мнение Гетце об известных русских песенниках. Значение сборника, изданного в 1790 г. Прачем и Львовым, состоит, по Гетце, в том, что Львов раскрыл песенное богатство перед своими соотечественниками, хотя он часто из-за музыки произвольно изменял тексты.

Особо он останавливается на знаменитом сборнике Кирши Данилова. Гетце знает и издание 1804 г. и издание Калайдовича 1818 г. В своих суждениях он целиком основывается на предисловии Калайдовича. Как показало сравнение, Гетце только сократил предисловие; весь ход мыслей Калайдовича в предисловии, в котором, по мнению Б. Н. Путилова, были уже поставлены важнейшие вопросы исследования сборника,⁵⁶ был, таким образом, немецкой публике известен. В частности, Гетце познакомил Германию с эдиционной историей сборника, с издателем, с описанием главных богатырей и их историческими прототипами. Кроме того, он опубликовал образцы былинного эпоса. После сборника Буссе — это первый перевод из важнейшего былинного собрания начала XIX в. В своем предисловии Гетце излагает содержание трех былин с краткими цитатами главных мест: «Первая поездка Ильи Муромца в Киев», «Сорок калик с каликою» и «Михайло Скопин». В собственном собрании Гетце кратко упоминает из даниловского сборника следующие песни: «Калин-царь», «Никите Романовичу дано село Преображенское», «Ермак взял Сибирь» и «Князь Репнин».

Сборник Гетце имел большое значение для популяризации русского фольклора в Германии, так как в нем собран обширный материал и систематически изложены господствующие идеи о русском фольклоре. Кроме большого количества переведенных песен (всего 76) и обстоятельного описания русской календарной обрядности, Гетце впервые составил библиографию наиболее важных исследований по народному творчеству. Поэтому Гетце, несмотря на некоторые недостатки его теоретической концепции, должен занять видное место в истории русско-немецких взаимоотношений в области фольклористики.

Издание этого сборника было очень заметным явлением в Германии. Чуть ли не каждое издание следующих годов указывает на Гетце. Сам сборник был вскоре после появления замечен немецкой критикой. Во влиятельном и широко распространенном журнале «Blätter für literarische Unterhaltung»,⁵⁷ вышедшем у издателя Брокгауза, содержится подробная рецензия, в которой одобряется общее направление сборника и излагаются предисловие и теоретические установки Гетце.⁵⁸

⁵⁶ Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым, стр. 518.

⁵⁷ 1830, № 62, стр. 245—247.

⁵⁸ За указание этой рецензии выражаем свою благодарность И. Зехазе.

* *
*

Выше говорилось о тесных соотношениях изучения русского фольклора в Германии с общим национальным движением в других славянских странах. В 20-е годы, в связи с освободительными боями против турок, сербская народная поэзия привлекает виднейших немецких литераторов и ученых, в их числе Гете, Я. Гримма, Тальв и др.⁵⁹ Важнейшую роль посредника сыграл основоположник литературного сербского языка Вук Караджич. Он же и навел П. Гетце на изучение славянского фольклора.

Аналогичное значение для чешского фольклора имел Ф. Л. Челаковский. Он видел в фольклоре источник формирования самостоятельной чешской литературы, близкой народу, и средство борьбы против ассимиляторов. В творчестве Челаковского отражается протест против австрийских угнетателей. Оплотом освобождения всех славян была идея братского единства славянских народов, во главе которых стояла Россия. Эта идея нашла свое яркое выражение в «Славянских народных песнях», первом общеславянском песеннике,⁶⁰ который был потом отчасти переведен на немецкий язык.

Немецкий профессор А. Мюллер опубликовал по поводу собрания Челаковского подробную статью и перевел две русских песни.⁶¹ Но большее значение имела переводческая деятельность Иосифа Венцига.⁶² Немец по происхождению, Венциг всю свою жизнь провел в Праге и был поэтом теснейшим образом связан с чешским национальным движением. Его личное знакомство с Челаковским и Юнгманом содействовало его желанию заниматься славянским фольклором как средством в борьбе за возрождение чешской нации. Вся его переводческая и научная деятельность преследовала эту цель.

В 1830 г. Венциг издал при непосредственном участии самого Челаковского перевод сборника «Славянские народные песни»,⁶³ в котором содержится 41 русская песня. В предисловии Венциг излагает свои взгляды на фольклор. Исходя из идей Гердера, он считает главным признаком песен их естественность и простоту. «Существо народной поэзии состоит поэтому в изображении своеобразия народа, и это изображение может происходить или из простого, естественного дарования, бессознательно, или совершенно сознательно и искусственным образом».⁶⁴ Отсюда Венциг различает нату-

⁵⁹ См.: J. M. Milovič. Goethe, seine Zeitgenossen und die serbo-kroatische Volkspoesie. — «Veröff. d. Slav. Inst. a. d. Univ. Berl.», Bd. 30, Leipzig, 1941; E. Krag, Goethe und die serbische Volksdichtung. — «Scando-slavica», t. III, Kopenhagen, 1957, стр. 17—30; K. Schulte-Kemninghausen. Jakob Grimm und das serbo-kroatische Volkslied. — «Deutsches Jahrbuch für Volkskunde», Bd. IV, 1958, стр. 301—326.

⁶⁰ Fr. L. Celakovsky. Slovanské národní písně, tt. I—III, 1822—1827. Новейшее издание подготовил К. Дворжак в 1945 г. О русских связях Челаковского см.: С. В. Никольский. 1) О знакомстве Ф. Л. Челаковского с декабристским журналом. — «Ученые записки Института славяноведения», т. VIII, М., 1954, стр. 323—349; 2) К вопросу о знакомстве Ф. Л. Челаковского с русской фольклористикой начала XIX века. — «Ученые записки Института славяноведения», т. I, М.—Л., 1949, стр. 359—366.

⁶¹ A. Müller. Einige Worte über das böhmische Volkslied. — «Monatsschrift der Gesellschaft des Vaterländischen Museums in Böhmen», Jg., Dez., Prag. 1827, стр. 72—80. Переводы в том же журнале за 1827 г. (сентябрь, стр. 52—54) и 1828 г. (июнь, стр. 460—465).

⁶² О нем см.: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 41, Leipzig, 1896, стр. 739—740; C. v. Wurzbach. Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, 55. Theil, Wien, 1887, стр. 25—31 (с обширными библиографическими данными).

⁶³ J. Wenzig. Slawische Volkslieder. Halle, 1830.

⁶⁴ Там же, стр. VI.

ральную народную поэзию и искусственную народную поэзию, явно предпочитая первую форму художественного творчества. В своих заметках о поэзии отдельных славянских народов он ограничивается общими данными и этнографическими подробностями.

В рецензии на эту книгу Венцига⁶⁵ ей дается в общем положительная оценка и перепечатываются даже некоторые образцы песен. Особенно подчеркивается «элегическая глубина и патриотический огонь»⁶⁶ русских песен.

Венциг перевел также второй большой сборник Челаковского — «Отзвук русских песен».⁶⁷ С. В. Никольский отмечает, что «Славянские народные песни» предваряют «Отзвук русских песен». «Стремление» внушать любовь к русскому народу, наряду с интересом поэта к национально-освободительным идеям героического эпоса, и было важнейшим стимулом в создании «Отзвука русских песен».⁶⁸ Из этих песен сам Челаковский перевел несколько произведений на немецкий язык и послал их И.-В. Гете, но они в XIX в. не были опубликованы.⁶⁹ Венциг напечатал переводы в сборнике «Blüthen Neuböhmischer Poesie» под названием «Nachhall russischer Lieder».⁷⁰ Совместная публикация в одном сборнике частей из «Slavý dcera» Я. Коллара и стихотворений Челаковского по мотивам русского фольклора была предпринята Венцигом прежде всего потому, что он хотел показать развитие чешской современной поэзии. Русская народная поэзия является, таким образом, для него только средством, чтобы лучше показать способность и дарование Челаковского.

В 30-е годы возрастает интерес к русским народным сказкам. Это прежде всего связано с тем, что именно в ту пору начинается систематическое исследование не только немецких сказок (это сделали братья Гримм уже в десятые годы), но и сказок других народов, сравнение их сюжетов и т. д.

Наиболее ценным для нас из разных публикаций является издание Антона Дитриха «Русские народные сказки».⁷¹ Сказка «Жар-птица и серый волк» была отдельно напечатана в 1832 г., при этом были изложены те же основные мысли, которые составитель подробнее сформулировал в своем сборнике.⁷²

Дитрих был врачом и сопровождал поэта К. Н. Батюшкова из г. Пирна в Москву, где он жил с марта 1828 г. Здесь он познакомился с рядом писателей, в том числе с И. А. Крыловым, А. С. Пушкиным и В. А. Жуковским, с которым он в 1828—1835 гг. вел оживленную переписку.⁷³ В Москве он сблизился также с фольклористом И. М. Снегиревым. После

⁶⁵ «Literatur-Blatt», redigiert von Dr. Wolfgang Menzel, 1830, № 107, стр. 425—427.

⁶⁶ Там же, стр. 427.

⁶⁷ С. В. Никольский. «Отзвук русских песен» Ф. Л. Челаковского. — Из истории связей славянских литератур, сборник статей, М., 1959, стр. 10.

⁶⁸ Ohlas pisni ruskych. Praha, 1829.

⁶⁹ См.: O. Fischer. F. L. Celakovskýs Übersetzungen für Goethe. — «Germanoslavica», I, H. 3, 1931—1932, стр. 408—431; P. Reimann. Hauptströmungen, стр. 594

⁷⁰ Prag, 1933, стр. 69—162.

⁷¹ A. Dietrich. Russische Volksmärchen. Leipzig, 1831.

⁷² В альманахе Ф. Кинда «Taschenbuch zum geselligen Vergnügen» (Leipzig, 1832, стр. 285—312).

⁷³ Часть этих писем опубликована акад. М. П. Алексеевым в заметке «Несколько новых данных о Пушкине и Батюшкове» («Известия Академии наук СССР, Отд. лит. и яз.», т. VIII, вып. 4, 1949, стр. 369—372). К сожалению, пока еще не опубликовано письмо Дитриха к Жуковскому от 25 октября 1831 г., где Дитрих, по свидетельству М. П. Алексеева, подробно говорит о своем собрании русских лубочных изданий (там же, стр. 370, прим. 2).

возвращения из России Дитриху удалось благодаря посредничеству Якова Гримма издать сборник с собранными им народными сказками.⁷⁴

Дитрих особенно восхваляет народность русских сказок, которая, по его словам, сохранилась, несмотря на многочисленные обработки и изменения, благодаря простоте русских нравов и сравнительно незначительным чужеземным влияниям. Эта точка зрения заслуживает нашего внимания тем более, что в 1837 г. Х. Кениг выступил с противоположным, ошибочным мнением о русских сказках.⁷⁵ Кениг, имеющий несомненные заслуги в пропаганде русской литературы в Германии и в борьбе с Булгариным и Гречем, здесь защищает консервативные тенденции. Русские сказки приносились якобы в Россию авантюристами и художниками из Европы и носят печать южной жизни. Из этого Кениг заключает: «Вообще в русских сказках соединился христианско-византийский и волшебю ориенталистический с итальянскими элементами».⁷⁶ Дитрих, конечно, занимает более правильную позицию.

Очень важно для нас мнение о русских сказках Я. Гримма, отца научной фольклористики в Германии. Он живо интересовался этими сказками, поэтому охотно согласился с предложением Дитриха писать предисловие к сборнику. Именно он впервые в истории русско-немецких взаимоотношений в области фольклористики ввел подлинно научные принципы при оценке и сравнении русских сказок. Он так же, как его последователь Дитрих, отвергает несостоятельную теорию о заимствованиях, причем он, конечно, не отрицает возможности миграций и перекрещиваний сюжетов, но отстаивает национальную, своеобразную обработку любого сюжета, приспособление к народным обычаям и национальному колориту. Гримм требует исследования русских детских сказок, что, по его мнению, содействовало бы выяснению важных вопросов истории европейского фольклора.⁷⁷ Он подробно останавливается на художественных особенностях сказок и дает оценку отдельных из них. Среди переводов он выделяет те, которые явно составлены по былинным сюжетам, особенно сказку о Еруслане Лазаревиче и об Илье Муромце и Соловье-Разбойнике. На роли Гримма в пропаганде славянского и русского фольклора в Германии и на его отношении к славянам вообще и к славянским фольклористам в особенности следовало бы подробно остановиться, но это выходит уже за рамки нашей статьи.⁷⁸

Дитрих перевел свои сказки с лубочных картин, которые он называет народными книгами. Это отнюдь не первая попытка использовать весьма популярную форму литературной пропаганды для ознакомления немецкого читателя с русской массовой литературой. В 1808 г. появился первый известный нам перевод текста лубочной картины в скромном журнале немецкого пастора Гейдеке под названием «Etto Schemäkin sud (Ein russisches Sprichwort)»⁷⁹ с подробным описанием внешнего вида лубка. Сюжет

⁷⁴ На отношениях Гримма и Дитриха предполагаем еще подробнее остановиться, так как нам удалось в немецком архиве обнаружить несколько писем Дитриха к Гримму 1830—1831 гг.

⁷⁵ H. König. Literarische Bilder aus Rußland. Stuttgart—Tübingen, 1837.

⁷⁶ Там же, стр. 8.

⁷⁷ A. Dietrich. Russische Volksmärchen, стр. V.

⁷⁸ Очень ценный материал содержится в публикациях М. Фасмера: В. Копитарс Briefwechsel mit Jakob Grimm. — «Abhandlungen der Preuß. Akademie der Wissenschaften», Jg. 1937. Philosophisch-hist. Klasse, № 5, Berlin, 1938; Bausteine zur Geschichte der deutsch-slawischen geistigen Beziehungen 1. — «Abhandlungen der Preuß. Akademie der Wissenschaften», Jg. 1938, Philosophisch-hist. Klasse, № 6, Berlin, 1939.

⁷⁹ «Janus oder Russische Papiere», Riga, 1808, H. 1, стр. 147—151.

о шемякинском суде был, как известно, очень популярен среди русского народа, что и нашло свое отражение в немецких переводах. Кроме Гейдеке, лубочный текст этой повести был переведен Дитрихом⁸⁰ и известен Кенигу.⁸¹ Этот лубок был даже использован в немецкой литературе известным поэтом А. Шамиссо для басни в стихах «Das Gericht des Schemiakas».

Образцом для Шамиссо служил перевод А. Дитриха.⁸² А. Дитрих знал о широком распространении народных лубков и подробно охарактеризовал в своей книге разные виды изготовления лубков.⁸³

Это указывает на значительную роль лубочных картинок при восприятии русских сказок в Германии, так как нет еще научной записи сказок. Первые переводы русских сказок без посредничества лубков появляются только в позднейшую пору. Поэтому для раннего знакомства с русскими народными сказками трудно не переоценить роль лубочных картин в этом процессе.

Сборник Дитриха был в 1832 г. рецензирован в «Blätter für literarische Unterhaltung».⁸⁴ Здесь высказывается своеобразная точка зрения, что Дитрих перевел не сказки, а сказания (Volkssagen), так как в большинстве случаев в них отсутствует живая фантазия.

Через десять лет после Дитриха вышла в свет книга венского литератора И. Н. Фогля «Древнейшие народные сказки русских». Фогль уже раньше интересовался славянскими сказками и издал переведенные по сообщениям некоего Петра Томашевича южнославянские сказки.⁸⁵ Он не вносит в изучение русских народных сказок ничего нового. Большинство сюжетов и сказок уже известно из собрания Дитриха, хотя Фогль черпал из других источников, главным образом из лубочной книги «Дедушкины прогулки» (М., 1819) и других лубков.

* *
*

К концу 40-х годов, после победы реакции в немецкой революции 1848—1849 гг., кончается, на наш взгляд, первый период знакомства немецкого читателя с русским фольклором. Он характеризуется следующими признаками: в XVIII в. возникает в Германии в связи с политическими и другими событиями интерес к русскому фольклору. Появляются в журналах и книгах первые известия о народной поэзии. С начала XIX в. появляется все больше публикаций с произведениями фольклора, в которых дается богатейший материал и делается попытка осмыслить место русского народного творчества в системе европейского фольклора и куль-

⁸⁰ A. Dietrich. Russische Volksmärchen, стр. 187—191.

⁸¹ H. König. Literarische Bilder, стр. 9.

⁸² Впервые опубликован в «Deutscher Musenalmanach für das Jahr 1833» (стр. 301). О стихотворной обработке с диалогизацией повести писателем Шамиссо см.: М. П. Алексеев. Немецкая поэзия о декабристах. — «Бунт декабристов. Юбилейный сборник 1825—1925». Под редакцией Ю. Г. Оксмана и П. Е. Щеглова, Л. 1926, стр. 374.

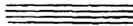
⁸³ В связи с этим указываем еще на статью В. Ф. Даля «Über die Schriftstellerei des Russischen Volkes» («Dorpater Jahrbücher für Literatur, Statistik und Kunst, besonders Rußlands», Bd. IV, H. 1, Leipzig, 1835, стр. 37—54), где также подробно характеризуются лубочные картинки (стр. 44—53) и пересказывается содержание некоторых из них.

⁸⁴ 1832, № 174, стр. 748. За указание этой рецензии также выражаем свою благодарность И. Зехазе.

⁸⁵ J. N. Vogl. Die ältesten Volksmärchen der Russen. Wien, 1841. О нем см.: С. V. Wurzbach. Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich, 51 Theil. Wien, 1885, стр. 178—193.

туры вообще. В 20-е и 30-е годы начинаются первые попытки издания фольклорных произведений научными методами. Переводчики (Гетце, Буссе и др.) хотели дать некоторую систему русского фольклора. Все эти стремления нашли свое окончательное выражение в первом самостоятельном научном обозрении всего славянского (в том числе и русского) фольклора — «Umriss der Volks-Poesie der slawischen Nationen», известной писательницы Тальв.⁸⁶ Это первая обширная работа по русскому фольклору, которая основывается на материале всех предшествующих переводчиков. Таким образом, научная точка зрения в изучении русской народной поэзии окончательно победила. Теперь появляется целый ряд исследований буржуазных ученых (А. Вольц, В. Воллнер и др.), которые работают в тесной связи с достижениями русских фольклористов.

Переводчики первой половины XIX в. имеют большие заслуги в распространении знаний о русском фольклоре. Немецкий читатель мог в русском народном творчестве так же хорошо ориентироваться, как в сербском или чешском фольклоре. Один факт появления в печати многих отдельных сборников русского фольклора и многочисленных материалов свидетельствует об интересе к русскому народу вообще и к его устной поэзии в частности. При этом, конечно, следует учесть, что публикации отдельных произведений производились в совершенно разное время и в разной общественной обстановке, в зависимости от разных идейных и творческих позиций переводчиков и издателей и воспринимались отнюдь не однородной публикой. Но их сблизила горячая любовь к русской народной поэзии. Их общими учителями были — для песенного творчества И. Г. Гердер, для исследования сказочного эпоса Я. Гримм. Сборники русских песен, былин и сказок первой половины XIX в. дают нам возможность проследить постепенное историческое развитие взаимных связей русского и немецкого фольклора. Поэтому нельзя пройти мимо этого раннего этапа ознакомления немцев с русской устной поэзией. Здесь была положена основа для дальнейшего интенсивного и плодотворного изучения русского фольклора немецкими учеными.



⁸⁶ Therese Albertine Luise von Jakob (Talvj). *Übersichtliches Handbuch einer Geschichte der slawischen Sprache und Literatur*. Leipzig, 1852, стр. 264—338.

А. А. ГОРЕЛОВ

КЕМ БЫЛ АВТОР СБОРНИКА «ДРЕВНИЕ РОССИЙСКИЕ СТИХОТВОРЕНИЯ»

Есть предположения, вероятность которых почти несомненна. Есть гипотезы, которые снимают противоречия, неизбежные при ином толковании вещей. Предположение о том, что оригинал Сборника Кириши Данилова, составленный на Урале, был написан рукой певца-грамотея, прошедшего Сибирь, певца со скоморошьей биографией, записавшего свой репертуар, певца-книжника, — принадлежит к числу таких гипотез.

Заявление об ином происхождении Сборника, о возможности его составления «собирателем», требует целой серии допущений, противоречащих друг другу.

Л. Н. Майков писал: собиратель, «записывая прямо с народных уст... сумел приблизиться к тем приемам, которые употребляются современными собирателями».¹

Б. Н. Путилов принял и значительно расширил этот тезис, так рисуя облик автора Сборника: «Составитель не просто развил принципы и технику записи былин, известные до него. Он поднялся в своем отношении к народно-поэтическому материалу на новую, неизмеримо более высокую ступень». «Составитель сборника был превосходным собирателем, отличающимся широтой фольклорных интересов. Он несомненно обладал и большими знаниями в области народной поэзии, и необходимой энергией, и той чуткостью к материалу, которая отличает одаренных собирателей от рядовых регистраторов народной поэзии», «на каждой странице легко встретить примеры действительно точной безукоризненной записи, обнаруживающие тонкий слух собирателя, его понимание художественной прелести народного эпоса».²

Однако точность «одаренного собирателя» оказывается весьма относительной. Сами сторонники «собирательской» точки зрения признают: «... в Сборнике Кириши Данилова принцип точной записи не выдерживается от начала до конца».³ Выразилось это в том, что «эпический стих, зафиксированный собирателем часто с завидной точностью, время от времени перебивается прозаическим пересказом; рядом с великолепными по художественной законченности стихами попадают вялые, невыразительные строчки, чуждые какой-либо поэзии; последовательное, строго продуманное повествование нарушается неоправданными контаминациями, об-

¹ Л. Майков. Материалы и исследования по старинной русской литературе. — «Сборник Отделения русского языка и словесности Академии наук», т. 53, № 5, СПб. 1892, стр. 6.

² Б. Н. Путилов. Сборник Кириши Данилова и его место в русской фольклористике — В кн.: Сборник Кириши Данилова. Древние российские стихотворения, собранные Киришей Даниловым. Изд. подготовили А. П. Евгеньева и Б. Н. Путилов, Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 534, 542, 535. В дальнейшем все ссылки даются на это издание Сборника. Сохраняется та же нумерация песен, с обозначением № 55а песни «Во зеленом садочке». В названиях соблюдена современная орфография.

³ Там же, стр. 537.

рывами, пропусками; наконец, в единичных случаях народная песня переходит в книжный рассказ».⁴

Уточним, что повествование в последних случаях строится на устно-поэтическом материале, а язык изобилует реминисценциями из других произведений Сборника, в «книжном рассказе» прослеживается имитация песни.⁵

Суммированным выше наблюдениям нельзя отказать в достоверности. Шестнадцать в той или иной степени прозаизированных произведений⁶ — не слишком ли много этого для Сборника, чтобы считать принцип точности основным принципом «собирателя»?

Действительно, былины, исторические песни были для автора книги «одновременно и своеобразными повестями, занимательными историями»,⁷ но разве это объяснение того, почему автор одни тексты сохранял в неприкосновенности, дорожа точностью передачи трепетного устного слова, а другие правил по собственной прихоти? Можно ли допустить, чтобы автор чередовал запись «с голоса» с записью с пересказа? Чтобы он «отдельные места восстанавливал по памяти», а иногда «прозой пересказывал отдельные песенные места», если ему дорога была прежде всего «точность»? Чтобы он в своих записях, стремясь к точности, одновременно особо «подчеркнул обличительные антикняжеские и антибоярские тенденции»?⁸ Разумеется, нельзя. Если бы автор Сборника руководствовался теми почти научными принципами, которые ему приписываются, он не допустил бы приблизительной записи текстов. Собиратели, как мы знаем не только из последующей истории фольклористики, но и по записям для Ричарда Джемса, держатся однажды избранного принципа.

Нет, видимо, не тем принципом руководствовался автор. В Сборнике видна не рука щепетильного собирателя, а рука хозяина текстов, свободно обращающегося с материалом. Где-то комкая, где-то по-своему интерпретируя песню или былину, автор Сборника «делал все это... с большим тактом, нигде не искажая и не нарушая идейной сущности народных произведений».⁹ Но, если это действительно так, — не естественнее ли полагать, что автор жил в атмосфере фольклора, дышал фольклором и именно оттого его произведения, даже в прозаизированных, «книжных» кусках, сохраняют все черты фольклорной стилистики и фольклорного мышления? Тяготение к книжности с неизбежностью воплощалось в фольклорных формах у того, чья биография была «фольклорной», т. е. связанной с жизнью в сфере народного искусства слова.

Слишком уж явно отдает фантастикой мнение о собирательской исключительности Кириши Данилова. Нам рисуют портрет столь искусственного «собирателя» доломонсовской поры, что его бережности и художественной чуткости «могли бы позавидовать поздние собиратели, вооруженные разработанной научной методикой».¹⁰ Ведь даже диалектную филигрань речи певцов передал этот безвестный «собиратель»! А. П. Евгеньева пишет: «Записывая произведения, собиратель передавал живое произношение,

⁴ Там же, стр. 535.

⁵ А. А. Горелов. Трилогия о Ермаке из Сборника Кириши Данилова. — Русский фольклор. Материалы и исследования, т. VI. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 344—376.

⁶ Б. Н. Путилов видит явные прозаизмы в №№ 1, 13, 14, 15, 16, 17, 20, 23, 24, 31, 41, 43, 58. Список можно дополнить номерами 2, 26, 28-м.

⁷ Б. Н. Путилов. Сборник Кириши Данилова и его место в русской фольклористике, стр. 538.

⁸ Там же, стр. 537, 552.

⁹ Там же, стр. 537.

¹⁰ Там же, стр. 538.

реальное звучание, отражая не только особенности, присущие русскому языку в целом, но и черты, свойственные тому диалекту, в области которого он делал свои записи (который, возможно, был также и его диалектом).¹¹

Гипотеза о собирателе заставляет ученых хоронить реальные наблюдения, которые ими добыты. Так, Б. Н. Путилов никак не связывает с концепцией происхождения Сборника «специфическую для текстов Сборника стилистическую особенность», проходящую сквозь все произведения, — отсутствие отрицательного параллелизма и последовательное употребление параллелизма положительного.¹² Безусловное это наблюдение идет в русле гипотезы о певце — обладателе всего репертуара, известного по Сборнику. А. П. Евгеньева лишь бегло упомянула о связи рукописи Сборника с традициями «обиходной письменности XVII—первой половины XVIII века»,¹³ но не нашла ключа к объяснению непостижимо, невероятно высокого для своего времени искусства передачи живого звучания песен на бумаге.¹⁴ Передача всех нюансов речи, а рядом неточность и небрежность в записи текста при «единстве языковой системы» всего «комплекса памятников, составляющих Сборник»,¹⁵ — это не установка «собирателя», не отступление от «принципа точности», а явление произвольное, когда певец и «собиратель» — одно лицо.¹⁶

¹¹ А. П. Евгеньева. Комментарий. — В кн.: Сборник Кириши Данилова, стр. 589.

¹² Б. Н. Путилов. Сборник Кириши Данилова и его место в русской фольклористике, стр. 556.

¹³ А. П. Евгеньева. Комментарий, стр. 588.

¹⁴ А. П. Евгеньева пишет о закреплении собирателем на бумаге «живого звукового „облика“ произведений» (там же, стр. 587). Но ведь сама исследовательница некогда справедливо говорила: «Выдержанность и чрезвычайная последовательность в отражении говора в тексте XVII в. возможны... только в том случае, когда певец передает свою систему говора» (А. П. Евгеньева. Язык былин в записях XVII в. — Известия отделения литературы и языка АН СССР», т. III, вып. 4, 1944, стр. 170).

¹⁵ А. П. Евгеньева. Рукопись Сборника Кириши Данилова и некоторые ее особенности. — В кн.: Сборник Кириши Данилова, стр. 583.

¹⁶ Осторожный и добросовестный П. Н. Шеффер отметил, что «в заглавиях былин имена встречаются иногда не в той форме, какую они имеют в самом тексте». В заглавии читается Сеславьевич, в тексте — Всеславьевич. Аналогично: Гаденович — Годинович; Гарден — Горден, Казаринов — Казаренин, Казарин; Потук — Поток; Игришица — Игренища. Одна из былин названа «Добрыня купался — змеей унес», а между тем содержание былины такого заглавия не оправдывает. Шеффер предложил две версии этих разночтений: заглавия текстов были сделаны не в оригинале, либо были сделаны в оригинале, «может быть, профессиональным певцом, чем, вероятно, и объясняются качества записи текстов» (Сборник Кириши Данилова, под ред. П. Н. Шеффера, СПб., 1901, «Предисловие редактора», стр. XXXVII). Вначале мы приняли первую версию (см. «Вестник Ленинградского государственного университета», № 20, 1958, стр. 105). Факты говорят, однако, что вторая версия более убедительна. Певцы нередко меняют форму одного и того же имени в процессе исполнения песни (Возвяк, Возвяк, Звяга-царь — Исторические песни XIII—XVI веков». Издание подготовили Б. Н. Путилов, Б. М. Добровольский. — Памятники русского фольклора». Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 79). Вот почему нас не должно удивлять, что герой былины об Иване Годиновиче Афромеей Афромеевич становится вдруг Вахрамеем, а в песне о Щелкане встречается Ахрамей. К тому же для орфографии XVII—XVIII вв. разноречив в написании имени был типичен. Аввакум писал: «Афонасей» и рядом «Офонасей», «Алешка» и «Олешка». В документах Петровской эпохи читаем: «Окинфей» и «Акинфей», «Аврам» и «Абрам» (Памятники Сибирской истории XVII века, кн. 1, Пб., 1882, стр. 317, 316, 318). Даже академическая наука не знала унификации, оперируя историческими именами. Г. Ф. Миллер именовал атамана Степанова то «Онуфрей», то «Ануфрей» (см.: Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащие. Август 1757 года в СПб. при императорской Академии наук, 1 раздел, стр. 106, 117). Что касается былины «Добрыня купался — змеей унес», то сам певец мог дать ей такое название хотя бы потому, что в былине рассказывается,

* *
*

Первое, что требует обоснования для принятия последней точки зрения, за которую в разное время предположительно высказывались П. Н. Шеффер, С. К. Шамбинаго, М. К. Азадовский, В. Я. Пропп, П. Д. Ухов, — грамотность певца. С этого мы и начнем.

В Сборнике имеются два произведения, сохраняющие все песенные черты и притом обнаруживающие зависимость от древнерусской литературы. В. Ф. Ржига установил, что не имеющее вариантов начало стиха о Голубиной книге из Сборника Кирши Данилова представляет собой заимствование из «Повести о Горе-Злочастии». Песня «Ох, в горе жить — некручинну быть», — «лирическая композиция, навеянная повестью и весьма отличная от других песен». ¹⁷ Быть может, певец был грамотен, читал повесть и пытался петь ее? «Повесть о Горе», как показал В. Ф. Ржига, спустилась в фольклорную среду. Отсутствие вариантов к текстам Сборника и связь с повестью наталкивают на правдоподобное предположение о знании повести данным певцом. Однако это наблюдение, будь оно одиноким, не приобретало бы еще силы доказательства.

Вторым доводом в пользу грамотности певца, репертуар которого известен по Сборнику Кирши Данилова, являются наблюдения А. П. Евгеньевой, лаконично подытоженные в статье «Рукопись Сборника Кирши Данилова и некоторые ее особенности». Исследователь пишет, что единая языковая система Сборника «обнаруживает гораздо большую близость к литературным нормам XVIII века, чем язык фольклорных записей XIX—XX веков», причем книжная лексика, фразеология входят в стих «органически». ¹⁸

А. П. Евгеньева не приводит примеров. Проиллюстрируем ее наблюдения.

Мы его слышали,
Сами доподлинна видели
У честна креста Здвиженья,
У жива моста Калинова...

(«Гость Терентище»).

И приходит он во светлу гридню,
Ко великому князю Владимиру,
Спасову образу молится,
А Владимиру-князю кланеется.
Вельми он, Иван, закручинился.

(«Иван Годниович»).

Влажил бог желанье в ретиво сердце:
А и шод Садко, божей храм сорудил,
А и во имя Стефана-архидьякона...

как волшебная «струя подхватила молодца, унесла во пещеры блокаменны», где обитал Эмей. В текстах Сборника Кирши Данилова немало несообразностей, обычных для певцов. Их, без сомнения, исправил бы «редактор», «собираатель», «любитель», подвергая тексты идеологической и художественной «правке», или редактор промежуточной копии, если бы таковая была. Известный знаток древнерусской книжности В. И. Малышев авторитетно свидетельствует, что отсутствие орфографического единообразия в практике письменности XVIII в. лишает значения первое предположение П. Н. Шеффера.

¹⁷ В. Ф. Ржига. Повесть о Горе и Злочастии и песни о Горе. — «Slavia», т. X, вып. 1 и 2, 1931, стр. 55, 313.

¹⁸ А. П. Евгеньева. Рукопись сборника Кирши Данилова и некоторые ее особенности, стр. 583—584.

И влаживал ему бог желанье в ретиво сердце:
 Ш е д Садко, божей храм соорудил
 А н во имя Сафеи Премудрыя...

Вложил бог желанье в ретиво сердце:
 Ш е д Садко, божей храм соорудил
 Во имя Николы Можайскова...

(«Садко — богатой гость»).

Он перву ступень ступил —
 По черев конь утонул,
 Другу ступень с [ту] пил —
 По седелечко черкесское,
 Третью ступень конь ступил —
 Уже гривы не видети.

(«Когда было молодцу
 пора-время великая»).

Что злата труба под Ригю протрубила,
 Прогласил государь благоверной царь...

(«Под Ригю стоял царь-государь»).

Злата труба в поле протрубила,
 Прогласил государь, словно молвил,
 Государь московской, первой император.

(«Борис Шереметьев»).

Злата труба в царстве протрубила,
 Прогласил царь-государь, слово выговорил

В полатах злата труба протрубила,
 Прогласил в полатах царевич молодой,
 Что меньшей Федор Иванович...

А грозны царь Иван Васильевич
 А в правой руке держит царской костьль
 А в левой руке держит царско же з л о...

(«Никите Романовичу дано
 село Преображенское»).

Активное владение книжной лексикой и книжными оборотами, их введение в песню возможно лишь при условии известной привычности этих оборотов. А где же, кроме общения с книгой, можно было почерпнуть их, свыкнуться с ними?..

Третьим доводом в пользу грамотности автора является характер прозаизированных мест в текстах Сборника.

Уже рассматривая произведения о Ермаке из Сборника Кириши Данилова, мы заметили, что концовка песни «Покрай моря синего» явно причленена, чтобы связать эту песню как предысторию разбойничьей биографии Ермака с текстом «На Бузане-острове». Концовка по форме совершенно песенна. Концовка второго звена трилогии — произведения «На Бузане-острове» — представляет собой развитие мотива битвы казаков с посланцем Карамышевым, известного по песенному началу произведения «Ермак взял Сибирь» (третья часть трилогии). Эта концовка, совершенно реабилитирующая Ермака, построена на лексико-фразеологических реминисценциях из песен Сборника, на фольклорных стереотипах, типичных для Сборника. Ритм порой близок ритму стиха. Троищность в описании битвы — также черта фольклорного мышления. Иными словами, арсенал художественных средств, которыми располагал автор прозаической части «На Бузане», — был фольклорным. Примерно то же самое можно сказать

о «прозаической» части произведения «Ермак взял Сибирь», завершающей традиционной эпической формулой: «Тут Ермаку такова смерть случилась». Здесь материалом для автора послужили в основном уральские предания и легенды о Ермаке, а воплотить историю подвига Ермака он пытался с привлечением песенных оборотов, формул, зачинов, сознательно имитируя стих: его намерением было создать сборник песен.¹⁹

Концовка песни «Покрай моря синего» (первая часть трилогии), как доказано, создана певцом. Но если певец стремился связать воедино песни «Покрай моря» и «На Бузане-острове», усматривая в следующем произведении продолжение и развитие биографии Ермака, ясно (а не из анализа художественной ткани «На Бузане» — прямо вытекает), что все дополнения и весь замысел трилогии принадлежали одному певцу. Певец не слит воедино трех произведений. Почему? Потому, что, создавая Сборник для пения, он дорожил напевом: каждому тексту предпосланы свои ноты. Не многие, но характерные книжные выражения в речи автора дополнений к песням говорят в пользу того, что эти дополнения принадлежат не просто певцу, а грамотному человеку. Но тогда была ли необходимость грамотному певцу прибегать к чужой помощи?

О грамотности певца можно с уверенностью судить по «Взятию Казанского царства». Произведение, резко выделяющееся из всех прочих вариантов песен о взятии Казани, создано на тех же принципах, что и две последующие части трилогии о Ермаке. Возможно, однако, оно приобрело известный нам вид не в момент создания Сборника, — как это произошло с произведениями «Бузан» и «Ермак взял Сибирь», — а пелось Киршей еще до того, как попало на бумагу: песенный размер соблюден лучше.

Центральный эпизод песни (взятие города подкопом; пушкарь и Грозный) известен по другим вариантам. Стилистически же он построен на «репродукциях» из других произведений Сборника Кирши Данилова. Ряд описаний не имеет перекличек с вариантами песен о Казани, зато они легко отыскиваются в Сборнике. Так, варианты не говорят подробно, с какой силой брал Казань Грозный. У Кирши Данилова читаем:

Подымался великой князь московски[й],
А Иван сударь Васильевич прозритель,
Со темя ли пехотными полками,
Что со скорыми славными казаками...

В песне «Борис Шереметев» из Сборника имеется параллель:

Идет тут царев большой боярин...
Со темя он со пехотными полками,
Со конницею и со драгунами,
Со удалыми донскими казаками.

Нигде в вариантах нет такого описания страха «конанеров», как у Кирши Данилова:

Что большой за меньшова хоронился,
От меньшева ему, князю, ответу нету,
Еще тут ли молодой конанер выступался...

¹⁹ Слог прозаизированной части «Ермак взял Сибирь» — это «прозаизм, сбивающий и с я (именно! — А. Г.) на былинный ритм» (А. И. Стендер-Петерсен. Проблематика Сборника Кирши Данилова. — «Scando-Slavica», т. IV, Copenhagen, 1958, стр. 87. — Разрядка моя, — А. Г.).

Но для певца-импровизатора, известного нам по Сборнику, этот эпический оборот был излюбленным (см. «Иван Гостинный сын», «О женьцебе князя Владимира», «Добрыня чудь покорил»).

Центральный эпизод «Взятя» обрамлен рассказом о казанском царе Симеоне и царице Елене. Это отступление от традиции, а потребовалось оно певцу для того, чтобы с максимальным эффектом показать: «князь воцарился» и «Москва основалась» после великой победы над Казанью. Однако и последовательный «максимализм» автора в раскрытии идеи, и упоминание воцарения «великого князя московского» (титул явно книжен), и книжное «прозритель»²⁰ — доводы за создание произведения грамотным человеком. При этом импровизации совершенно выдерживаются в духе фольклора:

Что царица Елена догадалась:
Она сыпала соли на ковригу,
Она с радостью московского князя встречала..
А за гордость царя Симеона,
Что не встретил великова князя
Он и вынял ясны очи косицами.

В уникальном описании пожалования царицы Елены Грозным использован тот же оборот, что и в песенной части «Бузана»:

И за то он царицу пожаловал
И привел в крещеную веру.

Приведите, казаки,
Мене в веру крещеную!²¹

(«На Бузани-острове»).

История создания песни аналогична созданию картины битвы с Карамышевым в «Бузани». Там певец знал песню, послужившую первой частью произведения «Ермак взял Сибирь», и развил один из ее мотивов.

Здесь певец, знавший песню «Никите Романовичу дано село Преображенское» (сюжет «Грозный и сын») развил мотив зачина этой песни, объединив его с событиями «Взятя Казанского царства». Причиной объединения было сжатое упоминание в зачине песни «Никите Романовичу» казанских событий. Вот этот зачин:

Да в старые годы, прежняя,
Во те времена первоначальная,
Когда воцарился царь-государь,
А грозны царь Иван Васильевич,
Что взял он царство Казанское,
Симеона царя во полон полонил,
С царицею со Еленою..

О Елене и Симеоне (царе и царице казанских) упоминают почти в тех же выражениях другие варианты сюжета «Грозный и сын».²²

Однако зачин Кириши Данилова оказывается беднее вариантов. И то, что отсутствует в песне Сборника «Никите Романовичу дано село Преобра-

²⁰ Позднее этот эпитет встречаем в искажении лишь у М. Д. Криволеновой (Русские исторические песни XIII—XVI веков, стр. 134, 427).

²¹ В. К. Соколова почему-то сочла этот оборот книжным (В. К. Соколова. Русские исторические песни XVI—XVIII вв. Изд. АН СССР, М., 1960, стр. 29).

²² Русские исторические песни XIII—XVI веков, стр. 327—328, 348, 358, 360, 387, 389, 400.

женское», но присутствует в вариантах, обнаруживается в песне «Взятье Казанского царства».

Среди было Казанского царства
Что стояли белокаменны полаты

Этот мотив открывает в других записях сюжета «Грозный и сын» картину Московского пира:

Середь было царства Российского
Середь государства Московского
Стояли палаты белокаменные ²³

Заключительные строки —

Он и взял с него царскую корону
И снял царскую перфиру
Он царский костыль в руки принял
И в то время князь воцарился,
И насел в Московское царство,
Что тогда-де Москва основалася,
И с тех пор великая слава, —

обычны для песни «Грозный и сын»:

И задумал царь под Казань пойти,
И Казаньское царство мимоходом взять
И казаньского царя со престола снять,
Снять с ёго корону царскую, ²⁴

Царскую перфицу на себя одел,
Царский костыль да себе в руки взял, ²⁵

Когда зачиналась каменна Москва,
Тогда зачинался и Грозный царь,
Что Грозной царь Иван сударь Васильевич
Как ходил он под Казань-город,
Под Казань-город и под Астрахань,
Он Казань-город мимоходом взял,
Полонил царя с царицею ²⁶

Мнение, будто бы на произведении отразилось влияние «Казанской истории»,²⁷ ошибочно. Вещие сны — неотъемлемый атрибут устной словесности. В этом отношении фольклор едва ли уступит древнерусской книжности. Сон казанского царя из повести (битва двух месяцев) очень далек от соответствующего эпизода «Взятия Казанского царства». Сцены песни невозможно возвести и к финалу повести, где говорится о крещении Едигера, о наречении его Симеоном (единственное упоминание имени), об отказе казанской царицы «крещение прияти», о выходе ее замуж за Ши галя ²⁸. Слова «прозритель» в повести нет ²⁹.

Речь может идти лишь о приблизительных книжных ассоциациях, не сводимых к влиянию «Истории о Казанском царстве». Если к этому до-

²³ Там же, стр 399, ср стр 378, 415

²⁴ Там же, стр 357

²⁵ Там же, стр 327, ср стр 317, 340, 348, 387, 389, 430, 435, 436, 441

²⁶ Там же, стр 358, ср стр 208, 360

²⁷ В К Соколова Русские исторические песни стр 29

²⁸ Казанская история Изд АН СССР, М—Л, 1954, стр 130, 171—172

²⁹ Ср полемику Б Н Путилова с В К Соколовой в кн Б Н Путилов Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков Изд АН СССР, М—Л, 1960 стр 177—180

бавить, что в «Мастрюке» (в песенном контексте неоднократно) и в произведении «Ермак взял Сибирь» (однажды в прозаической части) с именем Грозного употребляется эпитет «вольный царь», неизвестный фольклору, — есть все основания полагать, что вкусы автора Сборника формировало чтение «историй».

Рассмотрение «Взятя Казанского царства» говорит о скрещении фольклорного и книжного начал в произведениях певца, репертуар которого представлен в Сборнике.

Грамотность Кирши Данилова считаем доказанной.

* *
*

Каков же был уровень грамотности певца? Ведь этим уровнем и объясняется качество текстов Сборника.

Из анализа произведений «Ермак взял Сибирь», «Взятие Казанского царства» мы видели, что автор обогащал свои песни добавочными сведениями, которыми располагал (легендарными и книжными).³⁰ В привнесениях этих сквозит личность автора. Поищем таких привнесений.

А. Стендер-Петерсен обнаружил печать образованности Кирши в тексте «Михайло Скопин». Вместо обычной в народном творчестве обобщенной датировки типа «в шестом году, в осьмой тысяче», здесь уточняется:

Как бы во сто двадцать седьмом году,
В седьмом году восьмой тысячи...

Уточнение искусно «вписано» в эпический стих, но оно не типично для фольклора. Не списано оно и прямо с книги: дата неверна. Певец, переводя дату на церковное летоисчисление, «вместо 5508 лет от сотворения мира принял... 5518», обнаружив «несолидность своей учености».³¹ Ту же несолидность учености видим в другом. Скопина (Шуйским он его не называет, что было бы неминуемо при «списывании») певец именует «правителем царству Московскому». О крайней путанице географических познаний говорит прибавление сибирского эпического стандарта (встречается еще лишь у Кирши Данилова в былине «Добрыня чудь покорил») к словам о Литве, облегшей Москву:

А! и с нею сорочина долгополая
И те черкасы петигорские,
Еще ли калмыки с татарами.
Со татарами, со башкирцами,
Еще чукши с олюторами.³²

Не менее характерно, что Скопин пишет «ерлыки скоропищеты во Свицкую землю, Саксонскую... ко свицкому королю Карлусу», а получает их Карлус в эпической «Полувецкой орде». Войска Скопина идут

³⁰ Кирша надеялся, что его дополнения будут петься: сам он без особого труда «распел» часть «Повести о Горе-Злочастии». Переход демократической литературы в уста народа — обычное явление в XVII столетии («Повесть о куре и лисе» и др.). Такова родословная русских духовных стихов. Процесс перехода книжного в фольклор можно проследить по сборнику П. Бессонова «Калики перехожие» (тт. I—II, М., 1861—1864).

³¹ А. Стендер-Петерсен. Проблематика Сборника Кирши Данилова, стр. 82.

³² Сибирский отпечаток — не только в упоминании «чукшей с олюторами», но и «башкирцев»: столкновения России с ними особенно участились в конце XVII—начале XVIII в.

против «чукшей с олюторами», не на северо-восток и восток, а «на западную сторону и в ночь». Однако, говоря о битвах с «черкасами петигорскими», Кирша прибавляет: «Еще ноне тут Малороссия»,³³ как мог бы сказать человек, державший в руках географическую карту или имевший понятие о существовании таких карт.

По-видимому, впечатление от книжной иллюстрации отразилось и в «Голубиной книге», где, рисуя обличье льва, автор сделал приписку «А и хвост у него колечиком» «Ученость» же Кирши Данилова не позволила ему поступиться уточнением в заученном зачине песни «Борис Шереметев»:

Во славном городе в Орешке
По нынешнему званию Шлюшенбурха

Автор знал и о существовании календарей, которые описал в «Сорока каликах» («Вынимал из сумы книжку свою, || Посмотрил и число показал.») Любя «вообще... разные вычисления»,³⁴ Кирша подсчитывал, сколько времени были в пути сорок калик («шесть месяцев, а шесть месяцев будет полгода»), сколько отсутствовал Добрыня («шесть месяцев По нашему-то сибирскому слову полгода» — былина «Три года Добрынюшка стольничал»).

Только Кирша Данилов подчеркивал, что Петр I — первый император

Народил бог ему сына
Царевича Петра Алексеевича,
Первого императора по земле [св]еторусския
Не видали, как дни прошли
Для младова царевича
Петра Алексеевича,
Первова императора³⁵

(«Светел-радошен царь
Алексей Михайлович»)

Государь московский, п е р в ы й и м п е р а т о р

(«Борис Шереметев»)

³³ А Стендер-Петерсен полагает (там же, стр 83), что «далеко не точные» исторические сведения попали в песню из «письменных источников» Это не так Устная традиция знала и «короля Карлуса», и «Свицкую землю», и переговоры Скопина из Новгорода Неясно лишь происхождение неизвестного по другим записям исторически точного эпизода закладывания трех городов русских.

