

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

ПРИНЦИПЫ ТЕКСТОЛОГИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ ФОЛЬКЛОРА



ИЗДАТЕЛЬСТВО
«НАУКА»
МОСКВА · ЛЕНИНГРАД
1 9 6 6

Ответственный редактор

Б. Н. ПУТИЛОВ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемый сборник статей — первый опыт коллективного обсуждения проблем фольклорной текстологии. Необходимость такого обсуждения вполне назрела. На смену эпизодическим и более или менее случайным текстологическим экскурсам, совершавшимся отдельными фольклористами в разное время и по разным поводам, приходит устойчивый и широкий интерес фольклористов к текстологии, обусловленный актуальными научными задачами. Этот интерес получает свое выражение в стремлении научно определить текстологические принципы издания произведений фольклора, критически осмыслить и оценить опыт русской науки в этой области.

Важное значение в этом плане имеют переиздания сказок А. Н. Афанасьева, онежских былин А. Ф. Гильфердинга, сборника Кирши Данилова, а также осуществляемая ныне серия «Памятников русского фольклора». Здесь же должны быть названы текстологические исследования о сборниках и публикациях М. Д. Чулкова, И. П. Сахарова, П. В. Киреевского, Н. И. Костомарова и А. Н. Мордовцевой, П. И. Якушкина, П. В. Шейна, А. М. Листопада и др., об изданиях отдельных жанров, особенно сказок, былин, исторических песен, народной лирики.

С этим кругом вопросов теснейшим образом связаны историографическое изучение и дальнейшая разработка текстологических принципов и правил записи произведений народного творчества. В нашем сборнике эта обширная и далеко еще не исчерпанная тема представлена статьями А. Д. Соймонова, З. И. Власовой, Н. В. Новикова, В. В. Митрофановой, О. Б. Алексеевой, Б. М. Добровольского. Очевидна необходимость продолжить разыскания по истории фольклорных изданий, дать научно обоснованные оценки ряду памятников русской фольклористики (в частности, сборникам П. Н. Рыбникова, Е. Барсова), критически обобщить текстологические итоги работы в области некоторых жанров.

Другая тема, получившая отражение в нашем сборнике, — текстология и проблемы изучения истории фольклора. Некритическое отношение к публикациям, излишняя доверчивость исследователей породили немало ошибочных толкований и поспешных выводов. В последнее время в нашей науке ведется настойчивая работа по критической проверке некоторых источников, по пересмотру отдельных историко-фольклорных концепций, основанных на сомнительных данных. Эту важную тему в сборнике продолжает статья Л. В. Домановского.

Границы текстологии как специальной дисциплины, по убеждению ряда современных филологов, не могут быть сведены к эдиционной практике, к вопросам атрибуции, установления подлинности текстов, датировки и пр. Текстология смыкается в ряде пунктов с историческими и теоретическими изучениями памятников фольклора, составляет одну из основ и один из методических элементов такого изучения. Правильно поставленный и направленный текстологический анализ может дать полезные историко-фольклорные результаты. В нашем сборнике две статьи — Н. П. Колпаковой и Б. Н. Путилова — объединяют в себе проблематику текстологическую и историко-фольклорную.

В связи с развитием фольклорной текстологии важное значение приобретает дальнейшая разработка теоретических ее аспектов. В частности, ощущается настоятельная потребность в теоретическом обсуждении основных ее понятий, в упорядочении терминологии. Важно согласовать и эти понятия, и эту терминологию с более общими принципами и понятиями текстологии литературной, которая — в последние годы особенно — развивается с большой интенсивностью. Этим целям служит в сборнике статья С. Н. Азбелева.

Фольклорная текстология как специальная научная отрасль — со своей теорией и историей — еще очень молода. Однако она быстро растет и набирает силы. Заметно ее развитие и в зарубежной науке, в частности в фольклористике социалистических стран. Фольклорная текстология связана с практическими задачами (запись и издание произведений народного творчества), не в меньшей степени она связана и с задачами теоретического и исторического изучения фольклора. Всемерное углубление текстологических исследований и расширение текстологической проблематики — одна из насущных задач, которой должен послужить настоящий сборник.

А. Д. СОЙМОНОВ

**ВОПРОСЫ ТЕКСТОЛОГИИ
И ПУБЛИКАЦИИ ФОЛЬКЛОРНЫХ МАТЕРИАЛОВ
ИЗ СОБРАНИЯ ПЕСЕН П. В. КИРЕЕВСКОГО**

Изучение собрания песен П. В. Киреевского выдвигает перед его исследователями широкий круг текстологических проблем. Сама история этого грандиозного собрания, насчитывающего тысячи текстов, записанных многими собирателями в течение почти полувека, может рассматриваться как определенный этап в развитии фольклорной текстологии.

Научная текстология в фольклористике зародилась и развивалась вместе с наукой о фольклоре. Изучение истории текста фольклорных произведений стало предметом специальных исследований уже в начале прошлого века. Принципы издания фольклорных текстов стали одним из факторов борьбы различных направлений в науке начиная с появления в свет сборника Кирши Данилова и других фольклорных собраний того времени. Но особенно большое значение приобрели текстологические исследования, когда в их орбиту вошла разработка методики записи фольклорных текстов. Создание научной методики собирания и публикации произведений народной поэзии, формирование научного фонда фольклорных материалов, определение основных видов и жанров фольклора составляли одну из главных задач русской фольклористики первой половины XIX века. В ходе осуществления этой задачи развернулась острая борьба между представителями передовой общественной мысли и сторонниками теории официальной народности, пытавшимися монополизировать исследовательскую работу в области устной словесности. В центре этой борьбы была деятельность П. В. Киреевского, создавшего первое научное собрание произведений народной поэзии, в котором приняли участие многие выдающиеся представители русской науки и литературы.

Текстологические принципы, положенные в основу песенного собрания Киреевского, формировались в процессе развития русской филологической науки. Важнейшим этапом в этом развитии является деятельность Вольного общества любителей словесности, наук и художеств, видным представителем которого был А. Х. Востоков — один из первых участников песенного собрания Киреевского. Разработка проблем текстологии как основы всякого филологического исследования заняла большое место в трудах членов Общества. О том, какое значение она имела для фольклористики, можно судить по известной книге Ивана Борна.¹ В этой работе впервые в русской науке обоснован принцип достоверности фольклорных текстов и недопустимости всевозможных исправлений при их публикации. Фольклорные сборники того времени, по мнению Борна, свидетельствуют «о нерадении об отечественной словесности».² Составители думают, что, обрабатывая тексты, они «сводят с древних сочинений ржавчину»; в действительности же они «покрывают их новомодным лаком», вследствие чего пропадают их «первобытный вид и цена».³ Прогрессивность этих взглядов становится очевидна, если вспомнить, что в 1812—1815 годах появляется известное собрание сказок братьев Grimm («Kinder und Hausmärchen»), тексты которых подверглись обработке в целях приближения их к идеалу сказки, созданному гейдельбергскими романтиками.

В Вольном обществе любителей словесности, наук и художеств впервые зародилась идея создания научного собрания русских народных песен. Проект создания такого собрания выдвинул А. Х. Востоков в известной «Записке», где были сформулированы основные принципы научного собрания и публикаций произведений песенной поэзии.⁴ Востоков начал текстологическую работу, обратившись к изучению сборника Кирши Данилова и приступив затем к собиранию народных песен. Часть своих материалов он передал С. А. Соболевскому и А. С. Пушкину, откуда они перешли к П. В. Киреевскому.

Замысел Пушкина подготовить научное собрание русских народных песен и его работа в этой области должны занять свое место в истории русской фольклорной текстологии. Пушкину принадлежат замечательные слова, особенно дорогие текстологу: «Всякая строчка великого писателя становится драгоценной для потомства».⁵ С такими же требованиями Пушкин подходит и к изданию произведений устной словесности. Но в его время го-

¹ И. Борн. Краткое руководство к российской словесности. СПб., 1808.

² Там же, стр. 140.

³ Там же.

⁴ См.: Е. В. Петухов. Несколько новых данных из научной и литературной деятельности А. Х. Востокова. ЖМНП, 1890, март, стр. 101—104.

⁵ А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. XII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 75.

ворить о бережном отношении к каждой строке фольклорного текста было еще невозможно. Задача, которую ставил перед собой поэт, заключалась в том, чтобы отобрать и сверить подлинные тексты народных песен из многочисленных сборников, наводнявших в то время книжный рынок, и, пополнив эти материалы новыми записями, издать сборник, отвечающий требованиям научной текстологии.

Своим замыслом Пушкин поделился со многими современниками, в том числе с Н. М. Языковым. Соболевского и Киреевского он привлек к этой работе. Соболевский начал отбирать материалы из сборников, Киреевский стал записывать песни, получив вскоре все материалы Пушкина, который собирался написать предисловие к сборнику.⁶ С этого времени мы можем говорить уже о собрании песен Киреевского как об одном из самых значительных этапов в истории русской фольклористики.

Изучение текстологической работы Киреевского, его многочисленных помощников и корреспондентов, если подходить к ней с исторических позиций, включает в себя две основных проблемы: 1) разработка новых методов собирания русского песенного фольклора⁷ и 2) подготовка издания, научного аппарата к нему, цензура. На этом мы остановимся в данной статье, оставив пока в стороне другие вопросы.

1

Собирание произведений народной поэзии, точнее принципы и методы записи этих произведений, в настоящее время являются предметом специальных исследований, составивших значительный фонд научной и научно-методической литературы. Совершенно иным было положение во времена, когда начинал свою деятельность П. В. Киреевский. В то время не только отсутствовала литература по методике записи фольклора, но и само отношение к фольклорным текстам было совершенно иное. Если представители передовой научной мысли ставили задачу разработки текстологических принципов записи произведений устной словесности, то практическая реализация этой задачи являлась еще делом будущего.

В начале прошлого века большое влияние на развитие фольклористики оказал романтизм.⁸ Вдохновленная его идеями, евро-

⁶ См.: А. Д. Сои м о н о в. Новые материалы о Пушкине и П. В. Киреевском. «Изв. ОЛЯ АН СССР», т. XX, вып. 2, 1961, стр. 143—153.

⁷ В собрание Киреевского входили также записи белорусского и украинского песенного фольклора, записи сказок, которые были переданы А. Н. Афанасьеву, и некоторых других жанров фольклора (пословиц и поговорок, загадок и пр.). Все эти материалы, составлявшие меньшую долю собрания, ввиду их специфики в данной статье не рассматриваются.

⁸ О роли романтизма в развитии фольклористических идей в России см. в книге М. К. Азадовского «История русской фольклористики» (т. I,

пейская и русская фольклористика начала создавать первые собрания памятников фольклора, получившие вскоре всемирную известность: сборники Перси в Англии, Арнима и Брентано, Гриммов в Германии и многие другие. Произведения, вошедшие в эти сборники, рассматривались как памятники национальной старины и средневековья, что соответствовало духу и идеям эпохи формирования наций и национальной культуры. Руководствуясь принципами романтической эстетики, допускавшей субъективный произвол творческого воображения художника, составители многих из этих сборников свободно обращались с фольклорными текстами, дополняя, сокращая, а иногда и перерабатывая их.

Таким было положение и в русской фольклористике, пока в центре борьбы за развитие русской национальной культуры и литературы не встала проблема народности. В связи с этим перед фольклористикой первой трети прошлого века возникли совершенно иные задачи, побудившие ее обратиться непосредственно к изучению жизни и быта народных масс, прежде всего крепостного крестьянства. Эта задача была поставлена еще Радищевым, чьи идеи нашли отражение в деятельности Вольного общества любителей словесности, наук и художеств. Но развитие этих идей и воплощение их в жизнь произошло позднее, после того «торжественного пролога», каким, по словам Герцена, явилось для России восстание декабристов.⁹ Именно с этого времени все внимание русского общества было приковано к судьбам крепостного крестьянства, его духовной жизни, его искусства. Под влиянием этих идей развивается деятельность Киреевского, который, глубоко сознавая стоящие перед ним задачи, дал классическое для своего времени определение фольклора, назвав его «живой народной литературой».¹⁰ Отношение к фольклору как к живому художественному творчеству, как к литературе народа соответствовало духу времени. В этом сказывалось и влияние на Киреевского его окружения в начале 30-х годов, где главная роль принадлежала Пушкину. Можно сказать с уверенностью, что если бы Киреевский остался на позициях романтической фольклористики, то его собрание песен, объединившее фольклористическую деятельность многих передовых людей того времени, вообще не могло бы состояться.

Подойдя с новых позиций к самому пониманию и определению фольклора, Киреевский и его соратники должны были раз-

Учпедгиз, М., 1958), однако специальных исследований, посвященных этой проблеме, указать нельзя, что составляет существенный пробел в изучении истории науки.

⁹ А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. XVI, Изд. АН СССР, М., 1959, стр. 72.

¹⁰ Письма П. В. Киреевского к Н. М. Языкову. Ред., вступ. статья и комм. М. К. Азадовского. «Тр. Инст. антропол., этногр. и археол. АН СССР», т. I, вып. 4, 1935, стр. 48 (отдельный оттиск).

работать новые принципы изучения и собирания произведений народной поэзии. Отправным пунктом при этом явилось признание научного значения каждого текста устной поэзии независимо от его содержания и сохранности. Это нашло отражение в известной «Песенной прокламации» Киреевского. «Песни, которые поются в народе, — сказано в ней, — должны быть записаны слово в слово, все без изъятия и разбора, не обращая внимания на их содержание, краткость, нескладность и даже кажущееся бессмыслие».¹¹ В то время это было подлинно новаторское требование, имевшее огромное теоретическое и практическое значение для русской фольклористики и фольклорной текстологии. Мысль Пушкина о том, что «всякая строка великого писателя становится драгоценной для потомства»,¹² Киреевский, исходя из новых идейных позиций, смог применить к изучению творчества гениального художника слова — народа.

Новое отношение к произведениям народной поэзии, сформулированное в «Песенной прокламации», побуждало собирателей обращаться к изучению современного фольклора, что приобретало большое значение в развитии науки. Запись песен «не обращая внимания на их содержание», проводимая в широких масштабах, означала собирание всех видов поэзии народа, включая антикрепостническую. В результате в собрании песен Киреевского наряду с духовными стихами, былинами, историческими песнями впервые одно из центральных мест заняли песни крестьянских войн и восстаний, а также современные собирателю произведения. Это были песни об Отечественной войне 1812 года (у Киреевского их больше, чем в каких-либо иных, в том числе поздних собраниях), песни рекрутские, солдатские, антибарские (о разорении крепостной деревни) и др.

Собирая этот богатейший фольклор в соответствии с новыми принципами записи, Киреевский и его соратники сделали неоценимый вклад в науку, пересмотрев устаревший для того времени метод фольклористов-романтиков, искавших в народной поэзии преимущественно памятники национальной старины. Опыт Киреевского, разработавшего свои текстологические принципы, получил впоследствии широкое признание.¹³

Однако было бы неверным считать, что Киреевскому как ученому и текстологу были совершенно чужды идеи романтической фольклористики. Многие из этих идей он принимал. Несмотря на то что в его собрании очень много современных ему песен, он ценил прежде всего «литературу преданий», т. е. классические произведения фольклора, предвидя их неизбежное ис-

¹¹ А. Д. Сои мо н о в. «Песенная прокламация» П. В. Киреевского. «Советская этнография», 1960, № 4, стр. 148.

¹² А. С. Пу ш к и н, Полн. собр. соч., т. XII, стр. 75.

¹³ Русские народные песни. Критический опыт А. Григорьева. «Москвитянин», 1854, № 15, стр. 107 (отдельная пагинация).

чезновение в устной традиции. Записывая даже самые «нескладные» песни, он надеялся найти в них хотя бы крупинки прошлого, чтобы по ним восстановить первоначальные тексты произведений устной поэзии. Однако разработанная им методика записи песен далеко выходила за пределы поставленной задачи. Для того чтобы рассмотреть, как формировались новые принципы собирательской работы, на которых основано собрание Киреевского, необходимо остановиться на истории вопроса, познакомившись с методикой и техникой записи фольклорных текстов у различных собирателей того времени.

Среди песенных материалов, полученных П. В. Киреевским, одними из наиболее ранних по времени записи являются песни, собранные А. С. Пушкиным. Поскольку с позиций фольклорной текстологии эти записи в целом никогда не рассматривались, следует прежде всего обратиться к ним.

Все дошедшие до нас записи народных песен, сделанные Пушкиным, делятся на две основные группы: песни, сохранившиеся в автографах поэта, и песни, обнаруженные в копиях в архиве Киреевского. Для того чтобы составить представление о полевых записях поэта, следует прежде всего обратиться к первой группе записей. Мы находим среди них две песни, написанные карандашом, и десять текстов, записанных чернилами. К тем, что написаны карандашом, относится отрывок песни «Из Гурьева городка...», обнаруженный в записной книжке поэта, которую он брал с собой во время поездки 1833 года на Урал. Вторая песня — игровая «Как у нас было на улице» — записана, как предполагают, от соседки Пушкина по селу Болдину Коротковой. Оба текста в хорошей сохранности, но они не дают представления о полевых записях поэта. Первая — из-за краткости, вторая, аккуратно переписанная на почтовом листе бумаги, скорее напоминает перебеленную копию.¹⁴

Гораздо больше наблюдений можно сделать, обратившись к песням, записанным чернилами. В данном случае можно говорить именно о записи, а не о перебеленных копиях, как считают некоторые исследователи.¹⁵ Тексты песен, написанные чернилами, сохраняют следы крайней поспешности, пропусков, что совершенно исключено для перебеленных копий. Вот, например, текст баллады о девяти братьях и сестре. Баллада эта нередко исполняется медленным речитативом или рассказывается. Пуш-

¹⁴ Научная публикация песен, собранных Пушкиным, сделана М. А. Цявловским в кн.: Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты. Подг. к печ. и комм. М. А. Цявловский, Л. Б. Модзалевский, Т. Г. Зенгер. Изд. «Academia», М.—Л., 1935, стр. 414—462.

Отрывки народных песен, встречающиеся в бумагах Пушкина или использованные в его произведениях, например в качестве эпиграфов в главах «Капитанской дочки» и др., мы не учитываем, так как они не предназначались для собрания песен.

¹⁵ См.: Рукою Пушкина, стр. 461.

кин, наверно, записывал ее со сказа. Вначале он успевал писать за исполнителем, заменяя только числительные цифровыми обозначениями, например «9», «10-я» и т. д. Но по мере того как исполнитель увлекался и, очевидно, убыстрял темп, Пушкин начинал сокращать имена, потом отдельные строки и выпускать повторения. Так, например, вместо «Морьянинка» он пишет «М-ка» или вместо «господу богу» он пишет «Г. богу». Строку «Не пьет, не ест, богу молится» он сокращает так: «Не п. н. богу молится». Рассказ Морьянинки, повторяющий начало песни, он просто опускает, прочеркивая соответствующее количество строк, и т. п. Все это — свидетельство безусловной поспешности при записи.¹⁶

То же самое наблюдается в большей или меньшей степени почти во всех текстах, записанных чернилами. Отдельные тексты сохраняют следы уже позднейшей правки, сделанной другими чернилами или карандашом (в одном случае). Так, например, другими чернилами внесены исправления в текст песни о сынке Разина.¹⁷

Все это дает основания предполагать, что Пушкин мог записывать некоторые песни от исполнителей у себя дома чернилами — так же, как писал свои собственные произведения. Так могло быть, например, в Михайловском, где он записывал сказки и песни от Арины Родионовны, или в Болдино, где он мог слушать других исполнителей.