³⁴ Там же, стр 82

³⁵ Эти строки по традиции толкуются прошла молодость Петра Возможно ли другое прочтение, т е можно ли видеть в этих строках и подчеркнутом употреблении титула «первого императора» свидетельства о возникновении Сборника после смерти Петра I, в послепетровскую эпоху, при иных императорах? В более поздних северных записях песен мы находим эпитет «бывший» (покойный) в применении к Петру I (см. А Григорьев Архангельские былины, т I М, 1904, стр 472—473, 502) В Сборнике Кирши Данилова этот эпитет подчеркнуто отнесен к отцу Петра, а не к Петру I Все реалии Сборника ложатся в рамки допетровского и петровского времени К известным расшифровкам добавим некоторые новые атрибуты Старец Макарий Захаревич (позднее он становится эпическим лицом) и монаше «беззаконство великое» в «Агафонушке» — это архиепископ Макарий и нравы Туринского Покровского женско-мужского монастыря (см. В К Андриевич История Сибири, ч I, СПб 1889, стр 183) «Капрал Астраской» песни «На Бузане-острове» — однофамилец унтер-офицера Ивана Островского, подавлявшего в 1722 г восстание в г Таре в местах, давших Кирше обильный легендарный материал о Ермаке (см. «История СССР» 1961, № 1, стр 160) «Посольские стрельцы» и «воевода Федор Дементьянович» из песни «Поход селенгинским казакам» — это стрельцы посольства Ф Головина 1687—

Певец считал нужным разъяснять именно книжные понятия, которыми он возвышался над уровнем аудитории:

А в левой руке держит царское же з л о,
По-нашему, сибирскому — остро копые

(«Никите Романовичу даво село Преображенское»)

Образованность Кириши Данилова не простиралась далеко (отсюда в «Сауле Леванидовиче», между прочим, оборот «Гой еси ты, е с м и, царь Саул», а в «Голубиной книге» — «согрешил А д а м е»). Певец-простолудин наивно гордился ею и ценил ее грамотность давала ему кое-какие исторические, географические сведения, познакомила с произведениями демократической литературы типа «Повести о Горе-Злочастии», а эта литература, в свою очередь, натолкнула певца на мысль записать свой репертуар Будучи певцом-профессионалом, Кириша знал нотную грамоту,³⁶ однако никакой «школы», эрудиции, позволившей бы ему теоретически осознать ценность народной песни и подойти к ней с позиций собирателя-ценителя у автора Сборника не было. Та филологическая изысканность, которой его наделяют исследователи, была изысканностью бедняка

* *

*

Во всем, что было и будет сказано, мы исходим из убеждения, что певец-грамотей записал свой репертуар³⁷ А П Евгеньева, говорящая о единстве языковой системы произведений Сборника, не решаясь произвести «автор книги — певец», — признала: «Индивидуальность собирателя или исполнителя (т е одного лица, — А Г) проявилась в языке Сборника достаточно ярко»³⁸ Если на фоне единства языковых особенностей обнаруживается текстуальное переплетение произведений и поэтическая их общность, если при этом однородны черты «образованности», наложившей отпечаток на Сборник, — источник этого единства может быть только один: певец записал свой собственный репертуар. Бросаясь в глаза перекличка текстов, тяга певца к расширению, развитию песен, внесению в них своеобразной бытовой мотивированности позволяет оценить исполнителя как певца-импровизатора.³⁹ К сожалению,

1689 г и нерчинский воевода Федор Дементьев Воейков (см В К Андриевич История Сибири, ч II СПб, 1889, стр 34) Пока не ясен источник лишь следующих имен и выражений Сборника Самбур Андреевич (атаман), Прокопий Козеев (есаул), Шишков (полковник) «по Куракина послали» (за вином, в кабак) «был я на Волме на Волме-горах» Наше предположение о том, что упоминание о гостинном дворе и лавках каменных в Кумарском остроге идет от собственных впечатлений Кириши не подтверждается деревянный острог был ликвидирован по Нерчинскому договору 1689 г До середины XIX столетия никакого строительства русских крепостей на Амуре не было Следовательно, атрибутируя номенклатуру, следует помнить, что Кириша Данилов отнюдь не всегда был точен в передаче имен, титулов и т п

³⁶ Музыковеды отмечают «Напевы безусловно принадлежат к помещенным под ними текстам и, более того, являются их неотъемлемой частью Все записи напевов в Сборнике Кириши Данилова сделаны одной рукой (в пользу этого свидетельствует характер нотного изложения)» (Б М Добровольский О нотных записях в Сборнике Кириши Данилова — В кн Сборник Кириши Данилова, стр 574)

³⁷ Доказательство того, что один человек мог быть носителем всего репертуара приведено в нашей статье «О датировке оригинала Сборника Кириши Данилова» («Вестник Ленингр гос унив», 1958, № 20, стр 106)

³⁸ А П Евгеньева Рукопись Сборника Кириши Данилова и некоторые ее особенности стр 584

³⁹ См характеристику мастеров-импровизаторов в кн А М Астахова Былины Севера т I Изд АН СССР, М—Л, 1938, стр 86

в данной статье мы вынуждены опустить целый раздел, показывающий обширную, ветвящуюся систему взаимореинисценций и художественных совпадений текстов. Однако доводов за принадлежность репертуара Сборника единственному исполнителю совершенно достаточно, чтобы подождать, пока сторонники того мнения, что Сборник записан не от одного, а от нескольких певцов, попытаются доказать обратное.⁴⁰

* *
*

Своей анкеты фольклористам Кирша Данилов не оставил. Через Сборник и только через Сборник приходится извлекать сведения о его авторе. Он был профессионалом-певцом. Это очевидно. Но правы ли мы, называя его скоморохом?

Скоморошество — яркое, цветастое и пестрое явление. Певцы, гудочки, скрыпотчики, циркачи, актеры-скитальцы, ярмарочные завсегдатаи, забавлявшие чернь по торжкам и в кабаках, зазывавшиеся не только на мужицкие праздники, но и в высокие хоромы боярина, «гостя» и даже на кремлевское подворье; выразители крестьянской боли и неумирающего народного юмора и вместе с тем шуты, потрафлявшие вкусам господ; «всем скорбям знатоки», маскировавшие показной глупостью острый пристальный ум и горькие, спившиеся пустомели; искусные глумцы, как бы невзначай пропущавшие в потоке скоромных песен песню политическую, запретную; простонародные философы, кощунники, возбудители классового протеста, не дававшие дремать мысли крестьянина; конокрады, не брезгавшие ни ночным, ни дневным разбоем, и свадебные дружки, знахари, лекари⁴¹ хлеба насущного ради — такими рисуют скоморохов исторические, литературные и фольклорные памятники. Скоморохи были необузданной, свободомыслящей стихией феодального мира. Лучше всего о социальной природе скоморошества говорит жестокая расправа с ним феодально-крепостнического государства после 1648 г., вслед за указами «тишайшего» Алексея Михайловича.

⁴⁰ Признание того, что тексты Сборника знал один певец-импровизатор, дает ключ к расшифровке некоторых темных мест Сборника. Откуда, например, попал в сподвижники Ермака («На Бузане», «Ермак взял Сибирь») «Анофрей Степанович»? Такого атамана не знают чуткие к слухам сибирские летописи. Но вот, комментируя в Сборнике Кирши Данилова песню «Во Сибирской украине, во Даурской стороне», говорящую об обороне Кумарского острога от маньчжур в марте 1655 г., мы узнаем, что оборону возглавлял Анофрей (Онуфрий) Степанов, — в песне не упомянутый. Не попал ли он в произведение о Ермаке из первичной редакции песни? Признание автора Сборника певцом-импровизатором, поиски стилистических параллелей между названными текстами позволяют утвердительно ответить на этот вопрос. В песнях имеется прямое дублирование текста:

А хватили казаки
Оружье долгомерное
И три пушечки медные...
В три пушечки гунули,
А ружьем вдруг грянули...

(На «Бузане-острове»)

А была у казаков
Три пушки медныя
Аружье долгомерное.
Три пушечки гунули,
А ружьем вдруг грянули.

(«Во Сибирской украине».)

Значит, Онуфрей Степанов стал сподвижником Ермака только благодаря наличию упомянутых произведений в репертуаре одного певца-импровизатора.

⁴¹ А. Яковлев, *Холопство и холопы в Московском государстве XVII века*. Изд. АН СССР, М.—Л., 1943, стр. 41, 245.

Скоморохи представлялись властям опасными именно как один из ферментов брожения общества. Санкции против скоморохов были «противопожарной» мерой в условиях назревания крестьянской войны, когда Русское царство загоралось сразу с нескольких сторон. В свете этого необходимо дать должную оценку сохранившимся документам о скоморохах.

Основные источники, которыми мы располагаем, вышли из среды карателей скоморошества. Они компрометируют облик носителей вольного, нерегламентированного народного искусства. Порча народной нравственности — излюбленное обвинение крепостников духа против инакомыслящих. Иного отцам церкви (и московским государям) не оставалось: скоморохи лишали их паствы, которая, неохотно давая на церковь, «с радостью» выносила «сребряницу» скоморохам.⁴² Не учитывая этого, отдельные исследователи и по сей день остаются невысокого мнения о скоморохах.

У В. Я. Проппа встречаем противопоставление: «Это не... скоморох, потешающий своих слушателей песнями не всегда высокого достоинства. Это настоящий художник».⁴³ Но можно ли отрешаться от свидетельств современников скоморошьяго искусства?.. Олеарий в начале XVII столетия слышал от скоморохов исторические песни и отмечал в их творчестве то, что на современном литературоведческом языке называется «смешением комического и серьезного».⁴⁴ В. Н. Татищев писал: «Я прежде у скоморохов песни старинные о князе Владимире слышал... так же о славных людях Илье Муромце, Алексие Поповиче, Соловье-Разбойнике, Долке Стефановиче и проч.»⁴⁵ О причастности скоморохов к высокому эпическому искусству говорит создание ими целых былинных сюжетов («Вавилово и скоморохи», «Ставр») и скоморошьях версий былин («Добрыня и неудачная женитьба Алеши Поповича»).

Что скоморохи не были беспечны по части грамоты еще в глубокой древности, свидетельствует былина «Вавило и скоморохи», где ощутимы «некоторые черты влияния древнерусской письменности, житийной и апокрифической литературы».⁴⁶ В свою очередь демократическая книжная сатира XVII в. явно зависима от скоморошьяго творчества («скомороший ясок») и, по-видимому, в какой-то своей части создана грамотными скоморохами.

Если стремиться к точности, следует принять, что скоморохи были «своего рода художественной интеллигенцией феодальной Руси».⁴⁷

Повсеместные гонения на скоморохов начались в 1648 г. и продолжались всю вторую половину XVII в. Скоморохи были неистребимы, живучи, как сам народный юмор, — однако до нас донесли лишь отголоски борьбы XVII в.

Рассылка приставов в Двинские станы и волости Устюжского уезда, на Сольвычегодский посад и в Усольский уезд в 1657 г. с крепким заказом: чтобы «скомрахов и медвежьих поводчиков» «впредь отнюдь не объявлялось»,⁴⁸ — говорит, что через десять лет после государственной грамоты скоморохов.

⁴² А. А. З и м и н. Скоморохи в памятниках публицистики и народного творчества XVI века. — В кн.: Из истории русских литературных отношений XVIII—XX веков. Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 341.

⁴³ В. Я. П р о п п. Русский героический эпос. Изд. Ленингр. гос. ун-в., 1955, стр. 88.

⁴⁴ А. А. М о р о з о в. Скоморохи на Севере. — «Север», альманах, ОГИЗ, Архангельское изд-во, 1946, стр. 198.

⁴⁵ Былины в записях и пересказах XVII—XVIII веков. Издание подготовили А. М. Астахова и В. В. Митрофанова. — «Памятники русского фольклора», стр. 246.

⁴⁶ А. А. М о р о з о в. Скоморохи на Севере, стр. 234—235.

⁴⁷ Там же стр. 241.

⁴⁸ Там же, стр. 228. Ценные крупницы по истории вятского скоморошества, выпавшего из поля зрения А. А. Морозова, содержит библиографический обзор Л. В. Дья-

морехи были живы. Еще 30 лет спустя, в 1686 г., скоморошье искусство живо: «многие» разоренные помещиками крестьяне «наученных плясовых медведей своих... по деревням водят».⁴⁹ Быть может, перед нами уже не скоморохи? Как знать: родившийся в этот год Татищев помнит репертуар скоморохов, а его впечатления никак не могут лежать за пределами XVIII столетия. Авторы лубочных картинок XVIII в. писали скоморохов с гудками и волынками, словно бы прямо с природы. А почему бы и нет! — Петр Великий крестил в 1724 г. младенца у гудошника Конева и в 1725 г. пирувал на свадьбе гудошницы Натальи.⁵⁰ «Легализация»⁵¹ сильно поредевших скоморохов где-то в Петровскую эпоху, да и все пережитое ими за полвека гонений привели к известному социальному измельчанию репертуара скоморошьях приемников, к притуплению жала сатиры. В XIX в. В. И. Даль, управлявший с 1849 по 1859 г. Нижегородской удельной конторой, скажет: «Есть еще записные скоморохи, этим промышляющие. Один из удельн[ых] крест[ьян] Ниж[ег]ородской] губ[ернии] исправно содержал семью и оплачивал повинности, бродя с волынками из цельной шкуры теленка, свища всеми птичьими посвистами, беседуя один за троих и пр.»⁵² Правда, свою любовь к скоморохам, свою высокую оценку их солнечного искусства народ донесет в песнях и пословицах почти до самого нашего времени. Однако, по-видимому, уже в середине XVIII в. скоморошество было⁵³ явлением угасающим. Именно поэтому автор «Истории российской с самых древнейших времен», слышавший прежде былины от скоморохов, досадовал на то, что не мог получить их во время работы над своим капитальным трудом.

Бродили по деревням вожаки медведей, кукольники, но классическое скоморошество, бывшее прежде массовым повсеместным искусством «в силу изменившихся социальных условий»,⁵⁴ обновления форм быта постепенно сходило на нет.

Урал, Сибирь принадлежали к тем областям, где скоморошество могло существовать относительно дольше. Кондовая старина уживалась в здешнем кержацком краю с новой, горнозаводской Русью. Появились офицеры бергколлегии в треуголках, варили чугуны в невьянских домнах, но мало что менялось в косматой державе, которая гудела соснами на тысячи верст в сторону от ямских трактов и заводских огорож. Живя государицами, местные промышленники оставались приверженцами старого быта, старых форм культуры, держали при домах певцов, плясунов, бахарей, кулачных бойцов. Не будет удивительно, если рано или поздно разыщутся документальные свидетельства о покровительстве скоморохам со стороны уральских меценатов. А пока обращают на себя внимание некоторые совпадения.

конова «Предшественники Александра Васнецова» (см.: А. Васнецов. Песни северо-восточной России. 2-е изд., Киров, 1949, стр. 238, 233, 232, 237).

⁴⁹ Л. С. Шептаев. Русское скоморошество в XVII веке. — «Ученые записки Уральского государственного университета им. А. М. Горького», вып. VI, Свердловск, 1949, стр. 48.

⁵⁰ Н. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России, ч. I, вып. 2. М.—Л., 1928, стр. 209; «Примечания», стр. XVI.

⁵¹ Там же, стр. 170.

⁵² Владимир Даль. Толковый словарь живого великорусского языка, т. IV. М., 1955, стр. 203.

⁵³ Что оно было, говорят слова Татищева: «Жалею, что ныне таких (т. е. слышанных от скоморохов, — А. Г.) песен не списал» (Былины в записях и пересказах XVII—XVIII вв., стр. 246. — Разрядка моя, — А. Г.).

⁵⁴ А. А. Морозов. Скоморохи на Севере, стр. 229.

В Сборнике Кирши Данилова упоминаются Строгановы. Упоминаются в «Усах», в которых А. Д. Григорьев, М. Н. Сперанский, В. И. Чернышев, А. А. Морозов усматривали многие черты скоморошьеи редакции.

Другой вариант той же песни, записанный на Волге, упоминает Строганова и его приказчика Воронова, известного также по произведению «Ермак взял Сибирь» Сборника.⁵⁵ В скоморошьеи «Старине о большом быке», слышанной на Севере, защитниками скоморохов и других лихих молодцов выступают «гости Строганова».⁵⁶ Упомянутый строгановский приказчик Прокопий Воронов, любитель развлечься, создал даже традицию ежегодных новоусольских празднеств в Прокопьев день.⁵⁷ На таких праздниках скоморохи были необходимы.

Если не забывать, сколь могущественны были в XVI—XVIII вв. «именитые люди» Строгановы, заинтересованные в рабочих руках для своих богатейших земель, дававшие пристанище пестрому беглому люду, если припомнить, что Строгановы не были безразличны к искусствам («строгановская школа» иконописи, сольвычегодская архитектура, Строгановская летопись), — мы можем увидеть в фольклорных упоминаниях о Строгановых недвусмысленное указание на то, что скоморохи хорошо знали дорогу в строгановские земли.

Но вернемся к середине XVII столетия. В 1649 г. Тобольский воевода получает «память» — напоминание о необходимости искоренять скоморохов. Не станем преувеличивать значение географической прикреплённости документа. Скоморошество было «повсеместным».⁵⁸ Важно, однако, отметить другое: скоморошьи гнезда известны на Урале и в Зауралье (не далее, как при реке Нице, возле славного ярмарками Ирбита, стояла деревня Скоморохова),⁵⁹ и одним из их прибежищ во время гонений должны были стать соседние строгановские владения, в которые не было доступа воеводским приставам. Вот почему для начала XVIII в. существование скоморохов на Урале в этом районе кажется естественным и легко объяснимым. Ведь и известное нападение лихих людей на Кай-городок, описанное в 1692 г. как недавний случай Избраннедесом, случившееся в верховьях Камы, обошлось не без их участия: разбойные суда были «наполнены людьми, которые в барабаны били, на дутках играли и многие иные радостные оказательства показали».⁶⁰ А ставленная грамота 1703 г. пономарю одного из вятских сел предписывала пастырю избегать домов, где «скомрящеская чудения со всяким неподобным плясанием бывают».⁶¹

Из сказанного следует, что возникновение оригинала Сборника Кирши Данилова на Урале в Петровскую эпоху связывать с поздними скоморо-

⁵⁵ В. Чернышев. Заметки о русских песнях. — «Slavia», т. XII, вып. 1, 1932, стр. 177.

⁵⁶ Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом, т. III. Изд. 4-е, Изд. АН СССР, М.—Л., 1951, № 303.

⁵⁷ «Пермские губернские ведомости», 1882, № 97, стр. 514.

⁵⁸ А. М. Морозов. Скоморохи на Севере, стр. 223. Так, о былой распространенности скоморошества на юге говорят фамильные прозвища из писцовых книг 1615 г.: Савка Гусельник, Лучка Скоморох, Оксенко Скоморохов, Митка Скоморохов (Материалы для истории Воронежской и соседних губерний. Воронежские писцовые книги, т. II. Воронеж, 1891, стр. 13, 14, 12, 29).

⁵⁹ Списки населенных мест Российской империи, XXXI, Пермская губерния. СПб., 1875, стр. 104.

⁶⁰ П. С. Богословский. Песня об Усах из Сборника Кирши Данилова и Камская вольница. — «Пермский краеведческий сборник», вып. IV, Пермь, 1928, стр. 87.

⁶¹ «Вятские губернские ведомости», 1889, № 77, стр. 4.

хами вполне допустимо.⁶² О том же, что хранителями оригинала были скоморохи 60-х годов XVIII в., свидетельствует известное письмо Прокофия Демилова Г. Ф. Миллеру. «Сибирские люди», «разумные дураки... которые прошедшую историю поют на голосу», — это и есть скоморохи-последыши. В письме речь идет не о разумных простофилях, попавшихся на пении запретного и сосланных в Сибирь,⁶³ а о профессиональных «дураках»: ⁶⁴богач Демидов, как и все русское барство его века, не знал иного словесного ярлыка для простолюдина-потешника, кормившегося искусством.

Сборник создан скоморохами — на этом сходится ряд ученых. В. Я. Пропп, например, говорит о скоморошьем характере всего Сборника,⁶⁵ не деля исключений даже для произведений серьезного рода, типа «Взятая Казанского царства». ⁶⁶Почему же так оценивается Сборник? Ведь в нем лишь одно произведение славит скоморохов («Гость Терентище»), нет скоморошьей былины «Вавило и скоморохи», а былина «Добрыня чудь покорил» не имеет черт скоморошьей редакции (появление Добрыни в одежде скомороха).

Во-первых, никто не может поручиться, что «Вавила и скоморохи» и скоморошья версия былины о Добрыне должны были быть известны в Петровскую эпоху повсеместно. Скоморохи же пополняли свой репертуар не только от скоморохов. Во-вторых, нигде в репертуаре исполнитель-импровизаторов нет тех скоморошьих концовок, которые известны по «Дюку Степановичу» и «Михайлу Скопину» Сборника, а в них певец говорит от и м е н и с к о м о р о х а. Обращает на себя внимание и любопытная особенность песни: «Стать почитать — стать сказывать». Эта эротическая «скоморошина», высмеивая решительно всех и вся, прославляет охальников-скоморохов, глумящихся над попадьей, и всерьез защищает честь скомороховой жены. Произведение оказывается «скоморошиной» не только в жанровом смысле, но и по своему проскоморошьему содержанию. Совершенно очевидно, что на некоторые вещи певец реагировал заинтересованно. Вот эта особая заинтересованность и приоткрывает нам улыбающееся лицо скомороха.

В Сборнике целый ряд песен может быть отнесен к «скоморошинам» или может принадлежать «той области фольклора, которая преимущественно культивировалась скоморохами»⁶⁷ (№№ 2, 4, 5, 7, 15, 18, 27, 28, 32, 38, 42, 46, 47, 55, 55а, 56—58, 60—67). Наблюдается эмоциональная переключка «скоморошин» и серьезных текстов, притом «скоморошьи привнесения» образуют органический сплав с основным текстом, что вновь подтверждает импровизаторский талант певца. Конечно же, только скоморох мог так интерпретировать «Бориса Шереметева» (№ 41):

И тут государь звеселился,
Велел ему голову отляпать.

⁶² Даже Б. Н. Путилов предполагает, что составителю «Древних российских стихотворений» дали материал, между прочим, и «последние скоморохи» (Сборник Кирши Данилова, стр. 542).

⁶³ Известен факт ссылки в Петровское время в Сибирь за политическую посылку (Н. Б. Голицына. Политические процессы при Петре I. Изд. Моск. гос. ун-в., 1957, стр. 51).

⁶⁴ Так же думал М. К. Азадовский (см. его статью «Русская былевая традиция в Сибири и на Алтае» в кн.: Былины и исторические песни из Южной Сибири. Записи С. И. Гуляева. Новосибирск, 1939, стр. 19).

⁶⁵ В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 421, 159, 416.

⁶⁶ См.: Русский фольклор. Материалы и исследования, т. II. Изд. АН СССР, М.—Л., 1957, стр. 352.

⁶⁷ Б. Н. Путилов. Сборник Кирши Данилова и его место в русской фольклористике, стр. 563.

Только скоморох мог так посмеяться над незадачливыми селенгинцами:

По базарам казаки оне похаживают,
А и хвастают казаки селендинский молодцы
А своими ведь дырами широкими.

(№ 35).

В своеобразной первой части «Голубиной книги» интонация торжественная и учительная перебивается скоромным лукавством:

Согрешил Адаме во светлом раю,
Во светлом раю со своею со Еввою.
Оне тута стали в раю нагим-ноги,
А нагим-ноги стали, босешуньки, —
Закрыли соромы ладонцами,
Пришли оне к самому Христу,
К самому Христу-царю небесному.

Нигде, кроме текстов Кирши Данилова, Адам с Еввой не ведут себя у бога так непочтительно-требовательно:

Зашли оне на Фаор-гору,
Кричат, ревут зычным голосом...

(№ 59).

(«кричать-реветь» — обычный стандарт в текстах Сборника).⁶⁸

Скоморошье не в каждом тексте различимо невооруженным глазом. Пристрастия скоморошьей среды могли подчас сказываться более тонко.

В былине «Алеша Попович» (№ 20) нет речи о скоморохах, певцах, искусстве. Но там герои обнаруживают необыкновенную любовь к переодеваньям. Вначале Алеша «привезался» к калике перехожему, одетому в богатые сорочинские одежды:

А и ты, братец, калика перехожея!
Дай мне платье каличье,
Возьми мое богатырское...

Затем происходит самый обмен. Но вот Алеша убил Тугарина, и тут —

Платье с него снимал цветное на сто тысячей,
И все платья на себе надевал...

Наконец происходит обмен платьем с каликою:

Стали оне говорити
И между собою платьем меняти:
Калика свое платье надевал каличье,
А Олеша — свое богатырское,
А Тугарина Змеевича платье цветное
Клади в чебодан к себе.

Вспомним любовь скоморохов к маскараду (налицо «мотив ряжения, сам по себе, родственной скоморошеству»),⁶⁹ и эта ассоциация со скоморошеством, подкрепленная другими наблюдениями над Сборником, — уже не покажется искусственной. Прав В. Я. Пропп, когда он находит скоморошье

⁶⁸ Рассказ об Адаме — пролог к собственно «Голубиной книге» (текст Кирши Данилова — контаминация с «Плачем об Адаме») см.: П. Бессонов. Калики перехожие; т. II, вып. 6, М., 1864, №№ 642—646, 649—653, 655—664.

⁶⁹ А. А. Морозов. Скоморохи на Севере, стр. 200.

в «Михаиле Казаринове» (№ 22) по одной художественной детали: герой «проявляет некоторое нетерпение».⁷⁰

К «озорной» же исполнительской манере тяготеют известные по Сборнику «Соловей Будимерович» (№ 1), «Иван Гостиной сын» (№ 8), «Три года Добрынюшка столыничал» (№ 9, сюжет «Добрыня и Маринка»), «О женитьбе князя Владимира» (№ 11 — сюжет «Дунай»), «Иван Годинович» (№ 16), «Царь Саул Леванидович» (№ 26), «Сорок калик со каликою» (№ 24) и др.

Часть произведений Сборника не имеет в своем оформлении безусловных признаков принадлежности скоморошьему репертуару. Однако по ряду причин эти песни могли импонировать психологии скоморохов и, следовательно, исполняться ими.

Таковы песни о Ермаке (№№ 13, 14, 40), «Князь Репнин» (№ 43), «О Стеньке Разине» (№ 70), «О атамане Фроле Минеевиче» (№ 69), поэтизирующие вольную жизнь, созвучные идеалам, носителями распространителями которых выступали скоморохи. Сюда же относятся «Василий Буслаев» и «Василий Буслаев молиться ездил» (№№ 10, 19), «Гордей Блаудович» (№ 17).

«Калин-царь» (№ 25), «Добрыня купался — змей унес» (№ 48), «Первая поездка Ильи Муромца в Киев» (№ 49), «Илья ездил с Добрынею» (№ 50), «О станишниках или разбойниках» (№ 68) — былины об Илье Муромце и Добрыне, основываясь на известном отзыве Татищева, можно без колебаний включить в репертуар певца-скомороха.

В итоге, вне «скоморошьего ряда» остаются лишь 10 произведений из 71: исторические песни — «Взятие Казанского царства» (№ 30), «Под Ригой стоял царь-государь» (№ 34), «Никите Романовичу дано село Преображенское» (№ 45), «Атаман польской» (№ 53); лирика — «По долам девица копала корень лютое» (№ 36), «Перед нашими воротами утоптана трава» (№ 37), «Из Крыму и из Нагаю» (№ 39), «Князь Роман жену терял» (№ 51), «Во хорошем высоком тереме, под красным косящетым окошком» (№ 52), «На литовском рубеже» (№ 54). Если же учесть свидетельство Олеария, слышавшего из уст скоморохов исторические песни, останется всего шесть «сомнительных» произведений.

По мнению некоторых музыковедов, манера «профессиональных бродячих певцов и музыкантов, наших старинных пересмешников-скоморохов» «чувствуется, между прочим, во многих напевах Сборника Кириши Данилова».⁷¹

Иными словами, на вопрос, действительно ли принадлежал репертуар Сборника скомороху, возможен только утвердительный ответ. Изучение «Древних российских стихотворений» можно и следует теперь вести в русле выявления особенностей художественного облика скоморошества, памятуя, что это было позднее скоморошество.

Не переоценивая социальной остроты Сборника (хотя Сборник Кириши Данилова «закладывает в себе гораздо более острый в социальном отношении материал, чем принято обычно думать»),⁷² нельзя не возразить против скептической оценки некоторых произведений В. Я. Проплом. В былине «Василий Буслаев» он видит «вариант, испорченный скоморошьей обра-

⁷⁰ В. Пропп. Русский героический эпос, стр. 159.

⁷¹ Н. Янчук. О музыке былин в связи с историей их изучения. — В кн.: Русская устная словесность, т. II, Былины. Исторические песни. Под ред. М. Н. Сперанского, М., 1919, стр. 547.

⁷² Б. Н. Путилов. Сборник Кириши Данилова и его место в русской фольклористике, стр. 565.

боткой: в нем, — и это единственный случай, — Василий Буслаевич изображается пьяницей; дружину он набирает себе из боярских детей. На братчине происходит драка и т. д.» Эти особенности, а также победа Василия над «новгородскими мужиками» — трактовка, которая «полностью искажает народный замысел». ⁷³ То, что в дальнейшем анализе исследователь многократно привлекает текст Сборника для иллюстрации народной трактовки былины, — позволяет усомниться в справедливости столь категоричного мнения. В. Я. Пропп говорит, что герой «порывает с тем укладом, в котором он был воспитан, и объявляет ему борьбу не на жизнь, а на смерть», но трактует это лишь как разрыв с боярско-аристократической средой. В этом ли трагическое величие фигуры Буслаева?.. Самый конфликт былины исследователь социологизирует и определяет, как «конфликт между обездоленными людьми труда и людьми, разбогатевшими на торговле». ⁷⁴ Но протест Буслаева не имеет осознанной конкретно-классовой направленности. Он противоречив, анархичен, а потому и безнадежен. Художественный гений народа недаром поставил в центре конфликта отщепенца из среды социальных верхов: Васька не годится для роли главаря, а тем более — «идейного вождя», «социальной силы», противостоящей «знатым людям». ⁷⁵

Он замышляет потряхнуть всем Новгородом, чтобы разбить вдребезги жизнь, в которой нет богатырства, нет применения богатырям, — но его бунт не преследует цели удовлетворить какие-то социальные требования. Набирая дружину, как признает сам В. Я. Пропп, Буслаев вовсе не намеревается «напоть, накормить и одеть всю эту толпу». ⁷⁶ Герой для задуманного набирает тех людей, чья сила пропадает втуне, кому не расправить плечи в этом матером, каменном, закосневшем в благочестии Новгороде. Дружина Буслаева пестра по своему составу, и это отвечает сущности буслаевского протеста. У Кириши Данилова к Василию идут «Лука и Мосей, дети боярские», мужики Залешина (их В. Я. Пропп в перечне пропускает) и неопределенного социального происхождения «семь братьев Сбродовичи», Костя Новаторженин. В одном из вариантов к нему является «Костя-Лостя Литурженин», т. е. человек, порвавший с духовной средой. ⁷⁷ Василий объединяет вокруг себя не бедняков, «знающих, кто их враг», ⁷⁸ а ищет среди ответных, деклассированных голей прозябающих новгородских богатырей (голей кабацких он бьет, а «шильники, мыльники, игольники», т. е., согласно В. Я. Проппу, — социальная опора Буслаева, «люди ремесленного труда, доведенные до нищеты и отчаянья», ⁷⁹ с плачем покидают двор Буслаева). Буслаеву равно ненавистны и те, кто обласкан и вознесен Новгородом («старосты»), и те безропотные обыватели («мужики»), которые не знают порывов к иной жизни: в них нет ни силы, ни отваги. Едва ли следует доказывать, будто герой уже с младенчества был не озорником, а врагом боярства, цитируя единственный вариант, где «„шутки“ Василия Буслаева направлены против боярских и княженецких детей». ⁸⁰ Ведь в центральной картине былины — битве с Новгородом — герой нападается на «весь Новгород», а не на «его верхушку и нанятую (?) ею

⁷³ В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 428.

⁷⁴ Там же, стр. 432, 435.

⁷⁵ Там же, стр. 440, 439.

⁷⁶ Там же, стр. 434.

⁷⁷ Ал. Д. Григорьев. Архангельские былины и исторические песни, собранные в 1899—1901 гг., т. III, СПб., 1910, стр. 450.

⁷⁸ В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 435.

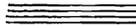
⁷⁹ Там же.

⁸⁰ Там же.

силу».⁸¹ Он дерется против всех и вся. Решая, что «слова „весь Новгород“ не должны пониматься буквально»,⁸² исследователь идет на упрощение былины. Классовой стерильности нет уже при подборе дружины. Нет классовой целеустремленности и в самой схватке. Вариант Кирши Данилова отнюдь не искажает сюжета. Лишь финал, рисующий победу Буслаева, отступает от исконной, древнейшей трактовки. Но считать этот финал грехом скоморохов нельзя: аналогичный конец известен и по другим, не скоморошьим записям.

В былине «Гордей Блудович» В. Я. Пропп также усматривает искажение основного смысла былины, объясняемое скоморошьим характером Сборника. Ученый полагает, что «былина эта не внутрибоярская, а антибоярская и антикупеческая»,⁸³ и это верно, но не в том смысле, какой придает былине В. Я. Пропп. Мать Гордена и Горден Блудович — не столь родовиты, как Часовая и ее дочь Чайна. Однако они достаточно богаты: Горден (Хотен) в некоторых вариантах грозит отдать Чайну «в жены самому последнему из холопов». Значит, мнение, будто «Часовая вдова, — боярыня и богатая, Хотен беден и герой»⁸⁴ — не отличается безупречностью. Былина — действительно антибоярская, но вне зависимости от того межсословную (антитеза: бояре — дворяне) или внутрисословную (внутрибоярскую) форму принимает конфликт. Главное в былине — осуждение сословной спеси, утверждение независимости человеческого достоинства от «степенства», родовитости, а эти демократические мотивы звучат в полный голос и в варианте Кирши Данилова, где враждуют «жены богатые, богатые жены дворянские».

В заключение необходимо сказать, что поиски свидетельств о певце-скоморохе, авторе оригинала «Древних российских стихотворений», конечно же, следует связывать с именем Кирши Данилова. Совпадение имени «Кирша Данилов», стоявшего на утраченном первом листе копии Сборника, с именем «Кирилла Данилович», как называет себя⁸⁵ певец в песне «Да не жаль добра молодца битого — жаль похмельного», — нельзя признать случайностью. Разыскивать нам следует скомороха Киршу (Кирилла) Данилова.



⁸¹ Там же, стр. 441.

⁸² Там же.

⁸³ Там же, стр. 416.

⁸⁴ Там же, стр. 418, 416.

⁸⁵ Соображение Б. Н. Путилова: «... не исключено, что в шутку певец вставил здесь имя собирателя», — не более как попытка устранить препятствие с пути «собирательской» гипотезы (Б. Н. Путилов. Комментарий. — В кн.: Сборник Кирши Данилова, стр. 622).

Н. В. НОВИКОВ

СБОРНИК П. В. ШЕЙНА «ВЕЛИКОРУС В СВОИХ ПЕСНЯХ,
ОБРЯДАХ, ОБЫЧАЯХ, ВЕРОВАНИЯХ, СКАЗКАХ,
ЛЕГЕНДАХ и т. п.»

1

После выхода в свет первой части «Русских народных песен» (1870 г.)¹ П. В. Шейн почти полностью переключился на соби́рание и публикацию белорусских фольклорно-этнографических материалов. В 1874 г. он издал сборник «Белорусские народные песни», а с 1887 г. приступил к печатанию своего обширного собрания «Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края» (т. I, чч. 1 и 2, 1887 и 1890 гг., т. II, 1893 г. и т. III, 1902 г.).

Работа по сбору и публикации белорусских материалов на долгие годы завладела собирателем и заметно ослабила, хотя и не прекратила вовсе, его занятия по русскому фольклору. Русский фольклор он продолжал накапливать исподволь; лично сам записывал мало, но тщательно и с тем непрременным вниманием к народным певцам, о котором в свое время с похвалой отзывался Я. К. Грот.²

«Почти не было еще случая в моей долговременной собирательской практике, — пишет Шейн, — чтобы кто-либо из умелых певиц или певцов, отрекомендованных мне местным деревенским людом, в беседе со мною не сообщили бы мне какой-либо песенки, припевки и т. п. и отбойривались бы от меня пустыми отговорками, в роде того, что прежде мы знали много разных песен, а теперь запамятовали». Оглядываясь на свой собирательский опыт в Белоруссии, он продолжает: «Как только начнут таким манером отнекиваться, — я тотчас за свой сборник, — открою в нем какой-либо отдел, прочту какую-либо песенку и давай экзаменовать: „Ци пяюць у вас, Гапуля, или там Ганнуля, гэту песню?“ — „Ня ведаю, паночек, ня чула“. Тут я, не говоря более ни слова, затыну, как сумею на голос названную песню и тотчас на лицах кругом обстоящих меня певиц (реже певцов) непременно появится непритворное выражение удивления и нетерпеливости и едва успею пропеть несколько стихов, как уже замечаю, что мои внимательные слушательницы потихоньку полушепотом начинают мне вторить, подтягивать, постепенно возвышая свой голос, а более смелая из них еще вздернет плечами, отвернется в сторону с негодованием, плюнет, пожалуй, и скажет в сердцах: „Брэщець хто табе так пеяў. Ци так пеюць гэту песню?“ А мне это и на руку. Тотчас, разумеется, замолчу, а затем и скажу своей, сконфузившей меня при всей честной компании критикантке: „А як жа у вас пяюць? Я ня тутейшый, сам ня ведаю як. Людзи кажуць у вас лепше поюць и ваши песни лепше. Спей гэту песню, альбо другую

¹ Об этом сборнике, как и о начале собирательской деятельности П. В. Шейна, см. нашу статью в кн.: Русский фольклор. Материалы и исследования, т. V. Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 391—412.

² «С.-Петербургские ведомости», 1871, № 43.

якую". Ободренная этими словами, моя слушательница, после некоторых новых отговорок, сказанных просто ради чванства, непременно споеет мне сперва желанную песню, затем другую, третью и т. д. Труден только первый шаг (разумеется, без приличного угощения тут дело не обходится). Этим способом мне всегда удавалось до такой степени развязать язык и голос моих певиц, что успевай только записывать, а на другой день по первому моему призыву охотно являлись в назначенный час для нового сеанса».³

Записи песен в полевых условиях Шейн обычно производил карандашом, на отдельных листках бумаги, придерживаясь по возможности правил своей программы;⁴ в дальнейшем тексты переписывались набело чернилами самим собирателем, реже — по его просьбе — посторонними лицами.

Помимо собственных записей, обильный материал Шейн получал от своих русских корреспондентов. К 90-м годам собрание Шейна приобрело общерусский характер. К составителю стекались материалы почти из всех российских губерний, зачастую от людей, лично ему неизвестных. Помимо этого, Шейн, при содействии Л. Н. Майкова и В. Ф. Миллера, обогатил свои песенные коллекции текстами из рукописных сборников, поступивших в разные годы от частных лиц в архивы Русского географического общества и Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии.

В 1893 г., как только было покончено с изданием второго тома «Материалов» и Шейн получил относительную свободу действий, он решительно взялся за продвижение в печать своего русского собрания. Обратившись за содействием к А. Н. Майкову, он получил от него следующий ответ: «Был я вчера у Толстого Ив.⁵ Вопрос поставлен был так: как помочь Вам издать Ваши Великорусские песни? Ответили: не иначе как побудить на то какое-нибудь учреждение. Но какое? Географическое — оскудело, денег нет. Остается Академия, и вот надо действовать на в. кн. и членов. Но как теперь все разъезжаются, то отложим до осени».⁶

Новое издание, по давнишнему замыслу его составителя, должно было явиться по существу вторым переизданием сборника «Русские народные песни», но на расширенной основе («сильно пополненное») и строго исправленное.⁷

В октябре 1894 г. собиратель посетил А. Н. Пыпина для «получения советов и руководящих указаний» в работе над окончательным упорядочением русских этнографических материалов, с этой же целью он обратился и к историку К. Н. Бестужеву-Рюмину. Готовясь к встрече с последним, Шейн набросал следующие вопросы, подлежавшие выяснению:

«1. Не отнести ли цикл песен про В. Клюшничка к отделу бытовых-семейных, в разряд тех, где дело идет об измене жены мужу?»

«2. Не перенести ли из отдела детских те, в которых проглядывает предание истории?»

«3. Удержат ли те заглавия, которыми обозначаются некоторые песни в издании 3 кн. „Чтение“ 1877?»

«4. Куда отнести песни о Рычкове, Нарышкине?»

«5. Одобряете ли расположение песен по содержанию?»

³ Отчет Шейна о командировке в Северо-Западный край. — Архив Академии наук СССР (в Ленинграде), ф. 104, оп. 1, № 828. (В дальнейшем — Архив АН СССР).

⁴ Программу Шейн напечатал в послесловии к своему сборнику «Белорусские народные песни» (СПб., 1874).

⁵ Гр. И. И. Толстой — с 1893 г. вице-президент Академии художеств. — Н. Н.

⁶ Письмо А. Майкова от 21 мая 1893 г. — Архив АН, оп. 2, № 113.

⁷ Письмо Шейна к Гроту от 25 мая 1871 г. — Там же, ф. 137, оп. 3, № 1026.

«6. Не сочтется лишним балластом приведение параллелей печатных, особливо редких сборников?»⁸

Консультацию по классификации песен Шейн брал и у А. И. Соболевского, который в ответ на его вопрос, как лучше издавать «Великорус», по старой ли системе или избрать новую, писал:

«Вы спрашиваете о делении песен. — Я, как Вы знаете, даю их в своем сборнике по содержанию. Так как у меня много старых сборников, где никаких делений песен нет, то для меня деление по сюжетам — дело необходимости. Ведь не могу же песни из сборника новиковского назвать „голосовую“ или как-нибудь иначе в том же роде. Что до Вас, то если у Вас есть при каждой песне заметка относительно ее народного названия («голосовая» и т. д.), мне кажется можно сохранить прежнее (как в первом сборнике Вашем), а если заметка имеется у Вас при некоторых песнях, — деление по содержанию наиболее подходящее».⁹

15 апреля 1894 г. собиратель направил на имя министра народного просвещения гр. И. Д. Делянова пространную докладную записку и три книги «Материалов» с просьбой «повергнуть» их «милостивому вниманию его величества государя императора» и ходатайствовать перед ним о выдаче субсидии в размере 3000 руб. на издание великорусского сборника.¹⁰

Прошение Шейна, очевидно, успеха не имело, так как год спустя, 30 мая 1895 г., ему пришлось вновь обратиться к гр. Делянову по одному и тому же вопросу и почти дословно повторить содержание предыдущей просьбы. В дополнении, написанном ко второй записке,¹¹ Шейн по-прежнему умолял министра исходатайствовать у его императорского величества денежную сумму, но уже в размере 4—5 тыс. руб. для покрытия расходов по изданию сборника.

Попытка Шейна во что бы то ни стало добиться разрешения вопроса об издании великорусского сборника именно в 1895 г. определялась двумя важнейшими для него событиями. Мы имеем в виду 1) отклонение предложения собирателя об издании его сборника Вторым отделением Академии наук под предлогом, как говорится в письме академика А. Ф. Бычкова от 28 апреля 1895 г., «что им (т. е. Отделением, — Н. Н.) начато и продолжается печатание многих трудов и что издание сборников песен составляет более почетное занятие Отделения этнографии имп. Русского географического общества, чем Второго отделения имп. Академии наук»¹² и 2) подготовка к печати и выход в свет первой книги обширного сборника «Великорусских народных песен» под редакцией А. И. Соболевского.

Последнее событие особенно взволновало Шейна, ибо в нем он не без основания усмотрел дополнительное препятствие осуществлению своих издательских замыслов. Сводный труд Соболевского, широко захватывая доступную область великорусского песенного репертуара, предусматривал включение в свой состав и песен прежних сборников Шейна. Однако последний воспрепятствовал этому намерению. Предупредив Соболевского о твердом решении заняться новым изданием своего труда, Шейн тем самым уже в 1895 г. заставил составителя «Великорусских народных песен»

⁸ Там же, ф. 104, оп. 1, № 554 (вкладыш в авторский экземпляр «Русские народные песни»).

⁹ Письмо к Шейну от 25 июня 1895 г. — Там же, оп. 2, № 193.

¹⁰ Копия докладной записки. — Там же, оп. 1, № 745.

¹¹ Там же, № 772.

¹² Там же, № 753.

отказаться от перепечатки материалов из его сборников.¹³ Перед Шейном стояли две задачи: с одной стороны, оградить свои великорусские песни от перепечатки Соболевского (что ему сравнительно легко удалось сделать), а с другой — во что бы то ни стало сравняться с ним во времени издания, и в лучшем случае опередить его.

В ответ на вторую докладную записку собирателя министр народного просвещения снесся с президентом Академии наук и попросил вопрос об издании шейновского сборника великорусских песен вновь поставить на обсуждение Академии. Отношение министра было зачитано на общем собрании Академии 19 августа, и выписка из протокола препровождена председателюствующему во Второе отделение «для зависящих распоряжений». 15 сентября Отделение направило на имя неперемennого секретаря Академии наук — акад. Н. Ф. Дубровина письмо, в котором говорилось: «По обсуждении проекта г. Шейна Отделение, вообще признавая труд г. Шейна полезным и важным, несмотря на появившийся на днях 1-й том русских песен, издаваемых профессором А. И. Соболевским на средства, пожалованные е. и. в. великим князем Георгием Михайловичем, не находит возможным высказать ничего положительного до тех пор, пока не ознакомится с сборником Шейна в полном его составе и в окончательной его обработке».¹⁴

О решении Второго отделения Шейн узнал через гр. Делянова. Не медля ни минуты, он представил в Отделение рукопись «Великоруса», а вместе с ней объяснительную записку, в которой, поблагодарив Академию наук и ее Отделение русского языка и словесности за «лестное и почетное» отношение их к его труду, просил напечатать этот труд в одном из своих повременных изданий, или отдельно. В «Записке» излагался также план и состав «Великоруса».¹⁵

20 января 1896 г. Отделение вторично обсудило предложение Шейна и, найдя представленный им на рассмотрение рукописный сборник полезным даже после издания такого обширного и отработанного сборника как «Великорусские песни» А. И. Соболевского, — выразило согласие на напечатание его отдельным изданием в количестве 500 экз., из коих 400 определило в пользу составителя. Извещая об этом Шейна и пересылая к нему обратно рукопись сборника, Отделение просило для избежания исправлений и переверсток в корректуре, что увеличивает расходы по печатанию, «приступить ныне же к окончательной ее обработке, чтобы можно было в непродолжительном времени сдать рукопись сборника в Академическую типографию для набора».¹⁶ Получив согласие на напечатание «Великоруса», Шейн добился увеличения числа авторских оттисков с 400 до 800 экз. Весной 1896 г. сборник поступил в типографию, а летом Шейн начал получать первые корректурные листы.

По намеченному плану издание «Великоруса» должно было состоять из трех отдельных томов. В первый том предполагалось включить песни, отражающие в себе главные моменты личной жизни селянина от колыбели до могилы (в так называемом биографо-календарном порядке), во второй — песни свадебные и в третий — песни исторические. Предполагалось также за свадебными обрядами печатать разряд песен скоморошских, юмористических и сатирических; песни о разных животных и птицах разме-

¹³ А. И. Соболевский. Великорусские народные песни, т. I. СПб., 1895, «Предисловие», стр. II.

¹⁴ Архив АН СССР, ф. 9, оп. 1, № 525.

¹⁵ Объяснительная записка к рукописному сборнику великорусских народных песен. — Там же.

¹⁶ Там же, ф. 104, оп. 1, № 753.

стить рядом с плясовыми или выделить под особую рубрику «Животный эпос».

План этот был осуществлен не полностью и с некоторыми отступлениями: не удалось выпустить в свет песни исторические, а лирико-обрядовые пришлось сосредоточить в одном томе (вместо предполагавшихся двух), разбив его на два больших отдела и два выпуска.

«Великорус» (первый выпуск которого вышел в 1898 г., второй — в 1900 г.) открывался посвящением «неутомимому исследователю, знатоку и любителю народной поэзии» В. Ф. Миллеру,¹⁷ за ним следовали: два предисловия (одно из них полностью перепечатано из сборника 1870 г.) (стр. V—XII), оглавление (стр. XIII—LV), опечатки, погрешности и поправки (стр. LVI—LVIII), I и II отделы песен (стр. 1—796).¹⁸ В заключение к сборнику прилагались: примечания и дополнения (стр. 797—820), послесловие (стр. 821—827), ноты к 17 песням (стр. 829—834) и объяснительное письмо композитора Н. Ф. Соловьева по поводу сообщенных им песен (стр. 835).

Уже при издании сборника «Русские народные песни» Шейн остро ощущал как недостаток отсутствия в нем записей мотивов песен. Для заполнения музыкального пробела в «Великорусе» собиратель и привлек композиторов Н. Ф. Соловьева и С. Г. Рыбакова, которым удалось в качестве образцов написать мотивы упомянутых 17 песен, причем 9 из них — с голоса Шейна (записи Рыбакова).

Шейн не имел ни специального музыкального образования, ни хорошего голоса, но, по свидетельствам современников, обладал музыкальным слухом и хорошей памятью. Кроме Рыбакова, русские песни с его голоса записывали Н. Ф. Соловьев, Д. А. Агрениев-Славянский; белорусские — Н. А. Римский-Корсаков, Н. Ф. Соловьев, А. Л. Спасская.

«Обладая замечательной музыкальной памятью, — писал о Шейне в 1900 г. Н. Ф. Соловьев, — способностью схватывать русские напевы во всех их подробностях, передавая эти напевы с замечательно характерным пошибом, взятым от народа, П. В. был истинным носителем русской песни

¹⁷ В начале Шейн мыслил сборник посвятить вел. кн. Константину Константиновичу Романову и приложить к первому выпуску свой портрет, как того, по заявлению составителя, настоятельно требовали «все молодые и старые этнографы» (письмо Шейна к А. А. Шахматову от 19 сентября 1897 г. — Архив АН СССР, ф. 134, оп. 3, № 1680).

¹⁸ Шейн сгруппировал песни по следующим рубрикам: т. I, вып. 1. Отдел первый. I. Детские: А. Колябельные и потешные (122 №№), Б. Песенные прибаутки и приговоры и т. д. (99 №№), В. Жеребьевы песенные прибаутки перед началом игры (конанье) (46 №№), Г. Детские игры (с песенными приговорами) (18 №№). Всего 285 №№. II Хороводные: А. Хороводные наборы (приступ к хороводу) (62 №№), Б. Хороводные игровые (125 №№), В. Хороводные разборные или разводные (55 №№). Всего 242 №№. III. Плясовые — 149 №№. IV. Беседные: А. Любовные (153 №№), Б. Семейные (83 №№), В. Юмористические, сатирические, скороморшные и пародии (в том числе и так называемый «Животный эпос») (117 №№). Всего 353 №№. Отдел второй. Песни обрядовые: А. Праздничные (по календарю): святочные (колядные, итрища, подблюдные) (134 №№), масленичные (11 №№), веснянки (16 №№), песни вощебников (4 №№), вознесенские (3 №№), семиковые и троицкие (66 №№), толочение, или толочанские (4 №№), жнивные (16 №№). Всего 254 №№. Т. I, вып. 2. Б. Свадебные — из губерний Архангельской (68 №№), Вологодской (214 №№), Вятской (62 №№), Олонецкой (17 №№), Новгородской (98 №№), Псковской (91 №№), Рязанской (46 №№), Тульской (73 №№), Калужской (17 №№), Смоленской (36 №№), Орловской (66 №№), Курской (55 №№), Тверской (44 №№), Ярославской (37 №№), Владимирской (62 №№), Нижегородской (88 №№), Симбирской (7 №№), Самарской (12 №№), Саратовской (22 №№), Оренбургской (54 №№), Иркутской (49 №№). Всего 1218 №№. В. Обряды погребальные и поминальные (причитания) — 36 №№. Всего в «Великорус» вошло 2562 песни, включая сюда и 25 различных песен (в том числе 5 свадебных из Нижегородской губ.), напечатанных в примечаниях и дополнениях.

и знал в ее музыкальных достоинствах толк». Исполнявшиеся им белорусские и великорусские песни, по словам того же композитора, «действительно представляли большой интерес, во-первых, по их редкости, а во-вторых, по мелодическому богатству. Можно сказать, что П. В. открыл многие русские песни, и некоторые из них благодаря П. В. сделались общим музыкальным достоянием».¹⁹

О прирожденном чутье к языку, наблюдательности и богатейшей памяти Шейна, уносившей с собой отовсюду не только слова, но и напевы песен, о его «музыкально верном» воспроизведении «тончайших оттенков и типического характера» каждой песни, — говорил и Е. Марков.²⁰

По предложению составителя «Великорус» был напечатан по типу «Онежских былин» Гильфердинга: тот же формат, то же размещение песен в два столбца, приблизительно один и тот же шрифт.²¹

Практическую помощь Шейну в работе над сборником оказал акад. А. А. Шахматов, который вел корректуру отдельных листов и в рукописи критически просмотрел предисловие составителя.²²

Просьбы о написании рецензий на «Великорус» собиратель посылал редактору журнала «Русское богатство» В. Г. Короленко,²³ Вс. Миллеру.

2

Новый сборник Шейна поражал критиков грандиозностью задуманного плана, размером и обилием заключающихся в нем материалов. Е. Ф. Карский отнес его к выдающемуся явлению великорусской этнографии.²⁴

Е. Ф. Будде назвал труды Шейна достойными «не только признательности, но удивления».²⁵ Однако он несочувственно отнесся к шейновской системе распределения песен по названию или принципу биографо-календарного порядка и признал «единственно правильной и научной» классификацию песен по содержанию, как у Соболевского.

В 1898 г. в «Этнографическом обозрении» (кн. XXXVIII) появились две рецензии на сборник «Великорус», одна из них принадлежала А. И. Соболевскому, другая — В. Богданову.

Рецензия А. И. Соболевского почти полностью посвящалась критике шейновской системы распределения песен, и в этом отношении она являлась как бы продолжением рецензии Е. Будде. Статья же В. Богданова указывала на целостремленный характер труда Шейна, полноту его издания, редкую добросовестность самого составителя; в системе же сборника он видел «полнейшую последовательность и рациональность».

Статья «Отражение семейного быта и нравов в поэзии великорусов»²⁶ не отличается оригинальностью. Автор ее Н. Демидов в освещении биографических данных о собирателе неотступно следует за В. Ф. Миллером и А. Е. Грузинским, в анализе сборника — за Н. И. Костомаровым.²⁷

¹⁹ «Россия», 1900, № 470.

²⁰ «Свет», 1900, № 230.

²¹ Архив АН СССР, ф. 9, оп. 1, № 525.

²² См. письма Шейна к А. А. Шахматову. — Там же, ф. 134, оп. 1, № 1680.

²³ В архиве Шейна сохранился короткий ответ В. Г. Короленко на это письмо (там же, ф. 104, оп. 2, № 93). Согласно обещанию писателя, небольшая положительная заметка о «Великорусе» появилась в «Русском богатстве» (1898, № 7, стр. 29—30).

²⁴ Е. Ф. Карский. Разбор этнографического труда П. В. Шейна. — «Записки Академии наук по Историко-филологическому отделению», т. IV, № 1, 1899, стр. 1.

²⁵ «Ученые записки Казанского университета», 1898, кн. 5—6, отд. критики, стр. 9—17.

²⁶ «Мир божий», 1899, апрель, стр. 19—27 («Критические заметки»).

²⁷ См. рецензию Н. И. Костомарова на сборник Шейна «Русские народные песни»: «Вестник Европы», 1872, кн. VI, стр. 535—584.

А. В. Марков назвал второй выпуск «Великоруса» «лебединой песнью неутомимого собирателя».²⁸ Отмечая, что данные «Великоруса» в большинстве случаев можно принять без проверки, рецензент все «изредка встречающиеся промахи» сборника относит исключительно на счет «неопытности» корреспондентов.

В статьях В. Ф. Миллера, А. Е. Грузинского и Б. М. Соколова,²⁹ подытоживающих деятельность Шейна, о «Великорусе» говорится с восхищением, как о «грандиозном» по замыслу и обширнейшем по материалу сборнике. Последнее авторитетное слово в этом отношении принадлежит Б. М. Соколову. «По количеству собранного, бережно и внимательно избранного материала, особенно обрядового, — пишет он, — „Великорус“ Шейна является одним из самых главных и необходимых источников для изучения русской песни и обрядности».³⁰

Слов нет, объем «Великоруса» грандиозен. В этом отношении он может идти в сравнение только со сборником А. И. Соболевского «Великорусские народные песни» (тт. I—VII, СПб., 1895—1902), все остальные издания того времени, в том числе такие, как «Сборник русских народных лирических песен» Н. М. Лопатина и В. П. Прокунина (чч. I—II, М., 1889), «Песни русского народа» Ф. М. Истомина и Г. О. Дютша (СПб., 1894), «Песни русского народа» Ф. М. Истомина и С. М. Ляпунова (СПб., 1899)³¹ намного уступают ему в величине.

На всемерное расширение сборника за счет дополнительного привлечения большого и разнообразного материала толкало Шейна то «многообещающее» заглавие, какое он дал ему — «Великорус в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п.» В результате проведенной работы в этом направлении количество песен в «Великорусе» достигло свыше 2500 номеров, превысив более чем в четыре раза количество песен сборника 1870 г. Особенно пополнились песнями отделы «детские», «плясовые», «обрядовые». Огромных размеров достиг отдел свадебных песен, доставленных из 22 губерний (напомним, что в «Русских народных песнях» свадебные песни были доставлены всего из 7 губерний).

Как неоднократно отмечали критики, содержание «Великоруса» ясно показывает, что это не областной сборник, не собрание песен какого-либо одного уголка России, а сборник общерусский, собрание песен, если не изо всех, то из большинства губерний Российской империи.

Источниками пополнения первого тома «Великоруса» явились: а) собрания песен, представленные Шейну после 1870 г. его почтенными и вполне заслуживающими доверия лицами — Н. А. Иваницким (Вологодская губ.), Н. А. Александровым (Вятская губ.), Б. Б. Глинским и Л. Н. Майковым (Новгородская губ.), А. А. Майковым (Владимирская губ.), Н. Ф. Соловьевым (Тульская губ.), А. И. Соколовым (Пермская губ.), Е. И. Томилиным (Курская губ.), С. Н. Рачиной (Смоленская губ.), И. И. Манжурой (Екатеринославская губ.), С. Г. Рыбаковым и А. П. Кузнецовым (Оренбургская губ.) и другими (1327 №№); б) но-

²⁸ «Этнографическое обозрение», кн. LV, 1903, стр. 124.

²⁹ В. Миллер. Памяти П. В. Шейна (14 августа 1900 г.). — «Этнографическое обозрение», кн. XLVI, 1900, стр. 96—112; А. Грузинский. П. В. Шейн. — «Литературно-художественный сборник в помощь евреям, пострадавшим от неурожая». СПб., 1901, стр. 263—270; Б. Соколов. Собиратели народных песен. М., 1923.

³⁰ Там же, стр. 71.

³¹ Полное заглавие двух последних сборников: 1) Песни русского народа. Собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 году. Записи: слова Ф. М. Истомина, напевы Г. О. Дютш (СПб., 1894); 2) Песни русского народа. Собраны в губерниях Вологодской, Вятской и Костромской в 1893 году. Записали: слова Ф. М. Истомина, напевы С. М. Ляпунов (СПб., 1899).

вые записи самого Шейна (133 №№); в) материалы, извлеченные из 1) архивов Отделения этнографии Русского географического общества и Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии — М. В. Лучининой, Ив. Суханова, И. Н. Юркина, С. Я. Дерунова, В. Пасынкова и др. (284 №№); 2) «малоизвестных и забытых», как говорит составитель, печатных изданий (156 №№); 3) Старинных рукописных сборников (3 №№) и 4) неизвестных источников (10 №№); наконец, г) сборника «Русских народных песен», а также отдельных сборников 1859 и 1877 гг. (649 №№).³²

Таким образом, основной песенный фонд «Великоруса» составили живые записи. В этом заключается коренное отличие сборника Шейна от сборника Соболевского. К тому же сборник Соболевского преследовал другие цели и задачи и в соответствии с этим принцип подбора и публикации материалов в нем был иной, нежели в «Великорусе». Следовательно, отказываться Шейну от самостоятельного издания с передачей всего накопленного им после 1870 г. песенного богатства в руки Соболевского, как это предлагал Будде, с нашей точки зрения, едва ли представлялось целесообразным. «Великорус» Шейна имел такое же право на отдельное издание, как и «Великорусские народные песни» Соболевского.

Конечно, собираТЕЛЬ несколько поторопился с категорическим заявлением об игнорировании Соболевским песен детских и обрядовых, но в конце концов прав оказался он, а не Будде: Соболевский, как это показала его рецензия на «Великорус», действительно недооценивал песни детские и потому не включил их ни в первые три, ни в последующие выпуски своего сборника, а обрядовые перемешал с другими видами песен.

Из письма Соболевского к Шейну мы видим, что последний испытывал колебания в вопросе, какую систему ему применить в великорусском сборнике. Окончательное название сборника «Великорус в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п.», установленное, по замыслу собирателя, — во-первых, для того, чтобы «отличить» настоящий сборник от предшествующих ему изданий и, во-вторых, для того, чтобы «полнее и рельефнее выставить на вид его содержание»,³³ заставило Шейна вернуться к старой так называемой «биографо-календарной системе». Эту систему он несколько модернизировал и усовершенствовал. Так, в разделе «Песни детские» он, принимая во внимание критические замечания Н. И. Костомарова, опустил рубрику «голосовых или протяжных песен», а песни, группировавшиеся под ней, переклочил в другие отделы, преимущественно в отдел «беседных», распределив их здесь по трем вновь созданным подрубрикам: песни «любовные», «семейные», «юмористические».

Под влиянием ли беседы с Бестужевым-Рюминым или «руководящих указаний» Пыпина, но Шейн из отдела «детских» перенес во II том те песни, «в которых явно проглядывали предания истории», например «Ни шум шумит, ни гром гремит» («Русские народные песни», стр. 10, № 15) или: «Молодой турчан тещу в полон взял» (там же, стр. 11, № 16) и, нао-

³² Для т. I «Великоруса» из сборника 1870 г. Шейн взял 640 №№ песен, из сборника 1877 г. — 9, т. е. в общей сложности несколько более половины всех ранее напечатанных песен (песни сборника 1859 г. в расчет нами не приняты, так как все они перепечатаны в двух упомянутых книгах). Поэтому утверждение А. С. Архангельского («Введение в историю русской литературы», т. I, Пгр., 1916, стр. 467) о том, что в последнее издание Шейна «вошел сполна» сборник 1870 г. и «все», напечатанное им в «Чтениях» в 1859—1877 гг., — не совсем точно. Необходимость переиздания «Русских народных песен» (ч. I) Шейн мотивировал тем, что сборник, во-первых, стал библиографической редкостью и, во-вторых, напечатан неправильно, со множеством опечаток и искажений, происшедших из-за отсутствия личного авторского надзора.

³³ Великорус, стр. 821—822.

борот, цикл песен про Ваньку Ключника, входивший в сборник 1877 г., разместил в отделе «беседных (семейных)»; некоторую перестановку песен составитель произвел и в других отделах.³⁴ Массовое переключение песен из одних отделов в другие, на наш взгляд, есть один из существеннейших недостатков биографо-календарной системы Шейна. Система Шейна красочна, живописательна, но не научна. Нельзя назвать ее и «натуральной», хотя бы потому, что закрепление группы песен за той или иной постоянной рубрикой искусственно ограничивало рамки их действительного исполнения и потому, что это «закрепление», как, правило, производилось по личному усмотрению Шейна, зачастую не считавшегося с живыми наблюдениями корреспондентов. Так, песни № 480 («Еще около сыра дуба») и № 509 («Уж как голубь то на конике сидит») у Иваницкого названы «хороводные игровые», у Шейна — «хороводные разборные или разводные»; у Дерунова песни № 735 («Заболит головушка») и № 773 («Где живет моя милая») отнесены к «застольным», у Шейна — к «беседным (любовным)», песни № 424 («Не полно ли нам, ребята») и № 427 («Винный мой колодец») у того же записывающего размещены под рубрикой «беседные игровые», у Шейна — «хороводные игровые». Одна и та же песнь «Покатимте мы, девушки, шаром», обозначенная в рукописи как «хороводная-плясовая» и случайно напечатанная Шейном дважды, фигурирует и как «хороводная наборная» (№ 309) и как «хороводная разборная» (№ 492) и т. д.

Большое количество песен, пересланных Шейну (например, И. И. Манжуры, А. Соколовым и др.), вообще не имело указаний, к какой конкретно группе они относятся, и Шейн рассортировал их сам, исходя из их содержания. Собирателю ошибался, когда песни оканчивающиеся поцелуем, относил к «хороводным разборным или разводным». Признак этот, правда, характерен для такого рода песен, но не обязателен только для них. «Все

³⁴ Приводим некоторые данные этой перестановки:

№№ п. п.	Название песен (первая строка)	«Русские народные песни»			«Великорус»		
		№№	стр.	отделы	№№	стр.	отделы
1	«Не бесчестно молодцу».	189	232	Хороводная разводная.	287	55	Хороводная наборная.
2	«Ах ты девица, красавица моя».	62	111	Хороводная наборная.	362	70	Хороводная игровая.
3	«Во лузях, лузях».	25	166	Плясовая.	417	92	Хороводная игровая.
4	«Ходила калина».	11	248	Беседная.	450	106	Хороводная игровая.
5	«Как по этой по мятели».	82	227	Плясовая.	475	118	Хороводная разборная.
6	«Как по лугу, лугу».	103	153	Хороводная игровая.	536	130	Плясовая.
7	«Я колышки тешу».	1	404	Обрядная „капустная“.	546	133	Плясовая.
8	«У ворот, у ворот».	92	139	Хороводная игровая.	565	141	Плясовая.
9	«Вдоль по улице колодец идет».	31	505	Свадебная.	603	156	Плясовая.
10	«Как по мосту, по мосточку».	87	233	Плясовая.	813	213	Беседная (любовная).

деревенские песни беседные, — писал в примечании к одной из своих рукописей Дерунов, — как долевые, так и игровые и плясовые оканчиваются поцелуем девушки с парнем, что не считается запретом».³⁵

Приведенные примеры показывают, насколько нужно быть осторожным и осмотрительным в научных выводах, вытекающих из анализа классификации песен в сборнике. Нельзя, например, как это делает Н. Бачинская в «Русских хороводах и хороводных песнях» (1951), в целом интересной и содержательной работе, только по наличию в «Великорусе» наборных и разборных песен делать заключение об их наибольшем распространении в северных губерниях — Новгородской, Псковской, Тверской (стр. 42).

Касаясь содержания «Великоруса», нужно сказать, что оно очень богато и разнообразно. Художественное чутье и опытность Шейна помогли ему отобрать для сборника действительно лучшие и типичные образцы русской народной песенной лирики. «Великорусс» необычно широко раскрывает силу и красоту внутреннего мира простого русского человека, строй его души, характер. Но следует ли из этого, что подход собирателя к материалам, их подаче и освещению был у него объективным, беспристрастным? Конечно, нет! «Великорус», начиная с посвящения и кончая примечаниями, пронизан в сильной степени тем расплывчатым мелкобуржуазным либеральным мировоззрением, которое особенно характерно для Шейна 80—90-х годов.

Напрасно было бы думать, что все современные народные песни Шейн включил в сборник. Из них он старался выбрать те, которые были наиболее безобидны по содержанию и менее всего затрагивали злободневные политические и другие вопросы. Песни с социально-острой тематикой он старался оставлять за бортом сборника.³⁶ Так, в портфеле собирателя, в рукописи пролежала с 60-х годов острая сатирическая песня (в двух вариантах) «По реке по быстрой», записанная гимназистом Е. Горшковским в Тульской губ. Оба варианта песни, переписанные рукой Шейна, нам удалось обнаружить заложенными в одной из печатных экземпляров собственно ему принадлежавшей книги «Русские народные песни» (ч. I).³⁷

Песни такого рода любил народ, и они широко бытовали в России. Именно их имел в виду швец Володимирыч — один из положительных персонажей «Повести о детстве» Ф. Гладкова, когда говорил: «... а дело упирается в скудное житышко — с безземельем, с голодом, с податями да с розгами. С одной стороны — помещик с подлещником, сенаторы да губернаторы, а с другого бока — соседи-мироеды, старшина с урядником. Недавром поется:

Скачет становой пристав...
Ой, горюшко, горел...»³⁸

Следует учитывать и другое важное обстоятельство. В своей практической деятельности Шейн все внимание сосредоточил на традиционной крестьянской, «истинно» народной песне. Песни литературного происхождения, занимающие важное место в устном народном творчестве, им игнорировались. Для песен с пометкою собирателя «пахнет литературой» (а таких в его архиве отыщется немало) доступ в печать навсегда преграж-

³⁵ Архив АН СССР, ф. 104, оп. 1, № 540.

³⁶ Это, конечно, не значит, что в «Великорус» вовсе не вошли песни с острой социальной тематикой. См., например, скomorошью песнь «Как у нас в сельце Поливанове» (№ 965, стр. 274) или детские песни под №№ 93—100, 119, 123, 143, 171, 212, представляющие яркую народную сатиру на церковь и духовенство.

³⁷ Архив АН СССР, ф. 104, оп. 1, № 554.

³⁸ «Новый мир», 1949, № 2, стр. 114.

дался.³⁹ Поэтому несмотря на богатство представленных материалов,⁴⁰ ни «Великорус», ни другие сборники Шейна не раскрывают с достаточной полнотой подлинной картины бытования песен и, следовательно, не выражают во всем объеме и многообразии духовный мир, «внутреннюю биографию» простого человека.

Никак нельзя по «Великорусу» составить себе и правильное представление о содержании и месте частушек в народном песенном репертуаре. Из огромного запаса их у собирателя Шейн отобрал для печати всего 27 (из них собственной записи 11 и 16 — записи Е. Е. Томила от 12-летней девочки П. Молодцовой). Опубликованные в сборнике частушки или, как называл их Шейн, «возгласы или припевы, произносимые во время плясок плясуном или плясуньей», не блещут ни богатством содержания, ни художественной формой и, очевидно, демонстрируются в качестве образчиков упадка народной поэзии и народной нравственности. И здесь Шейн разделял предубежденное мнение дворянско-буржуазных фольклористов о вырождении и вымирании старинных народных песен под «разлагающим влиянием цивилизации».

Стремление составителя архаизировать фольклор, затушевать отражение в нем социальной дифференциации и классовой борьбы крестьянства то тут, то там, явно и скрыто проступают в сборнике. Шейн, например, в комментарии к свадебным песням №№ 1306 (стр. 383), 1369 (стр. 405) и 1466 (стр. 433) заостряет внимание читателя на проявлении в них «такого искреннего религиозного чувства и патриотического настроения, которого мы (пока) нигде в остальной России не встречаем». При этом патриотизм народа собиратель понимает и истолковывает в сугубо официальном духе — «как молитвы за духовенство, за царя, царицу, царское семейство и за армию».⁴¹ В подстрочных примечаниях корреспондентов он вносит подчас на первый взгляд совсем безобидные, а на самом деле существенные коррективы. Так, разъясняя слово «гомилько» («гумулька»), что это — «большой платок, даримый женихом невесте перед отъездом к венцу» (стр. 396), Шейн опускает следующие строки подлинника: «богатые употребляют для этого даже атласные платки руб. по 15-ти сер., бывают и ковровые, а у бедных бумажные».⁴²

Буржуазное мировоззрение собирателя накладывает неизгладимую печать и на его отношение к устной народной поэзии вообще, которое рельефнее всего проступает в качестве редактирования им народных песен.

Так же, как в «Материалах», редакция «Великоруса» не стоит на должной высоте, и Шейн должен был признать, что в издании имеются «некоторые пробелы, недосмотр и погрешности, и вообще оно является теперь перед публикой далеко не в том виде, не при той обстановке», при которой он «желал бы его видеть в печати. При всем том, — добавляет составитель, — позволяю себе думать, что указанные недостатки настоящего сборника касаются большею частью типографских погрешностей, легко испра-

³⁹ Песни №№ 537, 538, 539, 611 и 759 — литературного происхождения (см.: А. Соболевский, «Этнографическое обозрение», кн. XXXVIII, 1898) — попали в сборник случайно. Песнь № 839 («Спится мне младшенькой, дремлется») Соболевский ошибочно относил к заимствованной из поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Об этом см.: Шейн. История одной песни и некоторые воспоминания, с ней связанные. — Архив АН СССР, ф. 104, оп. 1, № 817.

⁴⁰ Отдельные корреспонденты доставляли Шейну частушки целыми десятками. Например А. Орловский — 110 №№ (Архив АН СССР, ф. 104, оп. 1, № 571), Муханов — 30 №№ (там же, № 650) и др.

⁴¹ Великорус, стр. 826.

⁴² Архив АН СССР, ф. 104, оп. 1, № 2.

вимых, и ни в коем случае не могут повести к значительному ущербу его частной ценности для науки и для литературы вообще».⁴³

Для того чтобы выяснить характер недостатков «Великоруса» и установить, кто является действительным виновником их, мы произвели сверку печатных текстов с их рукописными подлинниками.

Из первой части первого тома на выборку нами сверено 122 песни в записях 10 корреспондентов и 2 — в записи самого Шейна. В результате оказалось, что из 124 текстов только 20 напечатаны точно, остальные содержат те или иные отступления от оригиналов: пропуски строк (в 12 песнях), замена одних слов другими (22 случая), изменения в словах и искажения (117 случаев), добавления и изъятия слов и частиц (48 случаев), перестановка слов (3 случая) и пр.

Как показывают наши наблюдения, Шейн допускал двоякого рода отступления от оригиналов — намеренные и ненамеренные. Собиратель намеренно и без оговорок вносил отдельные исправления в песенные тексты, когда замечал в них или логическую непоследовательность и несообразность (с его точки зрения) или встречал слова и фразы, почему-либо не удовлетворявшие его. Так, например, он счел необходимым строки «Молодчик к нам» заменить на «Молодушки к нам» (№ 397, стр. 85); «Подарю тебе, милая, алого шалону» — на «Подарю тебе, милая, алого газету» (№ 424, стр. 95); «Я хочу ныне жениться» — на «Я хочу теперь жениться» (№ 735, стр. 191); «Три недели квашня кисла» — на «Три дня квашня кисла» (№ 929, стр. 257); «Не лги одноглазый» — на «Не лги же ты, боярин, не лги одноглазый» (№ 935, стр. 260) и т. п.

Вносимые Шейном исправления с целью «улучшения» текстов только портили последние, снижали и обедняли смысловое и художественное значение песенного образа, а нередко и искажали его. Например:

«Великорус»

Рукопись

Песнь № 691, стр. 179, зап. Н. А. Иваницкого (Вологодская губ.)

В чужих людях поутру рано будят,
На работушку гонят с утра.

Во чужих людях поутру рано будят,
На работушку гонят до зари.

Песнь № 694, стр. 180, зап. Н. А. Иваницкого (Вологодская губ.)

Как на талую землю
Выпала пороша,
Как по этой по пороше
Шел мальчик хорошей,
Не путем шел, не дорогой, —
Чужим переулком.
Он чужим шел переулком,
Чужю межою.

Как на талую на землю
Выпала пороша,
Как по этой по пороше
Шел мальчик хорошей,
Не путем шел, не дорогой, —
Чужим огородом
Он чужим шел огородом,
Чужю межою.

Песнь № 739, стр. 192—193, зап. Н. А. Иваницкого (Вологодская губ.)

Нельзя молодцу ко девушке пройти:
По подворьцу — дорога не торна,
По под-оконью — дорожка широка,
Широка, торна, пробоиста до песку.
До того ли до синевы камешку.

Нельзя молодцу ко девушке пройти:
По подворьцу — дорожка не торна,
По под-оконью — дорожка широка,
Широка, торна, пробита до песку,
До того песку, до синяго камешку.

Добавление Шейном слов и частиц мы встречаем во многих песнях (например, №№ 44, 309, 356, 369, 387, 455, 547 и др.). Ненамеренное или бессознательное отступление Шейна от оригиналов выразилось в пропуске строк (песни №№ 206, 363, 385, 432, 461 и пр.), а также в многочисленных печатках и искажениях, произошедших главным образом из-за невни-

⁴³ Великорус, стр. XII.

мательного чтения им корректур или неправильного прочтения текстов. Так, вместо «Молодичка-то добра» он печатает прямо противоположное: «Молодичка не добра» (№ 78, стр. 16), вм. «за воротечкам», «за окошкам» (т. е. за воротами, за окошками) — «за вороточком», «за окошком» (№ 100, стр. 21), вм. «шелковница», «полшелковица» — «шелковица», «полшелковица» (№ 385, стр. 80), вм. «в кругах» — «в руках» (№ 402, стр. 86), вм. «под нараву» — «под нарону» (№ 701, стр. 183), вм. «поспешлива» — «поспешила» (№ 860, стр. 229), вм. «И в ссылку сослали» — «И во ссылку послали» (№ 985, стр. 285), вм. «скрипошник» — «скрипошным» (№ 1025, стр. 301) и мн. др. Шейн допускал большое количество различий в представлении знаков ударений. Установить, какой последовательности при этом придерживался собиратель, — невозможно. Так, например, в одном случае он неуклонно следовал за оригиналом, сохраняя ударения даже в таких словах, произнесение которых не выходит за общепринятые нормы русского литературного языка, в другом, наоборот, опускал ударения, причем там, где они действительно необходимы для правильного прочтения текста (например, в словах: проговóрился, сердешнóму, хорошáя и т. п.). Большой ошибки наблюдается и в написании е и ё (поет — поёт, сине — синё и пр.).

Первый выпуск «Великоруса» печатался без особых задержек. Намного хуже обстояло дело с печатанием второго выпуска. Несмотря на предупреждение Отделения, Шейн не смог представить для него материал полностью и в окончательно отработанном виде. Из-за этой неподготовленности печатание шло неравномерно, с перебоями. Значительные пополнения приходилось производить на ходу, по мере поступления новых материалов, делая всевозможные вставки уже в корректурные листы.⁴⁴ Последнее, естественно, во много раз усложняло и затрудняло работу академической типографии. О спешке, с какой приходилось печатать второй выпуск «Великоруса», можно судить хотя бы по тому, что ряд материалов с описанием свадебной обрядности и песнями отсылался в типографию без какой-либо или очень незначительной предварительной работы над ним составителя и даже без переписывания набело: набор производился прямо с оригиналов. Так, нами установлено, Шейн поступил с записями Ст. Пругавина (стр. 386—398), Н. А. Иваницкого (стр. 399—458), С. Я. Дерунова (стр. 644—662), П. К. Симони (стр. 669—670), Д. Н. Садовникова (стр. 738—741), А. П. Кузнецова (стр. 750—765). Та же спешка и невозможность срочного получения материалов от корреспондентов из отдельных губерний заставили Шейна для заполнения образовавшихся пробелов в программе выпуска обратиться к печатным источникам. Он, например, нашел уместным поместить свадебные песни Архангельской губ., из которых почти все были опубликованы в известном сборнике Якушкина, а описание обряда вошло в книгу С. В. Максимова «Год на Севере», перепечатать описания свадебных обрядов с песнями, относящиеся к губерниям Тверской (зап. Новоселова, «Тверской вестник», 1880 г., №№ 15, 16, 17 и 19), Нижегородской (зап. М. М. Поспелова, «Нижегородский сборник А. С. Гациского», т. VI, 1877 г., стр. 108—155), Симбирской («Материалы для истории и статистики Симбирской губ.», вып. 4, 1867 г., стр. 98—101),

⁴⁴ Жалобы Шейна на недостаточность материала для второго выпуска «Великоруса» можно найти во многих его письмах. Так, в письме к А. А. Шахматову, уже во время отпечатания шести листов свадебных песен, он пишет: «До сих пор идут все свадьбы Северной России, затем пойдут центральной (в более скудных материалах), а из приволжских недостает из Костромской, Нижегородской и Саратовской губерний. Не можете ли Вы мне указать пути и средства пополнения этого пробела? За свадебными обрядами и песнями пойдут обряды и вопли погребальные и поминальные. Их пока немного» (письмо Шейна к А. А. Шахматову от 19 сентября 1897 г. — Архив АН СССР, ф. 137, оп. 3, № 1680).

Саратовской (зап. А. Труворова, «Архив историко-юридич. сведений, относящ. до России». Н. В. Калачева, кн. III, отдел шестой, 1861, стр. 27—42).

Несмотря на спешку печатания второго выпуска «Великоруса», редакция его, судя по проверенным текстам, в целом выполнена гораздо лучше, нежели первого выпуска. По добросовестности редакции особенно выделяются материалы свадебного обряда, записанные Н. А. Иваницким, В. Н. Харузиной, С. Я. Деруновым, Д. Н. Садовниковым, А. П. Кузнецовым, и некоторые другие, набранные прямо с оригиналов. Однако и в этом выпуске, как и в предыдущем, встречаются досадные ошибки и промахи, зачастую ничем не оправданные и нигде не оговоренные отступления от подлинников.

В ряде случаев допущены искажения слов и выражений и обнаружено «вольное» обращение составителя с отдельными фольклорными текстами.

Описания свадебного обряда Шейн, как правило, почти не подвергал литературной правке, а печатал в том виде, в каком были доставлены они его корреспондентами (исключение из проверенных нами составляет описание свадебного обряда Архангельской губ., стр. 377—386, где составитель довольно основательно поработал над стилем изложения). Что касается причитаний (отдел «Обряды погребальные и поминальные»), то в противоположность обрядам свадебным изданы они небрежно и с нарушением элементарных правил обращения с фольклорными текстами. Особенно досадным являются пропуски строк. Из семи сверенных нами на выборку причитаний (№№ 2509, 2510, 2511, 2513, 2533, 2534, 2536) пропуски строк оказались в трех (выделены разрядкой).

№ 2509

С умом живи со разумом.
Ты моя да лада, лада милая,
Ты промовьи словечушко
Ты обрадуй сердечушко
Уж ты подумай, лада милая,
Как у меня горюшки бедные
Нет во чистом да поле пахаря.

№ 2513

Призакрыть-то очи ясные
От радинья ретива сердца.
Да спросить-то снаряженова:
Ты скажи-ко, лада милая.

№ 2536

Прощайся, лада милая!
Не видаться в веки по веки!
Ты скажи-ко, лада милая,
При последнем поре-времечке.⁴⁵
Их попотчуй-ка, родимая,
Сладкими яствами медяными.

Принесу его в сиротский дом,
Посажу его к окошечку
Поливать буду горючим слезам
Не расцветь цветку алексонько,
Не притти-то ладе милою
Из житья из вековечного.

Итак, глубоко ошибались те критики (например, Б. Соколов), которые считали редакцию «Великоруса» образцовой. Пропуски строк, замена одних слов другими, всевозможные искажения и неверности, часто встречающиеся

⁴⁵ У Шейна напечатано неверно: п и р е - времечке.

в печатном тексте, говорят о том, что составитель небрежно относился к публикации песенных текстов. Недостатки Шейна-редактора заключались не в том, что он не пошел по пути А. Соболевского в отношении нивелировки языка произведений, его «олитературивания», как думает Е. Будде, а в том, что он не до конца следовал в передаче особенностей языка за корреспондентами, отступал от оригиналов, произвольно нарушая им же самим декларируемый принцип научной публикации. Кроме того, при перепечатке песен из своих прежних сборников Шейн за очень редким исключением почти не привлекал рукописный материал, отчего ошибки, допущенные в его старых изданиях, механически повторялись в новых.

По примеру «Материалов» в «Великорусе» Шейн дал «Указатель местностей, откуда доставлены песни и причеты» (стр. LII—LV), но составил его так неаккуратно, что пользоваться им для научных целей можно лишь с большой осмотрительностью. В «Указателе» пропущены целые губернии с относящимися к ним песнями: Витебская (№№ 800, 871, 912), Казанская (№ 409), Минская (№№ 799, 963), Могилевская (№ 970), Петербургская (№№ 266, 969). Почти в каждой из названных в «Указателе» губерний содержатся пропуски песен (например, в Архангельской не указаны №№ 140, 460; Владимирской — №№ 176, 184, 920, 923, 948, 953, 1198, 1199, 1200, 1201, 1202, 1203, 1204; Вологодской — №№ 207, 515, 684, 687, 749, 886, 887, 888, 894, 900, 915, 944.; Вятской — №№ 1009, 1036; Екатеринославской — №№ 715, 874, 897, 978, 1176 и т. д.). Некоторые песни отнесены не к тем губерниям, где они записаны. Например, № 127 (в «Указателе»: Вологодская губ.), № 847 (в «Указателе»: Екатеринославская губ.), № 995 (в «Указателе»: Оренбургская губ.). На самом же деле первая из них записана в Москве, вторая — в Вологодской губ., третья — в Орловской губ., и т. п.

Выявленные нами крупные и мелкие редакторские и издательские недостатки, хотя и снижают достоинство «Великоруса» и ломают традиционное представление о нем, как об образцовом труде, тем не менее они не дают нам никакого права полностью лишать его значения и места в истории русской культуры.

Много полезного находил в «Великорусе» М. Горький. Недаром он усиленно советовал молодым писателям для обогащения словарного запаса и изучения грамматического строя русского языка вдумчиво читать не только произведения таких писателей, как А. С. Пушкин, И. С. Тургенев, Н. С. Лесков, М. М. Пришвин, С. Н. Сергеев-Ценский и другие, но и толковый словарь Даля и сборники русских народных песен, в том числе «Великоруса». ⁴⁶

Песенные материалы сборника Шейна довольно широко использовались и используются в научной работе специалистами самых различных областей знаний и в первую очередь литературоведами, фольклористами и этнографами. Большое количество текстов из «Великоруса» вошло в хрестоматию «Русский фольклор» Н. П. Андреева (М., 1938).

Раздел «Песни детские» «Великоруса» (как, впрочем, и «Русских народных песен») был и останется источником всех школьных пособий, многих сборников и научных исследований в области детского песенного творчества. По своей полноте и разнообразию он во много раз превосходит все то, что было собрано и напечатано на эту тему до и после Шейна.

⁴⁶ Институт мировой литературы им. М. Горького Академии наук СССР, Архив М. Горького, ш. 48-1-5 и 26-7-1 (переписка с начинающими писателями).

Э. И. ВЛАСОВА

КОЛЛЕКЦИЯ ЛИРИЧЕСКИХ ПЕСЕН В СОБРАНИИ П. В. КИРЕЕВСКОГО (30-е годы XIX в.)

Лирические песни составляют большую часть собрания Петра Васильевича Киреевского.¹ Однако они не были полностью учтены и описаны ни при его жизни, ни после его смерти. Описание той части собрания, которая сохранилась в бывшем Румянцевском музее, сделанная М. Н. Сперанским, не учитывает количества и жанрового состава лирических песен; количество их только приблизительно подсчитано В. Ф. Миллером в 1896 г.²

Лирические песни, сохранившиеся в архиве Киреевского, состоят из множества отдельных коллекций, теперь по большей части разрозненных и оказавшихся в разных папках. Нередко это записи, сделанные передовыми представителями русской литературной общественности первой половины XIX в. Некоторые коллекции принадлежат неизвестным и мало известным собирателям, первым деятелям зарождающейся русской фольклористической науки. Происхождение ряда записей неизвестно, и исследователю предстоит разрешить еще немало загадок для установления хотя бы приблизительной паспортизации редких и ценных текстов.

В задачу настоящей статьи входит выяснение роли самого Киреевского в организации собрания и издания лирических песен в 30-е годы XIX в.

При изучении текстов, изданных в «Новой серии» «Песен, собранных П. В. Киреевским»,³ и при ближайшем знакомстве с отдельными коллекциями архива прежде всего бросается в глаза, что записи лирических песен относятся к двум периодам: первый — с начала и до конца 30-х годов XIX в., второй — с начала 40-х годов до начала 50-х годов.⁴ После 50-х годов XIX в. поток поступлений становится, по-видимому, меньше, так как среди изданных коллекций самая поздняя относится к 1853 г. (15 свадебных песен, присланных Д. Орловым).

Первый период собирательской деятельности Киреевского тесно связан с именем Пушкина, активно участвовавшего в собирании и подготовке песен к изданию.

Начало коллекции лирических песен было положено в первой половине 30-х годов.

Коллекция Пушкина является самой ранней по времени записи в собрании Киреевского и состоит из 50 песен; из них — 32 свадебных песни,⁵

¹ Понятие «лирические» употребляется нами в самом широком смысле: имеются в виду все песни, постоянно бытующие в народном обиходе, за исключением былин, исторических песен и духовных стихов.

² П. Д. Ухов. Неизвестные материалы из собрания П. В. Киреевского. Сообщения IV Международного съезда славистов. Изд. АН СССР, М., 1958.

³ Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия, вып. I, М., 1911; вып. II, ч. 1, М., 1918; вып. II, ч. 2, М., 1929. (В дальнейшем — Новая серия).

⁴ Подобное же наблюдение ранее сделано А. Д. Соймоновым в отношении коллекции былин. См. его статью «Записи былин 1-й половины XIX в. в собрании П. В. Киреевского» в кн.: Русский фольклор. Материалы и исследования, т. V. Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 367—382.

⁵ М. Н. Сперанский утверждал, что в I выпуске «напечатано 34 свадебные песни и вариант к одной из них», — см. его статью в I выпуске «Новой серии» «Песен, собран-

15 необрядовых, в их числе шуточные и плясовые, две песни были опубликованы П. А. Бессоновым (о Ваньке Ключнике и Аракчееве) и одна впервые была напечатана в собрании сочинений А. С. Пушкина под редакцией С. А. Венгерова.

Записи свадебных песен относятся к 1826 г. Самим Киреевским с 1831 по 1837 г. было собрано больше 500 песен, из них 366 опубликовано в «Новой серии» (в их числе около 100 обрядовых песен, остальные составляют записи рекрутских, солдатских, шуточных, плясовых, рабочих и мещанских песен).⁶ На втором месте в количественном отношении в 30-е годы, судя по сообщениям Киреевского, должна была бы стоять коллекция Языковых. В октябре 1833 г. он сообщал в письме, что «Языковы доставили 500 номеров и самых лучших»; известно, что Языковы и позже делали записи, однако судьба всей их коллекции, переданной Киреевскому, неизвестна, так как в «Новой серии» опубликовано 95 номеров из их записей и 26, по заявлению Ухова, найдены неопубликованными. В архиве Киреевского сохранился листок со списком 15 песен, доставленных Языковыми из с. Репьевка, но самих песен нет.⁷

Одной из лучших, не только среди записей 30-х годов, но и во всем собрании Киреевского является коллекция П. М. Перевлеского, известного педагога, впоследствии профессора Александровского лицея, составленная им еще в годы учебы в Педагогическом институте при Московском университете и состоящая из 200 номеров; 173 из них опубликованы в выпуске, содержащем необрядовую лирику, и 15 свадебных — в I выпуске «Новой серии». Среди других записей 30-х годов, сохранившихся в архиве Киреевского, необходимо назвать небольшие коллекции: Кавелиных (из нее опубликовано 73 номера в основном необрядовой лирики), И. М. Снегирева (около 30 номеров свадебных песен), учителя Тверской гимназии П. В. Турина (из его записей опубликовано 12 песен), Н. Селивановского (опубликовано 10 песен), А. Н. Попова (больше 30 номеров) и отдельные записи А. И. Тургенева, М. С. Муханова, Д. П. Ознобишина, С. П. Шевырева и др.

Из записей лирических песен, сделанных в 30-е годы, нам известны 1066 номеров, опубликованных М. Н. Сперанским. Большинство из них представляют большую научную ценность по полноте и сохранности текстов. Однако это лишь часть большой коллекции лирических песен, записанных в 30-х годах. Из писем Киреевского известно, что к концу 30-х годов его собрание состояло из нескольких тысяч номеров, причем другие виды народной поэзии (былины, духовные стихи, исторические песни) составляли в ней лишь несколько сот номеров.

Многие корреспонденты Киреевского 30-х годов становятся впоследствии известными собирателями, краеведами и знатоками устной народной поэзии. Таковы И. М. Снегирев, известный собиратель пословиц и поговорок обрядовой поэзии, П. М. Языков, брат поэта, ученый-геолог, систематически занимавшийся собиранием фольклора и опубликовавший ряд записей в «Москвитянине», «Отечественных записках» и «Симбирских губернских ведомостях»; П. М. Перевлеский, мало известный как собиратель и исследователь фольклора, хотя его записи принадлежат к числу лучших в собрании Киреевского, отличаются тщательностью в передаче особенностей говора. Перевлеский записывал и пословицы, свое собрание пословиц

ных Киреевским», стр. XLVI—XLVII. Однако в I выпуске находится только 31 песня и одна помещена в предисловии; во II выпуске помещены еще 15 песен.

⁶ Часть неопубликованных песенных записей Киреевского, обнаруженная П. Д. Уловым, будет опубликована в очередном томе «Литературного наследства».

⁷ Новая серия, стр. LXIII.

он передал впоследствии И. М. Снегиреву. Перевлесский же первый ввел в курс преподавания русского стихосложения раздел о стихосложении русских народных песен, а в составленный им заново «Синтаксис русского языка» впервые в истории изучения последнего включил грамматические примеры из народных песен и пословиц, что с одобрением отмечали передовые журналы того времени.

Изучение отдельных коллекций лирических песен в собрании Киреевского имеет серьезное значение для выяснения первых шагов русской фольклористики и позволяет установить новые данные о деятельности известных собирателей-энтузиастов, выяснить имена новых, иногда еще мало или совсем неизвестных деятелей 30-х годов.

Наряду со сбором коллекций разных лиц и личным участием в собирании песен, Киреевский уже в 1832 г. обдумывает план их издания и, сколько можно, спешит с их публикацией.

Однако судьба коллекции лирических песен, как и всего собрания в целом, зависела не только от деятельности и личных качеств Киреевского, но во многом — от общественно-политической обстановки в стране. На судьбе всего собрания Киреевского отразились различные этапы идеологической борьбы между разными по социальным взглядам и симпатиям кружками. Многое в этой судьбе остается неясным и до настоящего времени.

Попытки Киреевского подготовить к печати и издать лирические песни складываются также, в соответствии с его собирательской деятельностью, из нескольких этапов. Первым таким этапом была подготовка лирических песен к изданию самим Киреевским в сотрудничестве с А. С. Пушкиным и Н. М. Языковым в первой половине 30-х годов.

В начале 30-х годов взгляды Киреевского на принципы собирания и издания народных песен были сходны со взглядами Пушкина, Гоголя, Белинского и других передовых деятелей литературы. Не случайно первое издание русских песен должно было появиться со вступительной статьей Пушкина. В письме Н. М. Языкову от 21 февраля 1834 г. Киреевский излагает подробный план издания собранных песен. Сборник должен был включать около 2300 номеров, из которых 1210, помимо духовных стихов, были записаны из уст народа, около 1000 номеров из печатных источников должен был дать С. А. Соболевский. Киреевский собирался в первую очередь издавать лирические песни. В его взглядах этой поры нет того особенного интереса к духовным стихам, который возник у него и рос в процессе последующей его собирательской работы. Описывая свое собрание в письме Н. М. Языкову и излагая программу издания, он подробно останавливается на песнях исторических, перечисляет их сюжеты и, восхищаясь тем, что народ отразил в песнях почти все важнейшие моменты истории, с уверенностью заявляет: «Из этого ты видишь, что я, отправляясь бродить по различным сторонам России, могу смело надеяться найти всю русскую историю в песнях!»⁸ О духовных стихах он коротко сообщает, что их собрано, «считая варианты, 100». Правда, в 1833 г., записав первые 14 стихов, он пишет Языкову, что «стихи, которые поют старики и старухи, а особенно нищие, и между нищими особенно слепые, — вещь неоцененная! Кроме их филологической и поэтической важности, из них вероятно много объяснится и наша прежняя мифология»⁹ Киреевский считает

⁸ Письма П. В. Киреевского к Н. М. Языкову. Ред., вступ. статья и комментарии М. К. Азадовского. — «Известия Академии наук СССР», 1935, № 1, ч. 2, стр. 133. (В дальнейшем: Письма Киреевского Языкову).

⁹ Там же. ч. 1, стр. 21.

интересным и ценным этот вид народного творчества прежде всего потому, что в нем сохранились отголоски языческих преданий. «Так, например, в стихах, мною собранных, упоминается о Черногоре — птице, сидящей на Херсонских вратах, о ките, на котором основан мир и который колеблет его своими движениями, о звере, пробуравливающем землю для провода воды из моря и пр.»¹⁰

Однако в этот период Киреевский ограничивается лишь собиранием духовных стихов, понимая, что сложное их содержание требует долгого и тщательного изучения. Их издание он откладывает на самый конец, что видно из предложенной Н. М. Языкову программы. Песни расположены «по разрядам», для которых Киреевский, по его словам, «еще не приискал приличных названий: 1. Элегии любовные. 2. Романсы. 3. Баллады. 4. Свадебные, хороводные и вообще обрядные. 5. Воинственные, разбойничьи и солдатские. 6. Исторические. 7. Стихи религиозные».¹¹ Такой порядок печатания Киреевский объясняет тем, что лирические песни любовного характера, т. е. элегии и романсы, по его классификации, «легче других обходятся без примечаний», тогда как для комментирования исторических песен и духовных стихов потребуется больше времени и тщательного изучения.

Не имея предшественников в деле научной публикации песенного материала, Киреевский испытывает большие затруднения с его классификацией, с установлением определенной терминологии.