Ведя таким образом записи, допуская сокращения отдельных известных слов и даже строк, Пушкин в то же время очень чутко относился к особенностям народной речи. Так, например, если мы возьмем тот же текст баллады о девяти разбойниках и сестре, то обнаружим следующие характерные особенности, свидетельствующие о внимании поэта к народной речи. Шестая строка баллады записана им так: «Поили, кормили, пелегали — лелеяли». Диалектное слово «пелегали», очевидно впервые ему встретившееся, он подчеркнул, вероятно, переспросив, что это означает, и, получив объяснение, рядом через тире написал «лелеяли». Кстати, именно по этому слову диалектологи установили впоследствии принадлежность данного текста к псковской народной традиции.¹⁸ Дальше в тексте встречается строка: «Нарубил огонечек малешенек». Пушкину, вероятно, показалось странным слово «нарубили». Он переспросил исполнителя, или тот сам поправился, и Пушкин сбоку на листе против слова «нарубили» написал «развели», сохранив оба слова. Дальше в балладе встречается такая строка: «Меня молодца не примолвили». Слово

¹⁶ Там же, стр. 454—456.

¹⁷ Там же, стр. 153—154.

¹⁸ См.: С. А. Богуславский, Русские народные песни в записях Пушкина. В сб. «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», № 6, Л., 1941, стр. 183—210.

«примолвили» поэт подчеркнул и сбоку написал объяснение его — «пригласить».¹⁹

Таким образом, Пушкин был очень внимателен к особенностям народной речи при записях песен, и если сокращал некоторые известные ему слова и хорошо запомнившиеся строки, то диалектные выражения или непонятные слова выделял и объяснял на полях. Кстати, наличие таких пометок прямо в тексте песен, записанных чернилами, также подтверждает, что перед нами в данном случае не перебеленные тексты, а именно полевые записи.

Совершенно иной характер носят пометки Пушкина, сделанные в тексте песни о сынке Разина другими чернилами. Это уже поздние исправления, характеризующие работу поэта над текстом, который он хотел восстановить в более ранней редакции. Он вносит следующие поправки в текст.

Он Боярам Государевым не кланяется
[штабным офицерам]
К Астр[аханскому] воеводе под суд нейдет
[Губернатору]
Как увидел молодца воевода со крыльца
[Губернатор]
Закричал он, воевода
[— губернатор] громким голосом своим...²⁰

В данном случае перед нами работа поэта с песнями, которыми он воспользовался и для создания собственных «Песен о Стеньке Разине».

Вторая группа песен, собранных Пушкиным и сохранившихся в копиях Киреевского, может дать лишь самые общие представления о характере его записей. Эта группа песен делится на два раздела: «свадебные» и «необрядовые», куда входят песни протяжные, плясовые, исторические (об Аракчееве), бурлацкие, солдатские и баллада о Ваньке-ключнике. Песни свадебные, по свидетельству М. П. Погодина, были подготовлены Пушкиным к печати.²¹ Поэтому возможно, что сопровождающее записи краткое описание свадебного обряда, определяющее место песен в обряде, было сделано самим Пушкиным, а не Киреевским. Это предположение подтверждается также тем обстоятельством, что Пушкин, как видно из его произведений, хорошо знал русский свадебный обряд и песни. Интерес к самому обряду свидетельствует об этнографических занятиях Пушкина, что несомненно подкрепляет научную методику его записи.

¹⁹ Ручкою Пушкина, стр. 456.

²⁰ Там же, стр. 453. — Слова, поставленные в квадратные скобки, зачеркнуты.

²¹ М. Цявловский. Заметки о Пушкине. «Звенья», т. 6, Изд. «Асадемия», М.—Л., 1936, стр. 153.

Песни необрядовые, переданные Пушкиным Киреевскому, отличаются многообразием. Они показывают, что, собирая песни, поэт не стремился делать какой-либо отбор и не останавливался перед записью песен, за которые в то время преследовали и жестоко наказывали. Поэтому в его коллекции встречается, например, один из первых известных науке текстов песни об Аракчееве — «Бежит речушка слезовая, На ней струюшка кровавая...», рисующей положение солдат в николаевской армии.²² Все это — свидетельство совершенно нового отношения к народной поэзии, в которой поэт искал отражение жизни и исторических судеб народа.

Таким образом, ознакомившись с песнями, записанными Пушкиным, можно сделать следующие выводы о принципах его собирательской работы. 1. Песни записываются «без изъятия и разбора, не обращая внимания на их содержание, краткость», как и было впоследствии сформулировано в «Песенной прокламации» Киреевского. 2. При записи обращается внимание на их бытование, в особенности если они связаны с обрядом, как видно из материалов свадебной поэзии. 3. Заметно безусловное внимание к языковым особенностям текста, сохранение по возможности характерных черт диалекта, поиски объяснения местных и непонятных слов, встречающихся в текстах.

Эти новые принципы получают дальнейшее развитие в собирательской деятельности Киреевского и Языкова. Киреевский начинает записывать песни в деревне у крестьян в 1831 году, поселившись в селе Ильинском под Москвой. Туда же к нему вскоре приезжает Н. М. Языков, который незамедлительно привлекает к этой работе своего брата Александра, жившего в Поволжье. В письме к брату 12 июля 1831 года Н. М. Языков так формулирует основное требование, которому необходимо следовать при собирании песен: записывать их «слово в слово, что как поется, не ленись записывать одну и ту же песню и несколько раз, когда найдете в ней какие-либо перемены».²³ Такова была методика записи, которой руководствовались Киреевский и Языков с начала своей деятельности, развивая и углубляя ее в процессе работы. Особенное значение в их работе уже с первых шагов приобретало пристальное внимание к варианту, сознание необходимости записывать одну и ту же песню несколько раз, если даже каждый новый текст имеет незначительные отклонения.

На необходимость «сличения» вариантов указывал уже Пушкин, но именно в собирательской деятельности Киреевского и Языкова, записавших огромное количество песенных текстов в их бесконечных варпациях, и определился тот принцип изу-

²² Рукою Пушкина, стр. 449.

²³ Письма П. В. Киреевского к Н. М. Языкову, стр. 7.

чения произведений народной поэзии в ее устном бытовании, которым до настоящего времени руководствуются фольклористы. Этот принцип особенно важен не только потому, что он помогает изучать историю художественного произведения устной поэзии, что прежде всего и интересовало Киреевского и Языкова, но также и потому, что раскрывает коллективную основу народной поэтической традиции, создание новых и оригинальных вариантов, характеризует творческий процесс.

В деятельности Киреевского, который в последующие годы ведет записи самостоятельно, независимо от своих соратников, впервые вырабатывается еще один важнейший принцип собирательской работы, принятый современной фольклористикой и ставший обязательным для каждого собирателя, — паспортизация записанных произведений народной поэзии. Киреевский далеко не сразу осваивает методику паспортизации, подходя к ней как бы ощупью.

В начале 30-х годов Киреевский паспортизирует свои записи, указывая только, когда и где они сделаны, причем постепенно приходит к выводу о необходимости делать такие пометки почти на каждом тексте. В 1834 году, отправившись в Тверскую и Новгородскую губернии специально для записи песен, т. е., как теперь бы сказали, в фольклорную экспедицию, он начинает указывать, от кого записаны песни, опасаясь, что исполнители, с которыми он встречался случайно, останутся для него совершенно неизвестными. Но при этом ему далеко не всегда удалось точно установить имена певцов, что, в частности, могло быть обусловлено застенчивостью не только исполнителей, но и самого собирателя. Сведения об исполнителях у него ограничиваются такими данными: «Савелий», «Акулина» или просто «солдат», «цыганка», «старуха» и т. п. Правда, иногда встречаются инициалы — «З. Д. М.» — и наконец имена — «Екатерина Андреевна», «Фекла Евстигнеевна». Так Киреевский начал вводить паспортизацию текстов, но не завершил разработку ее до конца. Он считал необходимым указывать место и время записи и приводил только самые краткие сведения об исполнителях, причем делал это далеко не всегда. Надо, однако, отметить и еще один важный момент в паспортизации Киреевского: в ряде случаев он старался отмечать, не только от кого записана песня, но и где эта песня была усвоена исполнителем. Так, например, некоторые песни, записанные им от московской мещанки 70 лет Екатерины Андреевны, он иногда помечал как песни от «старухи из Рогожской» (заставы Москвы), а иногда как песни из «С. Слобода Боровского уезда, Калужской губернии». В данном случае собиратель отделял те песни, которые Екатерина Андреевна запомнила, живя у себя на родине в Калужской губернии, от тех, которые она узнала или создала сама, переселившись на старости лет в Москву. Установить это удалось П. Бессонову, который знал

исполнительницу и объяснил расхождение в паспортизации текстов, записанных от одного лица.²⁴ Опубликовав в 9-м выпуске «Старой серии» песню «Судьба Пугачева», не имеющую ничего общего с народной традицией, но стилизованную под исторические песни, Бессонов вынужден был оговорить это, дав следующую характеристику сказительницы: «Усердная, памятливая, говорливая; но скучная и тяжелая, все у нее выходило „бабьей стариной“, нахватаю из разложившихся былин, растянута, не сложено в цельности народом, а пересказано заново усилием умелой рассказчицы»²⁵ (курсив мой, — А. С.). К такого рода искусственным произведениям, как видно из того же примечания Бессонова, следует относить и ряд текстов этой сказительницы, помещенных в седьмом выпуске «Старой серии». Таковы, например, «Козьма Минин и князь Пожарский», «Освобождение Москвы», «Избрание Михаила Федоровича».²⁶ Трудно назвать близкие варианты этих произведений в народной традиции. Повидимому, они созданы сказительницей, пользовавшейся книжными источниками, возможно популярными в то время пересказами «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина или какими-либо другими.

Таким образом, из наблюдений Бессонова становится совершенно очевидным, почему Киреевский, разрабатывая методику паспортизации текстов, отделял песни, усвоенные этой сказительницей на родине, как подлинно народные произведения от песен, которые она создавала сама, живя в Москве.²⁷ Столкнувшись с такого рода материалами, вероятно, впервые, Киреевский отнесся очень осторожно к их паспортизации. Но вместе с тем работа Киреевского по паспортизации не была завершена. Не мог он передать свой опыт другим. Единственное, чего он безусловно требовал от всех своих корреспондентов и помощников, — это указания на место и время записи, если не каждого текста, то во всяком случае той коллекции материалов, которую он от них получал. Для своего времени, когда не была еще достаточно освоена методика записи, и такая паспортизация имела большое значение.

Новые принципы записи фольклорных текстов, которые определились в работе Пушкинна, Киреевского, братьев Языковых,

²⁴ Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. 9. М., 1872, стр. 250.

²⁵ Там же.

²⁶ Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. 7. М., 1868, стр. 21—23.

²⁷ Поводом для такого рода импровизаций Екатерины Андреевны, возможно, послужило то обстоятельство, что Киреевский щедро вознаграждал деньгами как своих корреспондентов, так и исполнителей песен, если он находил у них большой репертуар. Добротой Киреевского пользовался даже Якушкин, иногда дважды продававший Киреевскому одни и те же записи. Киреевский может быть догадывался об этом, но, зная постоянную нужду Якушкина, давал ему деньги. Так же, очевидно, происходило и с этой сказительницей.

получают дальнейшее развитие в собирательской деятельности А. В. Кольцова, протекавшей в 30-е годы. Для Кольцова, как и его предшественников, участвовавших в собрании Киреевского, песенная поэзия была прежде всего «народной литературой», поэзией крепостного крестьянства, отразившей исторические судьбы, жизнь и быт народных масс. Поэтому и среди его записей нетрудно обнаружить произведения резко обличительного характера, насыщенные социальной тематикой, актуальные для своего времени. Таковы, например, сатирическая песня «Попгулян», песня рабочих «Как у славного заводчика...» и др.²⁸ Все эти песни не могли быть тогда опубликованы, но сам факт их записи имеет огромное значение для науки и характеризует облик самого собирателя.

В фольклористике неоднократно отмечалась исключительная добросовестность Кольцова как собирателя народных песен. Эта добросовестность выражалась не только в достоверности его записей, но и в стремлении внести нечто новое в методику собирательской работы. Кольцов подобно Пушкину очень остро и чутко воспринимал художественные и языковые особенности народных песен. Для него песенная поэзия народа была родной стихией, вдохновлявшей на создание собственных произведений. Прежде всего обращают на себя внимание приемы, которыми пользовался Кольцов, ведя записи народных песен. В одном из писем Краевскому он так рассказывает о своей работе: «С этими людьми, ребятами, сначала надо сидеть, балясничать..., потом начать самому им пропеть песни две... Потом они затянут, ты с ними же пишешь и поешь!».²⁹ Совершенно очевидно, что при такой системе записи, необычайно трудной для собирателя, Кольцов должен был в совершенстве знать песни. Первый среди собирателей, передавших свои материалы Киреевскому, он начал записывать песни с голоса, сохраняя распев. Вот что он писал о записи одной из хороводных песен Краевскому: «Надо замстить: так, как я ее записал, она имеет слова точные; но поют в хороводе ее иначе. Все стихи у них повторяются несколько раз и большею частью перемешиваются; и есть при других стихах прибавления из гласных букв, частицы к стихам, например: о, ой, оой, ай, ай-ой. У меня есть она и этак списана, и очень верно». ³⁰ Таким образом, Кольцова уже не удовлетворяет запись слово в слово, на чем настаивал Языков и что являлось безусловно прогрессивным для своего времени. Он считает необходимым записывать песни с распевом, строго соблюдая цепное стихосложение, характерное для многих русских песен, и все осо-

²⁸ А. В. Кольцов, Соч. в двух томах, т. II, изд. «Сов. Россия», М., 1960, стр. 266—268.

²⁹ Там же, стр. 33—34.

³⁰ Там же, стр. 36.

бенности распева. В этом отношении некоторые его записи могут служить образцом и для современных собирателей фольклора. Вот, например, отрывок хороводной песни «Стой, ты, моя роща» в записи Кольцова:

А ой стой, ты моя роща,
А ой стой, ты моя роща,
стой, не расцветай,
стой, не расцветай,
А ой стой, мил хороводец,
А ой стой, мил хороводец,
стой, не расходись,
стой, не расходись.
А ой я в том хороводе,
А ой я в том хороводе,
скакал я, плясал,
скакал я, плясал,
А ой скакал я, плясал,
А ой скакал я, плясал,
Таночик водил...³¹

Таких достоверных записей песен было очень немного не только у Киреевского, но и в последующее время. К высокой технике записи песен подходят постепенно композиторы, музыковеды, а впоследствии фольклористы, начавшие применять фонограф и магнитофон. Собиратели песен, передававшие свои записи Киреевскому, не имели этих возможностей и почти не прибегали к нотной грамоте. Не умел записывать мелодии народных песен и Кольцов, который в том же письме к Краевскому выражал сожаление: «Эта песня удивительно хороша на голос; жаль, что я не умею положить голоса».³²

Записав довольно много хороводных и игровых песен, Кольцов дал краткое красочное описание хоровода, в том числе одной народной игры «О нелюбимом муже», изображающей сцену из семейного быта крепостной деревни.³³ Таким образом, деятельность Кольцова-фольклориста была новым шагом в методике записи народных песен.

Дальнейшая работа в этом направлении, как показывают материалы песенного собрания Киреевского, относится уже к концу 30-х—началу 40-х годов. К этому времени имя Киреевского становится хорошо известным в научных кругах, а принципы его собирательской работы, изложенные в «Песенной прокламации», получают признание. Собрание произведений песенного фольклора — поэзии широких народных масс, прежде всего крепостного крестьянства — приобретает все более широкий размах, решительно преодолевая те искусственные ограничения этой дея-

³¹ Государственный исторический музей, Рукоп. отд., ф. 56. (В дальнейшем — ГИМ).

³² А. В. Кольцов, Соч. в двух томах, т. II, стр. 36.

³³ Там же; ГИМ, ф. 56.

тельности, которые пытались установить теоретики официальной народности.

Одной из первых втягивается в это движение, приобретавшее общественный характер, студенческая молодежь, внесшая также свой вклад в разработку методики записи произведений фольклора. В письме к Н. М. Языкову 21 апреля 1837 года Киреевский сообщает, что группа студентов доставила ему около 300 номеров песен.³⁴ В истории русской науки о фольклоре это сообщение Киреевского является первым свидетельством участия студенческой молодежи в собирании фольклора.

Студенты, о которых пишет Киреевский, были воспитанниками Московского университета, пополнявшегося в те годы молодыми людьми из демократических слоев общества. Эта молодежь чутко улавливала передовые веяния эпохи, мечтала об общественной деятельности, целью которой была борьба с крепостничеством. В собирательской работе многих из них уже в то время были заложены элементы нового, демократического отношения к народу, стремление не только записать произведения фольклора, но вместе с этим изучить жизнь, быт, психологию народных масс. Именно таким собирателем фольклора, выходцем из студенческой среды, был выдающийся ученик Киреевского, представляющий новое поколение собирателей, — П. И. Якушкин.

На фольклористической деятельности Якушкина мы не будем останавливаться подробно. Отметим лишь основные черты его собирательской работы. Во-первых, она приобрела общественное значение, чем объясняется преследование Якушкина царскими чиновниками и жандармами и широкая известность его в литературных кругах. Эта направленность деятельности Якушкина вносила много нового и в методику собирательской работы. Для Якушкина запись произведений народного творчества составляла неотъемлемую часть изучения народной жизни. Уже с начала своей деятельности он ведет обширные дневниковые записи, среди которых помещает фольклорные тексты. Якушкин был первым создателем дневника фольклориста и своеобразных фольклорно-литературных очерков, содержащих большой материал о бытовании народной песни. Ему принадлежат и первые опыты сплошной, фронтальной записи народной песенной поэзии определенной местности, например сел Андроновского, Сабурова Орловской губернии и др. Все это преследовало цель дать возможно полную картину жизни народа и его художественной культуры, что в то время приобретало большое общественное значение. Что касается методики записи самих текстов, то она была усвоена Якушкиным от Киреевского. Записи Якушкина отличаются точностью, достоверностью, они имеют соответствующую паспортизацию, но в тех же пределах, что были разработаны Киреевским.

³⁴ Письма П. В. Киреевского к Н. М. Языкову, стр. 17.

Что было безусловно новым в текстологической работе Якушкина, а также всей группы студентов, принявших тогда участие в собирании фольклора, — это внимание не только к лексическому составу песенных текстов, но к народному говору, к диалектам. В этом сказывалась уже специальная университетская подготовка студентов. Правда, Якушкину, студенту физико-математического факультета, это не всегда удавалось. Он писал в своем дневнике, что «удержать выговор» очень трудно, что «выговор первоначальный очень тяжел» или крайне неустойчив, особенно вблизи городов, например около Зарийска, где, как он отмечал, говорят и «лидок» и «ледок» и «лядок».³⁵ Но и такие наблюдения представляли большой интерес, свидетельствуя о дальнейшей разработке научных принципов записи произведений фольклора.