Он ощущает разнородность и разнохарактерность того, что он считает историческими песнями, и больше всего затрудняется с их определением: «Куда, ты думаешь, лучше отнести песни исторические? — спрашивает он Языкова, — к песням ли или к стихам? Некоторые из них поются, как стихи, другие и особенно попетровские, как простые песни; а разделять их хронологический ряд было бы жалко».¹²

В это время Киреевский очень спешит с изданием песен и склонен даже издать их без всяких комментариев; в том же письме Н. М. Языкову он жалуется, что ему одному трудно подготовить к печати все собрание: «Ах, братец, коли б ты был здесь! То-то бы расцвели наши песни!.. Я хотя и весь в них, душой и телом, а все-таки чувствую, что не по силам мне одному быть нянькой этого царственного дитяти. От удовлетворительных и даже неудовлетворительных примечаний я, на первый раз, должен отказаться, но боюсь, чтобы даже и в самом расположении текста не вышло важных ошибок, а тем больше еще в сличении вариантов».¹³

На этом первом этапе работы по подготовке песен к изданию Киреевский больше всего заботится о тщательности и добросовестности в подготовке текстов, которые должны появиться в печати в том виде, как они записаны. Подтверждение этому находим не только в письмах Киреевского, но и в отзывах современников. Самые принципы издания находят одобрение у таких передовых людей того времени, как Н. В. Станкевич. В 1833 г. Станкевич сообщает в письме Я. И. Неверову: «Приятель твой Киреевский издает более 1000 русских песен и стихов, которые поются нашими нищими. Какое драгоценное собрание!.. Вот еще достоинство: они, кажется, без всяких поправок, в оригинальной грубости».¹⁴

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же, ч. 2, стр. 134.

¹² Там же.

¹³ Там же, стр. 134.

¹⁴ Переписка Н. В. Станкевича. 1830—1840. М., 1914, стр. 268. Разрядка моя, — Э. В.

В соответствии с принципами, высказанными П. В. Киреевским в письме к Н. М. Языкову, были опубликованы первые пять песен из его собрания в альманахе «Денница» в 1834 г. Четыре лирические песни даны без всяких примечаний, даже без ссылки на собирателя и место записи. Пятая песня, историческая, о Карамышеве, сопровождается обширным примечанием Киреевского. По-видимому, тексты песен не подвергались никаким изменениям при подготовке к печати. Об этом говорит тот факт, что первая из опубликованных песен «Дай бог тому самому такову», напечатанная позднее М. Н. Сперанским во II выпуске «Новой серии» по архивным материалам (об этом свидетельствует отсутствие ссылок на «Денницу»), не имеет различий с первопечатным текстом.¹⁵

Появление в печати первых пяти песен из собрания Киреевского было целым событием. В упомянутом выше письме Неверову Станкевич сообщает: «Несколько песен будет напечатано в „Деннице“. Я видел некоторые листки ее. Эти песни чудесны». Станкевич одобрял издание песен, принятое Киреевским, не только потому, что сознавал огромную потребность в публикации песен, но и потому, что считал правильными самые принципы издания — печатать «без всяких поправок», как записано в народной среде.

Такие же взгляды на собирание и издание произведений устной поэзии высказывает в этот период и Белинский.

В рецензии на сказку П. Ершова «Конек-Горбунок» Белинский утверждает следующее: «Эти сказки созданы народом; итак, ваше дело списать их как можно вернее под диктовку народа, а не подновлять и не переделывать».¹⁶

Белинский и Станкевич по-новому для того времени смотрели на методы собирания и принципы издания произведений народной поэзии. Взгляды Киреевского в этот период были близки взглядам Станкевича и Белинского. На это указывал в свое время С. А. Венгеров: «Взгляды Белинского являлись отголоском руководящих кругов московской интеллигенции, тогда еще не разделенных на западников и славянофилов и сообща устанавливавших ряд новых научных принципов. По методу, возведенному здесь Белинским (т. е. в статье о «Коньке-Горбунке» Ершова, — Э. В.) собирал в начале 30-х годов народные песни... П. Киреевский».¹⁷

Действительно, записи песен, сделанные Киреевским в 30-е годы, свидетельствуют, что он записывал все современные ему песни, существующие в народе: среди его записей есть песни антикрепостнические, антирелигиозные, разбойничьи, скоморошья, рекрутские, солдатские, рабочие и мещанские. Обычно исследователи распространяют поздние славянофильские увлечения Киреевского и на начало его собирательской и редакторской деятельности, поэтому сделанные им записи рабочих и мещанских песен рассматриваются как парадокс. Так, В. З. Зельцер пишет: «Известно, что „с легкой руки“ славянофилов русская фольклористика игнорировала воздействие города и фабрики на „народную поэзию“, хотя именно Киреевскому — ирония судьбы! — принадлежит значительное количество записанных рабочих и мещанских песен».¹⁸ В действительности между взглядами

¹⁵ Новая серия, № 2642 (2).

¹⁶ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. I, Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 151.

¹⁷ Полное собрание сочинений В. Г. Белинского, т. II, СПб., 1900, стр. 521—522.

¹⁸ В. З. Зельцер. Капитализм и русская фольклористика. — «Литература и марксизм», 1929, кн. 5, стр. 154. См. также: Т. М. Акимова. Пушкин в народных лирических песнях. — «Ученые записки Саратовского гос. университета им. Чернышевского», т. 33, вып. филологический, 1953, стр. 21—77; М. К. Азадовский. История рус-

Киреевского 30-х годов, когда он готовил песни к изданию при участии Пушкина, одобряемый передовыми деятелями литературной общественности, и его же взглядами 40-х годов, когда Киреевский сближается с А. С. Хомяковым и привлекает его к работе по подготовке издания, существует огромная разница, и то, что кажется парадоксом в отношении Киреевского позднего времени, вполне приемлемо для Киреевского периода 30-х годов.

Сборник песен, издание которого было намечено Киреевским в 1834 г., должен был намного превосходить известные в то время в Европе песенные публикации и в количественном и в качественном отношении. В 1833 г. Киреевский писал Н. М. Языкову: «Знаешь ли ты, что готовящееся собрание русских песен будет не только лучшая книга нашей литературы, не только одно из замечательнейших явлений литературы вообще, но что оно, если дойдет до сведения иностранцев в должной степени и будет ими понято, то должно ошеломить их так, как они ошеломлены быть не ожидают! Это будет явление беспрецедентное. У меня теперь под рукой большая часть знаменитейших собраний иностранных народных песен, из которых мне все больше и больше открывается их ничтожество в сравнении с нашими».¹⁹

Преимущество своего сборника Киреевский видел не только в том, что он должен был быть во много раз полнее и включать около 2000 номеров,²⁰ но и в том, что собрание Киреевского составляли песни, записанные из уст народа и широко распространенные в бытовой устной традиции, тогда как большая часть из известнейших народных песенников, вышедших в Европе, составлена не по изустному сказанию, а из различных рукописей. На основании этих наблюдений Киреевский был склонен думать, что «живая народная литература на западе никогда не была распространена до такой степени, как в России».²¹

В начале 30-х годов Киреевский был полностью захвачен подготовкой собрания русских песен, в издании которого видел свой патриотический долг. В том же письме от 14 октября 1833 г. он писал Н. М. Языкову, что «песен будет по крайней мере четыре больших тома», что Смирдин «берется печатать песни за свой счет». Однако Киреевскому не хотелось издавать песни в Петербурге: «... досадно будет, что этот перл русской словесности выкатится не из Москвы», — замечает он. В начале 1835 г. в письме Н. М. Языкову сообщает, что песен «должно выйти около 10 небольших томов in 8°, считая каждый том в 20 листов!» Ни о каком изменении намеченной ранее программы издания Киреевский не упоминает (очевидно, она была одобрена Языковым) и жалуется только, что работу задерживает Соболевский.

Предисловие ко всему песенному собранию должен был написать Пушкин, и вполне вероятно, что набросок плана статьи о песнях, сохранившийся в его бумагах и датированный М. А. Цявловским 1833 г.,²² является планом этого предисловия. М. А. Цявловский предполагает, что это план предисловия к сборнику, который «стряпал» в сентябре—октябре 1833 г. Соболев-

ской фольклористики. М., 1958, стр. 328—367. (В дальнейшем — Азадовский. История русской фольклористики).

¹⁹ Письма Киреевского Языкову, ч. 2, стр. 118—119.

²⁰ По сведениям Киреевского, все песенные собрания Запада, известные в тот период, содержали не более сотни песен: собрание шотландских песен Вальтера Скотта — 77, шведское собрание Гейера и Афцелиуса — 100, то же — датское собрание Ниерупа, итальянское и французское Вольфа и др. (там же).

²¹ Там же, стр. 118—119. Разрядка моя. — Э. В.

²² Рукою Пушкина. М.—Л., 1935, стр. 437. (В дальнейшем — Рукою Пушкина).

ский,²³ но самим Цявловским установлено, что 26 августа 1833 г. Соболевский с Пушкиным были у Киреевских и договорились об издании, Соболевский «взял на себя хлопоты по издательской части, а Пушкин, надо думать, обещал Киреевскому написать предисловие к его собранию песен».²⁴ Следовательно, в сентябре—октябре 1833 г. Соболевский мог «стряпать» сборник только вместе с Киреевским, которому обещал, как это известно из писем, доставить песни, собранные из всех печатных и рукописных источников. Вероятно, Цявловский и имел в виду сборник, который готовили к печати Киреевский, Соболевский и Языковы, передавшие Киреевскому «500 песен и самых лучших».

В плане Пушкина после слова «вступление» и двух пунктов, касающихся, по-видимому, особенностей народно-поэтической лирики вообще, сначала идут исторические, казачьи и солдатские песни. Обсуждая с Языковым план издания в 1834 г., Киреевский также сообщает, что «думал было сначала начать печатание со стихов и песен исторических»;²⁵ «сначала» — это, по-видимому, и относится к 1833 г., когда Пушкин, Соболевский и Киреевский обсуждали план издания. Пушкин тогда же набросал план предисловия, а Киреевский приступил к разбору текстов, но, убедившись, что исторические песни требуют тщательного изучения и комментирования, как и стихи, он в 1834 г. приходит к мысли издать сначала лирические и свадебные песни, чтобы хоть несколько выиграть времени для «труднейших». В плане Пушкина за историческими песнями идут лирические и прежде всего свадебные. В архиве Киреевского сохранились 4 папки свадебных песен, переписанных с черновиков на одинаковые по размеру карточки в 8-ю долю листа. Они относятся к началу 30-х годов и сохраняют следы этого первого этапа работы Киреевского по подготовке песен к изданию.²⁶

Рассмотрим подробнее одну из этих папок. Она состоит из 84 листов, содержит 85 песен, записанных в начале 30-х годов (1832—1834) за исключением трех недатированных песен. В числе 85 номеров больше всего записей самого Киреевского — (30 песен), 16 — Пушкина, 7 — Языковых, 6 — Снегирева и др. Большая часть песен переписана на карточках самим Киреевским. Его рукой написаны 47 карточек. Собственноручно переписаны им записи Пушкина и Языковых. По-видимому, Киреевский их особенно ценил. Записи Снегирева переписаны М. В. Киреевской и ее же рукой — текст неизвестного происхождения из Костромской губернии. Позже они, очевидно, проверялись П. В. Киреевским, так как паспортные данные написаны его почерком. Копии с черновых записей Киреевского сделаны, вероятно, двумя переписчиками, но каждая копия начата им самим; помета «свадебная» наверху листка и первые две—три, иногда четыре строчки написаны его рукой, также и паспортные данные в конце текста, например: «Тверская губерния, Осташковский уезд, дер<евня> Острица, 22 июля 1834 г.» Свое имя, как правило, Киреевский обычно не указывает, но на карточках с песнями от других лиц им всегда указывается фамилия собирателя; сокращенно — Пушк<ин>, Сн<егирев> или полностью — «Записано г-м Перевлесским», «Записано А. М. Языковым».

Все 85 песен разложены по вариантам на специальные обложки; римская цифра обозначает место той или иной группы вариантов в разделе свадебных песен. Ниже карандашом, который местами едва заметен, написаны

²³ Там же, стр. 436—437.

²⁴ Там же, стр. 435.

²⁵ Письма Киреевского Языкову, ч. 2, стр. 134.

²⁶ Описание их дано впервые М. Н. Сперанским, см.: Новая серия, вып. I, стр. XII.

три-четыре строки из песни, наиболее характерные для данной группы вариантов; обычно это первая строка, иногда строка из середины и одна или две последних. В тех случаях, когда запев у вариантов одной и той же песни различен, первая строка не указывается:

СХСІХ

По борам, борам, боречкам
 Не к отцу идешь, к свекру,
 Не к матери идешь, ко свекрови.

СХХV

Потянули ветры буйные
 Я у тебя соловей во саду.²⁷

Количество вариантов в каждой обложке различно: от 2—3 до 7—9—12 номеров. Число вариантов также указано на обложке арабской цифрой. Сохранилось 19 обложек; у некоторых групп песен обложки утрачены.

Несомненно, что подбор свадебных песен относится к первой половине 30-х годов, так как в папке нет записей, датированных позже 1834 г. Расположение песен в папке сохранило следы двух разных классификаций. Первая, черновая, принадлежит Киреевскому; его рукой написаны цифры, определяющие расположение вариантов в группе и каждой группы во всем разделе свадебных песен. Эта классификация, по-видимому, не была окончательной, так как она очень нечетка. В распределении песен Киреевский явно колебался: варианты одних и тех же песен (см. №№ 123, 197 и др.) находятся в разных группах. Об этом колебании свидетельствует и то обстоятельство, что на обложках рядом с цифрой, указывающей число вариантов, стоит нередко другая, например: 3.1.— в обложке четыре варианта; или: 3.—2.1.— в обложке находится два варианта. Видимо, вначале было 3 варианта песни, затем 2 было изъято и отнесено к другой группе, а 1 добавлен.

Расположение песен в этой папке не соответствует нумерации, сделанной Киреевским, так как римские цифры, обозначающие место каждой группы вариантов, не совпадают. Киреевский располагал песни не в соответствии с порядком свадебного обряда, который в различных местах имеет свои особенности, а по их содержанию.

Вначале идут свадебные песни шуточного характера, в которых девушки высмеивают жениха, дружку, свата, сваху и гостей. При обозначении этих песен Киреевский сохраняет терминологию Пушкина, у которого шуточная песня девушек свату обозначена: «На девичнике свата корят», или: «Величают гостью», «Величают холостого».²⁸ У Киреевского каждая группа вариантов шуточных песен жениху, свату и другим озаглавлена таким же образом: «Жениха корят и величают», «Свата корят и величают», «Сваху корят и величают» и т. д. Затем идут величальные песни жениху и невесте, которые поются перед венцом и после венца, свадебные песни сироте-невесте и жениху-сироте, затем группа песен, содержащих различные пожелания молодым, не прикрепленных прочно к какому-либо моменту свадебного обряда, а поющих в различных губерниях то как величальные гостям, то как величальные жениху с невестой.

Позже, когда собрание перешло к П. И. Якушкину, он, по-видимому, расположил свадебные песни иначе. Об этом свидетельствует надпись на папке красными чернилами: «Подбир(ал) Якушкин». Тем же почерком и теми же чернилами сделана пагинация всего содержимого папки и рас-

²⁷ Архив П. В. Киреевского. Рукописный отдел Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, ф. 125, папка 3. (В дальнейшем — ГБЛ).

²⁸ Рукою Пушкина, стр. 423, 424, 426; Новая серия, вып. I, №№ 156, 158, 161.

положенные в соответствии с ней песни. М. Н. Сперанский дает очень краткое описание папок со свадебными песнями и об этой надписи не упоминает, а нумерацию листов в папке считает принадлежащей П. А. Бессонову или В. А. Елагину; однако почерк не похож на почерк Бессонова, хорошо известный по рукописным материалам 10 выпусков; не похож он и на почерк Елагина, собственноручно пронумеровавшего черновые материалы и копии всего собрания такими же красными чернилами.²⁹

Якушкин расположил песни в соответствии с общими, сходными для разных местностей моментами свадебного обряда, поэтому нумерация групп, сделанная Киреевским, оказалась разбитой. Якушкин разложил варианты в следующем порядке: 1) песни, которые поются на девичнике («По борам, по боречкам», «Зеленая рожица» и др.); 2) песни, которыми сопровождают невесту к венцу («Потянули ветры буйные», «Разлилась, разлеялась» и др.); 3) величальные жениху и невесте; 4) песни сиротеневесте и жениху-сироте; 5) величальные гостям; 6) величальные и шуточные песни — насмешки жениху, свату, свахе и гостям.

Классификация свадебных песен, сделанная Якушкиным, представляется более последовательной. Необходимо, однако, учесть, что к концу 50-х годов, когда собрание перешло в руки Якушкина, он был уже опытным собирателем, исколесил многие губернии России; русская фольклористика также сделала к этому времени значительные успехи. Иначе обстояло дело в начале 30-х годов XIX в., когда Киреевский делал первую попытку подготовить к печати собрание песен и, в сущности, первым должен был решать вопросы научного издания произведений фольклора.

Не удивительно, что он колеблется при определении порядка издания песен и обращался за советом к Н. М. Языкову. Еще больше трудностей возникало перед Киреевским при расположении материала внутри каждого раздела. Классификация свадебных песен по содержанию, а не по их месту в обряде, намеченная Киреевским, объяснялась, видимо, тем, что в руках его был материал разных губерний, записанный разными лицами. Сам Киреевский в начале 30-х годов еще не имел большого собирательского опыта и, конечно, не мог знать характера свадебного обряда в разных губерниях. Он лишь ставил целью возможно полнее представить в сборнике репертуар свадебных песен, существующих в России, и классифицировал их, исходя из содержания. Пушкин, касаясь свадебной лирики в наброске плана к предисловию, также намерен был объяснять поэтические особенности свадебных песен, исходя прежде всего из их содержания; в плане читаем:

«Свадьба.

«Семейственные причины элегическ<ого> их тона.

«Лестница чувств».³⁰

Тем не менее, как собиратель, Пушкин отмечал, где это было возможно, прикрепленность определенных песен к тем или иным моментам свадебного обряда.

В. Ф. Миллер и М. Н. Сперанский, впервые опубликовавшие коллекцию свадебных песен из собрания Киреевского в I выпуске «Новой серии», расположили песни по географическому принципу, а внутри каждой губернии — в соответствии с исполнением обряда. Сохранившиеся в папках

²⁹ А. Д. Соймонов также считает, что надпись на папке и нумерация листов в ней принадлежит П. И. Якушкину, так как почерк сходен с его записками, сохранившимися в архиве и относящимися к концу 50-х годов (см.: А. Д. Соймонов. Записки былин 1-й половины XIX в. в собрании П. В. Киреевского, стр. 376).

³⁰ А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в 16 томах, т. XII, Изд. АН СССР, 1949, стр. 208—209.

следы ранней классификации Киреевского и позднее Якушкина не были оговорены ими ни в описании материалов архива, ни в предисловии. Комментариев же, как известно, в «Новой серии» нет. Между тем изучение расположения свадебных песен в папках дает возможность получить хотя бы незначительные сведения о взглядах Киреевского и о его работе над собранием песен в начале 30-х годов, что имеет определенное значение, так как именно этот период его деятельности наименее известен в истории русской фольклористики.

Следы работы над лирическими песнями в начале 30-х годов сохраняют также несколько папок, озаглавленных, как и соответствующие разделы плана издания, о котором Киреевский писал Н. М. Языкову; одна из папок озаглавлена: «Романсы и лакейские»; пять папок имеют надпись «Баллады и элегии», но содержание папок, судя по описи Сперанского, уже не соответствует заглавию, так как в них есть и «разгульные» (плясовые), и детские, и свадебные. Так, папка 12 с надписью Киреевского «Баллады и элегии» озаглавлена позднее: «Свадебные, подобраны П. И. Якушкиным»; папки 10-а и 10-б с надписью «Баллады» имеют более позднюю помету рукой Бессонова: «Всякие без разбору».³¹ Очевидно, содержание папок впоследствии неоднократно изменялось, и от первого этапа работы Киреевского над коллекцией лирических песен сохранились только надписи на папках. Более детальное изучение содержания каждой папки и архива в целом, вероятно, позволит обнаружить и другие следы работы Киреевского с песнями, что дало бы возможность более точно судить о первом периоде его собирательской и издательской деятельности, о его взглядах той поры.

Собрание песен, которое так тщательно готовил Киреевский, очень хорошо понимавший его значение и необходимость издания, однако не появилось ни в 1834 г., ни в 1835 г. В 1834 г. Киреевский уже ведет переговоры с издателями, так как лирические песни были почти готовы к изданию: предварительно разобраны им по группам, переписаны и разложены по папкам. Окончательно он предполагал закончить подготовительные работы по изданию в 1835 г., но внезапная поездка за границу с большой матерью заставляет его отложить издание. Перед отъездом он встречается в Петербурге с Пушкиным, который живо интересовался всеми обстоятельствами дела с подготовкой собрания к печати.³² Свидетельств о более поздних встречах Киреевского с Пушкиным не сохранилось. В последние годы жизни Пушкина вокруг него складывается тяжелая обстановка преследований и мелочной травли со стороны реакционно настроенных кругов общества, и, по-видимому, Пушкин отходит в это время от интересов, связанных с собранием русских народных песен. Наконец, трагическая гибель поэта не могла не отразиться на судьбе собрания, подготавливаемого к печати.

Между тем собрание продолжает расти. Еще раньше в письмах к Н. М. Языкову Киреевский жаловался, что ему одному невозможно подготовить все песни. Он привлекает в качестве помощника родственника Языковых поэта А. С. Хомякова, ставшего одним из главных основоположников славянофильства в 40-е годы.

Под влиянием А. С. Хомякова, И. В. Киреевского, все более оказывающегося под властью религии, и реакционно настроенного в эти годы Н. М. Языкова, происходит постепенный переход П. В. Киреевского на позиции славянофильства. Зарождение интересов, окончательно сблизив-

³¹ Новая серия, вып. I, стр. IXXI—IXXII.

³² П. И. Бартенев. Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей. М., 1925, стр. 52—53.

ших П. В. Киреевского со славянофилами, относится к концу 30-х годов. Изменяются и взгляды его на принципы издания песен. Киреевский, уже начавший активные переговоры с издателями в 1834 г., договорившийся со своим приемным отцом А. А. Елагиным о сумме, необходимой для приобретения нужного для издания количества бумаги, и решивший издавать песни одновременно в нескольких типографиях,³³ в 1837 г. внезапно отказывается от всего начатого им дела и начинает подготавливать к изданию свадебные песни по новым методам. Если при подготовке издания в 1834—1835 гг. песни должны были печататься в том виде, как записаны (правда, без соблюдения диалектических особенностей языка, так как не все собиратели их отражали), то в конце 1837 г. Киреевский приходит к мысли о необходимости искать в разных вариантах первоначальный идеальный образец, «настоящую песню», «основной текст» (термин Киреевского) среди группы вариантов одной и той же песни.

Этот взгляд и новые методы работы нашли отражение в известных «зеленых тетрадах» Киреевского, содержащих свадебные песни, почти подготовленные к печати. Эти новые методы воссоздания «первоначального текста» подробно описаны Якушкиным в полемической статье об изданных Бессоновым песнях, собранных Киреевским, в предисловии к сборнику своих песен;³⁴ позже они рассматривались М. Н. Сперанским³⁵ и М. К. Азадовским.³⁶ Известно, что Киреевский создавал так называемый сводный текст, выбирая из имеющихся вариантов один в качестве основного и дополняя его отдельными строчками или отдельными словосочетаниями из других вариантов, обязательно оговаривая при этом каждое изменение и указывая его источник. Рассмотрим, как отразился этот метод работы с текстом на содержании первой «зеленой тетради».

Впервые эта «зеленая тетрадь» была описана М. Н. Сперанским, который сообщал, что она «писана набело (может быть, рукой писца); песни, числом сто, свадебные, окончательно приготовлены к печати; некоторые песни «составные» с вариантами, все перенумерованы римской цифрой, везде (почти) проставлены ударения, указано происхождение песни. На тетради надпись: «Русские народные песни, изданные Петром Киреевским. Часть 1-ая. Песни свадебные».³⁷ Дальше Сперанский сообщает о цензурской помощи и замечает, что имеются «в тексте кое-где заметки Снегирева о песнях», а в конце тетради вложено несколько листов того же типа.

В описи Сперанского допущено много неточностей. Тетрадь, содержащая 200 листов, переплетенных в обложку под цвет темного малахита, содержит не 100, а 112 песен, хотя по нумерации Киреевского их сто; но к некоторым номерам дано по несколько вариантов, десять номеров (XV, XX, XXII, XXVIII, XXIX, XXXVI, LI, LVII, LXV, LXVI) имеют по два варианта. Если учесть, что при нумерации текстов Киреевским пропущена цифра XVIII, получается в целом 112 песен.³⁸ Песни переписаны в тетрадь не одним, а тремя разными почерками, поэтому утверждение М. Н. Сперанского, что «тетрадь писана набело рукой писца», нуждается в уточнении.

³³ ГБЛ, ф. 125, п. 8, ед. хр. № 9. Письмо П. В. Киреевского к А. А. Елагину от 24 февраля 1834 г.

³⁴ П. И. Якушкин. Кое-что об изданиях г. Бессоновым народных стихов и песен. — «Библиотека для чтения», 1863. № 10, стр. 108—130; Народные русские песни из собрания П. Якушкина. СПб., 1865.

³⁵ Новая серия, вып. I, стр. LVI—LVIII.

³⁶ М. К. Азадовский. История русской фольклористики, стр. 338—341.

³⁷ Новая серия, вып. I, стр. LXII.

³⁸ ГБЛ, ф. 125, п. 26.

Большая часть текстов написана ровным крупным почерком, может быть, действительно принадлежащим писцу, но 40 текстов переписано в тетрадь собственноручно Киреевским, начиная с двух первых, и 14 текстов — М. В. Киреевской. Кроме того, все примечания к песням, кем бы последние не переписывались, в том числе указания на место в обряде и паспортные данные, сделаны рукой Киреевского. Каждая песня написана на одной стороне листа и отделена от другой чистым листом. На некоторых из этих чистых листов написаны примечания к сводным вариантам и указания на источники использованных текстов.

Очевидно, после того как все песни были переписаны в определенном порядке, Киреевский сам пронумеровал их и снабдил примечаниями и ссылками.

Неверно замечание Сперанского о том, что «в тексте кое-где имеются заметки Снегирева о песнях». Рукой Снегирева сделана только помета на обороте: «Март 5. 1838 г. Цензор и кавалер Иван Снегирев». Эта же помета повторяется по одному слогу на каждом листе тетради. В двух случаях Киреевский дает примечания Снегирева к песням, им же записанным, но примечания написаны рукой самого Киреевского. Листки, которые по словам Сперанского, были вложены в конце тетради, отсутствуют.

В числе 112 песен содержатся те, которые поются на девичнике и перед венцом. Значительная часть текстов помещена Киреевским без всяких изменений. Это устанавливается при сравнении песен из «зеленой тетради» с публикацией тех же текстов в I выпуске «Новой серии», где песни печатались в первую очередь по уцелевшим черновикам или по сохранившимся копиям. В некоторых песнях Киреевским сделаны очень незначительные изменения. В одном случае Киреевский более правильно разбивает двустишие на отдельные строки:

Новая серия, № 1035

Не темно стало на дворе уже,
Заря, занимается.

Киреевский

Не темно стало на дворе,
Уже заря занимается.

(XXII, 2)

Новая серия

Попримаешься (№ 255)
Попокладены (№ 191).
Моя наряженная (№ 270).

Киреевский

Напримаешься (XXX)
Понакладены (LXXIII).
Моя ряженная (XCV) и т д

В ряде случаев форма слова, искаженная собирателем или переписчиком, восстанавливается:

В восьми песнях заменены имена, в двух случаях изменена форма слова «вешним» на «вешний», «аксамен» на «аксамит».

Все песни приведены к единому литературному написанию (песня LXXXV дана в «Новой серии» со следами «аканья» — см. № 705; то же — XCVIII, в «Новой серии» — № 922). В песне LXXXIII (текст взят из «Веселой Эраты» без всяких изменений) в строке «тремя сукнами» слово «тремя» повторено дважды, при этом в примечании Киреевский указывает вариант, в котором оно действительно повторяется.

Из 112 песенных текстов в тетради 12 так называемых сводных. В конце каждого сводного текста указано, какой вариант принят за основной; каждая строка, введенная в основной текст из других вариантов, сопровождается точной ссылкой на этот вариант. Обычно Киреевский допускает лишь незначительные изменения в основном тексте: сводный текст песни XX, например, полностью совпадает с вариантом, принятым за

основной (в «Новой серии» № 206), повторяется лишь первая строка, что соответствует другим повторениям в тексте, и четыре заключительные строки заменены двумя, более соответствующими стилю и смыслу песни:

Новая серия

Я и рада бы приглубить его,
Скорые ноженки подломилися,
Белые рученьки опустилися,
Ретиво сердце испугалося,
Ко Ивану приклонялося,
К Александровичу приклонялося.

(№ 206)

Киреевский

Я и рада бы приглубить его,
Скоры ножки подломилися,
Белы ручки опустилися,
Ясны очи помутилися,
Красота с лица сменилася.

(XX).

В ряде случаев Киреевский помещает «основной текст» без всяких изменений, а в примечаниях дает разночтения из других вариантов.

Цель такой работы с текстами сводилась к тому, чтобы дать в I выпуске свадебных песен тексты тщательно отобранные, лучшие из имеющихся вариантов и по сохранности сюжета и по богатству народно-поэтического стиля и языка. В том случае, когда песня имелась в одном или двух вариантах, они помещались без всяких изменений; при большем количестве вариантов Киреевский выбирал лучший, наиболее художественный и, если при этом старинный сюжет оказывался в сохранности, а в народно-поэтических формах стиля песни не было искажений и несуразностей, то Киреевский помещал текст без всяких изменений. Только в 12 случаях он дает сводные тексты, по-видимому, не удовлетворенный имеющимися вариантами. Азадовский считает, что «следовало бы также в интересах более полного изучения методики Киреевского издать и те сводные записи свадебных песен, которые были им подготовлены к печати».³⁹

Закончив работу над первым выпуском свадебных песен, Киреевский передал его цензору И. М. Снегиреву, и 4 марта тетрадь была просмотрена и разрешена к печати, о чем было опубликовано специальное сообщение, принадлежащее скорее всего Снегиреву. Читатели извещались о том, что «первая часть „Русских народных песен“, изданных П. В. Киреевским, вышла из цензуры одобренною; она содержит в себе песни свадебные, по большей части списанные с природы на место, — с вариантами, филологическими примечаниями и с соблюдением правописания и ударения местного, употребительного в народе».⁴⁰ В сообщении подчеркивается большое национальное и научное историко-этнографическое значение издания, но одновременно указываются и его недостатки, заключающиеся в том, что песни даны без описания обрядов, во время которых они поются и «без которых нельзя совершенно их понять». Между тем «свадебные обряды и песни... в России столь разнообразны, что многие из них одни на другие непохожи: они представляют народную оперу-водевиль, где ясно раскрывается древний быт народности со всеми его оттенками». В заключение говорится, что «после любопытного издания свадебных песен г. Сахаровым, давно ожидаемое издание г. Киреевского не только не будет излишним, но и необходимым».

Последнее замечание в известной мере опровергает установившееся было мнение, что Киреевский отказался от мысли издавать свое собрание после издания Сахарова. Уже современники Киреевского понимали огромное значение подготавливаемого им издания независимо от появления

³⁹ М. К. Азадовский. История русской фольклористики, стр. 343.

⁴⁰ Литературные прибавления к «Русскому инвалиду» на 1838 г., 25 апреля, № 17, стр. 334—335.

других публикаций; не мог не понимать этого и сам собиратель. Однако подготовленный им выпуск свадебных песен не был издан, хотя песни уже были в наборе.⁴¹ Высказывалось много разных предположений для объяснения того, почему Киреевский прекратил начатое было издание и дальнейшую подготовку свадебных песен к печати, однако все они являются более или менее вероятными гипотезами, не подтвержденными фактически. Внешней причиной послужил отъезд Киреевского за границу с больным Н. М. Языковым в мае 1838 г.; вернулся Киреевский в 1839 г., но к изданию подготовленных уже свадебных песен не приступал, хотя, как показывают материалы из переписки Языковых, продолжал работать над ними.

В начале 40-х годов XIX в. Киреевский внезапно останавливает начатое было печатание свадебных песен и совершенно прекращает дальнейшую работу по их подготовке к печати.

Взгляды на методы собирания и публикации произведений фольклора, которые сложились у Киреевского в конце 30-х годов, были четко сформулированы в программе по собиранию песен, составленной им в марте 1838 г. и одобренной Н. М. Языковым и А. С. Хомяковым. В переписке с Н. М. Языковым и родными она называется «песенной прокламацией».⁴² «Прокламация» была написана после того как Киреевский подготовил к печати первую сотню свадебных песен и работал над второй «зеленой тетрадью». Поэтому в «прокламации» Киреевский с полным основанием мог заявить, что им приготовлено к печати большое количество свадебных песен. В «прокламации» нашел отражение взгляд Киреевского на то, что каждая песня имеет свой подлинный прототип, который открывается только «при сличении многих списков, собранных в различных местах».⁴³ Этот взгляд, как мы видели, определял и принципы работы П. В. Киреевского при подготовке песен к изданию.

Наиболее важна та часть «прокламации», где Киреевский говорит о методах записи песен. По существу, это были впервые четко сформулированные, вполне научные принципы собирания, о которых извещались широкие массы читателей и которыми должны были руководствоваться будущие собиратели в своей работе.

Основное требование, которое предъявлял Киреевский к собирателям — точность записи и полнота отражения народного песенного репертуара: «Песни, которые поются в народе, — говорится в прокламации, — должны быть записываемы слово в слово, все без изъятия и разбора, не обращая внимания на их содержание, краткость, нескладность и даже кажущееся бессмыслие: иногда поющий смешивает части нескольких песен в одну, и настоящая песня открывается токмо при сличении многих списков, собранных в различных местах».⁴⁴

Текст «прокламации» Киреевского был полностью повторен С. А. Раевским в октябрьских прибавлениях к «Олонецким губернским ведомостям» 1838 г. После объявления в газетах усиливается приток новых песенных поступлений, как показывают материалы архива. К этому времени число корреспондентов Киреевского увеличивается также за счет А. А. Краевского, который подхватил призыв авторов «прокламации» в объявлении

⁴¹ По свидетельству Сперанского, в архиве «сохранились печатные, пробные (по одной стороне листка) оттиски набора свадебных песен из „зеленой тетради“» (Новая серия, вып. I, стр. LXIII).

⁴² См.: А. Д. Соколов. «Песенная прокламация» П. В. Киреевского. — «Советская этнография», 1960, № 4, стр. 147—150.

⁴³ Там же, стр. 148.

⁴⁴ Там же.

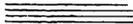
об издании «Отечественных записок» и впоследствии передал Киреевскому значительное количество записей.

Тридцатые годы в истории собрания П. В. Киреевского характеризуются не только организацией собирательской работы, но и подготовкой к изданию прежде всего лирических песен, тесно связанной с участием Пушкина.

Методами собрания и принципами издания песен, собранных Киреевским, в этот период интересуются наиболее передовые общественные круги. Деятельность Киреевского получает единодушную одобрительную оценку и рассматривается не только им самим, но и образованной частью общества, как важное национальное и патриотическое предприятие, осуществление которого с нетерпением ожидается всеми.

Со смертью Пушкина Киреевский временно приостанавливает работу, которая была близка к осуществлению, и принимается за подготовку сборника песен на других принципах (первая «зеленая тетрадь»). Но, начав эту работу, Киреевский, надо думать, ощущает потребность в большем количестве материала, необходимого для установления основного и первоначального песенного текста. Вместе с Н. М. Языковым он пытается придать всему делу собрания и записи песен еще более широкий организационный размах посредством обращения к читателю с программой собрания песен. Их призыв подхватывается другими печатными органами, и новый поток фольклорного материала захлестывает собирателя, оказавшегося в конце 30—начале 40-х годов почти одиноким в работе над собранием.

Такова судьба лирических песен собрания Киреевского в период 30-х годов XIX в.



Л. В. ДОМАНОВСКИЙ

СОБРАНИЕ ПЕСЕН САРАТОВСКОЙ ГУБЕРНИИ А. Н. ПАСХАЛОВОЙ¹

В конце 40—начале 50-х годов XIX в. в истории русской фольклористики наблюдается новое, до сих пор конкретно не изученное явление, — массовое фольклорно-этнографическое движение, развернувшееся в провинции. По составу своих участников это было подлинно демократическое движение. Оно объединяло учителей, грамотных крестьян, врачей, сельских священников, учащих в гимназиях и семинариях. Часть из них несомненно была воспитана на произведениях В. Г. Белинского, А. И. Герцена, Н. В. Гоголя. Своей практической работой они откликались на неоднократные призывы Белинского к собиранию сокровищ народной поэзии, к изучению народного быта.

Большую роль в организации фольклорно-этнографического движения сыграли и такие научные учреждения, как Русское географическое общество, Второе отделение Академии наук. Выработанные этими учреждениями различные программы рассылались на места, печатались в губернских ведомостях. Подобные же обращения и программы шли и от частных лиц. Для Поволжья особенно важной явилась «Песенная прокламация», составленная П. В. Киреевским, Н. М. Языковым и А. С. Хомяковым, опубликованная 14 апреля 1838 г. в «Симбирских губернских ведомостях».²

Взросший в эти годы интерес к народу, его творчеству, языку, мировоззрению, быту не был случайным явлением. Он тесно связан с основным вопросом эпохи — крепостным правом, подъемом крестьянских волнений, общим оживлением русской провинции.

Фольклорно-этнографическое движение, развернувшееся в провинции, оказало огромное влияние на все дальнейшее развитие русской фольклористики. Без учета его опыта, материалов и наблюдений, методов собирания стали невозможны новые научные построения и исследования. Это движение оказало решающее влияние и на развитие революционно-демократической фольклористики. Путь от Белинского и Герцена к Чернышевскому и Добролюбову в области изучения народной поэзии шел через опыт массовой собирательской работы, в которой они сами приняли деятельное участие.

В 1853 г. молодой Добролюбов в заметке «О некоторых местных пословицах и поговорках Нижегородской губернии» с большим сочувствием отмечал наметившийся в последнее время интерес к разрабатыванию сокровищ отечественного языка и связывал его с деятельностью Второго отделения Академии наук. «Многие частные ученые, — говорит он, — посвятили на это труды свои, но особенною благодарностью все любители отечествен-

¹ В основу статьи положен доклад, прочитанный автором в Саратове на научной конференции по изучению русского песенного фольклора Поволжья в мае 1960 г.

² См.: А. Д. Соколов. «Песенная прокламация» П. В. Киреевского. — «Советская этнография», 1960, № 4, стр. 147—150.

ного слова обязаны Второму отделению императорской Академии наук».³ Добролюбов был воодушевлен стремлением не остаться без участия в этом общем начинании и влить свою каплю в «море науки».⁴

Фольклорно-этнографической работе Н. А. Добролюбова в Нижнем Новгороде посвящено специальное исследование Б. Ф. Егорова.⁵ Эта книга имеет один существенный, на наш взгляд, недостаток, — в ней деятельность Добролюбова рассматривается изолированно от фольклорно-этнографического движения в провинции. Уже в названной нами заметке Добролюбов подчеркивал важность этого движения, видел в нем стремление к демократизму науки, к жизненной правде, «верности и точности» наблюдений. Он ясно понимал, что составить, например, «полный словарь живого русского языка, со всеми его местными оттенками и отличиями» невозможно только «трудолюбием одних членов Академии». В нем должны принять участие и местные деятели: «...всякий имеющий возможность делать, не должен в этом случае оставаться без действия». Стремясь поместить собранные пословицы и местные слова в губернских ведомостях, Добролюбов высоко оценивал, как и позднее в «Современнике», значение местных изданий: «...Редакция, не по слухам только знакомая с губернией, помещая мое собрание на листах своей газеты, может тем самым свидетельствовать о верности и точности моего труда».⁶

Менее изучены участие и отношение к фольклорно-этнографическому движению в начале 50-х годов XIX в. Н. Г. Чернышевского.

* * *

*

Во взглядах на народную поэзию Чернышевский прошел сходный с Добролюбовым путь. Живя в Саратове в 1851—1853 гг., он был в центре большой собирательской работы, проводившейся здесь по изучению фольклора Поволжья ссыльным историком Н. И. Костомаровым и А. Н. Пасхаловой. Эти лица являлись для Чернышевского в то время наиболее близкими друзьями. В их кругу он мог свободно высказываться, находить определенное взаимопонимание, обсуждать различные научные и политические вопросы. В дальнейшем, к концу 50-х и в начале 60-х годов, пути Н. Г. Чернышевского и его саратовских друзей резко разошлись. «Было время, — писал позднее Чернышевский в статье «Пolemические красоты», — когда не замечали между собою разницы во взглядах люди, далеко разошедшиеся ныне... Когда вопросов было не так много, вопросы были поставлены не так определенно, и ответы на них не могли быть так разнородны, как сделались при дальнейшем развитии общественной жизни»⁷ Чернышевский подчеркивал автобиографичность этого высказывания и отмечал, что «и ему пришлось уже испытать не одну такую потерю».⁸ Деятельность окружавших его в Саратове лиц, их взгляды, научные интересы необходимо изучать строго исторически. Иначе будут

³ Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений в 6 томах, под общей редакцией П. И. Лебедева-Полянского, ГИХЛ, М., 1934—1939, т. I, 1934, стр. 493

⁴ Там же

⁵ Б. Ф. Егоров Н. А. Добролюбов — собиратель и исследователь народного творчества Нижегородской губернии Горьковское книжное изд., 1956

⁶ Н. А. Добролюбов, ук. соч., стр. 493.

⁷ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в 16 томах, ГИХЛ, М., 1939—1953, т. VII, 1950, стр. 711—712 (В дальнейшем — Чернышевский).

⁸ Там же, стр. 712

непонятными те вопросы, которые их в то время волновали и объединяли вместе.

По своим политическим взглядам Чернышевский стоял неизмеримо выше своих саратовских друзей. Он жил идеей крестьянской революции. Этой идеей, подготовкой общества к революционному перевороту для него определялась важность решения тех или иных проблем как в области исторических исследований, так и в изучении современной жизни. Постоянное общение Чернышевского с Костомаровым в Саратове, их горячие споры по различным современным научным и политическим вопросам не прошли даром.

Н. Г. Чернышевский рассматривал фольклор с позиций революционной демократии, видел в нем воплощение творческой силы народа, прекрасный материал для изучения народной жизни. Еще в Петербурге через И. И. Срезневского он хорошо был осведомлен о делах и целях Русского географического общества, о широких начинаниях Второго отделения Академии наук по разработыванию вопросов, касающихся русского языка и народной словесности в их прошлом и современном состоянии. Его работа над словарем к Ипатьевской летописи шла в русле этих начинаний. Чернышевский знал о составлении Срезневским «Программы для собрания образцов народного языка и словесности», которая весной 1852 г. была широко опубликована как в «Известиях Академии наук по Отделению русского языка и словесности», так и в ряде губернских ведомостей,⁹ отдельно разослана учителям гимназий, духовных семинарий.¹⁰

Эта «Программа» сыграла, как и повсюду в провинции, важную роль в изучении саратовского фольклора в начале 50-х годов XIX в. Своим содержанием том «Известий», где была напечатана «Программа» Срезневского, особенно должен был заинтересовать Костомарова, работавшего над историей XVII в., а также и Чернышевского. В нем впервые были помещены найденные акад. И. Х. Гамелем в Оксфорде «Песни бакалавра Ричарда Джемса (1619—1620)», «Древняя чешская песня о суде Любуши» новых переводах, былины и исторические песни, записанные священником Е. Фаворским в Нижегородской губернии, и др. Напечатанную здесь былинку о Даниле Денисьевиче Чернышевский затем подробно разобрал в статье о сборнике Н. Берга «Песни разных народов», указывая на ее высокие художественные достоинства.¹¹

Н. И. Костомаров в своей «Автобиографии» совершенно определенно связывает свои фольклорно-этнографические интересы в Саратове с 1852 г. Весной этого года он впервые познакомился с А. Н. Пасхаловой.¹² Летом 1852 г. Костомарову удалось получить разрешение съездить в Крым для поправления своего здоровья, где он пробыл до августа месяца. «По приезде в Саратов, — рассказывает он, — симпатии мои от астрономии обратились к этнографии, и мы с г-жою Пасхаловой вздумали собирать местные народные песни. Таким образом, во мне разом пробудилась склонность к тому, к чему я с таким же увлечением предавался назад тому лет десять, в другом крае».¹³

⁹ См.: «Саратовские губернские ведомости», 1852, № 20, 17 мая.

¹⁰ Директор саратовских губернских училищ А. А. Мейер уже в апреле 1852 г. извещал Второе отделение Академии наук о ее получении.

¹¹ Чернышевский, т. II, 1949, стр. 302—305.

¹² Н. И. Костомаров. Автобиография. Под ред. В. Котельникова. М., 1922, стр. 212. Ср. также другой вариант его «Автобиографии»: «Русская мысль», 1885, кн. VI, стр. 25.

¹³ Там же, стр. 215.

Н. Г. Чернышевский не принимал непосредственно участия в записях саратовского фольклора. Однако он им глубоко интересовался, равно как и народным бытом и положением современного крестьянства Поволжья. В одном из отброшенных вариантов ко второй редакции своей «Автобиографии» Чернышевский пишет: «Когда я уже служил в Саратове учителем... знал по части демонологии больше, чем помню теперь, когда уже давно бросил „изучение народного быта“, „изучение народных понятий“». ¹⁴

Несмотря на то, что А. Н. Пасхалова часто вела свои записи народных песен совместно с Костомаровым, ее нельзя считать лишь простым его помощником. В своих методах собирания, взглядах на народную поэзию она выступает как вполне самостоятельный и оригинальный собиратель народного творчества. Все это требует более подробно ознакомиться с биографией собирательницы, ¹⁵ а также с основным ее трудом — «Сборником саратовских народных песен», который остается неопубликованным и хранится в Ленинграде в Ученом архиве Географического общества Союза ССР. ¹⁶

А. Н. Пасхалова (по второму замужеству — Мордовцева) принадлежит к числу забытых ныне деятелей, внесших свой посильный вклад в дело собирания народного творчества. Она родилась в Саратове в 1823 г. в дворянской семье Залетаевых. Детские впечатления Анны Никаноровны неразрывно были связаны с народными песнями, с жизнью и бытом крестьян. В предисловии к собранному ею сборнику песен она подробно рассказывает о влиянии народной песни на ее воспитание. «И с тех-то пор, — отмечает она, — люблю я простую русскую песню, а с нею люблю и простой русский народ, создавший мою любимицу». ¹⁷

Весной 1853 г. А. Н. Пасхалова по каким-то не совсем ясным семейным обстоятельствам прерывает широко задуманную работу по собиранию саратовского фольклора и с большой коллекцией собранных ею песен едет в Петербург. Здесь она часто бывает у Чернышевских, посещает с его женой Ольгой Сократовной музеи, выставки и т. д. ¹⁸ В то же время Пасхалова продолжает работу над своим собранием песен и над словарем. В сентябре 1854 г. она передает свои материалы в Академию наук. В протоколе заседания Второго отделения Академии наук за сентябрь сообщается: «Академик И. И. Срезневский довел до сведения Отделения о получении от г-жи Пасхаловой сборника русских песен и полного словаря из знаменитой по древности (XI века) рукописи «Слов» Григория Назианзина, с выписками замечательнейших выражений. Г-н Срезневский полагает, что этим последним трудом, как важным дополнением к прежним трудам в том же роде, можно воспользоваться в Материалах для Словаря. Отделение благодарило г-жу Пасхалову за ее усердный и общепользительный труд». ¹⁹

Определенные научные интересы, кроме личного знакомства, связывали Н. Г. Чернышевского и А. Н. Пасхалову. В условиях Саратова она только под влиянием Чернышевского, усиленно занимавшегося словарем к Ипатьевской летописи, могла заинтересоваться и осуществить подобную же

¹⁴ Н. Г. Чернышевский. Литературное наследие, т. I. 1928, стр. 726.

¹⁵ О. Б. Алексеева в статье «Исторические песни в публикациях Н. И. Костомарова и А. Н. Мордовцевой» (Русский фольклор. Материалы и исследования, т. VI. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961) частично касается биографии А. Н. Пасхаловой и ее мировоззрения.

¹⁶ Архив ГО. разр. 36, №№ 56 и 57. (В дальнейшем — Пасхалова).

¹⁷ Там же, № 57, л. 8.

¹⁸ См.: «Украина», 1930, № 1, стр. 120.

¹⁹ «Известия имп. Академии наук по Отделению языка и словесности», т. III, 1854, стр. 312.

работу над словарем «Слов» Григория Назианзина, получившую высокую оценку акад. И. И. Срезневского.²⁰ В 1854 г. А. Н. Пасхалова в Петербурге самостоятельно, но по той же методике составила другой словарь к Изборнику Святослава 1073 г. и помогала Д. Л. Мордовцеву, кончившему университет, в его работе над словарем и указателем к «Русской правде».

* *
*

Основным, оставшимся незаконченным трудом А. Н. Пасхаловой является сборник русских народных песен, собранных в Саратове в 1852—1853 гг. Лишь незначительная часть этого сборника попала в печать и вошла в научный оборот.

Как показывает сверка материала, впервые извлечения из собрания Пасхаловой были опубликованы Н. И. Костомаровым в 1854 г., начиная с 20 марта по сентябрь месяц, в ряде номеров «Саратовских губернских ведомостей» под общим заглавием «Великорусские народные песни, собранные в Саратовской губернии». При этом Костомаров так же, как отмечал Н. Г. Чернышевский и при собирании, пренебрежительно отнесся к интересам Пасхаловой: он даже не считал необходимым упомянуть, что публикуемые им песни были в основном записаны А. Н. Пасхаловой и взяты из ее обширного собрания. В предисловии Костомаров приписывает всю эту работу только себе. «Я имел случай, — говорит он, — собрать небольшой запас памятников народной поэзии в Саратовской губернии, почитаю приличным поместить этот местный сборник в местной газете».²¹ Лишь в 1862 г. Костомаров, перепечатывая песни, опубликованные в «Саратовских губернских ведомостях», в «Летописях русской литературы и древностей», исправляет эту досадную неточность. В качестве собирателей он указывает не только себя, но и А. Н. Мордовцеву, ставя имя ее на первое место.²²

Сама А. Н. Мордовцева в подготовке к печати этого совместного издания не принимала участия. Поэтому в нем содержатся только тексты, опубликованные Костомаровым в 1854 г. в газете без каких-либо новых дополнений из ее рукописного собрания. Полностью в этом издании сохранились многочисленные исправления, редактированные тексты, которые позволил себе сделать Костомаров, публикуя песни в «Саратовских губернских ведомостях».

В 1854 г. из переданного А. Н. Пасхаловой в Академию наук рукописного сборника были опубликованы одна былина и девять исторических песен.²³ Все остальное собрание, насчитывающее 445 текстов, остается неопубликованным.

Несмотря на то, что, по мысли собирательницы, «Сборник саратовских народных песен» является незаконченным, он как в научном, так и в художественном отношении представляет замечательное явление в истории русской фольклористики. Собрание охватывает все виды и жанры песенной культуры Поволжья середины XIX в. В нем содержатся былины, истори-

²⁰ Обе последние рукописи хранятся в Архиве Академии наук СССР в Ленинграде.

²¹ «Саратовские губернские ведомости», 1854, № 12, 20 марта.

²² Русские народные песни, собранные в Саратовской губернии А. Н. Мордовцевой и Н. И. Костомаровым. — «Летописи русской литературы и древностей», издаваемые Н. Тихонравовым, т. IV, М., 1862, стр. 15—45. (В дальнейшем — Летописи).

²³ Былины и песни, записанные в Саратове А. Н. Пасхаловой. — «Известия имп. Академии наук по Отделению русского языка и словесности», т. III, 1854, стр. 317—328.

ческие, солдатские, рекрутские, семейные, бытовые, обрядовые, игровые и другие песни. Среди них надо отметить запись песен о восстании Семеновского полка в 1820 г., об Аракчееве, о грузинском палаче, рассказывающей о казни крестьян, убивших любовницу Аракчеева, о князе Волконском и Ваньке Ключнике, различные удалые и разбойничьи песни, о Степане Разине, рекрутчине и т. д. В сборнике широко представлены поздние военно-исторические песни, в особенности цикл песен о войне 1812 г., русско-турецких войнах конца XVIII — первой трети XIX в. Большое внимание собирательница обратила на отдел семейно-бытовых песен; их особую важность для изучения внутренней жизни народа затем не раз подчеркнул Н. Г. Чернышевский. Во многих песнях ярко отражены местные, типично «саратовские» бытовые черты, например, быт бурлаков, жизнь городского мещанства, торговля на Волге и т. п.

Как правило, все тексты в сборнике даются А. Н. Пасхаловой только в одном, наиболее, по отзывам самих исполнителей, достоверном варианте. Разночтения, вариации строк, распространенность тех или иных произведенных оговорены в примечаниях.

Сборнику предпослана довольно обширная вступительная статья. В ней раскрывается история собирания саратовских песен, ее внутренние предпосылки. Необходимо отметить, что Костомаров чрезвычайно преувеличивал, заявляя, что он собирал песни вдвоем с Пасхаловой и ходил с нею «по кабакам и посиделкам». В основном песни записывались А. Н. Пасхаловой самостоятельно и в другой обстановке, чем указывает Костомаров. Из предисловия видно, что от Костомарова собирательница усвоила взгляд на народную поэзию, как на «выражение быта, характера и нравственного направления народа».²⁴

Непосредственным толчком к собиранию песен послужила для Пасхаловой «Программа» Второго отделения Академии наук с ее призывом к местным деятелям принять участие в «разрабатывании вопросов, касающихся русского языка и словесности в их минувших судьбах и современном состоянии».²⁵ Этот призыв соответствовал любви к народной песне, стремлению А. Н. Пасхаловой к большой, полезной деятельности на благо народа. «Из этой любви, — указывает она в предисловии, — в горькую, позднюю пору жизни моей родилось, во-первых, желание сберечь для себя памятки моего детского и молодого возраста; в них сохранить для себя мои лучшие дорогие воспоминания, мою любимую, невозвратимую жизнь; во-вторых, мысль или, вернее, мечта — собрать все, что поется народом в моей родной губернии; собирая, узнать поближе самый народ; собрав, выбрать достойное и общей памяти и, присоединив свою лепту к изданным доселе сборникам народных песен, издать свой, как материал для более-разумных и опытных в этом деле любителей русской речи, русской песни и русского быта».²⁶ Делом собирания фольклора Саратовской губернии она думает «наполнить остальную жизнь свою», «посвятить и свое время и слабые способности».

Запись песен, составивших сборник, А. Н. Пасхалова начала с осени 1852 г. и продолжала до весны 1853 г. На них она смотрела как на предварительную подготовку, выработку опыта, системы и методики записи, способов сближения с народом, собирания сведений об исполнителях, надеясь с весны 1853 г. «действительно приступить к серьезному собиранию»

²⁴ Пасхалова, л. 16.

²⁵ «Известия имп. Академии наук по Отделению русского языка и словесности», т. I, 1852. Прибавления, стр. 1.

²⁶ Пасхалова, лл. 2—3.

песен, а по времени и пословиц, прибауток, сказок и пр. — Планы мои вообще были довольно обширны». ²⁷ Свой первый опыт Пасхалова начала с имени матери — небольшого сельца Юнгеровки, в 7—8 км от Саратова, куда она приезжала по воскресным дням к знакомым ей крестьянам.

Серьезным препятствием Пасхаловой казалось отношение крестьян к ее собирательской работе. «Для успеха, — говорит она, — необходимо сближение, а чтобы сблизиться, надобно заставить народ забыть, что я барыня, и немножко помнить самой, что я только человек. А человеку с человеком гораздо легче сойтись, чем мужику с барином». ²⁸ Ей блестяще удалось справиться с этим затруднением. Ее собирательская деятельность заинтересовала крестьян, вызвала к себе доверие и сочувствие. В их среде Пасхалова нашла не только «поставщиков песен», но и «деятельных себе помощников». Не раз ей пришлось участвовать в качестве почетной гости и посаженной матери на крестьянских свадьбах. «Полюбила я мой народ больше прежнего, как больше узнала его». Гораздо большие неприятности и огорчения ей пришлось вынести в своей среде. Ее преследовали общественное недоумение, насмешки, осуждения, разные сплетни и догадки по поводу поездок и сближения с народом. «К счастью, результатом всех расстройдений и исследований, — замечает собирательница, — был приговор, что я сумасшедшая, нелепая, и только...» ²⁹

В собирательской работе А. Н. Пасхалова придерживалась определенной системы. Например, она сначала записывает преимущественно исторические песни, не отказываясь, впрочем, и от других. Когда источник их исчерпан, она переносит свое внимание на песни бытовые, обрядовые и т. д. «Словом, постепенно приобретая все, — пишет Пасхалова, характеризуя свой метод собирания, — иметь что-нибудь одно главное, на чем преимущественно сосредоточивать внимание и деятельность». ³⁰

Во вступительной статье собирательница подробно рассказывает и о своей методике записей текстов. «Я записывала сказанную мне песню, какая бы ни была она, потому что часто по самой нелепой путанице можно добраться до песни, искаженной в эту путаницу». ³¹

Важно обратить внимание, что в своей методике записей текстов Пасхалова перекликается с советами и указаниями «Песенной прокламации» П. В. Киреевского и написанной на ее основе статьей друга Лермонтова — Святослава Раевского. ³² «Записав песню с диктовки, — говорит Пасхалова, — я заставляла петь ее, ибо часто от непривычки говорить, а не петь песню, народ, диктуя невольно делает пропуски или сбивается на другую песню; поверив ее таким образом, я накапливала к ней варианты, рассматривала их, и тот, который казался мне лучшим, я снова подвергала проверке, уже с помощью тех лиц, которые знают более песен, и которых песни стройнее и старше, словом, которые несомненно знают и только тогда, когда я удостоверюсь в подлинности и верности песни, я откладывала ее уже как материал для предполагаемого мною сборника». ³³

С. А. Раевский рекомендовал записывать песни от пожилых людей, сначала со слов, а потом «поверять» с голоса, «ибо люди, привыкшие петь песни, обыкновенно лучше вспоминают их, когда поют, нежели сказывают».

²⁷ Там же, л. 4.

²⁸ Там же, л. 7.

²⁹ Там же, л. 6.

³⁰ Там же, л. 5.

³¹ Там же, л. 13.

³² См.: М. Азадовский. Фольклоризм Лермонтова. — «Литературное наследство», т. 43—44, М., 1941, стр. 244.

³³ Пасхалова, лл. 13—14.

Он также считал, что «настоящая песня открывается токмо при сличении многих списков, собранных в различных местах».³⁴ Таких развернутых указаний нет в «Программе», составленной И. И. Срезневским. В ней лишь указывается, что народные памятники «переходят из поколения в поколение более или менее неизменно, а если и портятся, то от небрежности и недоразумений», в народе есть «люди», умеющие передавать эти памятники в их полном не искаженном виде», запись должна быть дословной, без поправок, «вполне сообразно с выговором народным».³⁵

Безусловно, сама практика во многом подсказала А. Н. Пасхаловой правильную методику записей песен. Однако имеются некоторые основания предположить, что ей были известны или статья С. Раевского или «Песенная прокламация» П. Киреевского. Собираясь приступить к широкому собиранию фольклора в пределах всей Саратовской губернии, Пасхалова завязывает переписку и прибегает к помощи и указаниям целого ряда лиц, живущих в разных уездах. Ее корреспонденты не только сообщали необходимые ей сведения, но и присылали свои записи песен. О них она упоминает в предисловии к сборнику, не называя фамилий. Особого внимания, на наш взгляд, заслуживает корреспондент из Кузнецкого уезда. «Один любитель старины, — говорит о нем Пасхалова, — через двоюродного брата моего обещал быть моим помощником в Кузнецком уезде, где он постоянно живет: он доставил мне песню о браке Ивана Васильевича и вариант песни о Волконском и еще одну хорошую разбойничью песню».³⁶

В 1844 г. в Кузнецком уезде Саратовской губернии по окончании службы на Кавказе поселился С. А. Раевский (1808—1876) и безвыездно здесь жил в своем небольшом имении селе Раевка.³⁷ Возможно, что с С. А. Раевским и удалось Пасхаловой вступить в переписку и заручиться его помощью. Он действительно являлся «любителем старины», продолжавшим, как и в олонецкой ссылке, интересоваться народной поэзией и собирать ее. Вместе с текстами перечисленных песен Раевский мог прислать Пасхаловой и свою статью, напечатанную в «Олонецких губернских ведомостях». Среди саратовских знакомых А. Н. Пасхаловой или ее двоюродного брата И. Д. Эсмонта было немало людей, состоявших в родстве или просто знакомых с П. В. Киреевским или с семьей Языковых в Симбирске: через них она легко могла познакомиться и с «Песенной прокламацией» П. В. Киреевского.

В своей собирательской работе Пасхалова еще полностью не осознала, но уже близко подошла к пониманию значения творческой личности исполнителя. Ее часто сбивали с толку, как она признается, споры самих певцов о правильности той или иной песни. Для разрешения всех этих недоразумений она прибегает к авторитету певцов, знающих и стоящих доверия, — свс им «главным рецензентам и поставщикам старых песен». Пасхалова подробно рассказывает о них, называет их имена, отмечает индивидуальные склонности, отчасти указывает и их репертуар. Все же в целом для нее певец, как и для всей тогдашней науки, является только хранителем текста. Собирательская практика приходила в противоречие с таким представлением. Особенно ярко это сказывалось, когда шла

³⁴ С. Раевский. О простонародной литературе. О собирании русских народных песен, стихов, пословиц и т. п. — «Олонецкие губернские ведомости», 1838, № 41. 15 ноября, «Прибавление» XIII.

³⁵ «Известия имп. Академии наук по Отделению русского языка и словесности», т. I, 1852, «Прибавления», стр. 2.

³⁶ Пасхалова, л. 12.

³⁷ См.: Н. Бродский, Святослав Раевский, друг Лермонтова. — «Литературное наследство», т. 45—46, М., 1948, стр. 321.

запись и сопоставление одного какого-нибудь жанра в определенной местности. Это противоречие, большую роль певца в идейно-художественном оформлении песни чувствовала и Пасхалова. Поэтому она считала своим долгом рассказать о своих исполнителях хотя бы в предисловии. А. Н. Пасхалова ищет лучшие, неискаженные варианты, считая, что они наиболее полно, художественно выражают жизнь народа. «В моих глазах, — пишет она, — самую большую важность перед всеми имеют песни семейные, выражающие печали, радость и тревоги жизни народа и быт его. И грустно, что эти песни представляют мало утешительного».³⁸

Большой интерес представляет попытка классификации материала в сборнике по особым отделам. Вначале Пасхалова помещает исторические песни, в том числе и былины, «то есть песни, — сообщает она, — с каким-нибудь собственным, известным именем, песни про царей». Затем идут солдатские и рекрутские песни, «относящиеся, — замечает она, — прямо к семейным, ибо ими выражается горе народа — горе разлуки на двадцать пять годочков или на тридцать лет и три года, — всего вернее на вечность. . . Все эти горькие песни хороши, и их голос лучше слов выражает состояние души, из которой они вылились». От рекрутских песен собирательница переходит к песням о бродягах, разбойниках, к песням о заключенных (т. е. тюремным), о казаках, убитых, умирающих, убиваемых. «И как последние, — пишет она, — говорят о происшествиях домашнего быта, то я поместила песни семейные, выражающие горести повседневной жизни». Затем в сборнике идут так называемые жестокие романсы, песни городские, шуточные и, наконец, веселые. Заканчивается сборник обрядными, хороводными и свадебными песнями.³⁹

В общих чертах классификация Пасхаловой совпадает с классификацией Н. И. Костомарова, хотя и не имеетстройной четкости и определенности последней. Костомаров, печатая в 1854 г. народные песни, собранные в Саратовской губернии, разделил их на три больших отдела: былевые, бытовые и обрядовые. Обоснования такого деления не утратили научного значения и для настоящего времени. В то же время они помогают лучше понять сущность классификации Пасхаловой. Песни бы л е в ы е, по Костомарову, рассказывают о событиях, «которые сам народ понимает за однажды совершившиеся происшествия», песни бы т о в ы е показывают «образы народного быта и движения повседневной внутренней и внешней жизни народа в различных ее проявлениях», песни о б р я д о в ы е — те, «которых употребление соединено с условиями известного времени, обстоятельств жизни и действия». В свою очередь, песни былевые Костомаров подразделяет на исторические и песни о частных событиях. Песни бытовые — на песни военные старые, казачьи, разбойничьи, солдатские, песни торгового, извозчичьего, лакейского быта и проч., песни любовные, семейные, аллегорические. Песни обрядовые разделяются им на хороводные весенние, семицкие, свадебные, зимние или святочные, колыбельные и т. п.⁴⁰

Наличие рукописи «Сборника саратовских народных песен» А. Н. Пасхаловой дает возможность проверить публикации текстов, сделанные Н. И. Костомаровым. Такая сверка в отношении исторических песен проведена О. Б. Алексеевой.⁴¹ Ею обнаружены не только многочисленные

³⁸ Пасхалова, л. 17.

³⁹ Там же, л. 17.

⁴⁰ «Саратовские губернские ведомости», 1854, № 12, 20 марта.

⁴¹ О. Б. Алексеева. Исторические песни в публикации Н. И. Костомарова и А. Н. Мордовцевой, стр. 229—243.

случаи редактирования и исправления текстов исторических песен, но и большое количество скрытых перепечаток из сборников М. Д. Чулкова, И. П. Сахарова и др. Тексты скрытых перепечаток отсутствуют в рукописи Пасхаловой, и она к ним не имеет никакого отношения.

Наблюдения О. Б. Алексеевой могут быть подтверждены и на примере остальных песен. Эти песни в той или иной мере отредактированы и исправлены Костомаровым. В большинстве случаев исправления касаются стиля песен, отдельных слов, частиц и т. д. Но очень часто они направлены на само содержание произведения. В таких случаях Костомаров выбрасывает из текста не только отдельные строки, но и целые куски. Нередко из двух или нескольких вариантов он делает сводный текст, уточняет исторические реалии. Приведем лишь некоторые наиболее характерные примеры.

В былине о Добрыне и Алеше Костомаровым добавлен конец, отсутствующий в рукописи и в первой ее публикации в «Известиях Академии наук», (т. III, стр. 317—319): «И отсек ему (т. е. Добрыня Алеше, — Л. Д.) буйну голову с богатырских плеч». ⁴² Такое окончание резко изменяет весь сюжет былины. В песне о «Тушинском воре» (на это не обратила внимания О. Б. Алексеева) внесены новые строки, изменяющие ее содержание. Также обстоит дело с балладой о князе Волконском и Ваньке Ключнике. Рукопись дает возможность установить, на основе каких данных песня «Похвалились славны запорожцы» отнесена к «поражению запорожцев в Полтавской битве». Для этого Костомарову потребовалось всего лишь исправить название города «Платов» на «Полтав». ⁴³ В песне «Как за реченькой за быстрой» (о татарском полоне) строка: «Не огонь горит, не полымя» исправлена: «а полымя». После строки: «Вскрикнул, взгоркнул громким голосом» добавлено: «Громким голосом молодецким», а после строки: «Ты по батюшке — злой татарчонок» добавлено: «Ты не крещеной, не молитвенной». Строка: «А по матушке русска косточка» исправлено: «боярчонок» ⁴⁴ и т. д.

Изменен конец песни «Вы солдатики, уланы», а также отдельные в ней слова: «Под Можаем воевали» — «Под Можайским», «вдова Наталья» — «вдова Аксинья», «постояти» — «простояти», «деток» — «деточек». ⁴⁵ В песне «Ой ты, молодость моя, молодость» в конце выброшено семь строк. ⁴⁶ Из двух разных сюжетов образована песня «Калину с малиной вода поняла». ⁴⁷ В тексте много перестановок отдельных слов, вставок, например: в песне «Горькою пташечкой кукушечкой» — «Горькою я пташечкою кукушечкою», вместо: «жалкими причетами» — «горькими», «пташки ты не бей» — «пташечки не бей». Песня «Ой вы, горы мои» ⁴⁸ составлена из двух вариантов, в тексте много стилистических исправлений.

Все эти далеко не исчерпанные нами примеры убедительно показывают, что пользоваться текстами, опубликованными Н. И. Костомаровым в 1854 г. в «Саратовских губернских ведомостях» и в 1862 г. в «Летописях», невозможно без обращения и проверки их по рукописи А. Н. Пасхаловой.

⁴² Летописи, стр. 9, № 9. В «Саратовских губернских ведомостях» текст отсутствует

⁴³ Летописи, стр. 38, № 6; Пасхалова, текст 17.

⁴⁴ «Саратовские губернские ведомости», 1854, № 19; в «Летописях» строка вычеркнута (стр. 48, № 3); ср.: Пасхалова, текст 164.

⁴⁵ Летописи, стр. 70—72, № 23; ср.: Пасхалова, текст 163.

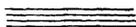
⁴⁶ Летописи, стр. 94; ср.: Пасхалова, текст 129.

⁴⁷ Летописи, стр. 45—46; ср.: Пасхалова, текст 153.

⁴⁸ Летописи, стр. 78—79; № 2; Пасхалова, тексты 105 и 107.

Собранные А. Н. Пасхаловой песни по своему объему, художественному и научному значению представляют большой и ценный вклад в русскую науку о народной поэзии.

После саратовского периода (1852—1854 гг.) деятельность А. Н. Пасхаловой-Мордовцевой не представляет большого интереса для истории фольклористики. Ей больше не удалось возобновить свою собирательскую полевую работу. Постепенно у нее, как и у Костомарова, выветривалось кратковременное и благотворное для ее деятельности влияние Чернышевского. В 60-е годы в письмах к И. С. Аксакову она резко выступает против направления «Современника» и деятельности Чернышевского.



Н. П. КОЛПАКОВА

ПЕСЕННАЯ КОМИССИЯ РУССКОГО ГЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБЩЕСТВА

Одной из наиболее примечательных дат в истории русской этнографической и фольклорной науки является 6 августа 1845 г. — день, когда в Петербурге открывается Русское географическое общество.¹

Отвечая общественной потребности эпохи в неприкрашенных сведениях о подлинной жизни народа, Русское географическое общество должно было стать учреждением, которое в широких масштабах занималось бы вопросами научной географии, этнографии и статистики. Одно из его отделений — Отделение этнографии — клало в основу своей научной деятельности организованное, систематическое собирание документальных сведений о материальной и духовной жизни народов Российской империи.

Пути для работы этого Отделения намечались разнообразными: переписка с провинциальными корреспондентами, доклады путешественников, отчеты о поездках членов РГО по России, сбор рукописей и различных этнографических материалов в провинции; кроме того, предусматривалась разнообразная помощь областным этнографам — руководство и консультация по вопросам краеведческой работы, рецензирование получаемых статей этнографического и фольклорного характера и т. п. Для систематического учета поступающих научных материалов в 1847 г. печатается и рассылается по всей России программа, в которую наряду с вопросами о состоянии экономики и материальной культуры населения включаются и вопросы о народных верованиях, обрядах, увеселениях, а также о преданиях, сказках, пляске, музыке и песнях.

Уже за первые пять лет существования РГО было получено свыше двух тысяч этнографических описаний, составленных в ответ на вопросы этой программы. Много было прислано и фольклорных записей, в том числе — народных песен.

Как правило, это были только словесные тексты: людей, способных записывать народные напевы на слух, в русской провинции почти не было. Кроме того, проблема специально музыкального фольклора очень долго — ни в 50-х, ни в 60-х, ни даже в 70-х годах, по-видимому, перед Отделением этнографии РГО не стояла: в рядах его членов фольклористов-музыковедов еще не было.

Между тем задача собирания народных песенных напевов уже могла быть поставлена: за пределами РГО музыковедческая мысль в середине XIX в. пристально занималась вопросами значения народной музыки для новой национальной музыкальной культуры, создание которой занимало в ту эпоху всех передовых деятелей музыкальной общестственности. И для творческой работы композиторов, и для научных изысканий о музыкальной природе народных песен требовался прежде всего подлинный, необработанный и документированный народно-песенный материал. Поскольку народная музыка составляла часть той же народной культуры, которую

¹ В дальнейшем — РГО.

исследовало Отделение этнографии, именно ему было всего естественнее организовать собрание и народных песенных напевов.

27 апреля 1884 г. на заседании Отделения действительный член РГО С. Я. Капустин сделал доклад на тему: «Законы строя русской народной песни и связь их со стороны общинной жизни русского народа». В докладе подчеркивалась необходимость изучать русские народные напевы по тем принципам, которые только что были впервые применены Мельгуновым,² т. е. с учетом проблемы народного песенного многоголосия, и высказывалось предположение — в целях продолжения работы Мельгунова снарядить экспедицию для собирания народных песен.

Предложение вызвало горячее сочувствие собравшихся, среди которых находились Л. Н. Майков, Т. И. Филиппов, С. В. Максимов и ряд других видных деятелей тогдашнего Отделения этнографии. Тут же было постановлено: снарядить «особую экспедицию для собирания русских народных напевов», а для выработки программы собирания создать особую комиссию в составе председателя Т. И. Филиппова, членов С. В. Максимова, С. Я. Капустина, Л. Н. Майкова и секретаря Отделения этнографии Ф. И. Истомина. Комиссии поручалось также привлекать к своей работе лиц, хотя и не принадлежащих к составу РГО, но обладающих музыкальным образованием и интересующихся русской народной музыкой.

Руководителем и идейным вдохновителем Комиссии с самого ее основания был Т. И. Филиппов — человек, реакционный по своим политическим и научным убеждениям, ценивший в фольклоре прежде всего религиозные и верноподданнические мотивы. Именно Т. И. Филиппов стремился придать Русскому географическому обществу правительственно-ведомственный характер, сдружить это общество и его научные замыслы с официальной идеологией русского самодержавия. Поэтому основная установка собирательской работы Комиссии была на фольклорную архаику; песни, в которых чуть сколько-нибудь чувствовалось веянье освободительных идей и революционных настроений, для Комиссии не существовали и за народное творчество не считались.

Мысль о песенной экспедиции, возникнув в 1884 г., затем в течение довольно долгого времени не воплощается ни в организационные, ни в конкретно-деловые формы. Только через год, в апреле 1885 г., происходит первое заседание «Комиссии для снаряжения экспедиций для собирания русских народных песен с напевами», как она была названа в официальных документах РГО. (Неофициально она очень скоро получила название «Песенной» комиссии).³

В этом длинном и несколько замысловатом названии обращают на себя внимание две особенности: во-первых, формулировка «русские народные песни с напевами», подчеркивающая новое отношение к народной песне, которая в представлении деятелей Общества до тех пор могла изучаться и без напева; во-вторых, некоторая неопределенность общего характера и объема работ Комиссии: это только «Комиссия для снаряжения экспедиций», как осторожно именуют ее в системе РГО, не предусматривая пока ее работы после проведения этих экспедиций. Но, во всяком случае, основные принципы собирания вырабатываются тут же: «Результаты, добытые экспедицией, будут иметь надлежащую цену, если в собранных

² См.: Ю. Н. Мельгунов. Русские песни, непосредственно с голосов народа записанные, тт. 1 и 2, М. 1879—1885.

³ В работах комиссии принимали участие А. Н. Пыпин, М. А. Балакирев, Ю. Н. Мельгунов, А. С. Архангельский, Г. О. Дютш, П. В. Шейн. С 1893 г. в работу включается С. М. Ляпунов, на рубеже XX столетия — И. В. Некрасов, А. А. Петров, Ф. И. Покровский.

песнях с одинаковой точностью будут воспроизведены как элемент чисто музыкальный, так и собственно этнографический, т. е. правильно и обстоятельно записанная мелодия должна сопровождаться текстом, воспроизведенным с соблюдением всех особенностей народной песенной речи вообще и, в частности, тех оттенков ее, которые характеризуют известную местность; с другой стороны, весьма важным представляется и воспроизведение обстановки песен, т. е. указание тех случаев, при которых данная песня поется, — если обрядовая, то описание соответствующего обряда, если хороводная — описание хоровода и т. д.»⁴

Таким образом, к самой записи музыкально-поэтических текстов Комиссия подходила правильно, ставя ее в тесную связь с собиранием сопутствующих песне этнографических материалов. Однако значение этих последних Комиссия рассматривала со своих особых позиций; для нее народная песня была уходящей из жизни архаикой, материалом, который давно покончил со своей живой жизнью и хранился в памяти народа лишь в виде отдельных разрозненных пережитков и отмерших кусков, прекрасных в своей древности и неподвижности.

На заседание Комиссии, состоявшееся 13 мая 1885 г. и посвященное вопросам экспедиционной работы, был приглашен из Москвы Мельгунов. Комиссии хотелось, во-первых, детально ознакомиться с его методом записи народных песен: во-вторых, предложить ему участвовать в одной из двух намечавшихся поездок. Первым районом был выбран север, как наиболее глухая окраина, где бережно хранилась старина в быту и имелось богатое песенное наследие. Туда собирался ехать Истомина в сопровождении Дютша, которого рекомендовал Балакирев, как «ученого музыканта». Вторая пара должна была ехать на Волгу, и для этой второй поездки в качестве музыканта намечался Мельгунов. Отказавшись от участия в экспедиции, Мельгунов тем не менее согласился составить для Комиссии инструкцию собирательской работы. Первый ее пункт гласил: «Записывать исключительно древние напевы». Дальше были высказаны соображения о музыкальной природе русской народной песни и давался ряд практических указаний для записи.

Летом 1886 г. первая «экспедиция для собирания русских народных песен с напевами» выехала в Олонецкую и Архангельскую губернии в составе Ф. М. Истомина и Г. О. Дютша. Она привезла 180 песенных записей. Вторая экспедиция была организована в 1893 г. в составе Истомина и С. М. Ляпунова. В Вологодской, Вятской и Костромской губерниях они записали 270 песен. За второй экспедицией последовали третья, четвертая и т. д. Началась и подготовка к изданию привозимых материалов.

В 1895 г. Комиссия завершает первое десятилетие своего существования. Обозревая свою деятельность за этот период, РГО сообщает: «Всего более внимания при собирании памятников народного творчества общество обращало на народную поэзию — на русскую песню, и не только на одну лирическую, но и на музыкальную сторону».⁵

Выделение того значения, которое имела деятельность Песенной комиссии в глазах Общества, свидетельствует об общем уважении к ее работе. Это уважение внушал уже тот факт, что экспедициями, работавшими в первое десятилетие, было собрано около 750 старинных народных песен — текстов вместе с напевами.

⁴ Журнал заседания комиссия от 29 апреля 1885 г. — «Известия РГО», 1885, стр. 436.

⁵ История полувековой деятельности императорского Русского географического общества, ч. III, СПб., 1896, стр. 1287.

Вступление Песенной комиссии во второе десятилетие ее существования совпало с началом нового царствования и было отмечено программной «Запиской о русских песнях» (датированной 25 ноября 1896 г.), в которой Филиппов давал понять, что Песенная комиссия в изучении фольклора будет и впредь держаться верноподданнического курса. Он полагал, что с помощью обрядовых песен можно было крепить патриархальные устои и противостоять народной поэзии, расшатывающей эти устои. «Записка» Филиппова явилась новым подтверждением его неизменного желания — спасти народно-песенное творчество от «общего горя», т. е. влияния цивилизации и новой культуры, и активно вмешиваться в пропаганду определенного репертуара народных песен. Последнее можно было сделать, прибегая к музыкальной обработке фольклорно-песенных материалов.

Это второе предложение Филиппова в Песенной комиссии понималось широко и отнюдь не ретроградно. Передовые фольклористы и композиторы серьезно думали о возможных формах сохранения и популяризации лучших образцов песенной лирики; поэтому они с одобрением откликнулись на предложение обработать напевы собранных экспедициями песен. Гармонизация нужна была для лучшего и более плодотворного распространения собранных песен среди самых широких народных масс, а также и для привлечения внимания специалистов. «Любители и ревнители русской песни твердо убеждены, — писал Филиппов, имея в виду себя и других сотрудников Комиссии, — что в собранных ими для искусства напевах родные художники найдут богатые и разнообразные темы для новых созданий и тем утвердят и упрочат успехи того самобытного направления в области русской музыки, коего высшими представителями почитаются Глинка и Даргомыжский и коего знамя так высоко держится опочившими и живыми еще среди нас их преемниками, каковы Мусоргский, Бородин, Балакирев, Римский-Корсаков, Кюи и другие».

Таким образом, в качестве одной из целей работы Комиссии выдвигается теперь уже четко осознанное, ответственное и важное задание — предоставление материала композиторам для поддержания национальных традиций в русской музыке. Другой целью, указанной в той же «Записке», было, по мнению Филиппова, внедрение собранных традиционных песен в народную школу и войска. Через школу и войско старая народная песня должна была вернуться в народ и вытеснить веянья «новой» песенной культуры, т. е. городские романсы и рабочие песни. Для этого, говорилось в «Записке», следовало предложить Балакиреву, Ляпунову и другим композиторам «плодить на хор» экспедиционные записи Комиссии и затем издать эти обработки отдельными сборниками.

Обсуждая эти кардинальные вопросы в программе своей деятельности, члены Комиссии в то же время неустанно вели текущую работу: просматривали поступавшие рукописи, давали отзывы, рецензировали присылаемые сборники, готовили к изданию записи своих экспедиций. Первый том «Песен русского народа» вышел в 1894 г. Готовился к печати второй.

Последние годы XIX в. — период наиболее кипучей деятельности Песенной комиссии. Ежегодные экспедиции направляются в различные губернии центральной России; производятся записи песен в Пермской губернии и в Сибири. Возникает дополнительная Комиссия «для составления и издания отдельных сборников русских народных песен из числа собранных песенными экспедициями Географического общества».

В задачу этой новой комиссии, куда вошли Филиппов, Балакирев, Лядов, Ляпунов, Петров и Некрасов, была включена прежде всего обработка отобранных для гармонизации песен и затем их издание. Были намечены конкретные типы сборников и их реальные исполнители: Балакирев, Лядов

и Ляпунов — для сборника «Сто песен для одного голоса с сопровождением фортепиано, для широкого распространения среди певцов — художников и любителей»; Некрасов — для сборника «50 песен для мужского хора — для войск, любителей и попечительств о народной трезвости», и Петров — для сборника «50 песен для детского или женского хора», рассчитанного на учебные заведения.

Создание этой рабочей группы в пределах Комиссии относится к 1897 г., замечательному тем, что тут впервые в РГО появляется Е. Э. Линева, которая 24 октября делает доклад на заседании Отделения этнографии о народных песнях, записанных ею при помощи фонографа. На докладе демонстрируются первые фонографические записи, которые привлекают к себе общее внимание. Фонографа в распоряжении Песенной комиссии в те годы не было, и уехавшие в очередную экспедицию Истомин и Некрасов по-прежнему записывали песни на слух.

Как и в прошлые годы, их экспедиция собирала только самые древние, редкие песни. Изменения в народном песенном репертуаре, обусловленные сложным ходом исторического процесса, собирателями не учитывались, и песни города не привлекали их внимания.

Во второй половине 1890-х годов ежегодные отчеты РГО называют экспедиции Песенной комиссии наиболее существенными из всей экспедиционной работы, проводимой Обществом в пределах Европейской России. Авторитет Комиссии стоит в это время высоко. К ней обращаются различные собиратели и путешественники с предложением материалов и просьбами об инструктировании; комиссия рассматривает корреспонденцию с мест и ведет разнообразные текущие дела, назревающие в быту музыкально-фольклорной общественности.

Но эта разносторонняя деятельность Комиссии несет сама в себе и зародыш тех затруднений, которые через некоторое время окажутся для нее губительными: начинает возникать потребность в регулярно отпускаемых средствах. Деньги на экспедиции Комиссии начинают тщательно экономиться.

С 1904 г. деятельность Песенной Комиссии, лишенной притока свежих материалов, заметно падает. Еще выходят ее сборники, составленные из материалов прежних поездок; еще выслушиваются на заседаниях Отделения этнографии некоторые доклады с отчетами по сбору народных песен: но роль комиссии в системе Географического общества становится все незаметнее.

В 1911 г. годовой отчет в последний раз упоминает о существовании при РГО «Комиссии для собирания песен с напевами» фактически давно уже умершей. В следующих отчетах ее уже даже номинально не существует.

Наиболее ощутимым и наглядным результатом работы Песенной комиссии РГО являются изданные ею сборники традиционных русских народных песен, составляющие заметный этап в истории русской музыкальной фольклористики. На основании записанных ею экспедиционных материалов Комиссия выпустила целый ряд сборников; все они (кроме массовых общедоступных, не имевших научного значения) в жанровом и тематическом отношении построены примерно по одному принципу; за разделом духовных стихов, стоящих на первом месте, следуют былины и примыкающие к ним исторические песни; дальше идут песни обрядовые (свадебные и календарные), песни игровые и хороводные, и в конце — обширный раздел песен внеобрядовых лирических с мелкими тематическими подразделениями внутри. Соответственно общим установкам Комиссии ни в одном из сборников нет ни частушек, ни рабочих или других современных песен. Крайне скупо показывается и этнографический материал, отсутствие кото-

рого не дает возможности конкретно представить себе картину живого бытования собранных песен, их значение в крестьянском быту, отношении к ним исполнителей и т. п.⁶ Такой отрыв песен от живой жизни характерен для всех изданий Песенной комиссии. Особенность эта тем более бросается в глаза, что к этому времени в целом ряде и текстовых, и музыкальных сборников, выходящих за пределами РГО, имеется немало примечаний, поясняющих и способ разыгрывания игровых и хороводных песен, и точное место песни в обряде свадьбы, и обстановку исполнения песен в обряде календарном.

По методам подачи материала сборники Песенной комиссии делятся на три основные группы.

К первому типу относятся два первых сборника «Песен русского народа» 1894 и 1899 г., наиболее полные и содержательные из всех песенных изданий Комиссии, очень сходные между собою как по составу и характеру материала, так и по типу издания в целом. В обоих помещены песни различных традиционных жанров, типичных для репертуара северного крестьянства; в каждом имеется обширное предисловие, рассказывающее о маршруте и деталях полевой работы собирателей; в каждом даны разнообразные указатели к материалу (порядковые, алфавитные, географические), перечень исполнителей (хотя и не всегда достаточно точный); к обоим сборникам приложены подробные карты маршрутов; под каждой публикуемой песней имеется указание на место записи. Все это придает обоим первым сборникам Комиссии характер научной документальности, продуманности, указывает на старание составителей в максимальной степени довести публикуемые песни до понимания читателя.

Как напев, так и текст, по сообщению собирателей, брались непосредственно во время исполнения, с голоса; все песни обоих сборников тщательно подтекстованы и, кроме того, под музыкальной записью весь словесный текст приведен полностью. Как указывается в предисловии к сборнику 1894 г., язык собранных песен воспроизведен со всеми фонетическими особенностями местного говора.

Однако автор этого предисловия, Истомин, обошел вопрос о том, насколько неприкосновенным и в какой мере отредактированным собирателями является и текстовой и музыкальный материал, записанный им и Дютшем.

На этот вопрос наводят прежде всего приведенные в сборнике словесные тексты. При вчитывании в них (особенно — в тексты песен лирических протяжных) нельзя не заметить их явной нивелировки. При исполнении протяжной лирической песни на севере, откуда были привезены эти записи, текст, исполненный даже одним певцом, не говоря уже о хоре, неизбежно дает в записи картину «распетости», т. е. несимметричные повторения отдельных слов, подхватывание повторяемых слов с середины («размоло-размолоденькой моло- да молодчик»), добавление вставных междометий («эх», «ох», «ах», «ай», «ой») и т. п. Как правило, в народных протяжных лирических песнях отсутствует выдержанная текстовая строфичность.

В обоих первых сборниках Песенной комиссии тексты песен обращают на себя внимание своей литературной прилаженностью. Для проверки их подлинности имеется документальный материал.

В архиве РГО сохранился приготовленный к печати рукописный экземпляр первого тома «Песен русского народа» Истомина—Дютша.⁷ Музы-

⁶ В собирательских программах РГО учет таких материалов был предусмотрен, но практически это выполнялось далеко не всегда и в большинстве изданий не отражалось.

⁷ Архив РГО, ф. 1, 1885 г., д. № 11 «О собирании русских народных напевов».

кальный текст сборника переписан начисто и, судя по ряду признаков, именно с этих листов и приводился нотный набор. Расхождений в этих листках с печатным нотным текстом нет. Но рукопись словесного текста выглядит иначе.

Весь текстовой состав сборника переписан писарским почерком, очевидно, с подлинных экспедиционных записей Истомина — со строками неравной длины, с несимметричностью повторений отдельных слов, «распетостью». Этот писарский оригинал носит на себе многочисленные следы редакторской правки, сделанной рукой Истомина.

Прежде всего видна работа над фонетической стороной текстов: кое-где добавлено «цоканье» — очевидно, не вполне выдерживавшееся при полевой работе (например, из слов «качать», «навстречу» сделано «кацать», «навстречу»); кое-где изменено произношение гласных (из слова «княгиношка» сделано типичное для русской северной песни «княгиношка»). Но ряд поправок носит и иной характер: во многих местах видны старания Истомина уничтожить «распетость» текста, пригладить его.

С этой целью в некоторых песнях выбрасываются повторения отдельных слов.

До правки⁸

Не ясен-то соколик со тепла гнезда,
гнезда, сам-то улетает ..

После правки

Не ясен-то соколик со тепла гнезда сам-то
улетает...

(Стр 188)

Или:

Жена змея лютая, змея лютая,
Ах, змея лютая ..

Жена змея лютая,
Ах, змея лютая...

(Стр. 198).

Или:

..Калинушка с малинушкой, лазоревый
цвет,
Веселая да беседашка, где мой милый
пьет, мой милый пьет

Ах! Калинушка да с малинушкой лазоре-
вой цвет,
Веселая да беседашка, где мой милый
пьет...

(Стр 160)

В других случаях снимаются целые строчки, а вместе с ними пропадают и некоторые художественные образы. Так, например, девушка хочет отправить письмо милому:

Да как с сизым голубочком,
Да как под правым-то его крылышком ..

После правки стоит:

Да как с сизым голубоцьком,
С голубоцьком ..

(Стр 187)

Или:

Ой, не дала зоря да зоря поры времени
Ой поры времени да зоря вечерняя да свету белого
Ой не дала зоря спроводить дружка
Ой дружка со постелюшки, со кроватишки

⁸ Здесь и далее сравниваются тексты из рукописи «О собирании русских народных напевов» с текстами из сборника «Песня русского народа» (1894).

После правки остаются только две строчки:

Ой не дала зоря да зоря поры времени
Ой не дала зоря спроводить дружка...
(Стр. 169).

В некоторых случаях схематизируется ритм:

До правки
Полетай, голубь, домой,
Полетай, да к голубушке своей...

После правки
Полетай, голубь, домой,
Полетай, голубь, домой,
Да к голубушке своей...
(Стр. 147).

Подобных примеров при сопоставлении рукописного текста с печатным в сборнике немало. Наряду с сокращениями текста происходило и обратное: Истомин, стараясь выдержать определенную ритмику или строфическую схему, вставлял от себя слова, которых в первоначальном (писарском) тексте не было. Так, например, в величальную песню «Виноградие», припевающую жениха на свадьбе, после слов «Ответ держит добрый молодец» рукой Истомина вписано его собственное имя: «Добрый молодец да Федор-от Михайлович» (стр. 129). В первоначальном тексте молодец утешает девушку: «Наживешь себе иного да друга...» Истомин прибавляет: «Наживешь себе иного да друга, эх, иного друга» (стр. 189). В некоторых текстах стихи выравнивались под какой-то единый ритм, переставлялись; из текста —

Мне, молодешенькой, вся ноцька не спать,
Мне, молодешенькой-ти, да кровать убирать,
Мне, молодешенькой-ти, постелюшка стлать —

получалось:

Мне, молодешенькой, вся ноцька не спать,
Вся ноцька не спать, да кровать убирать,
Кровать убирать да постелюшка стлать...
(Стр. 118).

Или из строк —

Теперя Федот на царева кабаке, в каменной Москвы,
В каменной Москвы, в славной ярмонки, —

получалось:

Теперя Федот на царева кабаке,
Теперя Федот в каменной Москвы,
В каменной Москвы, в славной ярмонки...
(Стр. 94).

В других песнях производилось усечение концов строк, в результате чего сокращалась распевность стихов. Вместо

Мой тайное сердечько, сердечько
Вагрустнуло по милом, по милом.
Сердце ныло, грудь болела, болела
Спо тебе, любезный мой, любезный мой...

получалось:

Мое тайное сердечько
Вагрустнуло по милом, по милом.
Сердце ныло, грудь болела
Спо тебе, любезной мой, любезной мой...
(Стр. 171).

Графическое начертание текста, где было можно, всюду приближалось к строфической форме литературных поэтических произведений. Всем этим достигалась и внутренняя, и внешняя приглаголенность, устранялись отступления от схемы — во многих случаях такие выразительные, подчеркивавшие различными синтаксическими приемами эмоциональную насыщенность песни.

Для чего могла понадобиться такая работа над текстом, который, по-видимому, первоначально был записан Истоминым очень близко к его подлинному звучанию? Очевидно, этого потребовала запись напева: обработанный таким образом словесный текст хорошо ложится на ноты, которые опубликованы в сборнике. Но текст первоначальный (писарский) со всеми его повторениями и распетостями на этот музыкальный текст в ряде случаев не укладывается: по-видимому, при полевой работе напев записывался только в объеме начальных музыкальных строф, в то время как текст брался с голоса полностью. При такой системе записи подтекстовка неизбежно должна была вызвать существенные затруднения и требовала каких-то переделок в записях словесника, — иначе не получалось музыкально-поэтического единства, необходимого для издания записей. В печатном сборнике музыкального материала каждой песни дано настолько мало, что нет возможности делать наблюдения над общей формой песни и в полной мере оценивать все особенности ее музыкального языка; но, во всяком случае, в музыкальных текстах протяжных песен данного сборника присутствуют черты, обычно несвойственные этому жанру в его живом звучании: не соблюдено своеобразие ритмики — она схематизирована; смена размеров дана в ряде случаев в правильном чередовании, что нехарактерно для протяжной крестьянской песни; во многих песнях (очевидно, вследствие одноголосности их записи) отсутствует музыкальный орнамент, вероятно, имевшийся в хоровом исполнении; видны мелодические линии более прямые и простые, чем это обычно свойственно протяжным лирическим песням и что известно из их других вариантов. Учитывая, что к этому времени вопрос о народном песенном многоголосии уже был поставлен Мельгуновым и что уже вышел сборник Пальчикова, где в каждой песне подголоски были выписаны отдельно, параллельно с ведущим голосом, казалось бы, что запись народного песенного многоголосия первым музыкантом-этнографом Песенной комиссии Г. О. Дютшем была ниже того уровня, который уже был в это время достигнут музыкальной наукой. Однако нельзя забывать, что Дютш был первым музыкантом-этнографом, который записывал народные песенные напевы на слух непосредственно с целью сохранения их, не преследуя при этом никаких специальных научных целей (как это делали Мельгунов и Пальчиков) и не имел опыта предшественников, на который мог бы опереться в своей полевой работе.

Во всяком случае, невзирая на отдельные недостатки, сборники 1894 и 1899 гг. выделяются из общей массы песенных изданий Комиссии как по своему научному уровню, так и по художественному качеству заключенного в них материала, и по типичности этого материала для тех местностей, откуда он был привезен. Собранные песни представляли собой первые музыкальные записи из этих районов. Значение обоих этих сборников в истории музыкальной фольклористики состоит и в том, что опубликованные в них песни легли в основу многочисленных дальнейших обработок музыкального фольклора композиторами-профессионалами (Балакиревым, Лядовым, Ляпуновым и др.).

Второй тип изданий Песенной комиссии имел другую установку. Это были сборники, преследовавшие конкретно-утилитарные цели, предназначенные для пропаганды народной песни, внедрения ее в войска, школы и

широкие народные массы через различные культурно-просветительные учреждения — попечительства о народной трезвости, любительские кружки, народные школы и т. п. Издание сборников этого профиля начинается с первых годов XX в.

Для этого типа публикаций характерны все сборники И. В. Некрасова, вышедшие в 1901, 1902, 1903 и 1907 гг. под одинаковым названием «50 песен русского народа». Для них отбирались наиболее традиционные крестьянские песни, преимущественно из записей Комиссии 1895—1902 гг. Внутри сборников они распределялись примерно по той же схеме, как и в сборниках Истомина—Дютша и Истомина—Ляпунова; но, в отличие от этих последних, сборники И. В. Некрасова были почти совершенно лишены научного аппарата.