В особенности это прослеживается на материалах других студентов, товарищей Якушкина по университету, имеющих специальную филологическую подготовку. Таковы, например, записи студента П. М. Перевлесского. Перевлесский собирал фольклор, главным образом песни, в Орловской губернии. В архиве Киреевского сохранилась его тетрадь с записями песен, которым предпослана заметка собирателя, посвященная изучению народных говоров. В ней он писал: «При собирании народных песен в Орловской губернии я счел необходимостью ознакомить читателя с всегдашним, ежедневным выговором или, лучше, с идиомами речи того края единственно для того, чтобы легче, яснее читать предлагаемые мною песни. Притом сведения такого рода, по моему мнению, может быть, филологу подадут мысль к глубоким исследованиям и важным результатам о нашем языке».³⁶

З. И. Власова, специально занимавшаяся изучением записей Перевлесского, отмечает, что он сумел охарактеризовать основные особенности Орловского говора.³⁷ Работа Перевлесского в области изучения языка произведений народной поэзии вполне соответствовала требованиям, которые могут быть предъявлены к собирателям фольклора.

Приведенные выше материалы показывают, как разрабатывались принципы и методы записи произведений песенной поэзии, составивших фольклорное собрание Киреевского. В основу работы было положено определение фольклора как художественного творчества народа, «народной литературы», являющейся достоянием самых широких масс. Отсюда вытекает проблема изучения вариантов, поставленная еще Пушкиным при создании задуманного им собрания песен и преследующая в конечном

³⁵ ГИМ, ф. 56, Дневник 1846 года.

³⁶ Государственная библиотека им. В. И. Ленина, Рукоп. отд., ф. 125, п. 47, л. 132б. (В дальнейшем — ГБЛ).

³⁷ См. статью З. И. Власовой в настоящем сборнике, стр. 67—68.

итоге две главные цели — восстановление на основе многих вариантов первоначального текста и изучение творческого процесса, определяющего дальнейшие пути развития народной поэзии. Вторая задача явилась уже следствием накопления огромного количества материалов, характеризующих художественное творчество народа различных областей страны и различных социальных слоев — крестьянства, солдат и рабочих. Решающую роль в постановке этих проблем имела разработка паспортизации и новой методики собирательской работы, подразумевающей запись произведений народной поэзии «слово в слово», бережное отношение к их художественной структуре (например распеву песен), языковым особенностям и, наконец, изучение диалектов, что наблюдается уже в 40—50-е годы. К этому времени в песенном собрании П. В. Киреевского принимают участие около ста корреспондентов, которые продолжают дальше разрабатывать и углублять новые принципы записи фольклора. Именно благодаря коллективным усилиям многих исследователей создается научная методика собирательской работы Киреевского, отличающая его собрание песен от всех предшествующих.

2

Важнейшей проблемой фольклорной текстологии является изучение истории издания песенных материалов Киреевского и разработка принципов их полного, научного переиздания. Эта проблема приобретает особенно большое значение в настоящее время, потому что все известные публикации песен, собранных Киреевским, давно устарели, и, кроме того, многие материалы его остались до сих пор неопубликованными. Между тем изучение русской фольклористики первой половины XIX века и истории фольклора невозможно без широкого освещения деятельности Киреевского и исследования его песенного собрания. Этим в значительной степени определяются задачи текстологов, которые должны подойти к данной проблеме с исторических позиций, с учетом судьбы, постигшей это замечательное фольклорное собрание.

Когда в научной литературе обращаются к изучению деятельности Киреевского, то обычно прежде всего ставят вопрос — что помешало опубликовать его богатейшие песенные материалы при жизни собирателя? Отвечать на этот вопрос можно по-разному, но самым коротким будет такое объяснение: то же, что помешало осуществить их издание в течение последующего столетия, когда над ним трудился уже не один Киреевский, а несколько поколений ученых. Говоря таким образом, мы хотели бы сразу подчеркнуть, что причины, помешавшие изданию песен, собранных Киреевским, были заключены не в индивидуальных особенностях характера собирателя, как обычно трактуется в истории фолькло-

ристики, а в объективных, исторических условиях и обстоятельствах, которые и подлежат тщательному изучению.³⁸

Начиная такое изучение, необходимо прежде всего обратиться к содержанию песенного собрания Киреевского. Познакомившись с его составом по имеющимся публикациям и материалам, сохранившимся в архивах, нетрудно установить, что оно является первым наиболее полным собранием народных песен эпохи крепостного права в России. Этим в значительной степени определялось его историческое значение и характер, что понимал уже сам Киреевский. По свидетельству Н. П. Колюпанова, Киреевский утверждал, что в условиях крепостного права «единственным достоянием крестьянина, куда спрятались все его нравственно-человеческие думы и стремления, и памятью о другой, более счастливой поре, была его проникнутая грустным оттенком песня».³⁹ Вслед за Пушкиным и Гоголем он считал, что песня сопровождает русского человека от рождения до могилы, что в ней запечатлены судьбы народные. Отличаясь, как было показано, большой достоверностью, материалы Киреевского, собранные среди крестьян, дают исторически правдивую картину жизни народных масс в условиях крепостнического режима. Одно из центральных мест среди них занимает народная лирика, отразившая трудовую деятельность крестьянства, быт и нравы крепостной деревни. Не менее значительное место принадлежит историческому эпосу, в том числе песням крестьянских войн и восстаний, песням о вольных людях: казачьим, разбойничьим, песням рекрутским, солдатским, антикрепостническим, антиклерикальным, бурлацким и рабочим. Большая часть этих произведений не могла быть опубликована при жизни собирателя, так же как не могла разрабатываться проблема песенного фольклора крепостной деревни даже в самом строгом научном плане.

Публичное обсуждение проблемы крепостного права и всего, что связано с ним, в особенности в народной жизни, никогда не поощрялось царским правительством, в начале же 20-х годов прошлого века было запрещено специальным распоряжением Александра I. Что касается собственно фольклорных публикаций, то категорическому запрещению подвергались все песни крестьянских войн и восстаний, упоминающие имена Разина и Пугачева,

³⁸ Попытка пересмотреть традиционную точку зрения сделана М. К. Азадовским, который так объяснял задержку с изданием материалов Киреевского: «Причины этому лежали не только в медлительности Киреевского, как привыкли объяснять современники и позднейшие исследователи, хотя, конечно, эта черта характера также сыграла немалую роль; но главной причиной была грандиозность задачи, которую поставил перед собой Киреевский» (М. К. Азадовский. История русской фольклористики, стр. 337). Азадовский справедливо указывает на грандиозность задачи, но и при этом повторяет легенду о медлительности Киреевского, не учитывая исторической обстановки, в которой ему приходилось работать.

³⁹ Н. Колюпанов. Биография А. П. Кошелева, т. I. М., 1889, стр. 48.

песни антикрепостнические, антиклерикальные, рекрутские и солдатские, если в них обнаруживались хотя бы малейшие черты обличения жестоких нравов царской армии, что собственно и составляло главное их содержание. Преследованию подвергались самые различные произведения. Так, за исполнение песни-баллады о князе Волконском и Ваньке-ключнике поролли розгами, а за песню об Аракчееве не только поролли, но и ссылали в Сибирь.⁴⁰ Фактов такого рода можно привести больше, и понятно, что подобные произведения не могли быть опубликованы.

Но деятельность Киреевского, особенно его работа над подготовкой издания песен, проходила в еще более страшные годы николаевской реакции. Убедившись в невозможности направить изучение песенного фольклора в русло теории официальной народности, правительство Николая I пошло на крайнюю меру, издав специальное распоряжение о публикации народных песен. «Народные песни, предаваемые печати, — говорится в нем, — должны быть подвергнуты столь же осмотрительной цензуре, как и все другие произведения словесности».⁴¹ Это распоряжение относилось уже не к историческому эпосу народа, не к песням, выражавшим социальный протест, которые и без того были запрещены; оно касалось преимущественно народной лирики, появлявшейся на страницах периодической печати. Из истории известны «вразумления» министра внутренних дел, данные редакциям «Казанских губернских ведомостей» за публикацию материалов об обрядах крестьян Царевококшайского уезда.⁴² Строго были наказаны «Саратовские губернские ведомости» за лирические песни, оказавшиеся негодными царю. Саратовский губернатор получил выговор, а директора гимназии, цензуровавшего газету, было велено выдержать месяц на гауптвахте и узнать, «благонадежен ли он продолжать дальше службу».⁴³

Н. И. Костомаров в своей «Автобиографии» рассказывает, какой результат возымело запрещение публикации песен в «Саратовских ведомостях» на местные полицейские власти: «Полицейстер, — пишет он, — ездил по городу с казаком и, где встретит поющих и играющих, лупит плетью. Это произвело большой переполох в Саратове, в котором, как во всех поволжских городах, с утра до поздней ночи то тут, то там носится бывало над рекой народная песня. Но тут замолкли на время все песни, перестали собираться у ворот веселые хороводы. Словно замер город, каким-то другим стал».⁴⁴ Такое положение было не только в Сара-

⁴⁰ См.: «Русская старина», 1886, № 2, стр. 484.

⁴¹ М. Лемке. Очерки по истории русской цензуры и журналистики XIX столетия. СПб., 1909, стр. 222—223.

⁴² Там же.

⁴³ Там же, стр. 298. См. также: «Русский фольклор. Материалы и исследования», VII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 374—376.

⁴⁴ Н. И. Костомаров. Автобиография. «Русская мысль», 1885, июнь, стр. 27.

тове, но во многих городах европейской России и особенно в Поволжье. А. Н. Островский, приехав в Тверь, записывал в своем дневнике 21 апреля 1851 года: «На улицах народной жизни совершенно не заметно, песен вовсе не слышать... Явился купец Лавров и между прочими рассказами уведомил нас, что в Твери страшные грабежи. Когда я спросил, отчего не слышать песен, он отвечал, что полиция гораздо строже смотрит на песни, чем на грабежи».⁴⁵ Факты, приведенные выше, не единичны и свидетельствуют о том, что в годы, когда Киреевский собирал народные песни, стараясь записывать их возможно больше и дословно, царское правительство вело открытую борьбу с песенной поэзией крепостного крестьянства.

Все это создавало невероятно тяжелые условия для собирателя песен, не говоря уже об их научной разработке и издании. Как собиратель песен Киреевский был взят на подозрение полицейских властей еще во время своей первой поездки в Новгород и Осташков в 1834 году.⁴⁶ Впоследствии постоянной полицейской травле подвергался П. И. Якушкин, записывавший песни для Киреевского. Таким образом, собирательская работа, как она поставлена теперь, во времена Киреевского была просто невозможна. Основные материалы, вошедшие в его собрание, были записаны представителями дворянской интеллигенции у крестьян в собственных поместьях или местными собирателями в окружающей их среде, что удавалось осуществлять, не вызывая подозрений полиции.

Еще сложнее стоял вопрос об издании таких материалов. Первое цензурное преследование, которому подверглись народные песни из собрания Киреевского, было связано с попыткой В. Г. Белинского опубликовать записи А. В. Кольцова в «Отечественных записках».⁴⁷ Цензура запретила эту публикацию, и Белинский смог поместить лишь одну песню из коллекции Кольцова в своей статье о народной поэзии.⁴⁸

Подлинная борьба с цензурой у Киреевского началась в сороковые годы, когда им был подготовлен первый выпуск песен, посвященный духовным стихам, в которых он видел остатки древней мифологии славян.⁴⁹ Можно было предположить, что

⁴⁵ А. Н. Островский, Полн. собр. соч., т. XIII, ГИХЛ, М., 1952, стр. 219.

⁴⁶ Н. П. Павлов. Русские писатели в нашем крае. Калинин, 1956, стр. 31—34.

⁴⁷ См.: Р. Б. Заборова. Белинский и сборник народных песен, собранных Кольцовым. В сб. «Белинский. Статьи и материалы», Изд. ЛГУ, 1949, стр. 126—146.

⁴⁸ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. V, Изд. АН СССР, М., 1934, стр. 447 (песня «Во сыров-то бору брала Маша ягодки...»).

⁴⁹ Киреевский писал о духовных стихах: «Точно так же, как многие из храмов древнего мира уцелели от разрушения, приняв на кровлю свою христианский крест, многие из наших языческих преданий сохранились,

публикация духовных стихов не вызовет существенных возражений цензуры. Однако в течение четырех лет Киреевский и его друзья братья Языковы, имевшие связи в Главном управлении цензуры, безуспешно пытались продвинуть сборник в печать. При содействии С. П. Шевырева и других лиц рукопись Киреевского дважды передавалась на просмотр министру народного просвещения С. С. Уварову, но все оказалось бесполезным. Переписка Языковых и Киреевского по этому вопросу показывает, насколько неприступной была царская цензура, наложившая свои запреты на издание произведений песенной поэзии народа.⁵⁰

Киреевский отчаивается в возможности публикации песен в России, собирается, по совету друзей, издавать их за границей.⁵¹ Но наступает период, когда обстановка, казалось, начинает меняться. Это происходит в 1848 году, когда революционные события, охватившие всю Европу, всколыхнули передовые круги русской интеллигенции, вселили надежду на ослабление реакции. В такой обстановке была сделана последняя попытка напечатать народные песни, собранные Киреевским. Поддержку в этом Киреевский получает от выдающегося русского слависта О. М. Бодянского, который в то время был секретарем Общества истории и древностей российских при Московском университете и редактором «Чтений Общества» — одного из немногих специальных изданий, пользовавшихся так называемой «свободной цензурой». Бодянский берет на себя ответственность за издание первого выпуска песен и успевает опубликовать их в очередном номере «Чтений».⁵² Но этот беспрецедентный для того времени случай не проходит даром. Царское правительство, напуганное революционными событиями в Европе, беспощадно расправляется с представителями передовой общественной мысли. Учреждается специальный Секретный комитет по делам печати под председательством Д. П. Бутурлина. Комитет этот хорошо известен своими

примкнув к песням о святых либо по сходству имени, либо по сходству своего напева» (Письма П. В. Киреевского к Н. М. Языкову, стр. 23).

⁵⁰ А. Д. Соймовонов. К истории собрания П. В. Киреевского (роль братьев Языковых в его создании). В сб. «Очерки ист. русск. этногр., фольклорист. и антропол.», вып. III («Гр. Инст. этногр. им. Н. Н. Миклухо-Маклая. Новая серия», т. 91), изд. «Наука», М., 1965, стр. 124—144.

⁵¹ Приятель Языковых В. Д. Комовский, принимавший большое участие в продвижении песен Киреевского через цензуру, убедившись в бесполезности всех усилий напечатать их, рекомендовал отослать сборник Ганке или Шафарыку в Прагу. Киреевский согласился с этим, как видно из следующего письма А. М. Языкова, направленного 4 ноября 1843 года Комовскому: «В рассуждении Стихов П. В. Кир(еевский) решаетя поступить, как Вы предлагаете, и отошлет их народам, нам соплеменным...» (там же, стр. 139—140).

⁵² Русские народные песни, собранные Петром Киреевским. «Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете», М., 1848, №№ 7—9, отдел IV, «Смесь», стр. 145—228 (вступ. статья имеет отдельную пагинацию — I—VIII).

репрессиями. Он решает и судьбу Бодянского. Вслед за песнями Киреевского Бодянский пыгается опубликовать еще одно «крамольное» сочинение — «Записки» Флетчера о России. За все это он подвергается строгой каре. «Чтения» были закрыты, Бодянский отстранен от преподавания в Университете, освобожден от обязанностей секретаря Общества и выслан из Москвы. Так завершилась последняя при жизни Киреевского попытка напечатать собрание песен.

Дальше наступает самый мрачный период царствования Николая I, когда, по словам Герцена, «образованная Россия, с ядром на ногах, влачила жалкое существование в глубоком, унижительном, оскорбительном молчании...».⁵³ Все это остро должен был ощущать Киреевский, который понял бесплодность усилий опубликовать песни, собранные им и составившие труд и смысл всей его жизни. Его настроение очень хорошо передает одно из писем к матери — от 7 апреля 1850 года: «В Москве не происходит ничего особенного, кроме особенного оцепенения, от которого не только ничего не делается, но даже ничего не говорится живого».⁵⁴ В последние годы жизни Киреевский смог осуществить только две небольшие публикации песен. Одна из них (четыре текста) — в «Московском литературном и ученом сборнике» 1852 года, запрещенном цензурой после выхода в свет. Вторая состоялась за несколько месяцев до смерти Киреевского. В № 1 «Русской беседы» за 1856 год было напечатано 12 песен. Хотя это издание появилось уже в условиях ослабления цензурного режима, некоторые песни, в том числе былины, напечатаны с купюрами.⁵⁵ Из всего сказанного следует, что песни, собранные Киреевским, в их подлинном виде, как поэзия крепостного крестьянства, не могли быть изданы при жизни собирателя.

Но это отнюдь не означало, что Киреевский ничего не сделал для подготовки песен к изданию. Наоборот, он проделал огромную работу по систематизации своего грандиозного собрания, классификации песен по жанрам, сличению вариантов, переписке, упорядочению языковых особенностей и пунктуации в текстах, предназначенных для публикации, и комментированию этих текстов. Раскрыть всю эту работу в одной статье невозможно, тем более что архивы Киреевского далеко еще не изучены и многие его материалы не опубликованы. Поэтому мы остановимся здесь на некоторых основных вопросах истории издания, приведя ряд конкретных примеров работы Киреевского над подготовкой текстов песен к печати и составления примечаний к ним.

Киреевский подобно другим выдающимся представителям мировой фольклористики периода становления буржуазных наций

⁵³ А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. XVIII, Изд. АН СССР, М., 1959, стр. 191.

⁵⁴ ГБЛ, Рукоп. отд., ф. 99, п. 8, ед. хр. 14.

⁵⁵ «Русская беседа», 1856, № 1, стр. 44—64.

стремился показать в своих трудах поэтическую культуру народа как основу развития национальной литературы. Но в отличие от романтиков и мифологов, ставящих те же цели, он не ограничивал себя задачей воссоздания древней национальной поэзии. Идя вслед за Пушкиным, призывавшим обращаться «к свежим вымыслам народным»,⁵⁶ Киреевский хотел показать в своих публикациях «живую народную литературу»⁵⁷ в ее историческом развитии. В этом направлении шла подготовка издания его собрания песен, и такой характер имели все его публикации.

Вся эта огромная и разнообразная работа Киреевского до сих пор не получила достаточного освещения в фольклористике. В истории фольклористики укоренилось мнение, будто деятельность Киреевского по подготовке издания песен сводилась к созданию так называемых «сводных текстов». Основой для такого суждения послужила известная полемическая статья П. И. Якушкина, где он, уличая И. П. Сахарова в подделке текста исторической песни, взятой из собрания Киреевского, описывает методику работы с текстами Киреевского и свою собственную.⁵⁸ Статья Якушкина, ведшего смелую полемику не только с Сахаровым, но и с другими представителями реакционной фольклористики, в особенности с П. А. Бессоновым, произвела в свое время большое впечатление. Она явилась единственным источником изучения работы Киреевского над изданием песен, пока его материалы находились у наследников и Бессонова.