Самый материал в этих популярных изданиях дан в обработке Некрасова для трех- или четырехголосного хора. Это переложение, сделанное композитором, а не документально записанное народно-песенное многоголосие; мелодию в основном ведет только один голос. При этом обработка текстов словесных в большинстве случаев носит тот же характер, какой был придан Истоминым тексту в двух первых сборниках Комиссии. Но уже в сборнике Некрасова—Покровского 1903 г. многие тексты публикуются только фрагментарно. Иногда приводится только начало песни. Еще хуже в этом отношении сделан сборник А. Петрова «50 песен русского народа» (1901). В нем опубликованы обработанные Петровым песни, записанные Песенной комиссией и частично взятые из сборников Балакирева и Римского-Корсакова. Хотя сборник Петрова был рассчитан на учебные заведения, однако трудно представить себе, как можно было им пользоваться, если некоторые тексты (№ 36 и ряд других) были даны в объеме всего нескольких строк; пять фактически было нечего.⁹

Никаких сведений ни об исполнителях, ни о бытовании народных песен в сборниках этого второго типа нет, так же как нет сведений о собиравшей эти песни экспедиции. В ряде случаев не указано и место записи; для того широкого массового употребления, на которое был рассчитан этот тип изданий, все это не требовалось.

Наконец третья группа сборников Песенной комиссии была предназначена для «певцов-любителей и художников», как указывалось в их предисловиях. Это были публикации народных песен в обработках композиторов-профессионалов. Сюда относятся сборники Балакирева, Ляпунова, Лядова, небольшой сборник Петрова «20 народных песен Сибири», сборник Извекова «40 народных песен» и некоторые другие. Этот последний тип изданий также не претендует на научное значение: сборники не снабжены никаким научным аппаратом, предисловия к ним так же бедны содержанием, как и предисловия к сборникам Некрасова. В общем подходе к материалу, в основных внешних стилистических приемах обработки издания этой группы обнаруживают между собой много сходных черт, — основное различие объясняется большей или меньшей одаренностью автора и степенью его проникновения в подлинную специфику музыкального языка и стиля народной песни. В отличие от обработок Некрасова, сделанных в виде переложений для многоголосного хора, все сборники этой третьей группы дают одноголосную песню с аккомпанементом рояля. Для обработки брались песни наиболее традиционные и архаичные — обрядовые, старые протяжные лирические, былины и духовные стихи. Поскольку во

⁹ Такая сокращенная подача текста в значительной мере, вероятно, объясняется тем, что впоследствии предполагалось полное издание подлинных полевых записей экспедиций Комиссии со всеми текстами. Издание это не осуществилось.

всех этих сборниках композиторы были заинтересованы в том, чтобы показать музыкальный текст, то текст словесный в них, как и в сборниках Некрасова, был отодвинут на задний план и в целом ряде случаев оказался поданным до предела небрежно;¹⁰ руки словесника в этих изданиях не ощущается вовсе.

Основной задачей Комиссии за все время ее существования было соби- рание народных песен, организация краеведческой работы на периферии и популяризация среди широких масс населения традиционного песенного фольклора.

Собирание было осуществлено одиннадцатью экспедициями, которые охватили губернии Архангельскую, Олонецкую, Вологодскую, Вятскую, Костромскую, Тамбовскую, Тверскую, Ярославскую, Рязанскую, Орловскую, Тульскую, Владимирскую, Нижегородскую, Самарскую и Симбирскую. Каждая экспедиция носила лишь разведывательный характер, так как ежегодно посылалось только двое, в редких случаях — трое собирателей, которые не могли провести углубленной работы ни в одной из посещенных ими губерний. Тем не менее подобная экспедиционная деятельность так планомерно не проводилась в те годы никакими другими фольклорными организациями и была единственной в своем роде. Она дала сотни записей традиционного фольклора различных песенных жанров.

Параллельно со своей собирательской работой участники экспедиций и члены Комиссии оказывали методическую помощь собирателям на местах; это выражалось в распространении инструктивных пособий, в разнообразных письменных и устных консультациях. Таким путем была пробуждена краеведческая мысль во многих глухих углах старой России. Вместе с тем Комиссия помогала музыковедам-фольклористам, составителям песенных сборников, и обсуждала музыкально-песенные материалы, поступавшие на ее рассмотрение. Так были обсуждены перед изданием сборники Пальчикова, Бигдая, Агреновой-Славянской, Радченко, а также ряд других, оставшихся в рукописи.

Популяризация фольклора и пробуждение интереса к нему в широких кругах населения проводились различными способами. Так, в 90-х годах совместно с Отделением этнографии членами Комиссии было организовано несколько открытых фольклорных вечеров. В Городской думе Истомин при большой аудитории рассказывал об экспедиции 1894 г., сопровождая свой доклад демонстрацией собранных им песен и песен из сборника Филиппова в хоровом исполнении; олонецкий сказитель Т. Г. Рябинин выступал с пением былин; вопленица Ирина Федосова исполняла онежские плачи. Показ народных былин, причитов и песен путем публичных выступлений сказителей и певцов в Петербурге был явлением необычным и впервые наглядно познакомил сотни представителей городской интеллигенции конца XIX в. с устным народным творчеством.

Еще более действенным средством ознакомления русского общества с традиционным фольклором были издания многочисленных песенных сборников. Пренебрежение к народным песням более нового происхождения и характера, к условиям их возникновения и бытования является несомненным и крупным недостатком в работе Комиссии, лишившим науку

¹⁰ Так, например, текст свадебной песни «В ясном тереме» (А. Лядов, 35 песен русского народа. 1903, № 11) имеет следующий вид:

«В ясном тереме свеча горит,
В ясном тереме свеча горит...»

Окончание Свекровушка уходи-и-и-ла-ся». Текст между зачином и «окончанием» не приводится.

ценного и неподдающегося восстановлению материала; но вместе с тем опубликованные Комиссией песенные записи сыграли заметную роль в истории русской музыкальной фольклористики.

Комиссия хотела, чтобы собранные ею песни помогли русским композиторам укреплять национальное направление в профессиональном музыкальном искусстве — и эти песни действительно послужили целому ряду музыкальных деятелей конца XIX в., использовавших их как для обработок, так и для других форм индивидуальной творческой работы. Вместе с тем песни эти дали богатый материал для научных исследований фольклористам-музыковедам.

Комиссия хотела ознакомить с традиционной песней широкие слои народа, восстановить ее в народной памяти там, где эта песня, может быть, начинала забываться — и сборники ее разошлись широко по всей России.

Сейчас трудно учесть сферу их распространения, метод работы с ними и вызванное ими непосредственное впечатление. Исполнялись ли эти песни «певцами-художниками», звучали ли с концертной эстрады — неизвестно. Но можно предположить, что сборники Комиссии были известны достаточно широко: уже одно то, что в первые годы XX в. Семенов-Тяньшанский, председатель Географического общества, предполагает организовывать очередные экспедиции на средства, вырученные от продажи сборников, говорит об их популярности и массовом распространении. Сохранившиеся архивные документы указывают, кто именно интересовался изданиями Комиссии, куда именно требовались они для работы с ними: их требовала подраставшая молодежь.

Это не были воспитанники столичных учебных заведений — гимназий, корпусов, институтов. Песенная комиссия получала запросы от совсем других потребителей: Саратовское коммерческое училище, Будыльская ремесленная учебная мастерская, Иваново-Вознесенская рисовальная школа, Петровская сельская ремесленная учебная мастерская, Художественно-промышленная школа имени Гоголя в Миргороде — вот кто просил прислать им сборники народных песен, записанных Песенной комиссией. Наиболее демократическая часть учащейся молодежи средних школ, молодые ремесленники — то самое поколение, «новых» песен которого не желала слушать Песенная комиссия, хотело знать старые народные русские песни, тянулось к ним, совершенно опрокидывая самым фактом этого тяготения недоброжелательное утверждение Истомина, что современная молодежь ищет в песнях только «пошлости» и «бесстыдства». Не «ведомство учреждений императрицы Марии» и не Министерство народного просвещения, ведавшие привилегированными учебными заведениями, а связанный с крестьянством Департамент земледелия направлял в Песенную комиссию массовые требования ее изданий.

Этим была в какой-то мере достигнута заветная цель Комиссии — «вернуть» традиционную песню в народ. Т. И. Филиппов и его коллеги надеялись этой старой песней вытеснить из народного быта песенную новизну; но материал их сборников выполнил роль несколько иную — старая песня продолжала жить в народной среде не в место, а наряду с нарождающейся новой песней, служа постепенному, медленному, но неуклонному процессу становления нового народного песенного репертуара, выраставшего из сочетания традиционной крестьянской песни с песенной лирикой городского населения и рабочей лирической песней. Вопросы исторической жизни народной песни, вопросы создания этого нового языка на основе сплава старых и новых песенных элементов перед Песенной комиссией не вставали, — для этого нужно было признать прогрессивное значение новых форм народного творчества, что противоречило основным ее идейным

установкам, — но независимо от ее желания собранные ею материалы не могли в какой-то мере не содействовать этому процессу.

Таким образом, идейно-политический и научный профиль Песенной комиссии РГО, ценившей в песенном фольклоре исключительно одну архаику, с точки зрения советской фольклористики обнаруживает немало уязвимых мест; но объективному результату ее работ, взятых в плане общей исторической перспективы, нельзя отказать в большой значимости и ценности.

Список изданий Песенной комиссии РГО ¹¹

Песни русского народа. Собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 году. Записали слова Ф. М. Истомина, напевы Г. О. Дютш. СПб., 1894.

Песни русского народа. Собраны в губерниях Вологодской, Вятской и Костромской в 1893 году. Записали слова Ф. М. Истомина, напевы С. М. Ляпунов. СПб., 1899.

50 песен русского народа для мужского хора из собранных И. В. Некрасовым и Ф. И. Истоминным в 1894, 1895, 1896 и 1897 годах. Положил на голоса И. В. Некрасов. СПб., 1901.

50 русских народных песен, переложенных для трехголосного и четырехголосного смешанного хора и для употребления в учебных заведениях А. Петровым. СПб., 1901.

35 песен русского народа для одного голоса с сопровождением фортепиано из собранных в 1893 году С. М. Ляпуновым и Ф. М. Истоминным. Переложил С. Ляпунов. СПб., 1901.

Песни русского народа, вып. 1 (для смешанного хора). Общедоступное издание Песенной комиссии ИРГО, М., 1902.

50 песен русского народа для смешанного хора из собранных И. В. Некрасовым и Ф. М. Истоминным в 1894, 1895, 1896 и 1897 годах. Положил на голоса И. В. Некрасов. СПб., 1902.

35 песен русского народа для одного голоса с сопровождением фортепиано из собр. в 1894—1895 гг. И. В. Некрасовым и Ф. М. Истоминным. Перелож. Ан. Лядов. 1902.

20 народных песен Сибири. Для одного голоса с сопровождением фортепиано, из собранных в 1900 году в Иркутской губернии и Забайкальской области Н. П. Протасовым. Переложил А. Петров, 1903.

Песни русского народа, вып. 2 (для мужского хора). Переложение И. В. Некрасова. Общедоступное издание Песенной комиссии ИРГО, М., 1903.

50 песен русского народа для мужского и смешанного хора из собранных И. В. Некрасовым и Ф. М. Истоминным в 1894—1899 годах. Переложил на голоса И. В. Некрасов. М., 1903.

50 песен русского народа для одного голоса с сопровождением фортепиано из собранных в 1894—1899 и 1901 годах И. В. Некрасовым, Ф. М. Истоминным и Ф. И. Покровским. Переложил Ан. Лядов. — Лейциг, 1903.

35 песен русского народа из собранных в 1894—1895 и 1901—1902 годах И. В. Некрасовым, Ф. М. Истоминным и Ф. И. Покровским в губерниях Владимирской, Нижегородской, Рязанской, Саратовской, Тверской и Ярославской. Для одного голоса с сопротивлением фортепиано. Переложил Ан. Лядов. 1903.

50 песен русского народа для мужского хора из собранных в 1902 году в Саратовской губернии И. В. Некрасовым и Ф. И. Покровским. Положил на голоса И. В. Некрасов. М., 1907.

2 песни русского народа, положил на голос для женского и мужского хоров А. А. Петров. СПб., 1907.



¹¹ Кроме того, материалы Песенной комиссии печатались и в других изданиях: в 1900 г. вышел сборник Балакирева, заключающий в себе 30 песен из записей Песенной комиссии в обработке композитора; в 1901 г. — сборник «40 народных песен из собранных членами Песенной экспедиции ИРГО», обработанных для смешанного хора Ю. Извековым; в 1902 г. — «40 народных песен села Бярятина, собранных Песенной комиссией ИРГО в 1899 году», для которых слова были записаны Истоминным, напевы — Некрасовым, сделавшими и переложение песен для многоголосного хора с аккомпанементом рояля. Небольшие сборнички по несколько песен в обработке Петрова и Лядова (перепечатки из 1-го выпуска общедоступного издания) были выпущены в начале XX в. для женских и мужских учебных заведений. Некоторые песни и былины из сборников Песенной комиссии вошли в популярные сборники народных песен для войск и народа.

НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ О С. И. ГУЛЯЕВЕ

Изучение деятельности С. И. Гуляева (1805—1888) как фольклориста началось только в советские годы. В дореволюционной науке он был известен главным образом как краевед, многочисленные статьи которого (им написано свыше 150 работ) по истории южной Сибири, народному просвещению, развитию сельского хозяйства и горной промышленности Алтая постоянно печатались в центральных и местных сибирских изданиях. Только две его статьи были специально посвящены устному народному творчеству¹⁻² и, кроме того, им было опубликовано несколько былинных текстов в «Известиях Академии наук». Статьи эти привлекли внимание знатоков народного творчества и вызвали ряд похвальных отзывов.³ Больше Гуляев по вопросам народного творчества в печати не выступал, хотя интерес к фольклору не покидал его и позже. В 1859 г. Гуляев переехал из Петербурга в Барнаул и сразу же деятельно приступил к изучению истории и культуры Алтая, в том числе народной поэзии. О настроении, с каким начал заниматься Гуляев этой работой, красноречиво свидетельствует его письмо М. П. Погодину от 20 декабря 1860 г.: «Край здешний представляет много интересного для науки. Путешественники, за исключением Миллера и Палласа, ограничивались только специальными наблюдениями по некоторым предметам естественной истории, ботанике, зоологии, минералогии и пр., и сочинения их, напечатанные на немецком языке, не для нас русских, мирно покоятся в библиотеках. На народ, его язык, обычай и верования не обращали внимания, а между тем предметы эти стоили бы исследования. Странный народ эти иностранные ученые. Не считая нужным изучить язык той страны, куда они отправляются, изучить хотя бы настолько, чтобы просить хлеба, смотрят на русский народ сквозь отуманенные пристрастием очки. Сам Гумбольдт, бывший здесь, кажется, в 1829 году, немного сделал для науки, вместе с Еренбергом и Розе. Он высказал много несогласного с истиной и уверял, что будто бы видел с берегов Иртыша, по дороге в Усть-Каменогорск, Тянь-Шань или небесные горы. . . , чего не случилось бы, когда бы он расспросил бы, если не ямщиков, то по крайней мере наших русских купцов, так ли называются те горы, которые воображение ему представляло? Но, кажется, наступает то время, когда и русский язык начинает делаться для иностранцев необходимым, получит права гражданства в семье языков великих народов».⁴

В 70-е годы Гуляев приготовил к печати сборник по народной поэзии южной Сибири. Однако по неизвестным причинам сборник опубликован

¹ О сибирских круговых песнях. — «Отечественные записки», 1839, т. 3; Этнографические очерки южной Сибири. — «Библиотека для чтения», 1848, т. 90, отд. 3.

² «Известия Отделения русского языка и словесности имп. Академии наук».

³ См., например: Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений в 6 томах, под общей редакцией П. И. Лебедева-Полянского. ГИХЛ, М., 1934—1939, т. I, 1934, стр. 523; А. Н. Пыпин. История русской этнографии, т. IV, 1892, стр. 444.

⁴ Отдел рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, ф. 231. д. 77, л. 78.

не был и в науке долгое время оставался неизвестным. Отдельные материалы из сборника уже после смерти Гуляева были выборочно напечатаны в сводных изданиях других исследователей: былины были включены в состав сборника «Русские былины старой и новой записи» (1894), выпущенного под редакцией Н. С. Тихонравова и Вс. Ф. Миллера; исторические песни в 1904 г. совместно с другими сибирскими текстами включил в свою работу «Исторические песни из Сибири» Вс. Миллер.⁵ Целостный гуляевский сборник, таким образом, распался, публикации его по кусочкам, как справедливо отметил М. К. Азадовский, «как бы скрыли их от более широких кругов читателей, и, в сущности, в сознании не только в последних, но даже и в сознании исследователей никогда не было представления о цельном и едином гуляевском сборнике. Все это имело свои последствия и не только в деле изучения наследия Гуляева, но сыграло определенную роль и в распространении известного мнения об отсутствии традиции героического эпоса в Сибири».⁶ Рукопись сборника оказалась затерянной, и, таким образом, долгое время оставались неизвестными ни состав сборника, ни предисловие, ни комментарии к нему.

В послеоктябрьские годы было приложено немало усилий для восстановления и изучения наследия Гуляева. В 1939 г. М. К. Азадовский в Новосибирске издал сборник «Былины и исторические песни из южной Сибири». Ученый задался целью собрать и соединить воедино разбросанные по разным изданиям тексты произведений, записанных Гуляевым, и таким образом дать, насколько можно, целостное представление о материалах собирателя. В сборник были включены некоторые неизданные тексты былин в записях Гуляева из Архива АН СССР и особым приложением, с целью расширить представление об алтайском былинном и песенном репертуаре, перепечатаны былины и исторические песни, записанные в пределах южной Сибири Н. Г. Потаниным. Принципиальное научное значение имела вступительная статья М. К. Азадовского к сборнику, являвшаяся по существу первым глубоким исследованием эпической традиции Сибири и выяснявшая место в истории этой традиции записей Гуляева. Архив Гуляева считался в то время утерянным, и М. К. Азадовскому пришлось переиздать тексты с теми ошибками, которые были допущены в использованных им печатных изданиях.

Собрание подлинных фольклорных и этнографических записей Гуляева было обнаружено в 1942 г. в Новосибирском областном архиве и изучено Р. С. Липец.⁷ В 1952 г. подлинные записи былин и песен Гуляева были изданы в специальном сборнике.⁸ Во вступительной статье на основании найденной в архиве переписки, воспоминаний, неопубликованных статей составителю сборника удалось правильно осветить ряд существенных моментов в общественно-политических воззрениях Гуляева и его взглядах на народное творчество.

Этот сборник также далеко не исчерпывает всех фольклорных текстов, принадлежащих Гуляеву, и ряд материалов из его записей остается неизвестным. Рукопись подготовленного к печати Гуляевым сборника в его

⁵ См.: «Известия Отделения русского языка и словесности имп. Академии наук», т. 9, кн. I, 1904, стр. 1—79.

⁶ Былины и исторические песни из Южной Сибири. Записи С. И. Гуляева, ред., вступ. статья и комментарии М. К. Азадовского, Новосибирск, 1939.

⁷ Итоги работы над архивом С. И. Гуляева были опубликованы Р. С. Липец в статье «Былины у промыслового населения русского Севера XIX—начала XX в.» (Труды Института этнографии АН СССР, т. XIII, М., 1951, стр. 157). В настоящее время архив Гуляева хранится в Государственном архиве Алтайского края (Барнаул).

⁸ Былины и песни Южной Сибири. Собрание С. И. Гуляева под редакцией В. И. Чичерина, Новосибирское областное государственное издательство, 1952.

полном объеме до сих пор не найдена. Не отражают всего содержания сборника и сохранившиеся в архиве Гуляева фольклорные материалы. В последнем убеждают тексты, обнаруженные в других архивах и лишь в отдельных частях совпадающие с разрозненными черновыми набросками из рукописного собрания. Так, в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинского Дома) АН СССР хранятся пять большого формата тетрадей, заключающих набело переписанные рукою Гуляева тексты фольклорных произведений. Есть основания полагать, что эти тетради представляют собою отдельные части гуляевского сборника. Убеждает в этом сопоставление названных материалов с обозначенными Гуляевым разделами сборника. Перечень разделов мы находим в переписке Гуляева. В письме к М. И. Писареву Гуляев сообщал: «Я приготовил по приезду из Петербурга в Барнаул большую рукопись, заключающую заметки о колонизации здешнего края, описание нравов, обычаев и поверий русского населения; свадебных обрядов, знахарства; собрание былин, народных песен — в строгом значении этого слова, обрядовых, круговых или хороводных и проч., но ожидаю возможности напечатать это, не обинуясь скажу, — солидное сочинение».⁹ Цитированное письмо относится к 1875 г. Позднее Гуляев продолжал пополнять свой сборник. В письме к С. Н. Шубинскому от 7 марта 1881 г. он, справляясь о возможности напечатать книгу в «Историческом вестнике», передает полный перечень ее глав «1) о колонизации южной Сибири; 2) о нравах, обычаях, говоре русского населения; 3) народных удовольствиях, играх; 4) свадебных обрядах; 5) народных, в строгом смысле, песнях, обрядовых, круговых (хороводных), девичьих, женских, мужских (вернее: юнацких), былевых (былинах), духовных стихах, напевах; 6) о знахарстве и поверьях».¹⁰

Расположение фольклорных и этнографических материалов в названных тетрадях совпадает с обозначенными разделами: описание свадебного обряда, народные песни (обрядовые, круговые, плясовые, девичьи, женские и юношеские); отдельную тетрадь составляет описание знахарства и поверий русского населения Алтая. Описание свадебного обряда с включенными в него текстами свадебных песен полностью совпадает со сведениями, опубликованными в статье «Этнографические очерки южной Сибири». Различие наблюдается в предисловии, которое в рукописи по сравнению с печатным значительно расширено за счет включения сведений о древних формах брачного обряда и указаний на его пережиточные моменты в современной свадьбе. Много новых текстов имеется в разделе народных песен, почти вдвое превышающих число ранее опубликованных (наибольшее число новых номеров произведений вошло в разделы проголосных и круговых песен); неизвестными являются тексты и описания заговорной словесности.

Интерес представляют введения, предпосланные к отдельным разделам, в них Гуляев высказывает соображения по поводу некоторых жанров народной поэзии и касается ряда общих проблем фольклористики. Для характеристики взглядов Гуляева на фольклор периода его работы над сборником, т. е. в 70—80-е годы, эти введения являются основным источником. Дополнением к ним могут служить переписка, дневниковые записи, незавершенные статьи, хранящиеся в рукописном фонде Гуляева. Наиболее обширные введения открывают разделы народной лирики и знахарства. В рассуждениях по поводу народной лирики главное внимание уделено историческому и эстетическому ее значению. Для работ Гуляева поста-

⁹ Государственный архив Алтайского края, ф. 163, оп. 1, св. 18, д. 309, л. 14

¹⁰ Отдел рукописей Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 874, том 18, л. 161

новка этих вопросов не является новой, их он касался и в своих ранних исследованиях; но там его рассуждения по этому поводу не выходили из рамок общих оценочных рассуждений; в высказываниях Гуляева о песне в 70—80-е годы этим вопросам уделено главное внимание. Проблема художественности песен трактуется Гуляевым в широком плане: в разряд эстетических достоинств им относятся не только музыкальные совершенства народных песен, но и их идейное звучание. Свои наблюдения о высоких эстетических качествах песен Гуляев подкрепляет свидетельствами других исследователей, привлекает отзывы об исключительной популярности известных в то время народных хоров Славянского и Молчанова. Необычайная музыкальность, глубокое содержание, неотразимое влияние песен на душу слушателя, возбуждающих его энергию, пробуждающих мечты о будущем — в этом, по мнению Гуляева, секрет необычайной популярности русской народной песни не только в России, но и за рубежом. «Концерт из народных песен, — пишет он, — привел в восторг чехов, и тамошние газеты единодушно высказывались, что он (хор Славянского, — Я. К.) познакомил их с драгоценным достоянием славянского мира — песнями русского народа; что никакие песни не могут сравниться с русскими песнями, и нет ни одного славянского народа, которого песни звучали бы таким выражением надежды на лучшую будущую славянства, такую могущественную силу и энергией, как песня русская».¹¹ Австрийцы, продолжает Гуляев, «боятся, как известно, пуще штыков русской песни, воображая, что она взволнует подвластные им славянские народы без всякой пропаганды».¹² Анализируя высказывания о песне известных в музыкальном мире людей, русских и иностранцев, Гуляев критически относится к тем из них, которые порой подвергали сомнению самобытный характер русских народных песен (например, Паизиелло).

Отмечая высокие эстетические качества народных песен, Гуляев вместе с тем указывает на явную недооценку их художественных достоинств со стороны русских фольклористов. Он приводит краткую историю издания песен и находит, что лишь немногие из сборников заключают в себе тексты подлинно народных песен и с этой стороны заслуживают внимания (среди них сборники М. Д. Чулкова, Н. И. Новикова, И. Прача, М. Н. Стаховича). Многие издатели прежнего времени, пишет Гуляев, «не обращали внимания на самобытные произведения народного творчества как на песни „простонародные“, „мужицкие“, недостойные быть помещенными наряду с „российскими песнями“, любовными, пастушескими, хоральными, романсами и тому подобными стихотворениями, ариями».¹³ Начало интенсивной собирательской работы он связывает с 30-ми годами XIX столетия, выделяя здесь деятельность И. П. Сахарова; но, несмотря на всю произведенную работу, много еще остается неисчерпаемых богатств народного творчества, ждущих собирания и исследования. Предлагаемые им самим читателю материалы по русской песне Гуляев рассматривает как одну из попыток заполнить имеющиеся пробелы в истории публикаций русского национального фольклора. Историко-фольклористический очерк Гуляева не отличается полнотой и точностью характеристик, в него не вошел ряд известных предшествующих и современных ему публикаций, остались ему неизвестными и рукописные сборники. Значение некоторых изданий им явно недооценено (например, «Письмовник» Н. Г. Курганова). Сама же

¹¹ Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинского Дома) АН СССР (ИРЛИ), р. V, колл. 163, д. 1085, л. 3. В данном случае Гуляев передает отзыв о хоре Славянского, перепечатанный в газете «Голос» (1867, 14 декабря, стр. 3).

¹² Рукописный отдел ИРЛИ, р. V, колл. 163, д. 1085, л. 3.

¹³ Там же, л. 2.

попытка дать связную историю публикаций и изучения народной песни является фактом примечательным и во многом новым. Гуляев настаивает на необходимости глубокого изучения национальных истоков народной поэзии, проводит идею о самобытности устного творчества, что придает очерку полемическую направленность против современных ему дворянско-буржуазных исследователей, отрицавших самостоятельность русской народной культуры и искусства в целом.

В народной заговорной словесности Гуляева главным образом интересуют вопросы происхождения этого вида творчества, а также суеверных и мифологических представлений народа. В основном он правильно осмысливал предпосылки возникновения заговоров, материалистически истолковывал происхождение различного рода фантастических образов, легенд и преданий. Истоки их он усматривает в неправильном, искаженном представлении людей об окружающем их мире природы. Необычное и непонятное явление природы человек, в силу несовершенства своих познаний, ложно осмысливает и на этой основе складывает о нем фантастические легенды. В дневниковой записи, сделанной во время экспедиции по геологическому обследованию алтайских гор, относящейся к тому же времени, когда производилась и работа над составлением сборника, Гуляев приводит топонимическую легенду и ее описание завершает следующим обобщением, отлично характеризующим его взгляды на подобного рода создания человеческой фантазии: «Не удостоверяет ли нас сия нелепая сказка, что страсти, нами владычествующие, ужаснее для нас всего, подлежащего чувствам нашим; ощущаемые действия и непостижимые причины оных влекут нас к оправданию самих себя вымышлять существа природы, чуждые доказательству же бытия оных предполагают препятствия непреодолимые?»¹⁴ В подавляющей своей части фантастические образы, по наблюдениям Гуляева, наделяются безобразными чертами и качествами, их действия, как правило, направлены во вред человеку. Причины этого Гуляев видит в бытовой обстановке и в природных условиях: «Суровая природа севера, окружающая русского человека, обстановка домашнего быта и борьба с климатическими условиями за существование причиною того, что созданные народным воображением существа не представляют ничего идеально прекрасного, но самые грубые, безобразные формы, возбуждающие одно только чувство страха». По той же самой причине, отмечает он далее, «не отличались изяществом и кумиры божеств, о которых говорит летописец Нестор, состоявшие из обрубков».¹⁵

Гуляев делает попытку привести известные на Алтае заговоры и мифологические образы в определенную систему. Им приводятся многочисленные тексты заговорных формул, описываются заговорные действия (против сибирской язвы, чумы, укуса змеи, присушки, отсушки и т. д.) и наиболее распространенные среди населения Алтая суеверные представления. Подробнее всего Гуляев останавливается на народном знахарстве, различая в нем две стороны — народное врачевание и «собственно знахарство», т. е. «лечение одними только заклинаниями и наговорами с соблюдением при этом таинственных обрядов». Происхождение народного врачевания, относящегося к глубокой древности, связывается Гуляевым с материальной деятельностью человека: «Люди внимательные и пытливые, — пишет он, — знакомились мало-помалу с произведениями растительного царства, открывали во многих из них целебные свойства, благотворно действующие на человека»; одни из этих открытий сделались общим достоянием, другие —

¹⁴ Государственный архив Алтайского края, ф. 163, оп. 1, св. 6, д. 98, л. 117.

¹⁵ Рукописный отдел ИРЛИ, р. V, колл. 163, д. 1082, л. 94.

сосредоточились в руках отдельных лиц, «образовавших корпорации и целые сословия волхвов и жрецов, которые, содержа в тайне приобретенные знания, принимали в свою среду, подобно масонам, только избранных, после различных испытаний и соответствовавших по их качествам целям корпорации». ¹⁶ Практический опыт людей осложнялся фантастическими и суеверными представлениями, и средства народной медицины в силу этого стали совмещаться с заговорными формулами, которым приписывалась магическая сила воздействия.

Указывая на повсеместное распространение знахарства и на доверие, с каким к нему относится русское население («народ имеет к нему более веры, чем к патентованным медикам»), Гуляев объясняет эти явления темнотой и невежеством народа, причиной которых в конечном счете являются общественные условия: отсутствие народного просвещения, медицинской помощи, не говоря уже о распространении медицинских и научных знаний; недостаток врачей особенно сказывается в Сибири: «На каждый уезд в Сибири полагается только два врача — городской и уездный». ¹⁷

Описание заговоров производится Гуляевым по определенному плану. Прежде чем привести заговорные формулы и дать описание действий, совершаемых при заговорах, он характеризует реальные, установленные современной ему медицинской причины той или иной болезни, на исцеление которой данный заговор направлен; затем говорится о том, «как народ думает» и «что народ видит» в этой болезни, т. е. приводятся бытующие в народе суеверные представления о болезни, поразительные по своему невежеству, свидетельствующие об ужасающей темноте и забитости народа. Сходного порядка изложения материала придерживается Гуляев и при описании суеверий, связанных с известными мифологическими образами (огненный змей, баба-яга, домовая, водяной и др.). Вслед за характеристикой облика и проделок, которые народ приписывает этим образам, раскрывается вся несостоятельность сложившихся представлений. С этой целью приводятся известные проникшие и в литературу факты, как в корыстных целях «ловкие мошенники пользуются верою народа», наводя на людей мистический страх и тем самым способствуя укоренению в народе суеверных предрассудков.

Отмеченный порядок описания заговоров и суеверий не случаен: готовя сборник к печати, Гуляев не только преследовал цель познакомить читателя с неизвестными материалами по народным верованиям русских в Сибири, но имел в виду и задачи просветительские.

Указывая на распространенность суеверных предрассудков, Гуляев тем не менее нигде не говорит о приверженности народа к религии; он отмечает здравость и положительность суждений народа, т. е. стихийно-материалистическое отношение к действительности, которое преобладает над религией и заставляет скептически относиться к традиционным суеверным представлениям, обрядам, образам. Народ, например, говорит, констатирует Гуляев, что образ «полудницы» «придумали старики для устрашения шалунов, чтобы они не самовольничали в огородах». ¹⁸ «Волхиты», т. е. знахари, по бытующим на Алтае представлениям знавшие с «нечистой силой» и при ее содействии предсказывающие судьбу человека или оказывающие на нее воздействие, не пользуются доверием в народе; «волхиты теперь переводятся, — говорит народ, — потому что люди стали хитрее беса и выдумывают такие штуки, которые ему и во сне не грезились». ¹⁹

¹⁶ Там же, л. 4.

¹⁷ Там же, л. 5.

¹⁸ Там же, л. 94.

¹⁹ Там же, л. 5.

В оценке некоторых явлений народного творчества у Гуляева обнаруживается, что видно из приведенного, близость к идеям демократической фольклористики. Последнее находится в связи с его общественно-политическими взглядами. Имеющиеся архивные материалы подтверждают высказанное в литературе мнение о благотворном влиянии на Гуляева общественной атмосферы 60-х годов.²⁰ Самим Гуляевым это время определялось как «эпоха возрождения» в русской жизни. И если Гуляев и не поднялся до признания необходимости коренного изменения социальных основ жизни, то все же многие демократические идеи общественного преобразования, горячо обсуждавшиеся в литературе и публицистике того времени, ему были близки. В исторических работах 60—70-х годов Гуляев гораздо острее, нежели в своих прежних исследованиях, осмысливает социальные противоречия действительности; из работ исчезает свойственная его статьям 40-х годов идеализация быта населения горнозаводского округа; теперь, напротив, он указывает на нечеловечески тяжелый труд рабочих, на суровую, изощренную систему наказаний, разработанную горным начальством, на жалкое положение детей, потерявших на заводах детство, на укorenившиеся в быту пороки, появлению которых «немало способствовал обязательный труд», тяготевший в «течение ста шестнадцати лет на шесть поколенийми».²¹ В 70—80-е годы у Гуляева проявляется интерес к историческим событиям, связанным с революционным движением в России — к пугачевскому движению и восстанию декабристов.²² Его статьи этого периода по вопросам народного просвещения также не лишены интереса. В конкретных предложениях Гуляева по поводу перестройки системы образования и программ школьного обучения отразились требования передовой педагогической мысли того времени: он — последовательный сторонник всеобщего образования народа, независимо от сословного и имущественного положения, страстный пропагандист естественных и исторических знаний, противник схоластического обучения, оторванного от практических требований жизни. С просветительских позиций он выступал против косности и невежества. Своими статьями он немало способствовал развитию школьного образования в Сибири и открытию первого сибирского университета.

Изучение наследия Гуляева, помимо его значения для уяснения взглядов самого исследователя, имеет еще интерес и с другой стороны: оно позволяет проследить широту влияния идей демократической фольклористики. В литературе уже высказывалось мнение о необходимости издания неопубликованных материалов Гуляева. Осуществление этого пожелания ввело бы в научный обиход материалы, крайне необходимые для истории русской фольклористики. Его труды по устной поэзии выходят за рамки краеведения и являются вкладом в общерусскую науку о народном творчестве.

²⁰ См. предисловие к сборнику «Былины и песни Южной Сибири», (стр. 12—13)

²¹ Государственный архив Алтайского края, ф. 163, оп. 1, св. 13, д. 214, лл. 48—68.

²² В 1881 г. в «Историческом вестнике» Гуляев опубликовал статью «К истории пугачевщины», в которой сообщал найденные им в местных архивах новые материалы о пугачевском движении и одновременно вносил уточнения в исторические сведения, содержащиеся в известном труде А. С. Пушкина «История пугачевского бунта». В статье впервые были сообщены сведения о пугачевцах, сосланных на каторжные работы в Кольвано-Воскресенские заводы. В бумагах Гуляева имеются копии писем декабристов (С. Г. Волконского, С. П. Трубецкого, С. И. Муравьева), копия рукописи В. И. Штейнгеля.

О. Б. АЛЕКСЕЕВА

ИЗ ЦЕНЗУРНЫХ МАТЕРИАЛОВ О НАРОДНЫХ ПЕСНЯХ

В 1851—1854 гг. «Саратовские губернские ведомости» печатали песенное собрание Н. И. Костомарова.¹ Как известно, в 1854 г. публикация песенных текстов была прекращена в результате строжайшего запрещения, последовавшего из Петербурга. Как объяснял сам Н. И. Костомаров, «печатание всех песен еще не было окончено, как вдруг из Петербурга получается бумага, где извещается, что высшая правительственная власть заметила, что в Саратовских губернских ведомостях печатаются некстати народные песни непристойного содержания, причем против одной песни было замечено: „мерзость, гадость, если такие песни существуют, то дело губернского начальства искоренять их, а не распространять посредством печати“».²

Н. И. Костомаров в общем верно передает смысл запрещения. Обнаруженные в настоящее время в Центральном государственном историческом архиве в Ленинграде материалы цензуры, относящиеся к «Великорусским народным песням, собранным в Саратовской губернии», позволяют более полно и ясно представить судьбу костомаровских публикаций.

В архиве хранится копия с отношения министра внутренних дел на имя остзейского генерал-губернатора о помещенном в «Саратовских губернских ведомостях» собрании народных песен. Приводим его текст полностью.

«В неофициальной части № 34 „Саратовских губернских ведомостей“ помещено продолжение статьи „Великороссийские народные песни, собранные в Саратовской губернии“.

«Песни, напечатанные в этом номере и названные песнями „семейного быта“, представляют почти все самую преступную и печальную сторону этого быта, именно тоску и отчаяние мужей, которым опостытели жены и которые ищут себе удовольствий и утешений вне семейной жизни. Для примера можно указать из числа девяти песен на семь последних.»³

«Не обращаясь к вопросу, точно ли все эти песни суть народные и не принадлежат ли по крайней мере некоторые из них к произведениям собственного вымысла напечатавшего оные, найдено нужным предостеречь на будущее время цензурное ведомство, что народные песни, предаваемые печати, должны подлежать столь же осмотрительной цензуре, как и все другие произведения словесности, а потому не следует пропускать такие, в которых воспевается разврат, позорящий и разрушающий семейный быт; желательно, напротив, чтобы подобные, если они точно живут в народе, искоренились даже в самых его преданиях, а не поддерживались и обновлялись в памяти появлением их в печати, в особенности в настоящем случае в Губернских ведомостях».

На этом докладе 14 сентября 1854 года в Гатчине последовала «высочайшая резолюция государя императора»: «До такой степени скверно, что

¹ О собрании см. статью Л. В. Домановского «Собрание песен Саратовской губернии А. Н. Пасхаловой» в настоящем сборнике, а также нашу работу «Исторические песни в публикациях Н. И. Костомарова и А. Н. Мордовцевой» (Русский фольклор. Материалы и исследования, т. VI. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 229—343).

² Н. И. Костомаров. Литературное наследство. Автобиография, СПб., 1890, стр. 75. (В дальнейшем — Автобиография).

³ Песни эти напечатаны в № 34 Саратовских губернских ведомостей 21 августа 1854 года от 3 до 9-й включительно. (Примечание документа).

заслуживает строгого взыскания с цензора, да и губернатору выговор за небрежение. Хочу знать, кто цензор; посадить на месяц на гауптвахту».⁴

Судьба собрания таким образом была решена, цензор, директор училищ А. Мейер, отстранен от должности.⁵

«Высочайшее возмущение» было вызвано публикацией раздела бытовых песен. Предшествовавший раздел песен былевых, в котором публиковались исторические, разбойничьи песни и баллады, не вызвал возражений правительства.

В разделе бытовых песен Н. И. Костомаров поместил в основном песни семейные с преобладающими мотивами неравного брака, брака поневоле. Как указывал сам издатель, в бытовых песнях «изображаются образы народного быта и движения повседневной внутренней и внешней жизни народа в различных ее проявлениях».⁶ В этом разделе помещено 29 текстов.⁷ Почти все они отражают глубокий трагизм неравного брака, стремление любым способом сбросить с себя цепи семейного деспотизма и мечту о взаимной и равной любви. Все семь песен, отмеченных в докладе министра, повествуют об одном: тоска молодца, женатого не по любви.

Не в корысти прошла молодость, не в радости,
Со худой мне женой веком живучи,
На чужую-то жену веком глядячи,
Чужая-то жена, ровно барыня,
А моя-то жена не корыстная,
Не корыстливая, лихомысленная.⁸

Молодец из-за нелюбимой жены гуляет

По всем селам, деревням, по господским дворам.
По господским по дворам, по солдатским по вдовам,
По солдатским по вдовам, по девчонкам-сиротам...⁹

Или думает о ее смерти:

Ты умри, умри, угрюмая жена!
Уж я взял бы красну девку за себя,
Урядил бы, украсил для себя!¹⁰

«Разврат, позорящий и разрушающий семейный быт», правительство усмотрело и в следующей песне:

Девчонка молода раздогадлива была,
Черноброва, черноглаза парня высушила,
Присушила русы кудри ко буйной голове,
Заставила шататься по чужой стороне,
Приневолила любити чужемужних жен
Чужемужние жены — лебедушки белы,
А моя шельма жена — полынь горькая трава.¹¹

⁴ Центральный исторический архив в Ленинграде, Архив кн. В. А. Долгорукого, ф. 930, № 115.

⁵ Н. И. Костомаров несколько неточен, когда говорит, что «цензором был директор Саратовской гимназии, который, однако, сумел отписаться и оправдаться» (Автобиография, стр. 75). Последний раз А. Мейер подписывает разрешение на печатание неофициальной части «Ведомостей» 18 сентября 1854 г., после этого цензором назначается инспектор гимназии Ангерман.

⁶ «Саратовские губернские ведомости», 1854, № 12, часть неофиц.

⁷ Там же, №№ 34—38.

⁸ Там же, № 34, текст 3.

⁹ Там же, текст 5.

¹⁰ Там же, текст 6.

¹¹ Там же, текст 4.

Отметим, что «Саратовские губернские ведомости», не подозревая о надвигающейся грозе, успели напечатать в нескольких последующих номерах еще 20 текстов семейных песен. Тема их — все та же неразделенная или обманутая любовь, насильственное замужество. В них не менее энергично выражен своеобразный протест женщины против семейного гнета, притеснений со стороны родни мужа и недовольство старым мужем, стремление обмануть его, высмеять и т. п.

В бытовых песнях правительство увидело разрушение и расшатывание семейного уклада и выразило сомнение в народности самого их происхождения. В докладе министра довольно ясно сформулирована точка зрения на фольклорные произведения, отражающие неурядицы народной жизни: рекомендуется такие произведения искоренять, а не поддерживать «в памяти появлением их в печати». И местные саратовские власти весьма рьяно принялись «искоренять» народные песни: «Новый полицмейстер... желая угодить начальству, неблагосклонно взглянувшему на песни, ездил по городу с казаком и приказывал бить плетью людей, которых заставлял с гармониками поющих песни».¹²

Весь характер правительственного запрещения говорит о том значении, которое придавалось публикациям, относящимся к народной жизни, особенно на страницах такого популярного органа, как губернские ведомости.



¹² Автобиография, стр. 75.

ХРОНИКА

К 70-ЛЕТИЮ В. М. ЖИРМУНСКОГО

В связи с 70-летием со дня рождения выдающегося советского филолога, члена-корреспондента Академии наук СССР Виктора Максимовича Жирмунского, Сектор народного творчества Института русской литературы АН СССР провел в октябре 1961 г. специальное научное заседание. В заседании приняли участие научные работники и преподаватели вузов Ленинграда, аспиранты, студенты. С докладами, посвященными В. М. Жирмунскому, выступили академик М. П. Алексеев, член-корреспондент АН СССР Д. С. Лихачев, доктор филологических наук профессор В. Я. Пропп, доктор филологических наук Б. Н. Путилов и В. Е. Гусев.

Во вступительном слове доктор филологических наук профессор А. М. Астахова назвала ряд статей, посвященных научно-исследовательской и научно-организационной деятельности В. М. Жирмунского. Во всех этих статьях отмечается чрезвычайная многогранность, широта интересов Виктора Максимовича в области филологии. Действительно, мы знаем труды В. М. Жирмунского по важнейшим проблемам теории и истории литературы и фольклора, работы по языкознанию, германистике, востоковедению. Известна и большая научно-организационная деятельность В. М. Жирмунского. Он член-корреспондент Академии наук, член-корреспондент Немецкой Академии наук (ГДР), в течение своей многолетней научной деятельности неоднократно возглавлял ряд научных учреждений, отделов и комиссий, он — активный участник многих филологических съездов, конгрессов, конференций.

Недаром А. Л. Дымшиц в своей заметке о В. М. Жирмунском («Литература и жизнь», 1961, 1 августа) сказал, что сейчас, в юбилейную дату Виктора Максимовича, «о нем подумают тепло и с благодарностью в Москве и в Средней Азии, в Ленинграде и на Украине, в ГДР и в других странах немецкого языка», прибавим — и в славянских странах, и во многих других местах и Советского Союза, и за рубежом.

Во всей большой и многосторонней деятельности В. М. Жирмунского значительное место занимают его труды по изучению фольклора. В советской фольклористике ему принадлежит в настоящее время ведущее место. Некоторые его работы имеют основополагающее значение. Таковыми являются его труды по изучению эпосов среднеазиатских народов и его многочисленные статьи, доклады, выступления по вопросам сравнительно-исторического изучения фольклора.

В одной из своих работ Виктор Максимович справедливо отметил, что «узбекский народный эпос — открытие советской эпохи». В самом деле, только в советское время началась интенсивная деятельность по собиранию и изучению замечательных эпических произведений узбекского народа. Но в известной мере можно говорить об «открытии» в советское время эпосов и других среднеазиатских народов — казахов, киргизов, туркмен, таджиков и других, так как в дореволюционное время известны были только отдельные образцы эпических произведений далеко не всех этих народов. Большая роль в этом «открытии» принадлежит самому В. М. Жирмунскому. Он создал в содружестве с известным ташкентским фольклористом Х. Т. Зарифовым монографический труд «Узбекский народный героический эпос» (Гослитиздат, М., 1947), опубликовал целый ряд статей по разным вопросам изучения восточных эпосов: «Среднеазиатские народные сказители» (Известия Всесоюзного географического общества, Л., 1947, № 1), «Некоторые итоги изучения героического эпоса народов Средней Азии (в кн.: Вопросы изучения эпоса народов СССР. Изд. АН СССР, М., 1958) и др. Совсем недавно вышло еще одно его замечательное исследование в этой области — «Сказание об Алпамыше и богатырская сказка» (Изд. восточной литературы, М., 1960), — в котором детально изучены истоки героического эпоса об Алпамыше во всех его национальных версиях, найденных у многих восточных народов.

Значение всех этих работ В. М. Жирмунского не только в том, что он раскрыл для русского читателя содержание и характер богатейшего эпического наследия восточных народов, что он исследовал его истоки и развитие, но и в том, что он обогатил наши познания в области живой эпической традиции Средней Азии, но и в том, что он на этом материале поставил ряд важнейших научных проблем, касающихся истории и теории эпического творчества вообще.

В. М. Жирмунскому в высшей степени свойственно видеть не только частное значение того или иного явления, но и более общее, служащее выяснению каких-то общих

закономерностей. Так, во вступительной статье к изданию русского перевода труда германского ученого А. Хойслера «Германский героический эпос и сказание о Нибелунгах» (перевод с немецкого Д. Е. Бертельса, под ред. В. М. Жирмунского и Н. А. Сигал, вступительная статья и примечания В. М. Жирмунского. Изд. иностр. литературы, М., 1960) Виктор Максимович указывает, что книга эта может быть полезной для разработки общих вопросов теории и истории эпоса.

Так же В. М. Жирмунский подходит и к изучению восточных эпосов. В этом изучении он видит «ключ к проблеме эпоса в целом» «Эпическое творчество народов Средней Азии, — говорит он, — наглядно иллюстрирует все последовательные этапы развития эпоса: в нем представлена и древняя богатырская сказка, и героический эпос, племенной и феодальный, и позднейший романический эпос периода развитого феодализма» (Некоторые итоги изучения героического эпоса народов Средней Азии, стр. 57). При этом Виктор Максимович никогда не забывает указывать некоторые характерные отличия национальных эпосов друг от друга, отличия путей их развития, обусловленные историческими судьбами народов. «Понять национальное в рамках общечеловеческого» — такова руководящая идея В. М. Жирмунского.

Ставя в своих конкретно-исторических исследованиях общие проблемы, В. М. Жирмунский показывает и пути их изучения, раскрывает научную методику.

Будучи широко осведомленным в литературе и фольклоре многих народов, В. М. Жирмунский естественно подошел к одной из важнейших проблем литературоведения и фольклористики — проблеме литературных и фольклорных связей, к необходимости сравнительно-исторического изучения культурного наследия народов. У всех на памяти работы Виктора Максимовича, посвященные этой проблеме — его доклад на IV Международном съезде славистов 1958 г. «Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса» (Изд. АН СССР, М., 1958), его доклад на Всесоюзном совещании по проблемам современной фольклористики в ноябре того же года — «Сравнительно-историческое изучение фольклора» (автореферат доклада в брошюре «Проблемы современной фольклористики», Л., 1958), «Алишер Навои и проблема Ренессанса в восточных литературах» («Ученые записки ЛГУ», № 299, Филолог. факультет, Л., 1961) и ряд других.

Во всех этих работах важно противопоставление сравнительно-исторического изучения с марксистских позиций методологии буржуазного компаративизма. Выдвигая и рассматривая различные аспекты сравнительно-исторического изучения, В. М. Жирмунский особое внимание уделяет сравнению историко-типологическому, объясняющему сходство генетически между собою связанных явлений сходными условиями общественного развития. Его прежде всего интересуют общие закономерности, присущие художественному мышлению на определенной стадии общественного развития, с учетом, как было уже сказано, национальной специфики изучаемых явлений. Вместе с тем Виктор Максимович подвергает анализу и другие аспекты сравнительно-исторического изучения — историко-генетическое, рассматривающее сходные явления как результат генетического родства, и сравнение, устанавливающее генетические связи между явлениями на основе культурных взаимодействий.

Для всех случаев В. М. Жирмунский подымает и показывает огромный иллюстрирующий эти случаи материал, подчас заново, с новых позиций, пересматривая прежние решения по проблеме сходных явлений. Все эти работы, выявляющие научную методику, основанную на марксистской методологии, дают большой материал для теоретических раздумий и в высшей степени поучительны.

Таковы два основных направления фольклористической деятельности В. М. Жирмунского. Но и в очень многих других областях фольклористики нельзя пройти мимо его работ — при изучении русского народного стиха (см. его курсы 1920-х годов — «Рифма, ее история и теория». «Academia», Пгр., 1923; «Введение в метрику». Л., 1925), при изучении жанра народной баллады (статья «Английская народная баллада» в «Северных записках», 1916, октябрь), при разработке проблемы взаимодействия литературы и фольклора (книга «Легенда о докторе Фаусте». Издание подготовил В. М. Жирмунский, Изд. АН СССР, М.—Л., 1958), в историографии фольклористики (работы В. М. Жирмунского об А. Н. Веселовском, Н. Г. Гердере, М. К. Азадовском и другие).

В заключение А. М. Астахова указывает, что В. М. Жирмунский занимает особое место по отношению к Сектору народного творчества Пушкинского Дома. Виктор Максимович не только сейчас постоянный активный участник многих начинаний и дел Сектора. Дружба его с Сектором — давнишняя. Он еще и в довоенные годы был в постоянном активе Сектора, посещал его научные совещания, читал доклады. Вскоре после окончания войны В. М. Жирмунский выступил в Секторе с серией докладов о ногайском, узбекском и киргизском эпосах. Он стремился поделиться с ленинградскими фольклористами результатами своих исследований, проведенных в Ташкенте во время эвакуации.

Необходимо отметить и следующий факт из истории взаимоотношений В. М. Жирмунского с Сектором народного творчества. Когда во вторую половину 1920-х годов

в результате первых искусствоведческих экспедиций сотрудников Государственного института истории искусств определилась потребность в создании фольклорного кабинета, где хранились бы и разрабатывались собранные фольклорные материалы. В. М. Жирмунский, бывший тогда председателем Отдела словесных искусств института, организовал и первоначально возглавил кабинет. В кабинете были объединены рукописное хранилище и фонограмм-архив. Фольклорный кабинет и был тем первичным зерном, из которого вырос сектор. В апреле 1931 г. Фольклорный кабинет, во главе которого в 1930 г. встал приехавший из Иркутска М. К. Азадовский, был передан со всем своим имуществом и материалами Академии наук СССР и образовал в Институте по изучению народов СССР Фольклорную комиссию, которая затем вошла в Институт этнографии, а с 1939 г. превратилась в Сектор народного творчества Пушкинского Дома.

Среди материалов Фольклорного кабинета, переданных Фольклорной комиссией Академии наук, находилась, между прочим, большая коллекция немецких народных баллад и песен, собранных В. М. Жирмунским и его учениками на территории Советского Союза. Это замечательное собрание принадлежит к числу самых интересных коллекций фольклорного архива Рукописного отдела Пушкинского Дома.

Сотрудники Сектора с глубокой благодарностью отмечают большие заслуги В. М. Жирмунского в области фольклористики, а также его всегда доброе отношение к Сектору, внимание к его начинаниям, активное участие в его работах. Неиссякаемая творческая энергия Виктора Максимовича, его исключительная работоспособность восхищает и служит примером. В знаменательную дату семидесятилетия хочется пожелать В. М. Жирмунскому и в дальнейшем такой же творческой энергии, здоровья, сил, душевной бодрости, еще много превосходных работ, развивающих советскую филологию.

Академик М. П. Алексеев в докладе «Чешский фольклорный мотив в английской повести XVI века» останавливается на начальной истории английской повествовательной прозы, в которой видное и своеобразное место занимают произведения Томаса Делонея (Deloney, 1543—1600), живописующие быт ремесленных корпораций Елизаветинской эпохи. Он сам происходил из ремесленной среды, затем сделался странствующим певцом-балладником и в 80—90-е годы XVI в. пользовался известностью в Англии и как исполнитель баллад, и как издатель их лубочных изданий. Литературное наследие Делонея составляют несколько десятков баллад и три повести, отличающиеся воинствующим демократизмом. В основу этих повестей («Джек из Ньюбери», «Томас из Реднига» и «Благодарное ремесло»), посвященных возвеличению ремесла ткачей шелка, суконщиков, башмачников, Делоней положил факты и легенды из истории ремесленных цехов и прибавил к ним много побочных эпизодов, заимствованных из лубочных книг, из итальянских новелл, из международного фонда анекдотической литературы, из фольклорных источников. В первой из этих повестей, пользовавшейся широкой популярностью в XVI—XVII вв., посвященной «всем славным работникам английского сукна», Делоней рассказал историю простого ткача, ставшего владельцем мастерской и достигшего полного благосостояния. В одном из эпизодов повести рассказывается «О картинах, которые Джек из Ньюбери имел в своем доме» и о том «как при посредстве их он поощрял своих служащих в достижении почестей и званий». Все пятнадцать картин представляли собою портреты знаменитых мужей древности и прошлых времен, достигших известности и почта, несмотря на свое происхождение. Здесь были изображены пастухи и ремесленники, ставшие царями, императорами, полководцами или выдающимися государственными деятелями. Четырнадцатая картина изображала Премислава (Premislav), избранного королем Богемии после того, как перед ним, пахавшим поле, остановился конь без узда и седла: по уговору между жителями королем должен быть избран тот, на кого укажет конь. Нетрудно узнать здесь известный фольклорный мотив, зарегистрированный в известном указателе С. Томпсона (S. Thompson. Motif-Index of Folk-Literature, vol. 3, Copenhagen, 1956, стр. 390) и чешскую легенду о пахаре Пжемысле, основателе княжеской династии. Эта легенда была широко распространена в письменной и устной традиции. Исследователи творчества Делонея не раз подчеркивали, в какой широкой степени пользовался он фольклорными источниками; можно было предположить, что и в данном случае Делоней воспроизводил мотив, дошедший до него устным путем. На самом деле источник его оказался книжным. Всю историю о картинах Джека из Ньюбери, о пастухах и ремесленниках, ставших знаменитыми деятелями, он заимствовал из книги Томаса Фортеस्कью «Лес, или Собрание историй» (1571, 1596). Отсюда можно заключить, с какой осторожностью следует подходить к изучению фольклорной основы произведений художественной литературы.

Член-корреспондент АН СССР Д. С. Лихачев в докладе «Время в русской народной лирической песне» осветил ряд положений, связанных с понятием времени в народных песнях.

Произведение словесного искусства разворачивается во времени и изображает время. Изображается время сюжета, а иногда — время автора, читателя, исполнителя. Каждое из этих изображений времени входит в различные сочетания друг с другом

В целом различные изображения времени и фактическая длительность произведения находятся в органическом сочетании с художественной структурой произведения.

Время в произведениях фольклора — существенная сторона их художественного целого. Изображения времени в отдельных жанрах различны.

Произведения народной лирики не имеют автора и авторского времени. В них есть только время сюжета и время исполнителя. Особенность того и другого времени в народной песне в том, что они стремятся к слиянию. Это происходит потому, что «лирический герой» народной песни в известной мере сам ее исполнитель. Исполнитель стремится отождествить себя с лирическим героем исполняемой песни. Поющий не думает о том, что он поет «чужие слова». Исполнитель поет народную лирическую песнь как бы о себе и от себя. Поэтому доминирующее время народной лирической песни — время настоящее. Это не означает, что грамматическое время в народной лирической песне также всегда настоящее. Художественное время и грамматическое время не совпадают, хотя и связаны. Все же грамматическое настоящее время в народной лирической песне чаще, чем в других фольклорных жанрах.

По существу настоящее время песни есть настоящее время каждого данного исполнения песни. Исполнитель поет о себе в данный момент, в момент своего пения. Исполнитель идет в песне соответствий своему душевному состоянию. Поэтому настоящее время народной песни обладает способностью повторяемости. Эта способность повторяемости находит поддержку в замкнутости настоящего времени народной лирической песни, в отсутствии в ней строгой исторической приуроченности к единичным историческим событиям.

Полного отождествления лирического героя песни и исполнителя в народной лирике нет. Исполнитель только воображает себя этим героем. Он «играет» песню. Вот почему народная лирическая песня так близка к драме и в ней так част диалог. Художественное время народной лирической песни есть время игровое, близкое настоящему времени драмы, театральному. Народная лирическая песнь есть в известной мере «театр для себя», она «играется» для самого исполнителя. Особенность ее времени зависит от того, что лирическая народная песнь не столько рассказывает, сколько изображает.

Сообщение доктора филологических наук профессора В. Я. Проппа касалось методов законченной им работы о русских аграрных праздниках. Он охарактеризовал существующие методы и определил их как методы сравнительные или сопоставительные. Из этого составляют исключение только сводно-описательные работы первой половины XIX в. (И. М. Снегирева, И. П. Сахарова, А. В. Терещенко). А. Н. Веселовский сопоставлял русские материалы с материалами античности. Византии, Румынии, Аничков — Западной Европы с целью доказать заимствования. А. П. Никифоров изучал русские праздники в сопоставлении с религией древних славян, что не могло дать результатов, так как здесь сопоставлялись гетеропольные явления. Правильным путем пошел В. И. Чичеров, который сопоставлял материалы праздников с формами крестьянского труда. Его исследование охватывает, однако, только зимний период народного календаря. Одна из ошибок Чичерова, как и его предшественников, состояла в изолированном изучении праздников каждого в отдельности. Докладчик предлагает иной метод сопоставлений. Анализ праздников всего годового цикла показывает, что они состоят из одинаковых элементов, различно оформленных. Эти элементы и следует сопоставлять. В. Я. Пропп проиллюстрировал свое положение на анализе поминовения усопших, которое в различных формах повторяется во многих праздниках. Сопоставление приводит к выводу, что исконный смысл этих обрядов определяется верой, будто предки могут влиять на урожай и что культ их носит аграрно-магический характер.

Доктор филологических наук Б. Н. Путилов посвятил свой доклад некоторым проблемам славянской «исторической» баллады. Он отметил большое методологическое значение доклада В. М. Жирмунского на IV Международном съезде славистов для сравнительно-исторического изучения эпоса славянских народов, в частности — баллад.

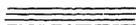
В славянском народном творчестве выделяется обширный круг баллад, которые могут быть названы — с учетом какой-то доли условности термина — «историческими». К ним должны быть отнесены песни, которые по своим основным жанровым особенностям соответствуют признакам народной баллады, а содержание которых связано с обстоятельствами исторической жизни народа. Баллады эти характеризуются большой внутренней общностью, которая проявляется в характере историзма, в особенностях выбора основных коллизий и в их разрешении, в единстве тематики, в близости, а часто и в совпадении типовых ситуаций, в повторяемости некоторых мотивов, в распространении сходных либо одинаковых сюжетов.

Содержание славянских «исторических» баллад сосредоточено преимущественно вокруг темы татарского или турецкого полона. Набег татар или турок на город, село, замок, уничтожение одной части жителей и увод в плен другой, дележ живой добычи, горестная участь уведимых в рабство, жизнь их в плену, гибель или спасение и возвращение домой — вот те типичные ситуации, которые — каждая в отдельности и в различ-

ных сочетаниях между собою — составляют сюжетную основу баллад. На этой единой тематической основе возникает многообразие конкретных сюжетных связей в балладах различных славянских народов.

Докладчик подробно рассмотрел одну группу песен, которые известны всем славянам, — о девушке, принуждаемой к браку с татаринном или турком. Автор пришел к выводу, что образ полонянки-невесты, ведущей бескомпромиссную борьбу за свою свободу и честь, является одним из значительных художественных обобщений, созданных в славянском фольклоре. Общность рассмотренных песен имеет в своей основе несомненно характер историко-типологических сходжений. Типологическое сходство здесь, обусловленное в первую очередь фактами исторической, культурной и языковой общности славянства эпохи борьбы с татарской и турецкой экспансией, могло принять такие черты лишь при наличии некоторых общих фольклорных традиций, составивших базу для нового творчества, и при общности некоторых основных закономерностей этого творчества. На основе этих прочных и широких типологических связей происходило и творческое усвоение некоторых сюжетов, имеющих международный характер, и обмен между отдельными славянскими народами.

В. Е. Гусев в своем докладе «Фольклор в эстетике немецкого романтизма» отметил, что традиционные представления о роли гейдельбергских романтиков в развитии европейской фольклористики нуждаются в критическом пересмотре. Философским основанием фольклоризма немецких романтиков была эстетика Шеллинга, в первую очередь его «философия мифологии». Если гуманисты XVI и в просветители XVIII в постепенно открыли художественную природу мифологии и тем самым вывели последнюю за пределы собственно религиозной идеологии, то Шеллинг восстановил религиозную концепцию мифологии, придав ей четко выраженную идею «народной религии», восприняв мифологическую школу в фольклористике. В теоретических работах и высказываниях иенских романтиков эта идея получила свое дальнейшее развитие. Концепция исторического развития искусства, разработанная Фр. Шлегелем, заключала, во-первых, тезис «ядро, центр поэзии следует искать в мифологии и в древних мистериях», во-вторых, она заключала взгляд на народную поэзию как первую ступень общемировой истории поэзии. Программа романтической школы в отношении к народной поэзии развивалась и дополнялась Авг. Шлегелем, Новалисом, Ваккенродером и Тиком. В их высказываниях предвосхищены все основные положения гейдельбергских романтиков — Арнима, Ерентано и Герреса. Эстетические воззрения немецких романтиков на фольклор носили идеалистический и в целом реакционный характер. Принцип историко-генетического изучения поэзии как единого организма, порожденного единым духом, привел их к религиозному толкованию мифологии, к идее универсальности народной поэзии всех народов и к идее национального своеобразия поэзии каждого народа как бессознательностью творчества «народного духа», к идее национальной «исключительности» немецкой народной поэзии. Интерес немецких романтиков к фольклору обуславливался тем, что в нем они искали заповедную область древнейшей универсальной религиозной поэзии. Поиски ее производились прежде всего в немецком средневековье, идея «народности» приобрела реакционное содержание. Такой подход к фольклору определил и эстетическую характеристику народной поэзии как религиозной, бессознательной, безыскусственной. Вместе с тем романтики расширили сферу эстетического восприятия фольклора, введя, наряду с категориями прекрасного и возвышенного, также категории безобразного, характерного, чудесного, гротескного, ужасного. Несмотря на большие заслуги в собирании и пропаганде народной поэзии, немецкие романтики сделали шаг назад в ее понимании по сравнению с просветителями.



БИБЛИОГРАФИЯ

М. Я. МЕЛЬЦ

ФОЛЬКЛОР И РУССКАЯ СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА (1956—1960)

МАТЕРИАЛЫ К БИБЛИОГРАФИИ

Предлагаемый обзор работ по проблеме взаимосвязи устной народной поэзии и русской современной литературы, опубликованных в 1956—1960 гг. на русском языке, является продолжением библиографии по этой теме, отражающей исследования 1935—1955 гг. и напечатанной в IV томе «Вопросов советской литературы» (Изд. АН СССР, М.—Л., 1956).

Недостаток места определил показ в данном обзоре творчества лишь некоторых советских писателей и поэтов, чьи произведения наиболее интенсивно изучались в последние годы. В настоящей библиографии учтены работы, целиком посвященные проблеме фольклоризма наших писателей, и исследования, отводящие ей несколько глав или страниц. Переиздания привлечены выборочно; в рецензиях указаны страницы, освещающие фольклорные вопросы. Из высказываний самих писателей о художественном творчестве народных масс и о характере обращений к нему даны только малоизвестные публикации последних лет. Авторефераты диссертаций приведены в том случае, когда выводы автора не реализованы в монографиях и статьях.

Материал показан в алфавите писателей; особо выделены рубрики «Сборники и общие статьи», «М. Горький», «В. В. Маяковский». Внутри разделов расположение алфавитное; работы, принадлежащие одному исследователю, даны в хронологическом порядке. Высказывания писателей об устной поэзии и образной народной речи помещены в начале разделов

К библиографии приложен указатель имен.

СБОРНИКИ И ОБЩИЕ СТАТЬИ

1. **Вопросы советской литературы. IV. Фольклор в русской советской литературе.** М.—Л., Изд. АН СССР, 1956. 424 стр. (АН СССР. Инст. русск. лит. (Пушкинский Дом)).

Стр. 5—32: Б. Н. Путилов. О некоторых проблемах фольклоризма советской литературы; стр. 33—60: М. А. Шнейерсон. Фольклор в повести М. Горького «Фома Гордеев»; стр. 61—75: В. А. Захарова. Фольклор в повестях М. Горького «Детство» и «В людях»; стр. 76—126: И. С. Правдина. Творчество В. Маяковского 1917—1924 годов и русский фольклор; стр. 127—161: А. Н. Лозанова. Народно-поэтические мотивы в романе М. Шолохова «Тихий Дон»; стр. 162—197: Н. В. Новиков. Роман Ст. Злобина «Степан Разин» и народно-поэтическое творчество; стр. 198—246: П. С. Выходцев. А. Твардовский и народно-поэтическое творчество; стр. 247—287: Э. С. Литвин. Народно-поэтическая речь в творчестве М. В. Исаковского; стр. 288—329: А. М. Астахова. Исследования советского времени о роли фольклора в русской литературе; стр. 333—432: М. Я. Мельц. Фольклор и русская советская литература. Библиографические материалы.

Рецензия: Шишкина А. Н. — Нева, 1959, № 3, стр. 217.

2. **Вопросы советской науки. Изучение народно-поэтического творчества.** Составлено бригадой специалистов под общ. рук. И. А. Орбели. М., Изд. АН СССР, 1960. 26 стр. (АН СССР).

Стр. 17—19: Взаимодействие литературы и фольклора.

То же: Известия АН СССР. Отделение лит. и яз., 1959, т. XVIII, вып. 6, стр. 486—488.

3. **Выходцев П. С.** Некоторые проблемы народности советской литературы. — Русская литература, 1958, № 2, стр. 42—56.
См. также в кн.: Искусство принадлежит народу. Л., Лениздат, 1960, стр. 102—146.
4. **Закруткин В.** Заметки о языке. — Лит. газета, 1959, № 42, 7 апреля.
Роль русского народно-поэтического языка в становлении современной литературы.
5. **Огнев В.** День нашей поэзии. — Октябрь, 1957, № 2, стр. 206—213.
Стр. 207, 208, 211, 212: фольклорные интонации в произведениях советских поэтов.
6. **Пермитин Е.** Искрометное народное слово. — Литература и жизнь, 1958, № 111, 17 декабря.
Фольклор и образный народный язык — основа советской литературы.
7. **Сельвинский И.** Народность и поэзия. — Лит. газета, 1956, № 124, 18 октября.
Рецензии: Горелов Ал. — Нева, 1958, № 11, стр. 205—213; Нинюв А. — Вопросы литературы, 1959, № 9, стр. 214—215.
8. **Чичеров В. И.** Русское народное творчество. М., Изд. Моск. унив., 1959. 522 стр.
Стр. 502—505: советский фольклор и литература: стр. 121—125: М. Горький и фольклор.
9. **Югов А.** О народности писательского языка. — Нева, 1958, № 5, стр. 185—196.
Стр. 190—192: образный народный язык в произведениях советских писателей.
10. **Югов А. и Леонов Л.** Думы о языке. — Литература и жизнь, 1959, № 54, 8 мая.
Значение образного языка народа для развития современной литературы.
См. также № 85.

М. ГОРЬКИЙ

11. **Горький М.** [Народность искусства. Устное народное творчество]. — В кн.: Русские писатели о литературном труде, т. 4. XVIII—XX вв. Под общ. ред. Б. Мейлаха. Л., Изд. «Сов. писатель», 1956, стр. 33—39.
12. **Горький М.** Письмо алтайским школьникам [о собирании фольклора]. — Сиб. огни, 1960, № 2, стр. 179.
То же: Литература и жизнь, 1959, № 39, 1 апреля.
То же: Горьковский рабочий, 1960, № 106, 5 мая.
13. **Горький о музыке.** — Музык. жизнь, 1958, № 5, стр. 6.
Подбор высказываний о народной песне.
14. **Письмо А. М. Горького Я. Ялкайну.** — Дружба, альманах, Йошкар-Ола, 1958, кн. 12, стр. 114.
М. Горький об издании серии «Наш фольклор» по материалам народов СССР.
Рецензия: Интересный документ. — Литература и жизнь, 1959, № 20, 15 февраля.
-
15. **А. К. А. М. Горький в Молдавии.** — Днестр, 1958, № 3, стр. 155.
Интерес М. Горького к молдавскому фольклору.
16. **Баранов С. Ф.** Об устно-поэтической традиции в статье А. М. Горького «О сказках». — Уч. зап. Иркутск. пед. инст., 1957, вып. 12, стр. 84—88.
Рецензия: Жак А. — Вопросы литературы, 1959, № 2, стр. 215.
17. **Баскевич И. Э.** Горький в Курске. Курск, Кн. изд., 1959. 40 стр.
Стр. 19—21: курский фольклор в романе «Дело Артамоновых».
18. **Беленький Е. И.** Горький и Сибирь. Омск, Обл. кн. изд., 1956, 75 стр.
Стр. 11, 12, 15: знакомство М. Горького с сибирским фольклором.

19. Бердник П. М. Лексика и фразеология пьесы А. М. Горького «Сомов и другие». Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук. Алма-Ата, 1956. 16 стр. (Казахск. гос. унив. им. С. М. Кирова).
Стр. 11—13: пословицы в пьесе.
20. Благой Д. Д. Литература и действительность. Вопросы теории и истории литературы. М., Гослитиздат, 1959. 515 стр.
Стр. 467, 471, 474—477, 480, 481: М. Горький о фольклоре в творчестве А. Пушкина; устно-поэтические мотивы в произведениях М. Горького.
21. Бобер Э. Я. Фразеологизмы «Дела Артамоновых» А. М. Горького в украинском переводе. — Научный ежегодник за 1959 год Черновицк. гос. унив. Филол. фак-т. Черновицы, 1960, стр. 209—212.
22. Богатырев Ш. Ш. М. Горький и чешская культура. (Из документов дооктябрьского периода). — Вестник АН СССР, 1956, № 9, стр. 78—84.
Стр. 82—84: интерес М. Горького к изданиям чешского фольклора.
23. Борисова И. Народ в революции. (М. Горький, «Жизнь Клима Самгина»). — Молодая гвардия, 1957, № 5, стр. 188—212.
Стр. 190, 192: фольклорные мотивы в повести.
24. Бурсва Г. М. Композиционные особенности цикла «Сказки об Италии» М. Горького. — В кн.: Русская советская литература. Сб. статей. Горький, 1958, стр. 79—93. (Уч. зап. Горьковск. гос. унив. им. Н. И. Лобачевского, вып. 49).
Стр. 80, 82, 83: фольклорность «Сказок».
25. Бялик Б. Пора начинать! (По поводу статьи К. Т. Теплица «Крушение пророков». «Новая культура», Варшава, 1956, №№ 38—39). — Иностран. литература, 1957, № 2, стр. 208—216.
Стр. 209—211: взгляд К. Теплица на проблему «М. Горький и фольклор».
26. Бялик Б. А. М. Горький — литературный критик. М., Гослитиздат, 1960. 375 стр.
Стр. 17, 30, 120, 121, 218: М. Горький и народная поэзия.
27. Введенская В. П. Народный сказ в творчестве М. Горького. — Уч. зап. Тульск. гос. пед. инст., 1958, вып. 8, стр. 114—130.
28. Введенская Л. А. Пословицы и поговорки в публицистике советских писателей. Ростов н/Д, Изд. Ростовск. н/Д унив., 1960. 34 стр.
Стр. 5—13, 15—18, 21, 25, 29—32: пословицы и поговорки в публицистике М. Горького; стр. 13, 15, 26, 27: пословицы и поговорки в публицистике А. Н. Толстого; стр. 17—19, 24, 33: пословицы и поговорки в публицистике М. Шолохова.
29. Гавриленко М. А. Лексические и грамматические особенности прямой речи крестьян в произведениях А. М. Горького. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук. Горький, 1956. 24 стр. (Горьковск. гос. унив. им. Н. И. Лобачевского).
Стр. 12, 13: элементы фольклора в стиле произведений М. Горького.
30. Галкина-Федорук Е. М. А. М. Горький — великий мастер слова. — Русский язык в школе. 1956, № 3, стр. 6—16.
Стр. 13—16: язык фольклора, пословицы и поговорки в произведениях М. Горького.
31. Груздев И. А. Горький. Изд. 2-е. М., Изд. «Молодая гвардия», 1960. 366 стр. (Жизнь замечат. людей).
Стр. 8—11, 15, 19, 21, 84, 206, 252, 296, 301, 302, 313, 327, 328: связь творчества М. Горького с фольклором.
32. Гудок В. С. Коллективный образ народа — творца истории в романе-эпопее М. Горького «Жизнь Клима Самгина». Винница, 1959. 113 стр. (Уч. зап. Винницк. гос. пед. инст. им. Н. Островского, т. XVI).
Стр. 25—42: М. Горький о фольклоре.
33. Гуревич Л. И. А. М. Горький и ученые Харьковского университета. — Труды филол. фак-та Харьковск. гос. унив. им. А. М. Горького, 1959, т. 7, стр. 319—324.
Интерес М. Горького к трудам по фольклору.

- 34 Гусев В. Е. К вопросу о фольклорном источнике «Песни о Соколе» А М Горького — В кн Русский фольклор. Материалы и исследования, IV М—Л, Изд АН СССР, 1959, стр 268—276 (АН СССР Инст русск лит (Пушкинский Дом))
- 35 Дашевский Ю. Горький в Баку К 30-летию посещения М Горьким Баку — Лит Азербайджан, 1958, № 8, стр 97—100
М Горький о собирании и публикации тюркского фольклора
- 36 Десницкий В. А. А М Горький Очерки жизни и творчества М, Гослитиздат 1959 479 стр
Стр 28, 55 56 фольклористические устремления М Горького, стр 154—157 интерес к итальянскому народному искусству, стр 360 знакомство с лубочной литературой, стр 454—461 народно-поэтические истоки творчества писателя
- 37 Долженко С. И. Фольклор в корреспонденциях М Горького с Нижегородской выставки — Уч зап Великолукск гос пед инст, 1958, т 3, стр 518—533
- 38 Донской Я. Е. А М Горький в Харькове Харьков, Кн изд, 1960 99 стр
Стр 5, 6, 27 интерес М Горького к украинским песням
- 39 Есяян Е. А. Речевая характеристика крестьян в ранних рассказах Горького — Научн труды Ереванск унив, 1958, т 66 Серия филол наук, вып 6 ч 1 стр 163—189
Стр 170, 171, 173, 177, 187 народно-поэтические обороты в рассказах М Горького
- 40 Жак Л. П. Разинская тема в творчестве А М Горького — Уч зап Шуйск гос пед инст, 1956 вып III, стр 70—161
Стр 70 72, 73, 75, 76, 78, 79, 81, 94—96 99, 100, 102—104 108, 109 112—114 127, 131, 132, 136, 138, 139, 145, 146 знание М Горьким фольклора о С Разине
- Захарова В. А. Фольклор в повестях М Горького «Детство» и «В людях» См № 1
- 41 Захарова В. А. К вопросу о художественном мастерстве М Горького (Фольклор в повестях «Детств», «В людях», «Хозяин» в цикле рассказов «По Руси») Минск, Изд Белорусск унив, 1960 116 стр (Белорусск гос унив им В И Ленина)
Стр 3—8 Предисловие, стр 9—35 Место и значение народного поэтического творчества в повестях «Детство», «В людях», стр 36—57 Идейно-художественная роль народного поэтического творчества в повести «Хозяин», стр 58—107 Проблема использования народного поэтического творчества в цикле рассказов «По Руси» стр 108—115 Заключение
Рецензия С новым выражением лица и фигуры — Вопросы литературы, 1961, № 7, стр 186—187
- 42 Зунделович Я О. Система образов в повести Горького «Фома Гордеев» — Труды Узбекск гос унив им А Навои, 1956, Новая серия, вып 68 стр 3—139
Стр 29—33, 36—39 42, 66, 83, 92—98, 120, 121 136 фольклор в повести
- 43 Иванов Ю. Встреча с великим писателем — Сиб огни, 1960, № 2, стр 176—178
Любовь М Горького к русским песням
- 44 Иващин В. В. М Горький и белорусская литература начала XX века Минск Изд АН БССР, 1956 200 стр
Стр 45—47, 51—59, 64, 65, 105, 106 интерес М Горького к белорусскому фольклору
Рецензия Александрович С — Сов отчизна 1956 № 6 стр 148—150
- 45 Карасик Э. М. О незаконченной повести «Большая любовь» — В кн Горьковские чтения 1953—1957 М, Изд АН СССР, 1959, стр 314—332 (АН СССР Инст мировой лит им А М Горького)
Стр 322 песня в повести

- 46 Касаткина Н. В. Коллективное творчество в произведении М Горького «Как сложили песню» — Уч зап Томск гос пед инст, 1958, т XVII стр 137—150
- 47 Касаткина И. М О пометах А М Горького на книгах его личной библиотеки в Горках — В кн Горьковские чтения 1953—1957 М Изд АН СССР, 1959 стр 717—729 (АН СССР Инст мировой лит им А М Горького)
Стр 720—722 пометы на книгах по фольклору
- 48 Касторский С. В. Повести М Горького Городок Окуров Жизнь Матвея Кожемякина Л, Изд «Сов писатель», 1960 379 стр
Стр 11, 51, 52 57 63, 68, 90 99 150, 151 154, 160—164, 167, 168, 181, 201—203, 226, 233, 236 фольклор в повестях
- 49 Келдыш В. А. Цикл рассказов М Горького «Ералаш» — Уч зап Моск гор пед инст им В П Потемкина, 1958, т LXX Кафедра сов лит вып 1, стр 99—131
Стр 102, 104, 105, 114, 115, 120—123 песня в цикле «Ералаш»
- 50 Ковач К. А М Горький об абхазском народном творчестве — Лит Абхазия, 1957, № 2, стр 229—231
То же: Сов Абхазия, Сухуми, 1956, № 243, 9 декабря
- 51 Коккьяра Дж. История фольклористики в Европе Перевод с итальянского А Венедиктова и М Кирилловой Ред и вступ статья Е Мелетинского М, Изд иностр лит 1960 690 стр
Стр 561—564 М Горький как фольклорист
- 52 Колоскова Л. П М Горький о русском эпосе — Уч зап Куйбышевск гос пед инст 1958, вып 19, стр 293—315
Рецензия Ж а к Л — Вопросы литературы, 1959, № 2, стр 215—216
- 53 Красильников Н. В. Рабочая революционная песня в произведениях М Горького — Уч зап Нежинск гос пед инст им Н В Гоголя, 1957, т X, вып II, стр 84—121
- 54 Куприяновский П. В Горький Фурманов Серафимович А Толстой (Литературно-краеведческие очерки) Иваново, Кн изд, 1960 186 стр
Стр 12, 18, 20, 43—45, 51, 53, 55 знакомство М Горького с народным творчеством Ивановской обл
- 55 Купрович Б. Девять дней с Горьким — Нева, 1959, № 2, стр 214—223
Стр 218 любовь М Горького к русским песням
- 56 Ланина В. Н. Групповые образы в романах Горького — В кн О художественном мастерстве М Горького Сб статей М, Изд АН СССР, 1960, стр 230—268 (АН СССР Инст мировой лит им А М Горького)
Стр 235, 251, 252, 267 песня в повести «Фома Гордеев»
- 57 Ливанова Т. Музыка в произведениях М Горького Опыг исследования М, Изд АН СССР, 1957 339 стр
Стр 3—6, 9 12, 15, 17—21 23—28 32—38, 40, 42—48 50—59, 61—66, 68—71, 74 79—82, 84—108, 110—121, 133—135 137, 139—141, 147—150 152 153, 155, 159, 161—169 171—173, 180—184, 192, 194, 198, 202—207, 209—218, 231, 232, 234—281, 285, 286, 289, 250 народная песня в творчестве М Горького
Рецензии Крендель Р Н — Литература в школе, 1957, № 5, стр 75, Леонтьева О — Сов музыка, 1958, № 8, стр 152—154
- 58 Максимов П. Воспоминания о Горьком (Переписка и встречи) Изд 3-е М, Изд «Сов писатель», 1956 192 стр
Стр 26 41, 42 44, 81, 115—122 интерес М Горького к фольклору
- 59 Мани Ю. В. Изучение художественных особенностей рассказа Горького «Старуха Изергиль» — Литература в школе, 1956, № 3, стр 12—18
Стр 16—18 фольклор в рассказе
- 60 Матвейчук Н. Ф. Пословицы и поговорки в повести М Горького «Фома Гордеев» — В кн Русский фольклор Материалы и исследования, I М—Л, Изд

- АН СССР, 1956, стр. 135—153. (АН СССР. Инст. русск. лит. (Пушкинский Дом)).
61. Матвейчук Н. Ф. Творчество М. Горького и фольклор. Отв. ред. А. И. Белецкий. Киев, Изд. АН УССР, 1959. 268 стр. (АН УССР. Инст. обществ. наук).
- Стр. 5—33: Введение; стр. 34—65: Развитие фольклористических интересов Горького; стр. 66—109: Работа Горького над народными фразеологизмами; стр. 110—185: Художественная функция народной песни в произведениях Горького; стр. 186—214: Образы эпической русской поэзии в произведениях и творческих замыслах Горького; стр. 215—236: Вопросы фольклора в наставлениях Горького советским писателям; стр. 237—252: О принципах работы писателя над фольклорными источниками.
- Рецензии:* Баранов С. Ф. — Ангара, альманах, Иркутск, 1960, № 2, стр. 135—138; Волков А. — Сов. Украина, 1961, № 6, стр. 162—164.
62. Мейлах Б. С. Вопросы литературы и эстетики. Сб. статей. Л., Изд. «Сов. писатель», 1958. 531 стр.
- Стр. 499—530: М. Горький и поэтическое творчество.
63. Минокин М. Максим Горький и Орловщина. — На родной земле. Лит.-худож. сборник. Орел, 1956, стр. 370—382.
- Стр. 377—379: песня в творчестве М. Горького.
64. Муратова К. Д. Семинарий по Горькому. Л., Учпедгиз, 1956. 276 стр.
- Стр. 199—202, 256: М. Горький и народное творчество.
65. Мясников А. С. Художественные особенности ранних рассказов Горького. — В кн.: Проблемы социалистического реализма. М., Изд. Высш. парт. школы и Акад. обществ. наук при ЦК КПСС, 1959, стр. 41—108. (Акад. обществ. наук при ЦК КПСС).
- Стр. 45, 46, 55, 67—69: фольклор в ранних рассказах М. Горького.
66. Нейман Б. В. Речь персонажей в пьесах Горького. — В кн.: О художественном мастерстве М. Горького. Сб. статей. М., Изд. АН СССР, 1960, стр. 174—229. (АН СССР. Инст. мировой лит. им. А. М. Горького).
- Стр. 174, 179—181, 207, 208, 212—214, 216: народно-поэтическая лексика в пьесах.
- Рецензия:* Поляк Л. — Новый мир, 1961, № 3, стр. 259.
67. Никулин Л. В. Сочинения в трех томах, т. 1. М., Гослитиздат, 1956. 711 стр.
- Стр. 404: высокая оценка М. Горьким волжской песни «Эй, ухнем» в исполнении Ф. И. Шаляпина.
68. Нусинов И. М. Избранные работы по русской и западной литературе. М., Изд. «Сов. писатель», 1959. 408 стр.
- Стр. 145—152, 156: частушки и песни в романе «Дело Артамоновых»; стр. 207: песня в повести «В людях»; стр. 210—212, 216: знакомство М. Горького с фольклором.
69. Овчаренко А. И. О положительном герое в творчестве М. Горького. 1892—1907. Статьи. М., Изд. «Сов. писатель», 1956. 585 стр.
- Стр. 63: М. Горький об исполнении И. Федосовой женских плачей; стр. 111—114: песня в повести «Фома Гордеев»; стр. 168, 171, 183: песня в ранних рассказах М. Горького; стр. 200: песня в пьесе «Мещане»; стр. 272—273: фольклорная основа «Песни о Соколе»; стр. 495, 496: революционная песня в романе «Мать»; стр. 575—576: пословицы в языке персонажей романа «Мать».
70. Окунь Г. Б. Деятельность А. М. Горького по переводам и изданию зарубежной художественной литературы в России. — Зап. Ташкентск. театрально-худож. инст. им. А. Н. Островского, 1960, вып. 4, стр. 127—195.
- Стр. 133, 137, 143, 154, 155: интерес М. Горького к зарубежному фольклору.
71. Оррас Б. А. Стилистические функции имен прилагательных в языке прозы А. М. Горького. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук. М., 1956. 18 стр. (Моск. гос. унив. им. М. В. Ломоносова).

- Стр. 7: народно-поэтические формы прилагательных в прозе М. Горького.
72. **Охременко Е. П.** Горький о романтике советской литературы. — Уч. зап. Ленингр. гос. унив. им. А. А. Жданова, 1957, № 230. Серия филол. наук, вып. 32, стр. 19—46.
- Стр. 41, 43: М. Горький о значении фольклорной фантастики для советской литературы.
73. **Ошаров М.** Беседа с Горьким. — Сиб. огни, 1960, № 2, стр. 178—179.
- Интерес М. Горького к записям народных сказок.
74. **Павлова К. И.** Некоторые особенности языкового стиля публицистических произведений А. М. Горького периода советских лет. — Уч. зап. Киевск. гос. пед. инст. им. А. М. Горького, 1959, т. XXXI. Сб. научн. работ аспирантов, стр. 161—173.
- Стр. 170—172: пословицы и поговорки в публицистике М. Горького.
75. **Петрова М. Г.** О сюжете романа М. Горького «Жизнь Клима Самгина». — Уч. зап. Моск. гор. пед. инст. им. В. П. Потемкина, 1958, т. LXX. Кафедра сов. лит., вып. 1, стр. 63—98.
- Стр. 80, 85—87, 91, 93, 97, 98: песня в романе.
76. **Потявин В. М.** О песне «Солнце всходит и заходит». — В кн.: Тезисы докладов и сообщений 2-й конференции горьковедов Поволжья (июнь, 1959 год). Горький, 1959, стр. 63—64. (Горьковск. комиссия при исполкоме Горьковск. горсовета).
77. **Привалова Э. В.** Советская детская литературная сказка 20-х годов. — Уч. зап. Моск. обл. пед. инст. им. Н. К. Крупской, 1957, т. LIV. Труды кафедры русск. лит., вып. 1, стр. 247—272.
- Стр. 250—253: М. Горький о народной сказке.
78. **Пуливец А. С.** Об афористическом жанре и месте афоризмов в творчестве А. М. Горького. — Уч. зап. Черновицк. гос. унив., 1958, т. XXIX, вып. 5, стр. 3—36.
- Пословицы, поговорки и крылатые слова в произведениях М. Горького.
79. **Резников Л.** Путь к «Песне о буревестнике». — Сов. Молдавия, Кишинев, 1956, № 148, 27 июня.
- Молдавский фольклор в раннем творчестве М. Горького.
80. **Рудов В. Ф.** Фразеология произведений М. Горького. Таганрог, 1957. 134 стр. (Уч. зап. Таганрогск. гос. пед. инст., т. 2).
- Стр. 10, 11, 26—43, 89—94, 121, 122: фольклорная фразеология в творчестве М. Горького.
81. **Рудов В. Ф.** Применение М. Горьким фразеологических выражений в произведениях различных жанров. — Уч. зап. Таганрогск. гос. пед. инст., 1958, вып. 6, стр. 37—67.
- Стр. 38, 52, 54—56, 58, 59, 63, 64: пословицы в творчестве М. Горького.
82. **Савилова Т. А.** А. М. Горький. Литературные портреты. — Уч. зап. Тираспольск. гос. пед. инст. им. Т. Г. Шевченко, 1960, вып. XI, стр. 49—66.
- Стр. 52: монолог Васьки Буслаева в очерке «А. П. Чехов»; стр. 64: рассказы в очерке «Камо».
83. **Савилова Т. А.** Молдавско-валахский цикл в творчестве А. М. Горького. — В кн.: Тираспольский гос. пед. инст. им. Т. Г. Шевченко. Тезисы докладов научн. конференции профессорско-преподават. состава по итогам научно-исслед. работы за 1959 г. Кишинев, Изд. «Картя молдовеняскэ», 1960, стр. 20—24.
- Традиции молдавского фольклора в сказке «О маленькой фее», в рассказах «Старуха Изергиль» и «На Чангуле».
84. **Савицкая С. А.** Фразеология публицистики А. М. Горького. — В кн.: Максим Горький. Сб. статей. Одесса, 1960, стр. 150—161. (Одесск. гос. унив. им. И. И. Мечникова).
- Стр. 153—156: пословицы и поговорки в публицистике М. Горького.

- 85 Саянов В. М. Статьи и воспоминания Л, Изд «Сов писатель», 1958 230 стр
Стр 55—61, 73 значение фольклора для писателей, стр 61 знакомство М Горького с русскими частушками, стр 67, 68 народная поэзия в творчестве В Маяковского, стр 172, 174—179, 184 замысел М Горького по созданию «Библиотеки фольклора»
- 86 Свирилев И. П. О некоторых синтаксических особенностях «Русских сказок» А М Горького — Уч зап Мичуринск пед инст, 1958, вып 5, стр 147—167
Стр 153 154, 157, 158, 165, 166 народно-поэтические обороты в языке «Русских сказок»
- 87 Семагина О. А. Горький-критик Пособие для учителя М, Учпедгиз, 1957 231 стр
Стр 51—56 М Горький о фольклоре
- 88 Сидорова Ю. Н. А М Горький о народном творчестве — В кн Русское народное поэтическое творчество Пособие для вузов Под общ ред П Г Богатырева Изд 2-е М, Учпедгиз, 1956, стр 138—156
- 89 Сиротина В. А. Заметки о фразеологии публицистических статей А М Горького (советского периода) — В кн Киевский гос унив им Т Г Шевченко XIII научн сессия Тезисы докладов Секция филологии Киев, 1956, стр 30—32
Пословицы и поговорки в публицистике М Горького
- 90 Тарасова А. Работа А М Горького над рассказом «Тюрьма» — В кн Мастерство русских классиков Сб статей М, Гослитиздат, 1959, стр 276—307
Стр 284, 285 песня в рассказе
- 91 Хитровский Ф. П. Страницы из прошлого По документам и воспоминаниям об А М Горьком и Каширинском роде Изд 2-е Горький, Кн изд, 1960 192 стр
Стр 86, 142—147, 184 знакомство М Горького с устной поэзией
- 92 Хмелинина М. И. Приемы употребления фразеологии в ранних фельетонах А М Горького — Сб трудов Моск заочн полиграфич инст, 1956, вып 4, стр 155—174
Стр 156—158, 171, 172 использование пословиц и поговорок
- 93 Чуковский К. Горький в «Чукоккале» — Литература и жизнь», 1958, № 1 6 апреля
Планы М Горького по созданию поэмы о Васьеке Буслаеве
- 94 Чуковский К. И. Из воспоминаний М, Изд «Сов писатель», 1959 464 стр
Стр 201, 248—250, 252 интерес М Горького к фольклору, стр 387
А Блок об отношении А Пушкина к народной поэзии
— Шнейерсон М. А. Фольклор в повести М Горького «Фома Гордеев» См № 1
- 95 Шоптеряну В. Принципы и приемы типизации в автобиографической трилогии М Горького Автореферат дисс на соискание учен степени кандидата филол наук М 1958 19 стр (Моск гос унив им М В Ломоносова)
Стр 10—12 фольклор в трилогии
- 96 Шумский А. Личная библиотека Горького — Огонек, 1958, № 13, стр 24
Описание раздела по фольклору
- 97 Шусер А. Н. Элементы фольклора как средство реалистической типизации в повести А М Горького «Трое» — В кн Вопросы языка и литературы Душанбе 1959, стр 75—84
- 98 Эвентов И. М Горький и русская сатира — Русская литература, 1959, № 4 стр 108—129
Стр 125, 126, 128 традиции фольклорной сатиры в сказках М Горького
- 99 Ярмак И. И. Общественно-политическая лексика в пьесах А М Горького раннего периода («Мещане», «На дне», «Дачники») — Научн зап Станиславск гос пед инст, 1960, т IV, стр 3—29
Стр 5, 6 песня в пьесе «На дне»
См также №№ 8, 140

В. В. МАЯКОВСКИЙ

100. **Маяковский В.** [Устное народное творчество]. — В кн.: Русские писатели о литературном труде, т. 4. XVIII—XX вв. Под общ. ред. Б. Мейлаха. Л., Изд. «Сов. писатель», 1956, стр. 375—377.
101. **Алексеева О. В.** Стихи В. Маяковского для детей. — Уч. зап. Моск. гос. пед. инст. им. В. И. Ленина, 1957, т. СIII. Кафедра сов. лит., вып. 1, стр. 73—83.
Стр. 74, 75, 80, 81, 83: фольклорные традиции в стихах Маяковского для детей.
102. **Бройтман Б. А.** Творчество В. В. Маяковского от февраля до октября. — Уч. зап. Чувашск. гос. пед. инст. им. И. Я. Яковлева, 1960, вып. IX, стр. 161—178.
Стр. 170—172: фольклорность басни-сатиры «Сказка о красной шапочке»; стр. 176, 177: частушка в творчестве Маяковского.
103. **Владимиров С. и Молдавский Д.** О Маяковском. Л., Лениздат, 1958. 117 стр.
Стр. 4, 5, 10, 34, 40, 42—46, 48, 49, 54, 55, 63, 95, 98, 99, 106: знакомство Маяковского с народной поэзией.
104. **Владимиров С.** Об эстетических взглядах Маяковского. Л., Изд. «Сов. писатель», 1959. 242 стр.
Стр. 10, 14, 59, 67, 68, 207: интерес Маяковского к народному творчеству.
105. **Выходцев П. С.** К вопросу об истоках советской поэзии. (Народно-поэтические традиции в творчестве Д. Бедного и В. Маяковского первых лет революции). — В кн.: Вопросы советской литературы, VIII. М.—Л., Изд. АН СССР, 1959, стр. 77—133. (АН СССР. Инст. русск. лит. (Пушкинский Дом)).
106. **Григорьев Н. Д.** Маяковский во Владимире. Владимир, Кн. изд., 1959. 108 стр.
Стр. 19, 53, 54, 93: знакомство Маяковского с фольклором.
107. **Дубинский И. В.** Из наблюдений над фразеологией В. В. Маяковского. — Уч. зап. Азербайджанск. гос. пед. инст. русск. яз. и лит. им. М. Ф. Ахундова, 1956, вып. I, стр. 53—71.
Творческое использование народных фразеологических оборотов.
108. **Зайцев В. А.** О стиле поэмы «Хорошо!» в связи с эволюцией поэтического языка Маяковского. — Уч. зап. Моск. гос. унив. им. М. В. Ломоносова, 1958, вып. 196. Отделение литературоведения филол. фак-та, стр. 95—124.
Стр. 100, 122, 123: пословицы в поэме.
109. **Ивич А.** Воспитание поколений. О советской литературе для детей. М., Изд. «Сов. писатель», 1960. 391 стр.
Стр. 36—38, 74: фольклорность «Сказки о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий» В. Маяковского.
110. **Карпов А. С.** О стихе Маяковского. Принципы ритмической организации. Калуга. Кн. изд., 1960. 107 стр.
Стр. 55, 57, 85, 88, 91—94: песенные и частушечные мотивы в стихах Маяковского.
111. **Катаяня В. А.** О некоторых источниках поэмы «Хорошо». — Лит. наследство, т. 65. М., Изд. АН СССР, 1958, стр. 285—324. (АН СССР. Отделение лит. и яз.).
Стр. 291, 292, 316—318: песенные интонации в поэме.
112. **Кон Л. Ф.** Советская детская литература. 1917—1920. Очерк истории русской детской литературы. М., Детгиз, 1960. 320 стр. (Дом детской книги).
Стр. 161, 162: народная сказка в произведениях Маяковского для детей.
113. **Лавут П. И.** Из воспоминаний. — В кн.: Поэма Маяковского «Хорошо». Сб. статей. М., Изд. АН СССР, 1958, стр. 213—227. (АН СССР. Инст. мировой лит. им. А. М. Горького).
Стр. 224—226: песенные мотивы и интонации в поэме «Хорошо».