После того как эти материалы поступили в государственные хранилища и началось издание «Новой серии» песен, собранных Киреевским, появилась возможность изучить работу собирателя над подготовкой его собрания. Однако никто этим специально не занимался. Коротко на этом вопросе остановился М. Н. Сперанский во вступительной заметке в первом томе «Новой серии». Не считаясь с полемическим характером статьи Якушкина, Сперанский некритически повторил его доводы, дополнив анализ сводных песенных текстов Киреевского, данный Якушкиным, некоторыми своими наблюдениями.⁵⁹ Между тем если бы исследователь внимательно посмотрел песни, подготовленные Киреевским к изданию, то он увидел бы, что так называемых сводных текстов среди них не более двадцати, тогда как всего подготовлено к печати несколько сот текстов, из них около восьмидесяти опубликовано при жизни собирателя. Следовательно, предположение о том, что Киреевский готовил издание песен только или

⁵⁶ А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. XI, 1949, стр. 73.

⁵⁷ Письма П. В. Киреевского к Н. М. Языкову, стр. 48.

⁵⁸ Русские песни, собранные Павлом Якушкиным. СПб., 1860, стр. 4—8 («Несколько слов от собирателя»).

⁵⁹ М. Сперанский. П. В. Киреевский и его собрание песен. Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия, вып. I. М., 1911, стр. LVI—LVIII (отдельная пагинация).

преимущественно в виде сводных текстов, само собой отпадает. Предстоит еще выяснить, какое место занимали сводные тексты среди материалов, подготовленных им к печати. Для того чтобы составить представление об этом, остановимся коротко на общем плане задуманного им издания песен и рассмотрим ряд его конкретных работ, в том числе подготовку к публикации свадебных песен, публикацию исторических песен и духовных стихов.

Общий план издания народных песен был разработан П. В. Киреевским в середине 30-х годов при участии А. С. Пушкина, собиравшегося написать предисловие к сборнику, С. А. Соболевского и Н. М. Языкова, передавшего для этого издания свои материалы. Вряд ли выработанный ими план был где-то зафиксирован. Но о нем можно составить представление, во-первых, по сохранившемуся наброску плана предисловия Пушкина, во-вторых, из переписки Киреевского и Языковых, где план издания пересказан довольно подробно. Не приводя здесь этих документов, хорошо известных в научной литературе, отметим, что в основу издания было положено историческое изучение жанров песенной поэзии.⁶⁰ В письме Н. М. Языкову от 24 февраля 1834 года Киреевский сообщал, что собирался «начать печатать со стихов и песен исторических, потом приступить к балладическим и т. д.»⁶¹ Если учесть, что в духовных стихах он находил остатки мифологических представлений, а былины, как видно из того же письма, относил к древнейшему слою исторических песен, то последовательность в проведении исторического принципа в задуманном издании очевидна.

Но разрабатывая такой план, Киреевский считал возможным издать первоначально отдельные тома или выпуски лирических песен (по его терминологии — «элегии любовные»), которые могли быть подготовлены скорее, так как не требовали исторического комментария.⁶² Сюда же он относил обрядовые, в частности свадебные, песни. Со свадебных песен Киреевский и начал подготовку издания. Это объясняется главным образом тем, что его работа над изданием явилась продолжением деятельности Пушкина и Соболевского, начавших собирать свадебные песни для публикации. Погодин вспоминал, что еще в 1828 году Пушкин показывал ему свадебные песни, которые были им «собраны и очищены».⁶³ Не позднее 1833 года эти песни перешли в руки Киреевского, продолжавшего подготовку их к печати.⁶⁴ Следуя

⁶⁰ См.: А. С. Пушкин, Собр. соч., т. XII, стр. 208—209; Письма П. В. Киреевского к Н. М. Языкову, стр. 48—50, 61—64, 72 и др.

⁶¹ Письма П. В. Киреевского к Н. М. Языкову, стр. 64.

⁶² «Теперь мне кажется, — писал Киреевский Языкову, — лучше начать обратно, т. е. с элегий, как легче других обходящихся без примечаний, чтобы хоть несколько выиграть время для труднейших» (там же).

⁶³ М. Цявловский. Заметки о Пушкине, стр. 153.

⁶⁴ См.: А. Д. Соимонов. Новые материалы о Пушкине и П. В. Киреевском, стр. 148.

методике, предложенной Пушкиным, присоединив к его записям свои собственные, Киреевский начал подбирать их по содержанию и заниматься «сличением вариантов».⁶⁵ Все эти работы Киреевского над томом свадебных песен, начиная с подбора вариантов и кончая белой рукописью, доведенной до цензуры, можно проследить по материалам и документам, сохранившимся в его архиве. Первым среди этих документов можно назвать своеобразный реестр песен, распределенных по группам, представляющий в то же время план издания. Он озаглавлен: «Содержание свадебных песен, находящихся в моем собрании».⁶⁶ Уже само заглавие говорит о том, что Киреевский подбирал песни по содержанию, стремясь показать, как запечатлены брачные отношения в песенной поэзии народа. Подбор был хорошо продуман: указывалась первая строка песни и затем две строки из текста отобранных вариантов, определяющие их содержание. Вся работа свидетельствовала о прекрасном знании материала. Значение ее заключалось в том, что при такой систематизации удавалось раскрыть художественные образы свадебных песен в их развитии, показать всю историю брачных отношений крепостного крестьянства, нашедшую отражение в песнях. Это не всегда удается сделать при классификации свадебных песен по их месту в обряде, поскольку содержание песни выходит за рамки обрядового действия. Кроме того, у Киреевского не было тогда необходимых материалов, а те данные об исполнении песен, которыми он располагал, были использованы в качестве примечаний.⁶⁷

Указанный список или план издания был составлен на основе отбора и систематизации песенного материала. Все свадебные песни были предварительно переписаны Киреевским каждая на отдельном листе (1/8 долю листа) и помещены в соответствующего размера обложки, на которых выписаны те же номера и соответствующие строки из текста песен, что и в указанном списке.⁶⁸ В архиве Киреевского, находящемся в библиотеке им. Ленина, сохранилось четыре «беловых папки» со свадебными песнями, подобранными таким образом.⁶⁹ В них 629 песен.

⁶⁵ О работе Пушкина с текстами писал Н. М. Языков к брату 16 декабря 1831 года. «Пушкин говорит, что он сличил все донные напечатанные русские песни и привел их в порядок и сообразность, зане ведь они издавались без всякого толку...» («Исторический вестник», 1883, т. XII, стр. 533—534).

⁶⁶ ГИМ, ф. 56, п. 376.

⁶⁷ ГБЛ, ф. 125, шп. 26, 27.

⁶⁸ Предстоит тщательная сверка этих материалов с указанным списком. В последующем Киреевский пополнил свою коллекцию свадебных песен, и поэтому в нумерации могли быть расхождения.

⁶⁹ ГБЛ, ф. 125, шп. 1—4. — Подбор текстов, сделанный Киреевским, впоследствии был нарушен. Многие его рукописи оказались вынутыми из обложек, обложки остались пустыми, тексты утеряны или положены

Наконец, последний этап работы Киреевского над свадебными песнями представлен двумя так называемыми «Зелеными тетрадами».⁷⁰ Первая из этих тетрадей является рукописью, вполне подготовленной к печати, получившей разрешение цензора И. М. Снегирева от 5 марта 1838 года.⁷¹ С нее были сделаны пробные листы, но ряд обстоятельств помешал публикации. Непосредственной причиной этому послужила поездка Киреевского к больному Н. М. Языкову, которого он привез из Симбирска в Москву, откуда должен был сопровождать за границу. По этому поводу А. М. Языков писал 1 июля 1838 года из Симбирска своему приятелю В. Д. Комовскому в Петербург: «Вам уже известно, что брат Н. М. уехал в М[оскву] лечиться; тамошний лекарь присоветовал ему ехать за границу... Через неделю он отправляется вместе с П. В. Киреевским и лекарем на Петербург, Ригу и т. д., в Берлин и далее... Песни Киреевского опять останутся до поры до времени; у него их все прибавляется. Сахарова собрание перед его ничто. Жаль только, что теперь путешествие опять мешает ему печатать, а то 1-й том у него готов».⁷² Впоследствии, по возвращении из-за границы, Киреевский отказался от публикации свадебных песен. Но эта работа не пропала для него бесследно. Занимаясь свадебными песнями, Киреевский выработал для себя определенную методику подготовки народных песен к печати. Это показывает прежде всего анализ состава сборника. Так, если мы возьмем первую «Зеленую тетрадь», то окажется, что все песни, вошедшие в нее, распределяются по четырем группам: 1) песни, не имеющие вариантов; 2) песни, представленные несколькими самостоятельными вариантами; 3) песни, имеющие близкие варианты, из которых один взят за основу, остальные даны в разночтениях; 4) песни, которые, по мнению Киреевского, составляют части единого целого, а потому даны им в виде сводного текста. Все эти тексты Киреевский помещает в сборнике, не нарушая установленного им плана публикации в соответствии с их содержанием.

В первую группу попадает довольно большое количество текстов, преимущественно отобранных Соболевским из старых сборников. Ко второй группе относится меньшее количество текстов, хотя в отдельных случаях отобрано до четырех вариантов (например, песня № 86 — «У высока терема золотые ворота»).

отдельно от них. Ряд рукописей впоследствии был обнаружен в ГИМ и ЦГАЛИ.

⁷⁰ ГБЛ, ф. 125, пп. 26—27. — «Зелеными» тетради названы по цвету обложки.

⁷¹ ГБЛ, ф. 125, п. 26, п. 2. — Описание «Зеленых тетрадей» впервые было сделано М. Н. Сперанским в упомянутой выше статье в «Новой серии» «Песен, собранных П. В. Киреевским» (вып. I, стр. XIII—XXIII).

⁷² Институт русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР, Рукоп. отд., ф. 348, 19.4.104.

В третью группу входят девятнадцать текстов с большим или меньшим количеством разночтений. Наконец, последняя группа представлена единичными образцами. Таким образом, сводным текстам Киреевский отвел довольно скромное место.

Вся указанная работа с вариантами песен — отбор их, приведение к основному тексту, создание единого текста из нескольких вариантов и т. п. — имела большое научное значение. Киреевский в сущности первый в русской фольклористике начал заниматься исследованием вариантов народных песен, определением их художественной специфики. В подготовленной им к печати рукописи свадебных песен намечаются контуры примечаний. Повсюду он называет источники, если песня взята из сборников, или указывает краткие паспортные данные к песням, записанным собирателями. Кроме того, он отмечает место песни в обряде, когда такие сведения у него имеются, и, наконец, дает пояснения некоторых непонятных слов. Все это составило итог большой работы, проделанной Киреевским в тридцатые годы.

В это же время он осуществляет первую небольшую публикацию песен в альманахе «Денница», издаваемом М. А. Максимовичем.⁷³ В нее входит одна очень редкая историческая песня об обороне Пскова от Стефана Батория, впервые опубликованная Киреевским, и четыре лирических песни балладного характера. Сам состав публикации, где есть и песня-жалоба на жизнь в чужой стороне, и песня-баллада о солдате, вернувшемся в родной дом и не узнанном женой, и другие тексты, соответствовал подлинному духу народной поэзии. На это обратили внимание современники. Н. В. Станкевич, узнавший в связи с данной публикацией о собрании Киреевского, писал: «Какое драгоценное собрание! Несколько песен будет напечатано в „Деннице“. Я видел некоторые листки ее — эти песни чудесны. Вот еще достоинство: они, кажется, без всяких поправок, в оригинальной грубости».⁷⁴ Таким образом, оригинальность, народность материалов, опубликованных Киреевским, сразу была отмечена.

Все лирические песни Киреевский поместил без примечаний, но к исторической песне, публиковавшейся впервые, он дал обширный комментарий. Это также не прошло незамеченным. Н. А. Полевой, собиравшийся в то время издавать народные песни, поместил в «Московском телеграфе» заметку по поводу комментария Киреевского, назвав ее «Историческая поправка. Замечания к „Русской народной песне“».⁷⁵ Внимание к такой не-

⁷³ П. В. Киреевский. Русские песни (из собрания народных русских песен, подготовляемого к изданию). «Денница, альманах на 1834 год», М., 1834, стр. 153—167.

⁷⁴ Переписка Н. В. Станкевича. 1830—1840. Ред. и изд. А. Станкевича. М., 1914, стр. 268. (Из письма к Я. М. Неверову от 15 XII 1833).

⁷⁵ «Московский телеграф», 1834, № 2, стр. 335—341. — В отличие от Киреевского, приурочившего песню к осаде Пскова Ст. Баторием. Полевой

большой публикации песен было неслучайно. В подзаголовке к песням, опубликованным в «Деннице», было сказано, что они взяты из «собрания русских народных песен, подготовляемого к изданию».⁷⁶ Собрание этих песен ждали в широких научных кругах.

Возвратившись из-за границы в 1839 году и отложив в сторону свадебные песни, Киреевский вновь обращается к первоначальному плану издания песенных жанров в их исторической последовательности, начиная с духовных стихов. К сожалению, изучение этой работы Киреевского представляет немалую трудность, так как все его рукописи и записи духовных стихов были похищены П. А. Бессоновым, уличенным в этом еще П. И. Якушкиным.⁷⁷ Но нам удалось обнаружить среди книг Языковых в Ульяновской городской библиотеке рукопись первой части сборника песен Киреевского, содержащую духовные стихи, которую он при содействии Языковых безуспешно пытался провести через цензуру. Рукопись представляет собой большую тетрадь (236 пронумерованных страниц) в картонном переплете цвета малахита с выгравированными золотом виньеткой и надписью на корешке: «Русския народные песни». Вслед за титульным листом переписаны тексты и затем оглавление. На внутренней стороне обложки стоит четкая надпись рукой Н. М. Языкова: «Н. Языков, 1845, июнь 27. Москва», подтверждающая, что этот экземпляр перешел в библиотеку Языковых.⁷⁸ При сравнении этой рукописи с соответствующей публикацией в «Чтениях в Обществе истории и древностей российских при Московском университете» обнаружилось их полное совпадение. Но это относится только к текстам, что же касается научного аппарата, то здесь, наоборот, имеются расхождения. В рукописи нет предисловия, которое было написано после. Зато в ней сохранились следы примечаний. В «Чтениях» примечания отсутствуют, хотя о них говорится: «об каждой песне указано будет, откуда она взята, в каком уезде и часть даже в какой деревне поется».⁷⁹ Можно было бы предположить, что это относится только к песням, о которых Киреевский говорит выше. Однако это не так, поскольку духовные стихи он тоже относит к песенной поэзии народа, называя их «народные стихи». О существовании примечаний свидетельствует улья-

видел в ней отражение событий 1612 года — осаду Сигизмундом III Волока Ламского, который защищали воевода Карамышев и Чемезов. Впрочем, Полевой допускал, что здесь смешались две песни, из коих начало второй об осаде Волока забыто, песня же об осаде Пскова утратила окончание.

⁷⁶ «Денница, альманах на 1834 год», М., 1834, стр. 153.

⁷⁷ П. И. Якушкин, Соч., СПб., 1884, стр. 168.

⁷⁸ Г. Ульяновск, Дворец книги им. В. И. Ленина, инв. № 53 (ниже ссылка на эту рукопись).

⁷⁹ «Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете», М., 1848, № 9, стр. V (отдельная пагинация).

новская рукопись. В ней сохранился отрывок примечания к VIII «Об Иосифе Прекрасном». Перед текстом этого стиха в рукописи читаем: «Три варианта. А. Запись в Симбирской губ. Сызранского уезда, в селе Репевке; В. Московской губ. Звенигородского уезда, в селе Павловском; Г. Симбирской губ. Сызр. уезда, в селе Ананьине. А. — принят за текст».⁸⁰ Примечание явно недописано, к тому же оно единственное, так как о других текстах в рукописи ничего не сказано. Но вместе с тем оно подтверждает намерение Киреевского дать точные сведения о тексте вплоть до того, в каких деревнях исполнялся стих. Из переписки Языковых и В. Д. Комовского видно, что Киреевский торопился с посылкой рукописи в Главное управление цензуры, надеясь получить разрешение на ее издание.⁸¹ Поэтому он и не успел переписать примечания. Между тем можно предположить, что, работая с рукописью, он следовал той же методике, что и при составлении сборника свадебных песен. Поэтому среди изданных им духовных стихов есть и сводные тексты, но есть варианты, опубликованные в том же виде, как они были записаны. К первым, по видимому, относятся тексты большего объема, отличающиеся последовательностью изложения. Таков названный выше «Стих об Иосифе Прекрасном», представленный двумя лучшими вариантами из Симбирской губ. К последней группе относится подавляющее большинство текстов, составивших вторую часть публикации.

Надо отметить, что в целом состав 1-й части песен, собранных Киреевским, в жанровом отношении неоднороден. Здесь не только духовные стихи, но и некоторые другие произведения, отразившие религиозные воззрения народа. К ним, например, относится волочечная песня № 48. Именно к этому тексту в рукописи дано очень интересное примечание, без которого песня при чтении во многом может показаться непонятной. Примечание составлено, очевидно, тем, кто записал текст, но были ли это Киреевский или кто-то другой, сказать пока трудно, так как указаний нет. Но даже если это был не Киреевский, то сам факт включения такого примечания в предполагаемую публикацию, исходивший безусловно от него, заслуживает внимания.

Остается выяснить, почему эти, как и другие примечания, которые, очевидно, существовали, не были опубликованы вместе с текстами в «Чтениях Общества любителей истории и древностей российских при Московском университете».

Вероятной, причиной послужили те же обстоятельства, т. е. поспешность в подготовке рукописи. Киреевский только весной

⁸⁰ Русские народные песни, изданные Петром Киреевским. Рукопись, стр. 17.

⁸¹ А. Д. Соймовонов. К истории собрания П. В. Киреевского (роль братьев Языковых в его создании).

1848 года узнал о согласии Бодянского опубликовать «Народные стихи» в «Чтениях», а потом они были уже опубликованы. За этот короткий срок он должен был заново подготовить тексты, потому что первый список остался у Языковых, и написать предисловие. Но, возможно, были и другие причины, например незавершенность примечания, ограниченность листажа и т. п. Выяснить это пока не удалось.

Публикации духовных, или, по терминологии Киреевского, «народных, стихов», предпослано предисловие, хорошо известное в русской фольклористике. С точки зрения истории издания оно интересно наличием перечня основных материалов, которыми располагал в то время Киреевский, с указанием лиц, от которых они были получены. В нем сказано о перспективах издания и отмечено, что «при выходе в свет прочих частей собрания будет обращено внимание читателей на многие особенности этого предмета».⁸²

Киреевский действительно много трудился над изданием, хотя видел всю безнадежность его реализации в те годы. Он продолжал разрабатывать план издания, что отразилось на его последних публикациях. Сюда впервые вошли тексты былин, причем редкие сюжеты: Данила Ловчанин, Данила Игнатьевич и Иван Денисович, былина о Добрыне и Алепе и др.⁸³ Былины должны были после духовных стихов составить вторую часть сборника.