- 114 Лавут П. И. Песня в поэме «Хорошо!» — Музыка жизнь, 1958, № 11, стр 12—14
- 115 Маслян Н. Н. Маяковский. Очерки творчества М, Гослитиздат, 1956 203 стр
Стр 52, 55, 60, 149 152, 168—170, 184, 185, 195, 196 близость поэзии Маяковского фольклору
- 116 Маслян Н. Н. Черты новаторства советской литературы Лит-критич статьи М—Л, Гослитиздат, 1960 315 стр
Стр 157 163 народно-поэтические элементы в творчестве В Маяковского, стр 227, 228 песня в романе «Тихий Дон» М Шолохова; стр 287—293 296, 297, 312 фольклорность поэзии А Прокофьева
- 117 Метченко А. И. В В Маяковский (1893—1930) — В кн История русской советской литературы т I М. Изд Моск унив, 1958, стр 249—402
Стр 266, 274 276, 277, 279 281, 313 314, 316 устно-поэтические образы в произведениях Маяковского
- 118 Мещерский Н. А. В В Маяковский — мастер русского литературного языка советской эпохи — Уч зап Карельск пед инст, 1958, т IV, стр 105—124
Стр 110—112 пословицы в стихах Маяковского
- 119 Молдавский Дм. На родине Маяковского Записки фольклориста — Нева, 1957 № 12, стр 154—157
Интерес Маяковского к фольклору; народные рассказы о юности поэта
- 120 Мордвинов А. А. Фольклор в «Окнах сатиры РОСТА» В В Маяковского периода гражданской войны — Уч зап Херсонск гос пед инст им Н К Крупской, 1957, вып VIII, стр 99—112
- 121 Омзитель Е. О мастерстве дореволюционной сатиры В В Маяковского — Уч зап филол фак-та Киргизск гос унив, 1956, вып 2, стр 3—63
Стр 49, 52—54 частушка и лубок в поэзии Маяковского
Рецензия Жирков А — Уч зап Киргизск гос унив, 1958, вып 5, стр 195
- 122 Омзитель Е. Стиль сатиры «Окон РОСТА» В В Маяковского — Уч зап Киргизск гос заочн пед инст, 1957, вып III, стр 101—112
Стр 101—103 народная фразеология в «Окнах РОСТА»
- 123 Осидкая Т. С. О языке сатиры Маяковского — В кн Славянский сборник, II Вып филол Воронеж, Изд Воронежск унив 1958 стр 227—238
Стр 233—238 пословицы и поговорки в сатире Маяковского
- 124 Паперный З. О мастерстве Маяковского Изд 2-е М, Изд «Сов писатель», 1957 453 стр
Стр 229—239 Обновление пословицы
- 125 Перцов В. Маяковский Жизнь и творчество после Великой Октябрьской социалистической революции М Изд АН СССР, 1956 496 стр (АН СССР Инст мировой лит им А М Горького)
Стр 69 76 82—87, 110, 111, 120 122 123 125 126 138, 148, 157, 159, 160, 163, 164, 174, 175 185, 200—202 227, 284 405 406 425 426, 458 фольклорные элементы в произведениях Маяковского 1917—1925 гг
- 126 Поликанов А. А. О сатирических традициях Гоголя и Щедрина в творчестве Маяковского — Уч зап Шуйск гос пед инст, 1956 вып III стр 3—47
Стр 34, 36, 37, 45 традиции народной сатиры в творчестве Маяковского
- 127 Попов В. А. Народ и вождь в поэме «Владимир Ильич Ленин» В В Маяковского — Уч зап гос пед инст им Т Г Шевченко, Душанбе 1957, т XIX Филол серия, вып 9, стр 5—63
Стр 10, 11, 19—24, 61 фольклорные элементы в поэме
- Правдина И. С. Творчество В Маяковского 1917—1924 годов и русский фольклор См № 1

- 128 **Прокушев Ю. Л.** Поэзия великого Октября — В кн 40 лет Великой Октябрьской социалистической революции Сб статей, II М, 1957, стр 390—437 (Высш парт школа при ЦК КПСС)
Стр 395, 397, 400 устное творчество в произведениях Маяковского
- 129 **Раков В. П.** Поэма Маяковского «Владимир Ильич Ленин» В помощь учителю литературы Барнаул 1958 165 стр (Алтайск краевой инст усовершенствования учителей)
Стр 127—129, 157 фольклор в поэме
- 130 **Рымашевский В. В.** Некрасов и Маяковский Лит очерки Ярославль Кн изд 1959 213 стр
Стр 106, 109, 160, 177, 191 фольклорные элементы в поэзии Маяковского
- 131 **Тарасенков А. К.** Статьи о литературе, в двух томах М, Гослитиздат, 1958
Т I 446 стр
Стр 193, 201 206, 207, 211—213 215, 223 фольклор в творчестве В Маяковского, стр 247, 271 народно-поэтические мотивы в произведениях А Блока
Т II 464 стр
Стр 365, 367—369, 371, 377, 381, 382 народная поэзия в произведениях А Твардовского
- 132 **Тимофеева В. В.** О традициях русской классической литературы в поэзии В Маяковского — В кн Вопросы советской литературы, III М—Л Изд АН СССР, 1956, стр 101—149 (АН СССР Инст русск лит (Пушкинский Дом))
Стр 140, 141, 147 интонации народного творчества в произведениях Маяковского
- 133 **Харджиев Н. И.** Заметки о Маяковском — Лит наследство, т 65 М, Изд АН СССР, 1958, стр 397—430 (АН СССР Отделение лит и яз)
Стр 401 мотивы «Песни о Роланде» в стихотворении «От усталости», стр 427, 428 народно-песенные ритмы в маршах Маяковского
- 134 **Черемин Г.** К вопросу о развитии мастерства В Маяковского (Изображение революции в творчестве поэта) — В кн Мастерство русских классиков Сб статей М, Гослитиздат, 1959, стр 308—386
Стр 336, 337, 341—343, 351, 352, 363, 384, 386 былинные и сказочные образы в поэме «150 000 000», частушка в поэме «Хорошо»
- 135 **Шумилов Н. Ф.** Речевые средства сатиры и юмора в драматургии В В Маяковского — Уч зап Великолукск гос пед инст, 1958, т 3, стр 402—423
Стр 422, 423 пословицы и крылатые слова в драмах Маяковского
- 136 **Щеголев Н. А.** Художественное мастерство В В Маяковского в поэме «Хорошо» Пособие для учителей М, Учпедгиз, 1956 79 стр
Стр 14, 21, 37, 52, 60, 78 фольклорные интонации в поэме
См также №№ 85 138, 150, 161

А А. БЛОК

- 137 **Антокольский П. Г.** Поэты и время Статьи М, Изд «Сов писатель», 1957 378 стр
Стр 51, 55, 56, 60, 68 фольклорные элементы в поэзии Блока
- 138 **Асеев Н.** Заметки о русском стихе — Молодая гвардия, 1957, № 3, стр 204—212
Стр 210—211 фольклорные стихотворные размеры в поэме А Блока «Двенадцать» и поэме В Маяковского «150 000 000»
- 139 **Венгров Н.** Александр Блок — В кн История русской советской литературы в трех томах, т I 1917—1929 гг М, Изд АН СССР, 1958, стр 255—280 (АН СССР Инст мировой лит им А М Горького)

- Стр 263 267, 268, 270, 271, 278 народно-поэтические мотивы в творчестве Блока
- 140 Венгров Н. А Блок и М Горький — В кн Горьковские чтения 1953—1957 М, Изд АН СССР, 1959, стр 200—261 (АН СССР Инст мировой лит им А М Горького)
- Стр 231 Блок о рабочей песне
- 141 Кулинич А. В. Очерки по истории русской советской поэзии 20-х годов Киев, Изд Киевск унив, 1958 216 стр
- Стр 19, 20 фольклор в поэме «Двенадцать» А Блока, стр 141, 144, 156 157, 159 164, 165 фольклористические интересы С Есенина
- 142 Медведев П. Н. В лаборатории писателя Л Изд «Сов писатель», 1960 319 стр
- Стр 272 273 изучение А Блоком научной литературы о трубадураля при создании драмы «Роза и крест»
- 143 Орлов В. Н. Александр Блок Очерк творчества М, Гослитиздат 1956 263 стр
- Стр 52, 53, 83, 97, 154 167, 172, 199, 206, 229, 231 232 фольклорные образы и интонации в произведениях Блока
- 144 Померанцева Э. В. Александр Блок и фольклор — В кн Русский фольклор Материалы и исследования, III М—Л, Изд АН СССР, 1958, стр 203—224 (АН СССР Инст русск лит (Пушкинский Дом))
- 145 Ременик Г. А. Поэмы Александра Блока М, Изд «Сов писатель», 1959 180 стр
- Стр 143, 144, 159, 171 народный образный язык в поэме «Двенадцать»
- 146 Смирнов Р. И. Некоторые вопросы идейно-художественной специфики поэмы А А Блока «Двенадцать» — Уч зап Иркутск гос пед инст, 1959, вып XV, стр 87—129
- Стр 89, 91—97, 103, 104, 110, 111, 113—115, 117—119 связь поэмы с народной поэзией
- 147 Тарасенков С. М. Творчество А Блока в советское время — Уч зап Краснодарск гос пед инст им 15-летия ВЛКСМ, 1957, вып XXI, стр 3—28
- Стр 19, 20 песня и частушка в поэме «Двенадцать»
- 148 Тимофеев Л. И. Александр Блок М, Изд Моск унив, 1957 182 стр
- Стр 31, 117, 151, 153, 154 интерес Блока к народной поэзии
- 149 Тимофеев Л. И. Поэма Блока «Двенадцать» и ее истолкователи — Вопросы литературы, 1960, № 7, стр 116—127
- Стр 121 знакомство Блока с матросским фольклором
- 150 Тимофеева В. В. Из истории борьбы за новый стиль в ранней советской поэзии — В кн Вопросы советской литературы, VIII М—Л, Изд АН СССР, 1959, стр 181—229 (АН СССР Инст русск лит (Пушкинский Дом))
- Стр 199—200 фольклорные мотивы в поэме А Блока «Двенадцать», стр 206 религиозно-фольклорные образы в творчестве С Есенина, стр 226, 227 пословицы и поговорки в произведениях В Маяковского
- 151 Штут С. «Двенадцать» А Блока — Новый мир, 1959, № 1, стр 231—246
- Стр 233, 238 фольклорные интонации в поэме
См также №№ 94, 131, 161
- С. А. ЕСЕНИН
- 152 Есенин С. А. Автобиография — В кн Советские писатели Автобиографии в двух томах, т. I М, Гослитиздат, 1959, стр 398—400
- Есенин о своем знакомстве с фольклором
- 153 Васильковский А. Т. Сергей Есенин Очерк творчества Елабуга, 1960 81 стр (Елабужск гос пед инст)
- Стр 2, 11, 16, 48, 51, 52, 72—75 связь поэзии Есенина с фольклором

154. **Вержбицкий Н.** Встречи с Сергеем Есениным. — Звезда, 1958, № 2, стр. 152—179.
Стр. 165—167: интерес Есенина к народным песням.
155. **Гайсарьян С. З.** Сергей Есенин — В кн.: С. Есенин. Стихотворения и поэмы. Изд. 3-е. Л., Изд. «Сов. писатель», 1960, стр. 5—49. (Библиограф. поэта. Малая серия).
Стр. 8, 9, 36, 43, 47: устная поэзия в стихах Есенина.
156. **Дымшиц А. Л.** Сергей Есенин. — В кн.: С. Есенин. Стихотворения и поэмы. Изд. 2-е. Л., Изд. «Сов. писатель», 1956, стр. 5—42. (Библиограф. поэта. Большая серия).
Стр. 6, 7, 18, 19, 35—38, 41: фольклорность поэзии Есенина.
157. **Есенина А.** «Это все мне родное и близкое». О Сергее Есенине. — Молодая гвардия, 1960, № 8, стр. 206—221.
Стр. 210: народная песня в «Поэме о 30».
158. **Жаворонков А.** Образ вождя в поэзии С. Есенина. — Нева, 1958, № 4, стр. 220—222.
Народно-поэтические истоки образа В. И. Ленина в стихах Есенина.
159. **Жаворонков А. З.** Поэма С. Есенина о Новгороде Великом. — Уч. зап. Новгородск. гос. пед. инст., 1958, т. III, стр. 99—111.
Стр. 101, 103—106, 108—111: фольклорные истоки поэмы.
160. **Зелинский К. Л.** Сергей Есенин. — В кн.: История русской советской литературы в трех томах, т. I. 1917—1929. М., Изд. АН СССР, 1958, стр. 374—396. (АН СССР. Инст. мировой лит. им. А. М. Горького).
Стр. 375, 383, 391—393: фольклорные традиции в поэзии Есенина.
161. **Зелинский К. Л.** На рубеже двух эпох. Литературные встречи 1917—1920 годов. М., Изд. «Сов. писатель», 1960. 338 стр.
Стр. 13: исполнение С. Есениным частушек; стр. 138, 139, 143, 148: элементы устной поэзии в творчестве В. Маяковского; стр. 170—172, 176, 177: народно-поэтические мотивы в поэме А. Блока «Двенадцать»; стр. 217: библейский фольклор у С. Есенина.
162. **Кошечкин С. П.** К вопросу о мастерстве Сергея Есенина. — В кн.: Проблемы социалистического реализма. М., Изд. Высш. парт. школы и Акад. обществ. наук при ЦК КПСС, 1959, стр. 363—417. (Акад. обществ. наук при ЦК КПСС).
Стр. 369, 384, 385, 388, 394—396, 401, 414: фольклор в стихах Есенина.
163. **Кулянич А.** Как работал Есенин. — Сов. Украина, 1957, № 7, стр. 146—151.
Любовь Есенина к устному творчеству и образной народной речи.
164. **Либедицкий Ю. Н.** Современники. Воспоминания. М., Изд. «Сов. писатель», 1958. 359 стр.
Стр. 117, 118, 125, 126: интерес С. Есенина к народной поэзии.
165. **Наумов Е. И.** Сергей Есенин. Жизнь и творчество. Л., Учпедгиз, 1960. 288 стр.
Стр. 4, 5, 11, 44, 60, 106, 112, 177, 196, 223, 224, 230, 232, 233, 237—240: связь поэзии Есенина с фольклором.
166. **Прокушев Ю. Л.** Сергей Есенин. Лит. заметки о детстве и юности поэта. М., Изд. «Правда», 1960. 47 стр. (Библиограф. «Огонек», № 46).
Стр. 3, 12, 14, 15, 17, 24, 26, 43, 46: знакомство Есенина с рязанским фольклором.
Рецензия: Ильин В. — Литература и жизнь, 1961, № 9, 20 января.
167. **Семеновский Д.** Есенин. Воспоминания. — В кн.: Теплый ветер. Лит.-худож. сборник. Иваново, Кн. изд. 1958, стр. 184—209.
Стр. 187, 191, 192, 207: связь творчества Есенина с устной поэзией. См. также №№ 141, 150.

А. А. ПРОКОФЬЕВ

- 168 Прокофьев А. А. Автобиография — В кн.: Советские писатели Автобиографии в двух томах, т II М, Гослитиздат, 1959, стр 265—269
Стр 265, 266, 268. поэт о связи своего творчества с фольклором
- 169 Бахтин В. С. Александр Прокофьев Критико-биографич очерк Л, Изд «Сов писатель», 1959 240 стр
Стр 31, 32, 38—41, 45—47, 50—65, 76 77, 92, 99, 101—109, 111—127, 133, 144, 162, 167 171—178, 187, 188, 199, 200, 219—223, 225 фольклорные образы в поэзии Прокофьева
Рецензия Ж и л о Е — Сов культура, 1961, № 107 8 сентября
- 170 Дудин М. С песней по жизни-радуге — Литература и жизнь, 1958, № 18, 18 мая
Фольклорность поэзии А Прокофьева
- 171 Молдавский Дм. Поэт и народное слово — Звезда, 1958, № 4, стр 195—202
Близость творчества А Прокофьева народной поэзии
- 172 Молдавский Д. М. Поэзия Александра Прокофьева Л, Лениздат, 1959 118 стр
Стр 6, 9—13, 25, 27, 32, 38—41, 44, 45, 49, 50, 52, 53, 57—59, 61—64, 75—77, 79, 87—90, 94, 97—104, 106, 107, 117 фольклорные истоки поэзии Прокофьева
Рецензии Р а д и щ е в Л — Звезда, 1959, № 11, стр 216; Ж и л о Е — Сов культура, 1961, № 107 8 сентября
- 173 Фролов В. Александр Прокофьев — Октябрь, 1958, № 9 стр 156—167
Стр 160—162, 167 интерес поэта к фольклору
См также № 116

А. Т. ТВАРДОВСКИЙ

- Выходцев П. С. А Твардовский и народно-поэтическое творчество См № 1
- 174 Выходцев П. Александр Твардовский М, Изд «Сов писатель», 1958 411 стр
Стр 253—273 Народные истоки «Книги про бойца»
Рецензии: Г у б к о Н — Нева 1958, № 9, стр 228—229, Т у р к о в А — Вопросы литературы, 1958, № 9, стр 120—122
- 175 Выходцев П. С. А Т Твардовский Семинарий. Л, Учпедгиз, 1960 251 стр
Стр 140—141 «Василий Теркин» и устное народное творчество, стр 163—164 Твардовский и народно-поэтические традиции
- 176 Дунаевский Б. О. Песня-правда Очерк о народной песне М, Изд «Молодая гвардия», 1960 112 стр
Стр 35 песня в поэме А. Твардовского «За далью — даль»
- 177 Кохно И. П. О народно-поэтических традициях в поэме А Твардовского «Страна Муравия» — Уч зап Карельск пед инст., 1960, т IX, стр 117—131
- 178 Любарева Е. П. Александр Твардовский Критико-биографич очерк М, Изд «Сов писатель», 1957 186 стр
Стр 34, 36, 40, 41, 43, 45, 52—54, 59, 63, 81—83, 88, 90, 91, 108 110—114, 117, 120, 121, 141, 142, 179—182 интерес Твардовского к фольклору
- 179 Мохов И. А. Элементы народной сказки в поэме А Твардовского «Страна Муравия» — Сб трудов историко-филол фак-та Ставропольск пед инст., 1958, вып 13 стр 289—304
- 180 Муравьев П. Заметки о мастерстве А. Твардовского Об одном поэтическом приеме «Василия Теркина» — В кн.: Дальнее поле [Сборник] Смоленск, Кн изд., 1958, стр 247—258. (Смоленск отделение Союза писателей СССР)
Прием фольклорных повторов в поэме.

- 181 Орлов М. С. Особенности типизации в поэмах А Твардовского Автореферат дисс на соискание учен степени кандидата филол наук М, 1956 15 стр (Моск гос унив им М В Ломоносова)
Стр 1—8 фольклор в поэме «Страна Муравия», стр 11, 12 фольклор в поэме «Василии Теркин»
- 182 Рошин П. Ф. Поэма А Твардовского «Василий Теркин» Пособие для учителя Изд 2-е М, Учпедгиз, 1959 68 стр
Стр 30—37 Традиции русской классической литературы и устного народного творчества
- 183 Самурин А. М. Особенности употребления препозитивных согласованных определений в простом предложении поэмы А Твардовского «Василий Теркин» — Уч зап Кустанайск гос пед инст, 1958, т II, стр 91—99
Стр 92, 93, 99 фольклорные словосочетания в поэме
- 184 Турков А. Секреты «простого стиля» Заметки о мастерстве Твардовского — Знамя, 1960, № 7, стр 186—200
Стр 188, 191, 192, 198, 200 народное творчество в произведениях Твардовского
- 185 Турков А. Александр Твардовский М, Гослитиздат, 1960 191 стр
Стр 31, 35, 45, 46, 82, 174—179, 188 интерес поэта к устному творчеству
- 186 Урбан А. Народность, мастерство, традиции Заметки о творчестве Александра Твардовского — Звезда, 1959, № 7, стр 177—184
Стр 178—181, 183, 184 связь поэзии Твардовского с фольклором
См также № 131

А. Н. ТОЛСТОЙ

- 187 Толстой А. Н. Краткая автобиография — В кн Советские писатели Автобиографии в двух томах, т II М, Гослитиздат, 1959, стр 446—454
Стр 450, 453 А Н Толстой о своей работе над русской народной поэзией
- 188 Письмо А. Н. Толстого директору Исторического музея в городе Суздале А Д Варганову — В кн Творчество А Н Толстого Сб статей М, Изд Моск унив, 1957, стр 223—224
Приведена народная песня о царице Евдокии Лопухиной
- 189 Алпатов А. В. Творчество А Н Толстого Пособие для учителя М, Учпедгиз, 1956 199 стр
Стр 8, 9, 104—107, 130, 131, 145, 148, 149, 157—161, 168, 169, 174—177, 183, 189, 191 знание А Н Толстым русской устной поэзии и образного народного языка
- 190 Алпатов А. В. О третьей книге романа А Н Толстого «Петр Первый» — В кн.: Творчество А Н Толстого Сб статей М, Изд Моск унив, 1957, стр 96—130
Стр 109—113 фольклорная струя в 3-й книге романа
- 191 Альбина Э. Н. О стиле публицистики А Н Толстого — Уч зап Киргизск гос заочн пед инст, 1956, вып II, стр 173—222
Стр 180—181, 203—208 фольклор и образная народная речь в публицистике А Н Толстого
- 192 Аникин В. П. А Н Толстой и русская сказка — В кн Творчество А Н Толстого Сб статей М, Изд Моск унив, 1957, стр 155—182
Рецензия: Баранов В — Вопросы литературы, 1958, № 7, стр 196
- 193 Бахметьева Е. П. У истоков прозы А Н Толстого — Уч зап Ленингр гос пед инст им А И Герцена, 1958, т XXXII, ч II Кафедра русск лит, стр 237—273
Стр 254—257, 259 интерес молодого А Н Толстого к народной поэзии

194. **Борисов Г. И.** Работа А. Н. Толстого над языком народных сказок. — Сб. студенч. научн. работ Ульяновск. гос. пед. инст. им. И. Н. Ульянова, 1956, вып. 1, стр. 42—49.
195. **Вербицкая В. Г.** Работа А. Н. Толстого над языком и стилем исторической драмы (диалогия «Иван Грозный»). Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук. Львов, 1959, 20 стр. (Львовск. гос. унив. им. И. Франко).
Стр. 13, 15—19: фольклорные элементы как средство индивидуализации языка героев диалогии.
196. **Веселовский Т. Т.** Диалогия А. Н. Толстого «Иван Грозный». — Уч. зап. Ленингр. гос. пед. инст., 1958, т. 184, вып. 6, Факт-яз. и лит., стр. 161—181.
Стр. 164, 165, 173, 174, 177—179: связь диалогии с фольклором.
197. **Веселовский Т. Т.** Творчество А. Н. Толстого. Пособие для учителей. Л., Учпедгиз, 1958, 212 стр.
Стр. 11—13, 47, 53, 178, 179, 194—196, 204, 209, 210: фольклор в произведениях А. Н. Толстого.
198. **Дроздецкая И. В.** Путь А. Н. Толстого к реализму (1905—1913 гг.). Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук. Алма-Ата, 1960, 15 стр. (Казахск. пед. инст. им. Абая).
Стр. 6, 7: фольклор в ранних произведениях А. Н. Толстого.
199. **Дымшиц А.** Из воспоминаний. — В кн.: Прибой. Сб. произведений ленингр. писателей. Л., Гослитиздат, 1959, стр. 103—110.
Стр. 108, 109: А. Н. Толстой о значении фольклора и образной народной речи для его творчества.
200. **Зверева Л. И.** Стилистические средства эпического в публицистике А. Н. Толстого. — Научн. ежегодник за 1958 год Черновицкого гос. унив. Черновицы, 1960, стр. 218—221.
Античные и библейские образы в публицистике А. Н. Толстого периода Великой Отечественной войны.
201. **Касаткина В. Н.** Из наблюдений над стилем языка драматической повести А. Н. Толстого «Иван Грозный». — Труды Томск. гос. унив. им. В. В. Куйбышева, 1960, т. 153, стр. 46—54.
Стр. 52, 53: традиции устного творчества в повести.
202. **Кищинская Л. А.** Наблюдения над использованием просторечной и устаревшей лексики в романе А. Н. Толстого «Петр Первый». — Уч. зап. Уральск. гос. унив. им. А. М. Горького, 1959, вып. 28, стр. 51—68.
Стр. 52—54, 56: образная народная речь в романе.
203. **Котельникова Л. М.** Из наблюдений над мастерством А. Н. Толстого-драматурга по пьесам «Орел и орлица» и «Трудные годы». — Уч. зап. Казанск. гос. пед. инст., 1958, вып. 12, стр. 313—343.
Стр. 327, 332—335: фольклорные элементы в языке пьес.
204. **Крестинский Ю. А.** А. Н. Толстой. Жизнь и творчество. (Краткий очерк). М., Изд. АН СССР, 1960, 314 стр. (АН СССР. Инст. мировой лит. им. А. М. Горького).
Стр. 12, 18, 44, 51—54, 60, 62, 135, 261—268, 278, 284, 286: фольклористические интересы писателя.
205. **Макаровская Г. В.** Фольклор в романе А. Н. Толстого «Петр Первый». — Научн. ежегодник за 1955 год Саратовск. гос. унив., отд. III. Саратов, 1958, стр. 43—46.
206. **Макина М. А.** Изображение жизни советской страны в рассказах А. Толстого 20-х годов. — Уч. зап. Ленингр. гос. унив. им. А. А. Жданова, 1957, № 230. Серия филол. наук, вып. 32, стр. 109—133.
Стр. 130, 131: образная народная речь в рассказах А. Н. Толстого 20-х годов.
207. **Мамаев Г. А.** Из наблюдений над языком и стилем драматической повести А. Н. Толстого «Иван Грозный». (По архивным материалам). — Уч. зап. Астраханск. гос. пед. инст. им. С. М. Кирова, 1959, т. VIII, стр. 225—238.
Стр. 228—230, 235: фольклор в пьесе.

208. Пахалуева Н. М. А. Н. Толстой о литературе народов СССР. — Уч. зап. Стерлитамакск. гос. пед. инст., 1960, вып. II, стр. 112—124.
Стр. 113, 116—119, 121—124: интерес А. Н. Толстого к фольклору народов СССР.
209. Поляк Л. М. Роль фольклора в становлении реалистического метода А. Н. Толстого. (У источников творчества). — Известия АН СССР. Отделение лит. и яз., 1956, т. XV, вып. 4, стр. 352—364.
210. Поляк Л. М. Раннее творчество А. Н. Толстого. (В поисках стиля). — В кн.: Творчество А. Н. Толстого. Сб. статей. М., Изд. Моск. унив., 1957, стр. 5—40.
Стр. 11—23, 25, 28, 31, 32: фольклорная основа ранних произведений А. Н. Толстого.
Рецензия: Баранов В. — Вопросы литературы, 1958, № 7, стр. 196.
211. Поляк Л. Из наблюдений над стилем трилогии А. Н. Толстого «Хождение по мукам». — В кн.: Поиски и свершения. Лит.-критич. статьи. М., Изд. «Сов. писатель», 1960, стр. 335—369.
Стр. 339—345, 351: образная народная речь в трилогии.
212. Рождественский Вс. Наш современник. Страничка литературных воспоминаний о А. Н. Толстом. — Вечерний Ленинград, 1958, № 8, 10 января.
А. Н. Толстой о своем интересе к русскому фольклору.
213. Старикова В. А. Из наблюдений над речевым стилем персонажей романа А. Н. Толстого «Хмурое утро». — В кн.: Творчество А. Н. Толстого, Сб. статей. М., Изд. Моск. унив., 1957, стр. 78—95.
Стр. 79, 80, 86: образная народная речь в стиле романа.
214. Тютин Б. Д. Народ и революция в творчестве А. Н. Толстого. (Дооктябрьский период). — В кн.: Русская советская литература. Сб. статей. Горький, 1958, стр. 121—141. (Уч. зап. Горьковск. гос. унив. им. Н. И. Лобачевского, вып. 49).
Стр. 125—128: фольклорность ранних рассказов А. Н. Толстого.
215. Чарный М. Б. Жизнь и литература. М., Изд. «Сов. писатель», 1957, 504 стр.
Стр. 241, 242, 330, 367, 369: интерес А. Н. Толстого к народному творчеству; стр. 379, 381—383: песня в романе М. Шолохова «Тихий Дон».
216. Щербина В. А. Н. Толстой. Творческий путь. М., Изд. «Сов. писатель», 1956, 617 стр.
Стр. 28—31, 33, 448—450, 475, 476, 485, 494, 495, 546—548, 553, 581, 586: устная поэзия и образная народная речь в произведениях А. Н. Толстого.
217. Юлдашева Р. А. Публицистические статьи А. Н. Толстого периода Великой Отечественной войны (1941—1945 гг.). — Уч. зап. Ташкентск. гос. пед. инст. им. Низами, 1958, вып. XIII, ч. II, стр. 55—82.
Стр. 71—73: элементы устной поэзии в публицистике А. Н. Толстого. См. также №№ 28, 54.

М. А. ШОЛОХОВ

218. Шолохов М. А. О Джамбуле. — В кн.: Русские о казахской литературе. Составитель А. Алимжанов. Алма-Ата, Казгослитиздат, 1957, стр. 129.
219. Шолохов М. А. Сокровищница народной мудрости. — В кн.: В. И. Даль. Пословицы русского народа. М., Гослитиздат, 1957, стр. III—IV.
То же: Сов. Россия, 1957, № 129, 2 июня.
-
220. Бардин А. В. Устное народное поэтическое творчество в произведениях Шолохова. — Уч. зап. Оренбургск. гос. пед. инст. им. В. П. Чкалова, 1958, вып. 13, стр. 285—328.
221. Васильев В. Г. Художественные особенности языка «Тихого Дона» М. Шолохова. — Уч. зап. Магнитогорск. гос. пед. инст., 1958, вып. VI, стр. 175—212.
Стр. 191—195: язык фольклора в романе.

- 222 **Вирясова Л. С.** Субстантивная фразеология в романе М А Шолохова «Тихий Дон» Автореферат дисс на соискание учен степени кандидата филол наук М 1956 17 стр (Моск гос унив им М В Ломоносова)
Народно-сказовая речь в романе
- 223 **Гальченко И. Е.** Семантико-стилистическая характеристика диалектной лексики романа М А Шолохова «Поднятая целина» — Уч зап Северо-Осет. гос пед инст им К Л Хетагурова, 1958, т XXIII, вып III, стр 135—154
Стр 150—152 народно-поэтические диалектизмы в романе
- 224 **Горелов А. А.** «Тихий Дон» М Шолохова и русское народное поэтическое творчество — В кн Михаил Шолохов Сб статей Л, Изд Ленингр унив, 1956 стр 12—63
Рецензии Коляда Е — Вопросы литературы, 1957, № 8, стр 207—208, Бараг Л — Дружба народов, 1958, № 11, стр 237—238
- 225 **Гура В. В.** Жизнь и творчество М А Шолохова Изд 2-е М Учпедгиз, 1960 271 стр
Стр 47, 48, 55, 56, 80, 81, 89, 91, 98, 198, 215, 216 интерес Шолохова к фольклору
- 226 **Дрягин Е. П.** Вдохновенное мастерство (Образы, язык, стиль «Поднятой целины») Ростов н/Д, Кн изд, 1958 118 стр
Стр 29, 39, 71, 85, 90, 100, 101, 115 элементы устной поэзии в романе
- 227 **Дубовицкий И. А.** Некоторые изобразительные средства романа М А Шолохова «Тихий Дон» — Уч зап Тираспольск гос пед инст им Т Г Шевченко, 1956, вып 1, стр 7—20
Стр 16—20 фольклор в романе
- 228 **Журавлева А. А.** Новые главы второй части романа М Шолохова «Поднятая целина» — Уч зап Моск обл пед инст им Н К Крупской, 1957, т LIV Труды кафедры русск лит, вып 1, стр 27—46
Стр 46 пословицы в романе
- 229 **Кошелев Я. Р.** М Шолохов и некоторые особенности устного народного творчества — Труды Томск гос унив им В В Куйбышева, 1957, т 139, стр 109—113
- 230 **Лежнев И. Г.** Избранные статьи М, Гослитиздат, 1960 327 стр
Стр 57, 60—65 образная народная речь в произведениях Шолохова стр 96 песня в романе «Тихий Дон»
- **Лозанова А. Н.** Народно-поэтические мотивы в романе М Шолохова «Тихий Дон» См № 1
Рецензия Бараг Л — Дружба народов, 1958, № 11, стр 237
- 231 **Лукин Ю.** Новая сила романа Две книги «Поднятой целины» Михаила Шолохова — Москва, 1960, № 12, стр. 192—210
Стр 205, 209 фольклорность образа деда Щукаря
- 232 **Минеев П. Г.** Художественные особенности «Тихого Дона» М Шолохова Автореферат дисс на соискание учен степени кандидата филол наук Черновицы, 1956 17 стр (Черновицк гос унив)
Стр 4, 12—14 народное творчество в романе
- 233 **Можейко Н. С.** Об использовании фразеологизмов диалектного характера в языке романов М Шолохова — В кн. Исследования по белорусскому и русскому языкам Минск Изд Белорусск унив им В И Ленина, 1960, стр 81—90
- 234 **Молдавский Дм.** От жизни и сказки — дед Щукарь Заметки фольклориста — Литература и жизнь, 1960, № 30, 9 марта
- 235 **Пахомова К. И.** Народная песня в романе М А Шолохова «Тихий Дон» — Уч зап Горьковск гос унив, 1958, вып 49, стр 183—202
- 236 **Пермитин Е.** Русский характер — Лит газета 1957, № 35, 21 марта
Фольклорный прием троекратного усиления в рассказе Шолохова «Судьба человека»

237. Прохорова В. Н. Диалектизмы в языке художественной литературы. М., Учпедгиз, 1957. 80 стр.
Стр. 59: фольклорные истоки образности речи Шолохова.
238. Роменская М. А. Разговорная и просторечная фразеология в романе М. А. Шолохова «Тихий Дон». — Уч. зап. Белгородск. гос. пед. инст., 1957, вып. 1, стр. 60—85.
Стр. 64, 66, 68, 70, 76, 82, 83, 85: народная фразеология и пословицы в романе.
239. Рыбинцев И. В. На страже завоеваний Октября. (Художественная публицистика М. Шолохова). — Уч. зап. Дрогобужск. гос. пед. инст. им. И. Я. Франко, 1957, вып. III, стр. 59—90.
Стр. 81: пословицы и поговорки в «Слове о Родине».
240. Серафимович А. С. Михаил Шолохов. — В кн.: Советские писатели. Автобиографии в двух томах, т. II. М., Гослитиздат, 1959, стр. 695—696.
Знакомство Шолохова с донским народным творчеством.
241. Соيفер М. И. Юмор в романе «Тихий Дон». — Уч. зап. Ташкентск. гос. пед. инст. им. Низами, 1958, вып. XIII, ч. II, стр. 3—53.
Стр. 17, 20, 21, 34, 43, 44: фольклорность юмора Шолохова.
242. Успенская К. М. Путь к мастерству. (Рассказы М. Шолохова 20-х годов). — Уч. зап. Ленингр. гос. унив. им. А. А. Жданова, 1959, № 275. Серия филол. наук, вып. 53, стр. 84—101.
Стр. 89, 94—96: устная поэзия в ранних рассказах писателя.
243. Эльяшевич А. Поднятая целина. К выходу в свет второй книги романа. — Урал, 1960, № 5, стр. 141—158.
Стр. 153, 154: фольклорные истоки образа деда Щукаря.
244. Якименко Л. «Тихий дон» М. Шолохова. О мастерстве писателя. Изд. 2-е. М., Изд. «Сов. писатель», 1958. 555 стр.
Стр. 356, 506, 510, 511, 520, 522, 523, 531, 532, 534, 535: народно-поэтические интонации в романе.
245. Якименко Л. Г. О «Поднятой целине» М. Шолохова. М., Изд. «Сов. писатель», 1960. 133 стр.
Стр. 75, 128: народно-поэтические традиции в романе.
246. Ярославцева Л. А. Сравнения в романе М. Шолохова «Поднятая целина». — Уч. зап. Тамбовск. гос. пед. инст., 1958, вып. XII, стр. 199—229.
Стр. 207, 218, 219, 221: элементы образной народной речи в романе. См. также №№ 28, 116, 215.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- | | |
|------------------------|----------------------------------|
| А. К. 15 | Баскевич И. З. 17 |
| Александрович С. X. 44 | Бахметьева Е. П. 193 |
| Алексеева О. В. 101 | Бахтин В. С. 169 |
| Алимжанов А. 218 | Бедный Д. 105 |
| Алпатов А. В. 189, 190 | Беленький Е. И. 18 |
| Альбина Э. Н. 191 | Белецкий А. И. 61 |
| Аникин В. П. 192 | Бердник П. М. 19 |
| Антокольский П. Г. 137 | Благой Д. Д. 20 |
| Асеев Н. Н. 138 | Блок А. А. 94, 131, 137—151, 161 |
| Астахова А. М. 1 | Бобер Э. Я. 21 |
| Барак Л. Г. 224 | Богатырев П. Г. 88 |
| Баранов В. И. 192, 210 | Богатырев Ш. Ш. 22 |
| Баранов С. Ф. 16, 61 | Борисов Г. И. 194 |
| Бардин А. Б. 220 | Борисова И. 23 |
| | Бройтман Б. А. 102 |

- Бурова Г М 24
 Бялик Б А 25, 26
 Варганов А Д 188
 Васильев В Г 221
 Васильковский А Т 153
 Введенская В П 27
 Введенская Л А 28
 Венгров Н 139 140
 Венедиктов А И 51
 Вербицкая В Г 195
 Вержбицкий Н К 154
 Веселовский Т Т 196 197
 Вирясова Л С 222
 Владимиров С В 103, 104
 Волков А А 61
 Выходцев П С 1, 3, 105, 174, 175
 Гавриленко М А 29
 Гайсарьян С Э 155
 Галкина-Федорук Е М 30
 Гальченко И Е 223
 Горелов А А 7 224
 Горький А М 1, 8, 11—99, 140
 Григорьев Н Д 106
 Груздев И А 31
 Губко Н Г 174
 Гудок В С 32
 Гура В В 225
 Гуревич Л И 33
 Гусев В Е 34
 Даль В И 219
 Дашевский Ю С 35
 Десницкий В А 36
 Джембул 218
 Долженко С И 37
 Донской Я Е 38
 Дроздецкая И В 198
 Дрягин Е П 226
 Дубинский И В 107
 Дубовицкий И А 227
 Дудин М А 170
 Дунаевский Б О 176
 Дымшиц А Л 156, 199
 Есаия Е А 39
 Есенин С А 141 150, 152—167
 Есенина А А 157
 Жаворонков А Э 158, 159
 Жак Л П 16, 40 52
 Жило Е 169 172
 Жирков А 121
 Журавлева А А 228
 Зайцев В А 108
 Закруткин В А 4
 Захарова В А 1, 41
 Зверева Л И 200
 Зелинский К Л 160, 161
 Злобин С П 1
 Зунделович Я О 42
 Иванов Ю 43
 Ивашин В В 44
 Ивич А 109
 Ильин В 166
 Исаковский М В 1
 Карасик Э М 45
 Карпов А С 110
 Касаткин Н В 46
 Касаткина В Н 201
 Касаткина И М 47
 Касторский С В 48
 Катанян В А 111
 Келдыш В А 49
 Кириллова М 51
 Кишинская Л А 202
 Ковач К В 50
 Кокхьяра Дж 51
 Колоскова Л П 52
 Коляда Е 224
 Кон Л Ф 112
 Котельникова Л М 203
 Кохно И П 177
 Кошелев Я Р 229
 Кошечкин С П 162
 Красильников Н В 53
 Крендель Р Н 57
 Крестинский Ю А 204
 Кулинич А В 141 163
 Куприяновский П В 54
 Купрович Б 55
 Лавут П И 113 114
 Ланина В Н 56
 Лежнев И Г 230
 Ленин В И 158
 Леонов Л М 10
 Леонтьева О 57
 Либединский Ю Н 164
 Ливанова Т Н 57
 Литвин Э С 1
 Лозанова А Н 1
 Лукин Ю Б 231
 Любарева Е П 178
 Макаровская Г В 205
 Макина М А 206
 Максимов П Х 58
 Мамаев Г А 207
 Манн Ю В 59
 Маслин Н Н 115 116
 Матвейчук Н Ф 60 61
 Маяковский В В 1, 85, 100—136 138
 150 161
 Медведев П Н 142
 Мейлах Б С 11, 62 100
 Мелетинский Е М 51
 Мельц М Я 1
 Метченко А И 117
 Мещерский Н А 118
 Минеев П Г 232
 Минокин М В 63
 Можейко Н С 233
 Молдавский Д М 103 119 171 172
 234
 Мордвинов А А 120
 Мохов И А 179
 Муравьев П 180
 Муратова К Д 64
 Мясников А С 65

- Наумов Е И 165
 Нейман Б В 66
 Некрасов Н А 130
 Никулин Л В 67
 Нинов А А 7
 Новиков Н В 1
 Нусинов И М 68
 Овчаренко А И 69
 Огнев В Ф 5
 Озмитель Е К 121, 122
 Окунь Г Б 70
 Орбели И А 2
 Орлов В Н 143
 Орлов М С 181
 Оррас Б А 71
 Осицкая Т С 123
 Охременко Е П 72
 Ошаров М И 73
 Павлова К И 74
 Паперный Э С 124
 Пахалуева Н М 208
 Пахомова К И 235
 Пермитин Е Н 6, 236
 Перцов В О 125
 Петрова М Г 75
 Поликанов А А 126
 Поляк Л М 66 209—211
 Померанцева Э В 144
 Попов В А 127
 Потявин В М 76
 Правдина И С 1
 Привалова Э В 77
 Прокофьев А А 116, 168—173
 Прокушев Ю Л 128 166
 Прохорова В Н 237
 Пулинец А С 78
 Путилов Б Н 1
 Пушкин А С 20, 94
 Разин С Т 40
 Раков В П 129
 Резников Л Я 79
 Ременик Г А 145
 Рождественский В А 212
 Роменская М А 238
 Рошин П Ф 182
 Рудов В Ф 80, 81
 Рыбинцев И В 239
 Рымашевский В В 130
 Савилова Т А 82, 83
 Савицкая С А 84
 Самурин А М 183
 Саянов В М 85
 Свириев И П 86
 Сельвинский И Л 7
 Семагина О А 87
 Семеновский Д Н 167
 Серафимович А С 54 240
 Сидорова Ю Н 88
 Сиротина В А 89
 Смирнов Р И 146
 Соифер М И 241
 Старикова В А 213
 Тарасенков А К 131
 Тарасенков С М 147
 Тарасова А А 90
 Твардовский А Т 1, 131, 174—186
 Тимофеев Л И 148 149
 Тимофеева В В 132 150
 Толстой А Н 28, 54 187—217
 Турков А М 174, 184, 185
 Тютин Б Д 214
 Урбан А 186
 Успенская К М 242
 Федосова И А 69
 Фролов В В 173
 Фурманов Д А 54
 Харджиев Н И 133
 Хитровский Ф П 91
 Хмелинина М И 92
 Чарный М Б 215
 Черемин Г С 134
 Чичеров В И 8
 Чуковский К И 93, 94
 Шаляпин Ф И 67
 Шишкина А Н 1
 Шнейерсон М А 1
 Шолохов М А 1 28, 116, 215, 218—246
 Шоптеряну В 95
 Штут С М 151
 Шумилов Н Ф 135
 Шумский А 96
 Шусер А Н 97
 Щеголев Н А 136
 Щербина В Р 216
 Эвентов И С 98
 Эльяшевич А П 243
 Югов А К 9 10
 Юлдашева Р А 217
 Якименко Л Г 244, 245
 Ялкайн Я 14
 Ярмак И И 99
 Ярославцева Л А 246

СОДЕРЖАНИЕ

Литература и фольклор	Стр.
П. С. Выходцев. Советская литература и устное народно-поэтическое творчество. (Методология вопроса)	3
Л. И. Емельянов. К вопросу о фольклоризме древней русской литературы . . .	26
С. Н. Азбелев. Новгородские былины и летопись	44
Г. Н. Ионин. Фольклорные мотивы в поэзии Г. Р. Державина 1800-х годов . . .	52
Е. А. Тудоровская. Становление жанра народной баллады в творчестве А. С. Пушкина	67
М. М. Гин. Спор о великом грешнике (некрасовская легенда «О двух великих грешниках» и ее источники)	84
А. Н. Лурье. Фольклор в прозе Н. А. Некрасова	98
Ж. В. Кулиш. «Снегурочка» А. Н. Островского и народная сказка	106
В. К. Архангельская. Фольклор в волжских рассказах В. Г. Короленко	115
Д. М. Молдавский. Некоторые вопросы фольклоризма В. М. Гаршина	129
Э. С. Литвин. Валерий Брюсов и русское народное творчество	136
Ф. И. Лавров. Против нигилистического отношения к современному поэтическому творчеству. (В порядке обсуждения)	153
Л. И. Емельянов. По поводу статьи Ф. И. Лаврова	164
Из истории русской фольклористики	
Л. М. Землянова. Проблема народности литературы и народного творчества в эстетической концепции Н. Г. Чернышевского	171
В. Г. Базанов. К вопросу о фольклоре и фольклористике в годы революционной ситуации в России (1859—1861)	189
В. Е. Гусев. Проблемы теории и истории фольклора в трудах А. Н. Веселовского конца XIX—начала XX в.	217
В. П. Аникин. М. Н. Сперанский как историк и теоретик фольклора	241
С. Г. Лазутин. Изучение частушки и некоторые вопросы историографии русской фольклористики	259
Э. Хексельшнайдер. К истории изучения русского фольклора в Германии в первой половине XIX в.	276
А. А. Горелов. Кем был автор сборника «Древние российские стихотворения»	293
Н. В. Новиков. Сборник П. В. Шейна «Великорус в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п.»	313
<u>Э. И. Власова. Коллекция лирических песен в собрании П. В. Киреевского (30-е годы XIX в.)</u>	328
Л. В. Домановский. Собрание песен Саратовской губернии А. Н. Пасхаловой	343
Н. П. Колпакова. Песенная комиссия Русского географического общества	354
Я. Р. Кошелев. Новые материалы о С. И. Гуляеве	367
О. Б. Алексеева. Из цензурных материалов о народных песнях	374
Хроника	
К 70-летию В. М. Жирмунского	377
Библиография	
М. Я. Мельц. Фольклор и русская советская литература (1956—1960). Материалы к библиографии	382

РУССКИЙ ФОЛЬКЛОР
МАТЕРИАЛЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ. VII

*

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

*

Редактор Издательства *П. П. Быстров*
Технический редактор *В. А. Сорокина*
Корректоры *Г. А. Баре* и *Л. Я. Комм*

Сдано в набор 9/VI 1962 г. Подписано к печати
22/IX 1962 г. РИСО АН СССР № 79-109В.
Формат бумаги 70 × 108/16. Бум. л. 12⁵/8. Печ. л.
25¹/₄ = 34.59 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 36.31.
Изд. № 1619. Тип. зак. № 708. М-42316.
Тираж 1800.

Цена 2 р. 28 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>
31	22 снизу	poétique».	poétique».
45	17 сверху	опосредственно	опосредов: нно
65	14 „	куда есить,	куда есить,
91	3 „	задет	задает
112	6 снизу	Д. К. Э и м и н.	Д. К. Э е л е н и н.
144	6 „	Купленную	Куплетную
298	10 сверху	не из анализа	из анализа
381	12 -11 снизу	бессознательно- стью	бессознательного

„Русский фольклор. Материалы и исследования“, т. VII