Но в целом последние публикации Киреевского, в особенности в «Русской беседе», не ограничивались рамками одного жанра, подобно тому как в свое время в «Деннице» они были разнообразны по составу. Кроме былин, Киреевский смог опубликовать песни о татарском полоне, баллады, разбойничьи песни, солдатские и рекрутские, небылицу, святочные — всего 16 текстов. Все эти песни сразу обратили на себя внимание современников. Публикацию в «Русской беседе» отметил Н. Г. Чернышевский в «Заметках о журналах»;⁸⁴ о былинах, напечатанных в «Московском сборнике», И. С. Тургенев писал: «Песни удивительны — достойны стать наравне с песнями из собрания Кириши Данилова».⁸⁵ Киреевский сопроводил эту публикацию небольшой заметкой — примечанием по поводу исторических песен, которая предназначалась им для второй части его сборника. Но примечаний к каждому тексту за исключением ссылок на источники у него не было.

⁸² «Чтения в Обществе истории и древностей российских», стр. VII.

⁸³ «Московский сборник», т. I, М., 1852, стр. 317—355; «Русская беседа», т. I, 1856, стр. 44—64.

⁸⁴ Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. III, Гослитиздат, М., 1956, стр. 661.

⁸⁵ И. С. Тургенев, Полн. собр. соч., Письма, т. II, Изд. АН СССР, М., 1961, стр. 59 (из письма Аксаковым от 18 VII 1852).

Между тем, как показывают материалы «Старой серии» и архивы собирателя, он много работал над составлением исторических комментариев к текстам и над изучением вариантов. Классическим примером этого может служить подготовленная им для публикации историческая песня «Смерть Лопухина».⁸⁶ Киреевский комментирует не только основной текст, варианты, но даже отдельные строки песни. Такой комментарий содержит сведения о событии, которому посвящена песня, и о том, как это событие отразилось в ней. Методика работы с вариантами та же, что при подготовке свадебных песен. Вот что пишет сам Киреевский: «Этой песни находится у меня четыре варианта: три записаны в Симбирской губернии, а четвертый в Калужской. Полнейший из них (Симб. губ.) принят здесь за текст; из остальных же напечатано только то, что в них несходно с полнейшим. Различия частью внесены в текст курсивом, как дополнения, частью показаны в выносках. Только один из вариантов, в котором разница значительнее, печатается вполне».⁸⁷

Среди песен, опубликованных в «Старой серии», встречается целый ряд текстов, сохранивших следы работы Киреевского с вариантами.⁸⁸ В его архиве можно обнаружить также интересные заметки, подготовленные для комментариев. Вот, например, его примечание к песне разинцев (из коллекции Языковых), где упомянуты село Лысково и река Стерженка: «Село Лысково, которое поминается в этой песне, лежит в 3 верстах от Волги, на ее горном берегу, при устье речки Сундовики, почти против самого города Макарьева. Оно замечательно как по числу жителей, так и по значительным торгам, которое оно ведет мукою и таможным так называемым макарьевским полотном (см. Щекатова, Геогр. слов. Росс. имп.). В Лысково есть также хорошая пристань. Река Терженка или Стерженка, вероятно, испорченное название речки Керженца, при устье которой лежит Макарьев».⁸⁹ Обращает на себя внимание, что Киреевский много работал именно с разинскими песнями. Но такой же характер имели примечания и к другим песням. Значительная часть материалов, собранных Киреевским для комментариев, как например его выписки из исторических источников, были присвоены и использованы П. А. Бессоновым при составлении «Заметок» и примечаний в «Старой серии».

Дальнейшая судьба песенного собрания Киреевского и история посмертных изданий привлекала внимание многих исследователей. Определяющим эту судьбу было то обстоятельство, что оно

⁸⁶ Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. 9, стр. 95—99.

⁸⁷ Там же.

⁸⁸ Вып. 1, 1868, стр. 22—23, № 7; вып. 7, 1868, стр. 31—32; № 2, стр. 34—40, № 4 («Песня о сынке Разина», представляющая свод тринадцати вариантов) и некоторые другие.

⁸⁹ ГБЛ, Рукоп. отд., ф. 125, п. 7, л. 2241.

попало в руки представителей реакционной фольклористики. Если при жизни собирателя его преследовала николаевская реакция, то после его смерти научное наследие, накопленное с таким трудом в тяжелых условиях николаевского режима, досталось ярым сторонникам этого режима, именно тем людям, которые более всего боялись правдивого слова о жизни народных масс. Официально все материалы Киреевского были переданы Обществу любителей российской словесности при Московском университете. Но фактически по воле его матери А. П. Елагиной, следовавшей советам М. П. Погодина, они были переданы в руки П. А. Бессонова — верного последователя теории официальной народности. Бессонов варварски обращался с бумагами Киреевского, часть записей присвоил и издал под своим именем, но, главное, очень многое безвозвратно утерятил.

После смерти Киреевского состоялось, как известно, два издания собранных им народных песен. Первое из них — так называемая «Старая серия», имеющая десять выпусков, изданных под редакцией П. А. Бессонова.⁹⁰ Работа Бессонова над этим изданием неоднократно подвергалась резкой и справедливой критике в истории фольклористики. Все лучшее, что есть в нем, было продумано и осуществлено самим Киреевским, а после его смерти Якушкиным и комиссией, подготовившей первые выпуски песен.⁹¹ Продолжением этого издания явилась «Новая серия», которая также не исчерпала всех материалов, сохранившихся в архиве Киреевского.⁹² Характеристике «Новой серии» посвящена специальная статья в настоящем сборнике.

В заключение необходимо коротко остановиться на перспективах работы. Советским исследователям предстоит осуществить полное научное издание всех материалов, собранных П. В. Киреевским. Для этого потребуются прежде всего составить научное описание его архива и в особенности той его части, которая хранится в Государственном историческом музее в Москве. Только на основе тщательного изучения архивных материалов, не повторяя ошибок прошлого, в особенности составителей «Новой серии», можно подготовить план издания, в котором должны быть

⁹⁰ Песни, собранные П. В. Киреевским. Изд. Общ. любит. рос. словесности, вып. 1—10. М., 1861—1872 (изд. второе без изменений — 1868—1875).

⁹¹ А. Д. Соймонов. Запись былин первой половины XIX века в собрании П. В. Киреевского (к истории собирания и издания). «Русский фольклор, Материалы и исследование», т. V, Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 367—384; П. Д. Ухов. П. И. Якушкин и А. Н. Афанасьев — издатели «Старой серии» песен П. В. Киреевского. «Научн. докл. Высшей школы», сер. филол., 1959, № 4, стр. 169—173.

⁹² Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Под ред. В. Ф. Миллера и М. Н. Сперанского. Вып. I, М., 1911; вып. II, ч. 1, М., 1918; ч. 2 (под ред. М. Н. Сперанского), М., 1929.

учтены не только русские, но и украинские и белорусские песни, вошедшие в это собрание.

При подготовке издания необходимо учесть опыт работы Киреевского. Это относится как к общему плану издания, так и к проблеме изучения вариантов народных песен. Издатели «Старой серии» механически воспроизвели некоторые образцы работы Киреевского с вариантами песен, не пытаясь вникнуть в суть поставленной проблемы. Издатели «Новой серии» по существу обошли эту проблему, допустив искажения и опечатки при публикации текстов, в которых Киреевский дорожил каждой строкой. Работу Киреевского с вариантами следует продолжить, опираясь на современный уровень научных знаний. Это поможет раскрыть специфические особенности творческого процесса в фольклоре и даст научно выверенные тексты.

Не меньшее значение имеет дальнейшая разработка проблемы научного комментария, над чем также немало трудился Киреевский. Его опыт составления комментариев к произведениям народной поэзии на основе изучения исторической действительности и событий, отразившихся в песнях, заслуживает пристального внимания. Комментирование должно способствовать раскрытию идейно-художественного содержания песен как поэзии крепостного крестьянства. В этом направлении должны быть изучены все материалы. Записи, которые были сделаны Пушкиным, Кольцовым, Языковым, Якушкиным и другими собирателями в соответствии с принципами, сформулированными в «Песенной прокламации» Киреевского, представляют собой замечательный документ эпохи. Таким образом, полное научное издание материалов Киреевского должно явиться не просто публикацией этих материалов, оно должно стать обобщением всего, что было сделано в русской фольклористике первой половины XIX века в области изучения песенной поэзии народа.

З. И. ВЛАСОВА

**ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ИЗДАНИЯ
РУССКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН В НАЧАЛЕ XX ВЕКА
(ПО МАТЕРИАЛАМ «НОВОЙ СЕРИИ»¹)**

До сообщения П. Д. Ухова, обнаружившего неизвестные материалы собрания П. В. Киреевского,² считалось, что два выпуска (три части) лирических песен «Новой серии» завершили публикацию знаменитого собрания, в создании которого принимали участие многие десятки лиц, в том числе А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, Н. М. Языков, А. В. Кольцов, профессора Московского университета и многие другие, известные и малоизвестные представители образованной части русского общества первой половины XIX века.

Издание «Новой серии» песен, собранных Киреевским, имело большое научное и культурно-историческое значение. В нем представлены песни почти всех губерний России. Оно дает необычайно широкую картину репертуара лирической песни в народном обиходе первой половины прошлого столетия. Коллекции лирических песен, опубликованные в одной только «Новой серии», разнообразны в жанрово-тематическом отношении: 1059 свадебных песен, 272 рекрутских и солдатских, 720 любовно-лирических, 129 семейных, 226 плясовых, 126 игровых, 59 календарных, 68 вечеренечных (типа игровых припевок), 69 исторических (из них впервые опубликовано 18, а 51 уже ранее была издана в выпусках «Старой серии»), 55 шуточных и скоморошских, 44 удалых («разбойничьих»), 32 тюремных, 26 детских потешек и считалок, 11 извозчицких, 8 фабричных (по классификации собирателей и издателей).

¹ Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Вып. I, М., 1911; вып. II, ч. 1, М., 1918; ч. 2, М., 1929. (В дальнейшем — Новая серия).

² П. Д. Ухов. Неизвестные материалы из собрания П. В. Киреевского. К сб. «IV Международный съезд славистов. Сообщения», М., 1958.

Вводные статьи к первому выпуску раскрывали историю возникновения отдельных коллекций, составивших собрание, характеризовали его историю, его роль в изучении устнопоэтической культуры народа. Впервые на основании привлечения архивных материалов была опубликована биография самого Киреевского, рассматривались его научные взгляды, его метод обработки и подготовки песен к изданию. Киреевский предстал перед читателем как выдающийся знаток народной поэзии, как великолепный организатор собирательской работы, сумевший привлечь к записи народных песен лучших представителей прогрессивных кругов русской общественности.

Появление первого выпуска «Новой серии» было встречено с удовлетворением русской и зарубежной научной общественностью. «Нельзя не приветствовать с самым теплым чувством появление книги. . . — писал профессор В. И. Резанов. — С опубликованием относительно ранних записей П. В. Киреевского расширяется возможность более глубокого исторического изучения нашего устного творчества в области лирической поэзии».³

Известный славист И. В. Ягич поместил обстоятельную рецензию на первый выпуск «Новой серии» в редактируемом им журнале.⁴ В рецензии раскрывается роль братьев Киреевских в историко-литературном процессе, отмечается их незаурядность, широкая образованность, рассказывается о судьбе собрания песен, подготовлявшегося к печати П. В. Киреевским, затем об изданиях П. А. Бессонова: «После этого не совсем удачного издания материалов, собранных Киреевским (т. е. «Старой серии», — *З. В.*), оставалось еще очень многое, не изданное ни им самим, ни Бессоновым от его имени. Только теперь, около 80 лет после начала первой собирательской деятельности, — пишет И. В. Ягич, — появляется новая серия народных песен Киреевского, снова за счет того же самого Общества, при участии многих московских ученых, двое из которых, академик В. Миллер и профессор Сперанский, являются ответственными редакторами». Желая Обществу любителей российской словесности «целестремленного продвижения вперед во вновь начатой работе», Ягич так заканчивал статью: «Мы можем только выразить наше удовлетворение тем, что таким путем Общество любителей российской словесности освободится, наконец, от своей вины, которую оно взяло на себя больше 50 лет тому назад, обязавшись издать порученное ему наследие». Ягичу однако не пришлось увидеть окончания этой работы — она растянулась еще на 18 лет.

Несмотря на небольшой сравнительно (по отношению ко всему собранию Киреевского, насчитывавшему около 15 тысяч

³ ЖМНП, 1912, № 3, стр. 170—174.

⁴ «Archiv für slavische Philologie», Herausgegeben von V. Jagić, Bd. 35, Berlin, 1914, SS. 273—280.

номеров) объем (2988 песен), «Новая серия» вошла в научный обиход как одно из классических собраний песенного фольклора. Сравнение ее текстов с другими ранее опубликованными сборниками песен («Великоруссом» П. В. Шейна) убеждает в ценности этого издания, так как варианты одних и тех же песен зачастую у Киреевского отличаются большей полнотой, обилием поэтических деталей, эпической широтой повествования и хорошей сохранностью сюжетов. В «Новой серии» опубликованы песни, интересные для исследователя по их бытовому назначению: среди «вешних» и «летних» песен есть «веснянки», «троицкие», «подвечерные»; среди святочных — «подблюдные», «колядки», «вечеренечные», «величальные на посиделках»; есть песни «тягольные», «горемышные», «бурлацкие», «ямщицкие», «фабричные», «холопские», есть даже одна «полуфрачная».

Научное значение этого издания отнюдь не было переоценено современниками, скорее наоборот. Выпуски «Новой серии» давно уже стали библиографической редкостью, а научная потребность в знакомстве с собранием П. В. Киреевского растет, и вопрос о его частичном переиздании и новом издании становится все более насущным для современной фольклористической науки. Настало время изучить опыт ученых, подготовивших «Новую серию», чтобы на основании филологической критики текстов в плане историко-фольклористической текстологии выяснить целый ряд вопросов, которые встают перед каждым после находок П. Д. Ухова. Как случилось, что собрание П. В. Киреевского, считавшееся полностью опубликованным, оказалось опубликованным лишь частично? По каким же принципам подготавливалась и издавалась «Новая серия»?

Цель данной статьи — выяснить текстологические принципы издания песен из собрания П. В. Киреевского на основе сравнительного изучения рукописных материалов архива П. В. Киреевского, точнее той его части, которая сохранилась в бывшем Румянцевском музее, ныне Рукописном отделе ГБЛ.

Как известно, собрание П. В. Киреевского было передано его наследниками в распоряжение Общества любителей российской словесности при Московском университете; «но это наследие, как это случается с наследиями общественными и коллективными, не всегда твердо держалось в памяти наследников», — заметил В. Ф. Миллер.⁵ П. А. Бессонов, издавший былины и исторические песни, а затем «Калекі переходжые»,⁶ «Белорусские песни»⁷

⁵ Новая серия, вып. I, стр. 2.

⁶ П. А. Бессонов. Калекі переходжые. Вып. I—III. М., 1861; вып. IV—V. М., 1864.

⁷ П. А. Бессонов. Белорусские песни, вып. I. М., 1868. — Е. Ф. Карский писал об этом издании: «Из предисловия можно видеть, что в основе сборника лежат песни, доставленные местными уроженцами еще в 30-х годах известному собирателю П. В. Киреевскому. Песни эти были записаны

и «Детские песни»⁸ по материалам П. В. Киреевского, в конце 70-х годов перешел из Москвы в Харьковский университет, прихватив с собой, как позднее выяснилось, огромную часть собрания.⁹

Оставшаяся часть хранилась в Румянцевском музее в специальном шкафу, заказанном для собрания П. В. Киреевского С. А. Соболевским. «После перемены личного состава служащих в Румянцевском музее (за смертью Е. Ф. Корша, А. Е. Викторова, Г. Д. Филимонова и ухода Е. В. Барсова) память о передаче рукописей П. В. К-го его наследниками в распоряжение Общества Л. Р. С. и затем о перенесении их на хранение в Московский публичный музей порвалась. Заглохла она временно и в Обществе Л. Р. С. . .», — сообщает В. Ф. Миллер, обнаруживший через 20 лет собрание Киреевского.¹⁰ В 1896 году он произвел подсчет неопубликованного материала (около 5000 номеров) и доложил об этом 24 февраля 1896 года на заседании Общества любителей российской словесности, которое вновь взяло на себя печатание лирических песен. В. Ф. Миллер привлекает к разбору материала своих учеников А. В. Маркова, В. В. Пасхалова и др. К 1898 году ими было переписано на отдельные листы 1800 песен.

Решив, по предложению А. Е. Грузинского, временного председателя Общества любителей российской словесности, приступить к изданию этих песен в 1908 году, Общество выбрало для этой цели специальную комиссию под председательством

польским шрифтом и отчасти с полонизмами. К сожалению, издание белорусских песен Бессонова оборвалось на 1-м выпуске, заключающем 181 песню, но зато они исключительно обрядовые. . . В передаче белорусского наречия сборник Бессонова далеко не безукоризненный. Устраняя полонизмы, автор нередко налагает на песни великорусский отпечаток. „Чтобы установить правописание, у нас с полгода прошло за обсуждением и проверкою нескольких образцов, несколько раз мною составленных и переделанных“. Очевидно, если образцы полгода составлялись и переделывались Бессоновым, то язык их немало пострадал» (Е. Ф. Карский и Белоруссы, т. I. Варшава, 1903, стр. 246—247).

⁸ П. А. Бессонов. Детские песни. М., 1868.

⁹ М. Н. Сперанский указывал: «Из очерка истории этого собрания (см.: Новая серия, вып. I, стр. XLIII—LXXIII) видно, что в нашем распоряжении нет еще всего, составляющего это собрание: большая часть „песенного“ архива К-го . . . сохранилась в бывшем Московском Румянцевском музее. . ., но некоторая (и сколько можно судить по указаниям бумаг К-го, довольно значительная) часть была передана для обработки П. А. Бессонову и в свое время не вернулась обратно и, следовательно, должна находиться в бумагах П. А. Бессонова (насколько эти бумаги уцелели до нашего времени). И действительно: в богатейшем историческом и историко-литературном архиве П. И. Щукина (поступившем после его смерти в Государственный исторический музей в Москве) нашлись бумаги П. А. Бессонова, приобретенные П. И. Щукиным в Харькове по смерти Киреевского» (Новая серия, вып. II, ч. 2, стр. VII).

¹⁰ Там же, вып. I, стр. 2.

В. Ф. Миллера. В нее вошли А. Е. Грузинский, М. Н. Сперанский, С. О. Долгов, Н. А. Янчук, А. В. Марков.¹¹ Впоследствии в комиссию вошел В. В. Каллаш, и для работы над собранием были приглашены также Е. Н. Елеонская и В. В. Пасхалов. В течение 1908 и 1909 годов на заседаниях Общества неоднократно слушались доклады В. Ф. Миллера, А. В. Маркова и М. Н. Сперанского о ходе подготовительных работ комиссии. Был установлен план издания, известный из вступительной статьи В. Ф. Миллера к первому выпуску.

Первый выпуск, включающий обрядовые песни, по качеству подготовки и самого издания является лучшим. Тексты свадебных песен почти не имеют разночтений с записями, как это показала сверка отдельных коллекций с архивными материалами. Все изменения, вносимые в копии П. В. Киреевским, оговариваются в примечаниях к тексту.

Смерть В. Ф. Миллера прервала на некоторое время работу по подготовке второго выпуска. В дальнейшем эта работа осложнилась в связи с началом первой мировой войны и в связи с разворотом революционных событий. План второго выпуска был выработан еще при жизни В. Ф. Миллера. «В состав этого выпуска, — указывает М. Н. Сперанский, — предполагено было поместить около 3000 песен, находящихся главным образом в пятнадцати папках четвертой группы собрания П. В. К-го... , поскольку материал этот не был использован первым выпуском той же серии и в более ранних изданиях Общества».¹²

Вместо 3000 песен в 1918 году было опубликовано только 439. Около 2500 песен оставались неизданными: «тяжелые условия настоящего времени, ненормальное положение печатного дела побудили Общество отложить полное осуществление в печати второго выпуска до более благоприятного времени и выпустить в свет ту его часть, которая более или менее закончена печатанием к настоящему моменту; поэтому появляющийся теперь материал собрания П. В. К-го составляет лишь первую часть второго выпуска».¹³

Сообщение П. Д. Ухова о неизвестных материалах собрания не могло быть неожиданностью для того, кто внимательно прочел предисловие к трем книгам «Новой серии». Из слов М. Н. Сперанского ясно, что в Румянцевском музее оставалось еще около 2500 неопубликованных текстов песен. Однако последняя, вторая часть второго выпуска, изданная в 1929 году, содержит 1377 текстов, т. е. чуть больше половины того, что осталось неопубликованным. Между тем уже перед опубликованием

¹¹ Общество любителей российской словесности при Московском университете. Историческая записка и материалы за 100 лет. Приложения. 575-е заседание от 3 марта 1908 г. М., 1911.

¹² Новая серия, вып. II, ч. 1, стр. 1.

¹³ Там же, стр. 2.

последней части «Новой серии» составители обнаружили в Историческом музее новые материалы собрания. «Это дало возможность в настоящую, вторую часть II выпуска включить и этот песенный материал, поскольку он до сих пор мог быть приведен в известность в архиве П. И. Щукина, далеко еще не разобранном окончательно (курсив мой, — З. В.): он значительно расширил отдел „необрядовых“ песен... и дал ряд дополнений, главным образом игровых песен, к первому выпуску».¹⁴

Опись материалов собрания, обнаруженных в архиве Щукина, не была дана составителями (в первом выпуске такая опись к части собрания, находящейся в ГБЛ, сделана М. Н. Сперанским). Между тем составители «Новой серии», как справедливо заметил П. Д. Ухов, «ввели исследователей в заблуждение» — П. Н. Сакулин во вступительной заметке к последней части второго выпуска сообщил: «Этим завершается почти столетняя работа самого собирателя... Лишь теперь оказалось возможным довести издание до полного конца и дать науке весь известный нам материал, собранный П. В. Киреевским и его усердными сотрудниками».¹⁵ В. И. Резанов писал в рецензии на последнюю часть: «Интересное и высокоценное издание, начало которого мы приветствовали в 1912 году, в настоящее время закончено... Собрание, которое так интересовало специалистов, в настоящее время благодаря покойному В. Ф. Миллеру, а особенно М. Н. Сперанскому окончательно исчерпано, опубликовано, становится общим достоянием научных работников».¹⁶

В действительности оказалась изданной лишь та часть материала, которая была доступна для составителей, но и она была опубликована неполностью.

Уже после выхода первого выпуска И. В. Ягич указывал, что в книге отсутствуют точные данные о характере текстологической подготовки тома и дальнейшем плане издания. Неясно было соотношение количества неизданных текстов с тем, что вошло в первый выпуск, так как в примечаниях точные ссылки на архив не приводились. Недоумение вызывали примечания несоответствием данных с тем, что указано в описи М. Н. Сперанского. Свои замечания Ягич послал Сперанскому еще до написания рецензии, в которой уже приводятся некоторые сведения из ответного письма М. Н. Сперанского. Из них наиболее важно сообщение последнего о том, что во второй выпуск войдет 3500 номеров «по большей части коротких песен»¹⁷ (напомним, что во вступительной статье им названо 3000 неопубликованных текстов; очевидно, точного подсчета так и не было сделано).

¹⁴ Там же, ч. 2, стр. VII.

¹⁵ Там же, стр. V—VI.

¹⁶ «Изв. ОРЯС АН СССР», т. III, ч. 1, 1930, стр. 327—330.

¹⁷ «Archiv für slavische Philologie», SS. 275—279.

Если учесть, что в обоих выпусках «Новой серии» вместе со свадебными (они были выделены составителями, очевидно, потому, что были подготовлены к печати еще П. В. Киреевским) и опубликованными П. А. Бессоновым историческими песнями (51 номер) имеется 2988 текстов, включая и часть материала из щукинского архива, трудно даже представить себе, сколько песенного материала из собрания П. В. Киреевского не было включено при подготовке к изданию второго выпуска. Это подтверждается уже простым сопоставлением данных описи Сперанского с тем, что опубликовано во всех трех книгах: по описи значится, что лл. 46—51 — записи из Тотемского и Грязовецкого уездов Вологодской губ. (в выпусках песен из этих уездов нет); лл. 87—90 — записи из с. Языково Спмбирской губ.; лл. 97—98 — записи из с. Дубровка Мензелинского уезда Оренбургской губ. (в «Новой серии» текстов из этих пунктов нет); то же самое относится к материалам на лл. 393—394, 130 и т. д.¹⁸ Находки П. Д. Ухова в Историческом музее (архив П. И. Щукина) показывают, что целый ряд крупных и мелких коллекций остался вне поля зрения составителей «Новой серии».¹⁹

Составителям «Новой серии» пришлось иметь дело с очень большим, разнообразным и малосистематизированным материалом, точнее, систематизированным неполностью. Наряду с черновыми записями отдельных песен имелись сделанные с них копии; нередко варианты одних и тех же песен, записанные разными собирателями и в разное время, оказывались в копиях без паспортных данных, а черновик отсутствовал. Все это находилось (как и сейчас) в разных папках. Состояние материалов объясняется отчасти тем, что П. В. Киреевский, как из-

¹⁸ При просмотре папок архива П. В. Киреевского, хранящихся в Рукописном отделе ГБЛ, нами обнаружено значительное количество неопубликованных текстов песен, среди них тетрадь П. И. Якушкина, без конца и начала, содержащая 84 неопубликованных песни и ряд других материалов (пословицы, загадки, детские игры, духовные стихи). В некоторых случаях составители, очевидно, не имели возможности полностью разобрать материал. Так, о лл. 1266—1279 у Сперанского сказано: «13 песен неизвестных местностей; писаны без деления на стихи; бумага 1823 г.» (Новая серия, вып. I, стр. LXVII). В действительности это тетрадь из 14 листов, содержащая 30 песен. В нее вложен листок, на котором рукою А. В. Маркова написано: «Переписаны» (перечисляется 13 песен), затем следует подпись: «А. Марков». Из этого списка в «Новой серии» опубликовано 5 текстов: 4 святочных (№№ 1065—1068) и одна хороводная (№ 1149). Песни в тетради написаны отчасти карандашом, отчасти чернилами, без деления на стихи, очень мелким и убогим почерком и, видимо, не были полностью прочитаны [см.: Государственная библиотека им. В. И. Ленина, Рукоп. отд., ф. 125, п. 46]. (В дальнейшем — ГБЛ)].

¹⁹ По сведениям, сообщенным в 1959 г. П. Д. Уховым в сектор народного творчества ИРЛИ (Пушкинский Дом) АН СССР, им обнаружено около 70 текстов неопубликованных записей самого П. В. Киреевского, свыше 500 — П. И. Якушкина, около 150 — братьев Языковых и др.

вестно, не закончил полной обработки своего собрания, а П. И. Якушкин, два года работавший с его материалами, подготовил к печати исторические песни и был отстранен от дальнейшей работы.

* *
*

Составители «Новой серии» проделали огромную работу, распробав материал, имеющийся в их распоряжении, по четырем группам: 1) песни с точными паспортными данными, 2) с неполными данными, 3) без всяких указаний на место и время записи, 4) выписанные из старинных печатных песенников. Для первой группы был принят географический принцип расположения материала, а собиратели указывались в примечаниях. Но поскольку большая часть текстов вновь переписывалась на отдельные листы, а комментарию не было сделано, то при публикации получилось немало путаницы.

Сама опись части собрания П. В. Киреевского (из Румянцевского музея) вызывает во многом недоумение, так как данные ее не всегда совпадают с содержанием примечаний — причина этого нигде не оговаривается. Кроме того, опись неполна и неточна: иногда указывается, какие записи имеются на тех или иных листах собрания (песни, романсы, элегии, загадки, сказки, копии), в ряде случаев такая характеристика отсутствует, см., например:

«86—97. Оренб[ургской] губ., Уфимс[кого] у[езда], с. Новоселки.

87а—90. Симб[ирской] губ. и уезда, с. Языково.

91—94. Симбирск[ой] губ. Сызранск[ого] у., с. Реньевка.

101—105. Малограмотные записи; на л. 104 помета «Слободка» (т. е. в имении П. В. К-го).

125—128. Незвестной местности; бумага старая, ярославской фабрики.

186—191. Безграмотные записи; дост[авлены] А. М. Тургеневым».²⁰

Что представляют собой эти записи — песни, сказки или что другое, читателю неясно. Предположить, что это песни, нет оснований, так как нередко записи песен оговариваются. Между тем подобных характеристик в описи 25 — т. е. около 100 листов известного материала!

Нельзя не отметить поразительную иногда неточность сведений: «Два письма М. П. Погодину... частью, *по-видимому* (курсив мой, — З. В.) напечатаны в „Москвитяине“ и „Московском сборнике“ (ссылки на год и номер журнала нет, — З. В.)».

Один и тот же собиратель дается неоднократно под разными инициалами: на стр. LXXV — И. И. Перевлесский, на стр. LXVIII — П. Перевлесский.²¹ Несколько инициалов имеет Костров:

²⁰ Новая серия, вып. I, стр. 63.

²¹ Петр Миронович Перевлесский (1849—1866) — профессор Александровского лицея, автор ряда учебников и пособий по русской грамматике

А. Н. Костров (стр. LXIII), П. А. Костров (вып. II, ч. 1, стр. 72), Н. А. Костров (вып. I, стр. 130),²² М. Н. Сперанский трижды упоминает в описи А. Борисова (стр. LXIII, LXV, LXVIII); в описи, составленной П. И. Якушкиным, М. И. Стаховичем и Елагиним, значится Николай Борисов, приславший П. В. Киреевскому из г. Шенкурска значительную песенную коллекцию. Возможно, что имя его прочитано составителями в описи Якушкина неточно, так как в действительности песни присылал Никифор Борисов, учитель Шенкурского уездного училища.²³

По-разному прочитаны составителями названия населенных пунктов; одно и то же село Лихвинского уезда Калужской губернии дано под тремя названиями: дер. Андроновка (стр. LXIV), с. Андроновское (стр. LXVI—LXVII), с. Алфоновское (стр. 128; сочетание *др* прочитано как *ф*); по описи М. Н. Сперанского значится материал из г. Дмитриева Орловской губ. (см. лл. 232—233, стр. LXIV), а во втором выпуске — г. Дмитровск (ч. 2, стр. 182) и г. Дмитров (там же, стр. 349); по описи — песни из сел Спыхово и Зиково (стр. LXV), в первом выпуске в той же Тульской губ. (Белевский уезд) значатся Сныхово и Зиново; в описи — с. Дубовки Раннебургского уезда Рязанской губ. (стр. LXVI), во втором выпуске — с. Дубовое (ч. 2, стр. 61). В Козловском уезде Тамбовской губ. по описи — с. Лопухино, во втором выпуске — Лопухи; в Калужской губ. по описи значится Бобровский уезд (стр. LXIX), во втором выпуске — Боровский (стр. 51); Перевлесский записывал песни в дер. Заикино Орловской губ.,²⁴ в описи Сперанского (стр. LXV) и при публикации текстов (вып. I, стр. 150) она названа Занкино. Родное село П. И. Якушкина в первом выпуске называется то Сабурово (стр. LXIV), то Савурово (стр. 171).

и стихосложению. Его работы одобрялись В. Г. Белинским и положительно оценивались многими прогрессивными журналами («Современник», «Отечественные записки» и др.). Дальше будет подробнее сказано о его коллекции.

²² Николай Алексеевич Костров (1823—1881), известный археолог, этнограф и фольклорист, награжденный Географическим обществом золотой медалью за статьи и исследования по этнографии Сибири, до своего отъезда в Сибирь записывал песни вместе с П. И. Якушкиным и самостоятельно в 1843 году в Орловской, Калужской и Тульской губерниях для П. В. Киреевского.

²³ См. его письма М. П. Погодину; Н. Барсуков. Жизнь и труды М. П. Погодина, т. VI. СПб., 1892, стр. 184, 225—227. — В эти же годы в журнале «Москвитянин» публикуются записи песен и описания обрядов В. А. Борисова из г. Шуи, но последний, насколько мне известно, не являлся корреспондентом П. В. Киреевского.

²⁴ См., например, записанную Перевлесским песню:

Распраклятая деревня,
Заикина селенье. . .

(Новая серия,
вып. II, ч. 2, стр. 174).

Отсутствие тщательной исследовательской работы и необходимой согласованности особенно сказывается на выборе песен для публикации. Песни из отдельных коллекций несомненно как-то отбирались для печати, хотя о принципах такого отбора, даже о том, что какой-то отбор имел место, составители нигде не упоминают. Количество песен той или иной коллекции, указанное в описи, не всегда совпадает с числом опубликованных из этой коллекции песен: так, из Ряжского уезда по описи значится 10 песен, а опубликовано 12, из с. Андроновского — 14, опубликовано 11, из Бузулукского уезда — 7 песен, опубликовано 5, и т. д. Сверка материалов архива с опубликованными показала, что значительная часть текстов по неизвестным причинам не была включена в корпус, хотя в описи они значатся.

План издания «Новой серии» и правила, выработанные комиссией,²⁵ не были полностью реализованы отчасти, видимо, потому, что издание растянулось почти на двадцать лет, отчасти потому, что в момент выработки плана не весь материал был в поле зрения составителей.

Первое правило — расположение материала по географическому принципу, — казалось бы, предполагает полное сохранение имеющихся в собрании П. В. Киреевского коллекций отдельных собирателей. Это правило не было полностью осуществлено. Песни прежде всего разделены на обрядовые и необрядовые. Большая часть обрядовых вошла в первый выпуск и имеет дополнения во втором. Главный принцип расположения материала в первом выпуске — жанровый: сначала идут свадебные песни (730 текстов из 15 губерний), затем праздничные (святочные, подблюдные, весенние и летние — 44 текста), колыбельные (8), хороводные (41), игорные и плясовые (11). По географическому принципу расположены только свадебные песни (из них 134 текста определенных по месту записи и 180 из старинных песенников).

Расположение материала в двух частях второго выпуска зависело, по-видимому, от хода работы над освоением материалов собрания. Иначе трудно объяснить то обстоятельство, что первая часть второго выпуска, посвященная «необрядовым» песням, содержит игровые,²⁶ масляничные,²⁷ свадебные²⁸ и вечериночные,²⁹ т. е. святочные, песни. Во второй части второго выпуска дана сначала большая группа разнородных «необрядовых» песен по географическому принципу, затем группа песен из 5 губерний, преимущественно игровых, дополняющая первый выпуск, а за-

²⁵ Новая серия, вып. I, стр. 3—4; вып. II, ч. 2, стр. VIII.

²⁶ Там же, вып. II, ч. 1, стр. 34—38, №№ 1298—1319.

²⁷ Там же, стр. 101.

²⁸ Там же, стр. 106.

²⁹ Там же, стр. 8, 18.

тем группа «одиночных песен из разных мест» и «неизвестной местности», содержащая опять-таки и свадебные, и около 20 хороводных, и «весенние», и «троицкие», и т. д.

Если при публикации по географическому принципу свадебных песен читатель знакомится с особенностями обряда и песенного свадебного цикла той или иной местности, то при публикации необрядовых песен этот принцип не совсем оправдан. Они различны по жанровым признакам, по характеру их применения в быту народа.

Расположенные внутри отдельных коллекций без всякой классификации, иногда в том порядке, как у собирателя, иногда без всякого порядка, тексты необрядовых песен в таком виде представляют известную трудность для исследователя.

Кроме того, коллекции одних и тех же собирателей оказались разрозненными и помещенными в двух, трех и даже более местах. Так, например, коллекция Н. Карнаухова, содержащая первые по времени записи песен в Пермской губернии, оказалась разбросанной в трех книгах: 42 свадебных и 19 хороводных — в двух разных отделах первого выпуска; 27 игровых — в разделе дополнений второй части второго выпуска, одна необрядовая — в первой части второго выпуска и к ней примечание: «Другие пять песен из этой тетради — в десятом и восьмом выпусках издания Бессонова, — *ред.*».³⁰

Песни одной и той же коллекции оказались разбросанными в разных частях трех книг, вышедших с перерывом в семь и одиннадцать лет!

Кстати, принадлежность отдельных частей коллекции именно Н. Карнаухову из публикации в «Новой серии» неясна. С прямой ссылкой на него опубликованы только свадебные причитания невесты, поющиеся девушками от ее имени (Новая серия, №№ 94—108), — в этой части коллекции в конце тетради имеется его подпись и письмо А. А. Краевскому с датой и подписью.

В описи М. Н. Сперанского о лл. 63—71, содержащих записи хороводных песен, записанных в Чердыни, сказано: «Песни чердынские; см. также № 1525»; лл. 1525—1538 имеют такое же пояснение: «Чердынь; Песни свадебные; см. № 63».

При публикации песен с лл. 63—71 (Новая серия, №№ 1118—1136; у Карнаухова 21 песня, опубликовано 19; две — «Я спо бережку млада ой ходила» и «Как во улочке во шведской» — по неизвестным причинам пропущены) принадлежность песен этому собирателю высказана предположительно: «Песни 1118—1136 все записаны в г. Чердыни Пермской губ. одним собирателем (г. Карнауховым?)».

³⁰ Там же, стр. 46.

Между тем на этой тетради, как и на других материалах собрания П. В. Киреевского, хранящихся в ГБЛ, есть порядковый номер, поставленный при составлении описи собрания после смерти собирателя. Опись, как известно, составлялась П. И. Якушкиным и В. А. Елагиным, братом П. В. Киреевского по матери. На тетради стоит № 67. В описи, составленной П. И. Якушкиным, против № 67 указано: «Чердынь от Карнаухова».

Точно так же неясна принадлежность этому собирателю 27 свадебных песен (Новая серия, №№ 67—93). В примечании к ним сказано: «Песни 67—93 все от одного собирателя». На тетради, где записаны эти песни, стоит карандашный № 64. В описи П. И. Якушкина против этого номера значится: «Чердынь от Карнаухова». У нас нет оснований не доверять сведениям, имеющимся в описи. П. И. Якушкин именно в 40-е годы принимал деятельное участие в работе П. В. Киреевского над собранием, а коллекция Н. Карнаухова была передана П. В. Киреевскому как раз в конце 40-х годов (дата на письме А. А. Краевскому — 25 II 1844).

Наконец, если, не доверяя данным описи П. И. Якушкина, внимательно рассмотреть все записи из Чердыни, то также очевидно, что все они сделаны одним собирателем: почерк один и тот же, характер примечаний — также.

То же самое произошло с коллекцией П. И. Якушкина. Из записей последнего было опубликовано меньше половины в разных частях «Новой серии», и не все записи точно паспортизированы, не всегда ясна принадлежность их П. И. Якушкину. Разрозненными оказались коллекции Пушкина, Борисова, братьев Языковых, Базилевского, Портова и др.

По существу первая часть второго выпуска — это части коллекций, оставшиеся после изъятия обрядовой лирики. Песни — из тех же девяти губерний, что и свадебные песни первого выпуска.³¹

Смешение жанрового и географического принципов привело к тому, что некоторые тексты оказались напечатанными дважды: №№ 1161—1163 напечатаны в первом выпуске и во втором (ср. также: №№ 1630—1632, 1424—1425, 1833—1834 и др.). Песни №№ 1848—1849 помещены в разделе «необрядовых», а из примечания собирателя мы узнаем, что они святочные, и т. д.

Смешение различных принципов расположения материала затрудняет продуктивное его изучение. Полная характеристика коллекций, имеющихся в собрании, отсутствует. На это указывал в свое время П. Д. Ухов: «Песенный материал в ней («Новой серии», — *З. В.*) расположен по губерниям, где записывались

³¹ Ср.: вып. I, №№ 1—8, 9—32, 32—47 и следующие за ними; вып. II, ч. 1, №№ 1173—1184, 1185—1276, 1277—1313 и следующие за ними.

песни, а известная часть песен не „прикрепляется“ ни к одной области, поэтому отыскать нужную песню по алфавитному указателю — дело весьма трудоемкое. Не говорим уже о том, что в этой серии отсутствуют даже элементарно необходимые комментарии, а комментарии „Старой серии“ только затрудняют пользование материалом».³²

Алфавитный указатель песен при отсутствии других сведений мало помогает отысканию определенной песни в выпусках «Новой серии», так как запев одной и той же песни очень изменчив и легко прикрепляется к различным песенным сюжетам.³³ Ряд песен, включенных в состав первого и второго выпусков, вообще не попал в указатель (см., например, №№ 315, 346, 584, 1164, 1773 и др.), некоторые попали с другими номерами, и отыскать их по указателю невозможно.³⁴ Примечания к отдельным группам песен не только не заменяют комментарии, но во многом противоречивы и непоследовательны: в одном случае указывается имя собирателя, в других опускается, хотя в описи оно есть. Песни, записанные П. В. Киреевским (№№ 1611, 1629), опубликованы без ссылки на собирателя; примечания, ему принадлежащие, не всегда оговариваются. О №№ 1916—1926 сказано: «Записаны П. И. Якушкиным», а о №№ 1935—1968: «Доставлены П. И. Якушкиным». Чьи записи доставил Якушкин — неизвестно.³⁵

О песнях №№ 50—51 отмечено, что они доставлены В. И. Далем, а в следующем затем примечании к песне № 56 указывается: «Песни №№ 51—56 происхождения неизвестного точно по записи». Между тем архангельские корреспонденты В. И. Даля известны (Портовой, Базилевский, Борисов, Кузь-

³² П. Д. Ухов. Неизвестные материалы из собрания П. В. Киреевского, стр. 5.

³³ В. Ф. Миллер считал, что алфавитный указатель очень полезен для исследователя, занимающегося народной психологией: «Наблюдатель отметит, например, — пишет он, — что общее настроение песни подготавливается любимыми начальными восклицаниями — ай, ах, ох, эй, эх, произносимыми с различными оттенками. Статистический материал для подобных наблюдений можно найти только в алфавитном указателе» («Изв. П. отд. Акад. наук», т. III, кн. 1, 1898, стр. 230).

³⁴ «Ночи темны, тучи грозны» — № 2186 вместо № 2086; «Залетная пташечка — горькая кукушечка» — № 3976 вместо № 2976; «Я сама девка, знаю ведаю» — № 2033 вместо № 2023 и др. (Новая серия, вып. II, ч. 2).

³⁵ Тетрадь, в которой записаны песни, озаглавлена: «Песни, собранные в г. Орле. От извощика». Вверху заметка карандашом (почти стершаяся) рукой П. В. Киреевского: «Доставлены от П. И. Якушкина, — записаны Г. Никитиным». Песни переписаны набело чернилами, не пронумерованы. Всего 42 песни, из них 13 свадебных. В описи М. Н. Сперанского указано, что песни записаны Никитиным, а в описи П. И. Якушкина, Стаховича и Елагиных значится: «Якушкин. Орел». При публикации свадебных песен семь из них отнесены к коллекции П. М. Перевлесского и напечатаны в разделе песен из с. Заикино (в томе — Занкино). ГБЛ, ф. 125, п. 47, лл. 1377—1402.

мищев). Сличение их записей со списками указанных выше песен дало бы возможность более точно, хотя и предположительно судить о записях.

Часть песен из коллекции Д. П. Тихомирова³⁶ (№№ 1866—1874) дана со ссылкой на собирателя, а часть (№№ 1875—1894) отнесена в Рязанский уезд (записи Тихомирова идут из Рязского уезда) и напечатана без такой ссылки. При обращении к материалам архива выясняется, что тетрадь с записями Тихомирова сохранилась, правда в довольно потрепанном виде. Первый листок оборван, на нем надпись рукой П. В. Киреевского: «Песни, записанные г-м Д. Тихомировым Рязанской губернии в Рязском уезде. Доставлены от М. П. Погодина».³⁷ Вторую часть коллекции читатель может отнести к Якушкину, так как после записей Тихомирова сразу же помещена песня с примечанием: «Зап. П. И. Якушкиным, — *ред.*». Примечания можно легко отнести и к предыдущим песням.

В «Новой серии» опубликованы записи 43 корреспондентов П. В. Киреевского, среди них — А. С. Пушкина, Н. М. Языкова, В. И. Даля, П. И. Якушкина, известных деятелей русской фольклористики — таких как И. М. Снегирев, М. П. Погодин, С. П. Шевырев, чьи коллекции также важны в научном отношении. Поэтому особенно остро ощущается потребность в более обстоятельных и подробных комментариях к записям. Для выяснения целого ряда противоречий и неясностей нужна тщательная работа. Значительное число записей осталось неапортизованным, между тем в «Новую серию» не попало 16 корреспондентов П. В. Киреевского, названных им при характеристике своего собрания в «Чтениях Общества истории и древностей российских» (П. М. Бестужева, Ю. П. Гудвилович, А. Ф. Вельтман, И. И. Клементьев, Б. М. Рожалин, Е. И. Попова, Д. А. Путилов, С. И. Савинич, М. А. Стахович и др.).³⁸

Многие корреспонденты П. В. Киреевского были также корреспондентами В. И. Даля, который, как и Киреевский, положил основы научному собиранию фольклора. В конце 1840-х годов число корреспондентов Киреевского увеличилось благодаря содействию А. А. Краевского. Последний, став редактором «Отечест-

³⁶ Дмитрий Павлович Тихомиров, уроженец г. Спасска Рязанской губернии, был членом-соревнователем Общества истории и древностей российских и корреспондентом Одесского исторического общества, автор «Исторических сведений об археологических исследованиях в старой Рязани» (М., 1844); см. о нем: Словарь Русского географического общества, т. 62, СПб., 1888, стр. 338.

³⁷ ГБЛ, ф. 125, п. 50, лл. 1748—1761. — В конце тетради перечисляются семь песен, «оставшие у меня», так как «оне слишком фамильярны», и подпись: «Д. Тихомиров».

³⁸ Русские народные песни, собранные Петром Киреевским. «Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете», М., 1848, № 9.

венных записок», поместил объявление о программе издания журнала. В ответ на объявление в редакцию начали поступать записи фольклора, статьи и очерки. Найти текст объявления в «Отечественных записках» не удалось, но уже в одном из первых номеров напечатаны письмо С. И. Гуляева, являющееся ответом на объявление А. А. Краевского, и статья о сибирских круговых песнях, начинающаяся следующими словами: «Вы сами знаете, м. г., как сильно заинтересовало русских объявление об издании „Отечественных записок“; вы обещали нам изображать в них жизнь нашего отечества — его быт, общественный и частный, . . . раскрывать перед нами домашнее наше житье-бытье в очерках нравов и обычаев, в преданиях, песнях и пословицах — словом, сроднять русских с родной Русью. . .»³⁹

Часть фольклорных материалов, присылаемых в редакцию журнала, Краевский передает Киреевскому. В архиве последнего сохранились письма корреспондентов Краевского с записями песен, помогающие установить происхождение отдельных коллекций и их содержание. О таких письмах в примечаниях также не упоминается, не всегда оговариваются они и в описи. Таково, например, письмо В. И. Аскоченского: «Рады стараться, — проговорил я, прочитав Ваше воззвание к читателям „Отечественных записок“ . . . На первый раз я посылаю Вам своих родимых песенок малую толику».⁴⁰

Через Краевского была получена коллекция свадебных песен замечательного энтузиаста-краеведа А. И. фон Кремера. Его письмо Краевскому содержит интересные замечания, характеризующие его коллекцию:

«Милостивый государь Андрей Александрович!

Не помню, в какой-то книжке „Отечественных записок“ читал я собрание русских простонародных песен. Но помню, что Вы собирателю тех песен за присылку их были очень благодарны. Имев случай в одном селе-

³⁹ «Отечественные записки», 1839, кн. 3, отд. VIII, стр. 5.

⁴⁰ ГБЛ, ф. 146, п. 39, лл. 239—242. — Виктор Иванович Аскоченский, советник Волынского губернского правления, впоследствии известный обскуртант, профессор Киевской духовной академии, журналист и поэт, прислал в письме Краевскому записи воронежских свадебных песен (Новая серия, №№ 694—698). Письмо Аскоченского написано в ответ на другое обращение к читателям «Отечественных записок», вызванное собирательской деятельностью В. И. Даля, однако в нем упоминается и о собрании песен П. В. Киреевского. В обращении сообщается, что этнография и изучение народного быта являются самой важной темой, поэтому необходимо содействовать собиранью и изучению произведений народной словесности. Читатели извещаются о собирательской деятельности В. И. Даля и о том, что «г. Киреевский в Москве занялся исключительно собираньем песен» и редакция «вместе с В. И. Далем не перестает усердно желать, чтобы этот клад в руках г-на Киреевского не погиб какою-нибудь несчастною случайностью, а был, наконец, издан в свет» («Отечественные записки», 1847, кн. 3, стр. 45).

нин, в доме невесты, из уст ее подруг (дарниц) собрать полный комплект простонародных свадебных песней, я препровождаю их к Вам, милостивый государь, и прошу Вас поместить их в Вашем журнале; после этого я пришлю еще несколько хороводных, протяжных и плясовых песен. Собранные мною песни еще нигде не напечатаны.

29 генваря 1848
Бобровского уезда

Андрей фон Кремер.⁴¹

Из записей А. И. фон Кремера в «Новой серии» опубликовано шестнадцать свадебных песен (№№ 678—693).

Через Краевского была получена Киреевским коллекция Н. Карнаухова, коллежского асессора, штатного смотрителя Чердынского уездного училища, содержащая первые по времени записи свадебных, хороводных и игровых песен в Пермской губернии, из них пять исторических песен опубликованы были в 8-м и 9-м выпусках «Старой серии».

Карнаухов также сопровождает свои записи письмом на имя А. А. Краевского:

«Милостивый государь!

Поющиеся в здешнем крае на свадьбах девушками невесте плачи, или печальные песни, показались мне довольно замечательными.

Собрав те из них, которые, по моему мнению, заслуживают более внимания, я прилагаю их при письме этом и прошу покорнейше Вас поместить их в издаваемом Вами журнале, если они, по рассмотрению Вашему, заслуживают этого.

При сем честь имею присовокупить, что если песни эти могут быть помещены в „Отечественных записках“, то я постараюсь и еще представить к Вам много достойного замечания о здешних жителях относительно образа их жизни, старинных обрядах, обыкновениях, повериях и проч. — Древнее описание здешнего города (прежде бывшего главным городом древней Блармии) в 1622 и 1623 годах, много слов и наречий, употребляемых только в здешнем крае, разные песни: хороводные, свадебные и игровые.

25 февраля 1844 г.
г. Чердынь.

Н. Карнаухов. Штатный смотритель
Чердынского уездного училища.

Р. С. В здешнем городе никто не выписывает „Отечественных записок“, а потому я весьма жалею как о том, что не могу иметь удовольствия читать это превосходное издание, так и о том, что не могу узнать из

⁴¹ ГБЛ, ф. 125, п. 54, л. 2556. — Андрей Иванович фон Кремер — постоянный сотрудник «Воронежских губернских ведомостей», автор ряда статей по истории, этнографии и статистике, член-корреспондент Воронежского губернского статистического комитета. В 1847 году он представил в Русское географическое общество около 3000 пословиц и поговорок, записанных в Воронежской губернии. Одна из его работ — «Обычай, поверья и предрассудки крестьян с. Верхотишанки» — дала богатый материал для исследования Ф. И. Буслаева о языческих преданиях (см.: Исторические очерки русской народной словесности, т. I, 1862, стр. 242).

оного: могут ли быть помещены труды мои в этом журнале, и угодно ли будет Вам иметь и другие любо[пы]тные сведения о здешнем крае!

Н. Карнаухов». ⁴²

В «Отечественных записках» была помещена статья Н. Карнаухова «Этнографические черты г. Чердыни Пермской губернии» от 14 октября 1847 года, присланная, как следует из даты, позже, нежели записи песен. ⁴³ Очевидно, Краевский отвечал Карнаухову положительно насчет присылки материалов, однако ни архива Карнаухова, ни писем Краевского к нему в Пермском областном архиве не сохранилось.

Разыскания о корреспондентах П. В. Киреевского помогают выяснить много интересного о первых деятелях в области русской фольклористики и этнографии, вот почему приходится пожалеть, что эти сведения отсутствуют в примечаниях к песенным текстам отдельных коллекций в «Новой серии».

Приходится пожалеть и об отсутствии отдельных публикаций, сохранившихся в архиве П. В. Киреевского. Таковы записи разинских песен, сделанные в станице Червленной на Тереке Александром Дмитриевичем Хрипковым, оставшиеся неопубликованными. ⁴⁴ Они записаны карандашом на двойном листе (in folio). Паспортных данных нет, но справа полустертая от времени помета карандашом, сделанная рукой П. В. Киреевского: «На станице Червленной, на Тереке. Доставлены от А. Д. Хрипкова». ⁴⁵

⁴² ГБЛ, ф. 125, п. 54, лл. 2267—2268. — В Пермском областном архиве сохранился «Именной список чиновников и учителей Пермской дирекции училищ» за 1849 и 1851 годы. Из него становится известным, что Н. Карнаухов работал в 1849 году в Соликамском уездном училище, а с 10 января 1850 года — в Шадринском приходском училище, что он «родом из Пермской губернии, из купцов, 1808 года рождения, ... учился в Пермской гимназии, ученой степени не имеет» (ф. 458, оп. 1, дело 24).

⁴³ «Отечественные записки», 1848, т. 57, отд. VIII, «Смесь», стр. 49—58 (в статье дается описание свадьбы, похорон и ряда обычаев).

⁴⁴ ГБЛ, ф. 125, п. 42, лл. 654—655.

⁴⁵ Александр Дмитриевич Хрипков, художник-пейзажист, родился в Орле 22 октября 1799 года. С 1815 по 1820 год учился в Дерптском университете, был на военной службе, затем вышел в отставку в чине лейтенанта. Жил в Дерпте, затем в Тифлисе, после чего снова вернулся в Дерпт. Был дружен с Н. М. Языковым, знаком с В. А. Жуковским. В письме от 10 мая 1845 года Н. М. Языков писал Н. В. Гоголю: «Ты напрасно думаешь, что Хрипков — живописец вроде Мокрицкого: мое послание к Хрипкову я почитаю одним из удачнейших дел моих сего рода... Нет! Я с тобою не согласен во мнении о моем кавказском пейзажисте. Спроси о нем Жуковского, — он, конечно, помнит его и не назовет дрянью» («Русская старина», 1896, № 12, стр. 636; см. также письмо Н. М. Языкова А. Н. Вульффу от 28 III 1836, там же, 1903, № 3, стр. 487). Хрипков был близко знаком с семьей Елагиных. О нем упоминает А. П. Елагина в письме мужу А. А. Елагину 9 января 1832 года: «Вчера, восьмого, был у меня Хрипков проездом в Петербург, едет искать места поближе к нашему благословенному северу; в апреле вся семья сюда будет. Привез мне пять фазанов, и я зажарю их [в] одиннадцатое число, а головки и перья развею по воздуху» (Архив Елагиных, ф. 99).

В описи М. Н. Сперанский упоминает об этих листах, но фамилия собирателя не прочитана: «дост. от А. Д ова (?)». Всех песен четыре, из них разинских две, причем одна, видимо, без конца. Один текст (не разинский) опубликован в «Новой серии» в разделе «Одиночных записей из разных местностей» (№ 2581). Приводим тексты неопубликованных песен (даны с нумерацией собирателя и в том же порядке):

1. Под городом под Кермантом
Служили там два братца,
Не поручик, а с капитаном.
Земляную стешушку разбивали,
Во полону-то они взяли
На[шу] шведскую паню,
Младую княгиню. —
Восплакалась наша шведская паня,
Востужилась наша младая княгиня.
Утешают ее на[ши] два братца,
На[ши] два удалые,
Не поручик, а с капитаном:
«Не плачь ты, не тужи,
На[ша] шведская паня,
Мы возьмем тебя за сестру родную».
2. На Тихом-то Дону, на Ивановой,⁴⁶
Во славном городе во Черкасске
Исаул донской клич закликал:
«Други вы мои, други, донские казаки,
Вы не пейте дорогого пойла —
Пойлицы некупленного —
Завтра будет у нас, у казачиньков,
Спальный круг». —
А в кругу-то стоит золотой бунчуг,
Перед ним-то стоит у нас атаманушка,
А во стене стоит войсковой писарь.
Указушки он держит скорописанныя, —
Чтобы выслать нам Сеньку Разина в каменну Москву.
3. До этого у нас Сенька Разинов
В круг не хаживал,
А теперь у нас Сенька Разинов
Во кругу стоит.
Шапочку свою, кабардиночку,
Держит он под мышечкой,

Известный хирург Н. И. Пирогов так вспоминает о нем: «Кто из живших в наше время в Дерпте не знал Хрипкова? Это был человек не от мира сего. Он, орловский помещик, роздал свое имение родственникам, сделался артистом; уехал в Дерпт на несколько времени и оставался тут двадцать лет; доходил иногда до того, что нуждался в мелочах, но был со всеми знаком, всеми любим, хотя ни у кого не заискивал и всем за взятые отплачивал или своими артистическими произведениями, или своею дружескою компаниею» (Соч. Н. И. Пирогова, т. 2, Киев, 1910, стр. 610—611). Кисти Хрипкова принадлежат известный портрет Н. М. Языкова и портрет Н. И. Пирогова.

⁴⁶ Горинечь (примеч. собирателя).

А куня шубочка у него
На распашечку,
А зеленя-то сапожички —
На босу ножку...

В некоторых записях, сделанных позднее на Тереке, обе эти песни представляют один текст.

Четвертая песня опубликована в «Новой серии» с незначительными расхождениями с подлинником, поэтому приведем и ее:

4. Не в далече было во в далече,
Во чистом поле, —
Пролежывала там широкая новая дорожка,
Пробоем она чуть пробойна.
Никто по этой по дорожине не ездывал.
Проезживал по этой по дорожине
Удалой молодец.
Под молодец лошадушка
Худым худая, больно притомлена.
Пристигала его, доброго молодца,
Темная ночка-полуночка.
Приворачивает он, добрый молодец,
Ко кусточку, к горькому полыночку.
— Бог помочь тебе, кусточик, горькой полыночек,
Прикажи ты мне, доброму молодцу,
Ночевати,
Осеннюю темную ноченьку
Коротати.
— Ночуй ты, добрый молодец, не убойся.
А на меня, на кусточка, не надейся.

Если предположить, судя по письму А. П. Елагиной, что Хрипков в январе 1832 г. вернулся из Тифлиса на север, то песни могли быть записаны им до 1832 года. Не исключено, что он ездил на Терек и позднее. Записи никак не датированы, и выяснить время этих записей можно лишь при более детальном изучении биографии художника.

* *
*

Рассмотрим, по каким принципам публиковались те тексты из собрания П. В. Киреевского, которые вошли в «Новую серию».

Особенностью собрания является наличие во многих случаях двух, а иногда и более списков одной и той же песни. В одних случаях имеется черновая запись, в других она утрачена, и тогда особенно важно учесть все имеющиеся в списках разночтения. Одно из существенных упущений составителей «Новой серии» заключается в том, что они, как правило, почти нигде не оговаривают, по какой копии или списку печатается та или иная песня, и не приводят разночтений, имеющих в других списках

или копьях. По словам М. Н. Сперанского, в первый выпуск вошли песни из четырех папок, содержащих копии, сделанные переписчиками, дополненные паспортными данными, поправками и примечаниями, написанными большей частью самим П. В. Киреевским. По-видимому, материалы папок дополнялись песнями из отдельных коллекций, оставшимися непереписанными и не вошедшими в папки по разным причинам. На некоторых черновиках есть помета М. В. Киреевской: «не переписала», «не разобрала». Некоторые коллекции, более поздние по времени поступления, не были полностью переписаны или переписывались в отдельные тетради. Поскольку не весь материал был в поле зрения составителей, все это не было должным образом учтено при подготовке песен к изданию, что привело к целому ряду курьезов. Публикуя при некоторых текстах обширные примечания П. В. Киреевского и, кстати, не всегда оговаривая принадлежность их последнему, составители публикуют приводимые им обширные разночтения по имеющимся вариантам песен, а потом в соответствующем месте заново публикуется весь текст песен, ранее данных в разночтениях. Например, в примечаниях к песне «Что при вечере, вечерничке» даются разночтения по вариантам из с. Ильинское, дер. Воронки Звенигородского уезда Московской губ. и по варианту, записанному А. С. Пушкиным в Опочецком уезде Псковской губ. При издании же других песенных записей из этих сел вновь публикуются и варианты, уже приводившиеся в примечаниях.⁴⁷

Дважды оказались опубликованными песни из коллекции Д. Т. Воздвиженского, так как количество списков не было сразу учтено. В первом выпуске были опубликованы три песни: одна в разделе хороводных, две — в разделе весенних. Оставшиеся четыре песни были опубликованы в первой части второго выпуска в разделе песен из Ярославской губернии с характерным, но с чуть ли не единственным в «Новой серии» примечанием: «Сюда же следует отнести и песни 1096 и 1097 (вып. I, стр. 298), в другой копии (черн. 1791) отнесенные к рязанским».⁴⁸ Из примечания следует, что в коллекции шесть песен, так как о третьей песне не упоминается (опубликована в разделе хороводных, № 1137). Между тем имеется действительно два списка семи песен коллекции Воздвиженского. Составители первых двух книг «Новой серии» знали это, но составители последней книги уже забыли, что публиковалось раньше, и вновь опубликовали все семь песен — на этот раз в составе материалов, идущих из Рязанской губ., опустив примечание собирателя о том, что одна из песен поется на Красной горке вечером, когда молодые мужчины и

⁴⁷ Ср.: №№ 206, 152, 304, 342; №№ 209 и 340; №№ 223 и 324; №№ 229 и 728, и т. д.

⁴⁸ Новая серия, вып. II, ч. 1, стр. 72.

женщины «стерегут солнце и встречают весну». Характерно, что при этом составители не смогли прочитать ряд слов в списке, и песни опубликованы с пропусками этих слов, без оговорки «нрзб» (при первой публикации все эти слова были разобраны).

В песне № 1830 семнадцатая и восемнадцатая строки опубликованы в таком виде: «Старого уйму поленом с гряд Береза ли не тесеными». В той же песне, опубликованной ранее (№ 1097), вторая строка прочитана так: «Березами не тесаными». Обращаемся к материалам архива: в одном списке (черн. 1791—92) стоит «Березами нетесеными», в другом (листы 1545—1548) — «Березовым, нетесаным».

В песне № 1833 восьмая (без припева) строка — «Как Ивашки бабка», в первой публикации (№ 1425) — «Как Ивашкина бабка»; в черновых списках есть тот и другой варианты. Следующая строка в той же песне 1833 — «Как Ивашка...»; в первой публикации — «Как Ивашка закстился»; в обоих списках никакого пропущенного слова нет, но слово «закстился» написано не очень разборчиво. В песне № 1834 не прочитано первое слово шестой строки:

Уж не быть тебе, репью,
вровню,
вровню.

В первой публикации (№ 1424) читаем: «Уж не быть тебе, репью, С тычинами в ровню» (повторения нет); в обоих черновиках так же, но слово «с тычинами» написано неразборчиво.

Что представляют собой эти списки? Какой из них следует считать черновым?

Один представляет собой три больших (in folio) листа (часть тетради?), на которых в два столбца чернилами записаны песни, числом семь. На первой чистой странице помета карандашом: «От Дмитрия Тихоновича Воздвиженского. Квартует на Посольском подворье в третьем этаже № 23. 1838, июня 13». Перед первой песней есть пояснение, что она поется при встрече весны на Красной горке «до вечера Вознесенья».⁴⁹

В другом списке (лл. 1545—1548) эти же песни записаны в том же порядке чернилами на двух небольших двойных листочках, вложенных один в другой, пронумерованы арабскими цифрами, причем пояснение к первой отсутствует, почерк другой, время записи и имя собирателя не указаны. Вверху первого листа в скобках помета карандашом: «Ярославской губернии».⁵⁰

Поскольку П. В. Киреевский по получении той или иной коллекции сразу отмечал, откуда и кем она доставлена, то первый

⁴⁹ ГБЛ, ф. 125, п. 50.

⁵⁰ Там же, п. 48.

список следует считать более ранним. Это, видимо, не черновик, так как песни записаны чернилами. Затем песни копировались на небольших карточках, в одну восьмую долю листа. Вероятно, второй список и представляет такую копию. Откуда же возникло приурочение песен к двум разным губерниям — Рязанской и Ярославской?

Д. Т. Воздвиженский в 1838 году приехал в Москву из Ярославля, где состоял на службе исполняющим обязанности профессора естественной истории в Демидовском лицее с 1834 года. В 1838 году он защитил в Московском университете магистерскую диссертацию «О вредных насекомых для полей и лугов и о средствах отвращать вред, от сих животных происходящий» (опубликована в 1839 году) и получил степень магистра философии. До 1834 года Воздвиженский был преподавателем истории, географии и естественных наук в Рязанской гимназии и в 1827 году опубликовал работу «Исторические и археологические достопамятности по Рязанской губернии».⁵¹ Как ботаник, Воздвиженский интересовался поверьями и пословицами о различных растениях, корнях и травах и в связи с этим занимался собиранием песен, пословиц и поговорок. Часть собранных им материалов использовал И. М. Снегирев в книге «Русские в своих пословицах».⁵² П. М. Перевлесский, очевидно знакомый с Воздвиженским по Рязани, откуда был родом, и по Ярославлю, где работал с 1842 по 1852 год, посвящая статью о свадебных обрядах в Ярославской губернии лицам, близким ему своими занятиями фольклором и этнографией, называет среди них и имя Воздвиженского.

В обоих списках песен есть ряд разночтений, из них некоторые не отразились ни в первой, ни во второй публикации. Пятая от конца строка песни (№№ 1097, 1830) второго списка — «Стану старого чорта баюкати» в обеих публикациях дана с пропуском: «Стану старого я баюкати». Разночтения второго списка заставляют предполагать, что у Киреевского был и черновик, с которого, возможно, делались оба списка.

Поскольку количество списков с отдельных песенных коллекций не учитывалось, то тексты оказывались опубликованными по копиям, не всегда тщательно, а иногда и вовсе не выверенным.

⁵¹ «Исторический, статистический и географический журнал», 1827, июнь, ч. 2, стр. 206—283; июль, ч. 2, стр. 54—71.

⁵² И. М. Снегирев. Русские в своих пословицах. Рассуждения и исследования об отечественных пословицах и поговорках, чч. I—IV. М., 1831—1834. — В заключении второй части книги И. М. Снегирев благодарит «за доставление ему благонамеренных замечаний и любопытных дополнений» ряд лиц и в их числе Д. Т. Воздвиженского (стр. 180). В четвертой части книги он приводит замечание о происхождении названия первого летнего полевого лука («лук-татарин») профессора Д. Т. Воздвиженского, «сообщившего ему некоторые из метеорологических и агрономических пословиц» (стр. 179).

Поэтому нередки в «Новой серии» пропуски четверостиший, двустиший, отдельных строк, не говоря уже о большом количестве разночтений. Особенно много опечаток и разного рода ошибок в текстах, записанных фонетически, так как их особенно трудно и копировать, и выверять (коллекции П. М. Перевлесского, П. И. Якушкина, К. Д. Кавелина, Н. Борисова). Даже тексты в записи А. С. Пушкина опубликованы с опечатками и пропусками строк, причем все ошибки «Новой серии» повторялись в последующих изданиях сочинений поэта (мы не будем здесь останавливаться на коллекции А. С. Пушкина, поскольку этому вопросу посвящается работа А. Д. Соймонова).

Обширная коллекция П. И. Якушкина представлена в собраниях П. В. Киреевского и черновыми («полевыми») записями, и перебеленными копиями в тетрадах и на карточках, и перечнем песен из отдельных местностей. Многие песни из черновых записей П. И. Якушкина остались непереписанными по разным причинам, и составители «Новой серии» переписывали текст прямо с черновика. В полевых записях П. И. Якушкин обычно подчеркивал повторения группы слов или отдельных слов предыдущей строки, отмечая при этом малейшие изменения, вносимые исполнителем. В его черновых записях сохранился листок с правилами, как понимать и переписывать его черновые записи. В этих правилах между прочим дважды указывается: «Там, где проведена под словами черта —, нужно те слова помещать в другой строке... Те слова, которые на конце стиха так подчеркнуты, переставить в начале другой строки или повторить в другом стихе».⁵³ К сожалению, составители не придали значения этим

⁵³ Поскольку правила, составленные П. И. Якушкиным, вводят нас в самую лабораторию подготовки текстов Киреевским и Якушкиным, считаем нелишним привести их полностью.

ПРАВИЛА КАК ПИСАТЬ

1. Каждую строку начинать прописною буквою.
2. Знаки ставить, где они означены.
3. Там в строке, где стоит //, нужно делать две строки или стиха.
4. Там, где проведена под словами черта —, нужно те слова помещать в другой строке.
5. Те слова, которые на конце стиха так подчеркнуты, переставить в начале другой строки или повторить в другом стихе.
6. По окончании песни нужно оставлять ту осьмушку, на которой она переписывалась.
7. Сказки переписывать на четверти листа, оставляя поля в половину поля и каждую на отдельной тетради.
8. Стихи также на четвертке, только без поля.
9. Загадки или замечания, встречающиеся наряду с песнями, не переписывать.
10. Наблюдать как можно вернее правильность в словах, а для этого с черновика прежде всего разобрать, а потом уже писать.

указаниям, хотя Сперанский упоминает о них в своей описи, а нарушение их привело к ряду ошибок при публикации.

Приведем образец записи П. И. Якушкина:

Живароночек (2) ну мой молоденькѣй,
Ну расхорошенькѣй,
Ты нашто жи, для чаво рано вывился?
Ты нашто жи, для чаво молод вылятал
Из тяпла из гнезда
Вы тямны вы ляса и т. д.⁵⁴

После переписывания, согласно правилам, песня должна была выглядеть так:

Живароночек (2) ну мой молоденькѣй,
[Ну мой молоденькѣй], ну расхорошенькѣй,
Ты нашто жи, для чаво рано вывился?
Ты нашто жи, для чаво молод вылятал?
[Молод вылятал] из тяпла из гнезда,
[Из тяпла из гнезда] вы тямны вы ляса.

В черновике есть три строки, кем-то слегка перечеркнутые и в «Новой серии» выпущенные:

Сы дарожуньки на круты горы,
Сы крутых-та горов на жалты пяски,
Сы жалтых-та пясков на дорожуньки.

Составителям «Новой серии» в примечаниях следовало оговорить «полевой» характер записей П. И. Якушкина и указать на его особенности, однако этого нигде, ни в одном случае сделано не было. У читателя создается впечатление, что многие песни в собрании П. И. Якушкина записаны со слов, а не с голоса. Между тем для решения этого вопроса нужен более тщательный и осмотрительный подход при публикации текстов.

Недоразумение произошло и со сравнительно редкой в записях XIX века и почти не встречающейся в наше время песней «разбойничьего» цикла «Сирота ль моя, ты сиротинушка» (Новая серия, № 2049, 2055), в которой наглядно раскрываются социальные причины, толкающие молодца на разбой. Песня записана на двух листах (№№ 257, 261), причем на другом листе записана середина песни с указанием строк, между которыми следует вставить эту среднюю часть. Листок этот каким-то образом оказался в другой части папки, видимо, еще при жизни П. В. Киреевского, так как при нумерации всего песенного материала, производившейся Якушкиным, Стаховичем и Елагиным, он был пронумерован отдельно. Поэтому одна и та же песня была опубликована в «Новой серии» по частям: середина —

⁵⁴ ГБЛ, ф. 125, п. 36, л. 12 об. — Опубликовано в «Новой серии» под № 1838.

№ 2049 с примечанием: «Ср. ниже песня 2055», а начало и конец — № 2055, причем составители публикуют и строки, указанные собирателем, между которыми следует вставить выпавшую часть текста. Вся песня должна была бы выглядеть следующим образом:

Сирота ль моя, ты сиротинушка,
Сиротец-удалец, горе-вдовкин сын,
Да ты спой, сирота, с горя песенку!
Хорошо, братцы, петь да пообедавши,
А я и ль, молодец, лег — не ужинал,
Поутру рано встал — не позавтракал.
Да случился, был обед — хлеба, соли нет,
Нет ни хлеба, нет ни соли, нет ни кислых щей...
Я пойду ли, молодец, с горя в темный лес,
Я срублю ль, молодец, я иголочку я дубовую,
Да я ниточку я вязовую.
Хорошо иголой шить, под дорогой жить!
Да я раз-то стегнул да я сто рублей,
А в другой раз стегнул да я тысячу,
Да я в третий раз стегнул, казне сметы нет!
А считать ту казну у царя в казне.
— Ты скажи, сирота, где разбой держал?
— Я держал, братцы, во сыром бору,
Под сосною под зеленою,
Под белою под березою,
Под горькою под осиною.⁵⁵

При сверке других записей Якушкина выясняются значительное количество разночтений по разным спискам одной и той же песни и пропуски целых строк. Так, песня «Да ты горе, мое горе-гореваньице» (Новая серия, № 2003) имеет два списка (лл. 2326 и 2340—2341). В последнем списке, совпадающем с публикацией в «Новой серии», пропущены две строки, имеющиеся в первом, — после третьей от начала строки «Как жена мужа не любит» следует строка «Она не любит, ненавидит»; перед седьмой от конца строкой должно быть «Да ты Ванюшка, Ванюша», а уж потом «Ваня, миленький дружечик». В песне «Не шур шуршит на дубочке» (Новая серия, № 2048) две последние строки опущены, видимо намеренно, но это опять-таки в примечании не оговорено. В черновике песня кончается так:

За рекою кобель брешет,
Одноворка vulvum чешет.

(п. 39, л. 528).

Целый ряд разночтений с опубликованным текстом имеется в списке песни «Да и что ж это за горе, за беда» (Новая серия, № 2002, п. 54, лл. 2321—2322). У другого списка этой песни

⁵⁵ Ср. более полный вариант этой песни в записи П. М. Перевлесского (Новая серия, № 2289).

(лл. 2338—2339) разночтений с опубликованным нет. Приводим часть песни, имеющей разночтения, по обоим спискам:

Я у девушках смиренушкой слыла,	Я у девушек
Я на улицу не хаживала,
Со ребятами не игрывала,
С молодыми я не стайвала.	С молодыми я не плясывала.
Я у девушках трех родила.	Я у девушках троих родила,
С четвертым замуж пошла.
Я на первую ночь родила,
Я усей семьи спать не дала:
Да свекор-то люльку шьеть,	Свекор-то люльку шьеть,
А свекровья пеленочки дереть.	А свекровья пеленки дереть.

(лл. 2321—2322).

(л. 2338; то же: Новая серия,
№ 2002).

После песни в списке 2321 есть примечание: «Припев после каждой строки — Ой-ляй». В книге примечание опущено.

В некоторых случаях отдельные стихи остались неразобранными. Однако в примечаниях это не оговорено, и читатель вправе отнести ошибку в адрес собирателя:

Я нашел Ваня-Ванюшка
Не кал (?) йон следочку.

(Новая серия, № 1753).

Стал мой милый отставать,
Сы мной Сашай гулять.

(там же, № 1726).

Однако для записей Якушкина подобные неточности совершенно не характерны. Обращаемся к черновикам Якушкина и читаем:

И шел Ваня Ванюшка,
Искал йон следочку.

(л. 222, п. 39).

Стал мой милый отставать,
Сы иной Сашай гулять.

(л. 15, п. 36).

Иногда вместо неразобранного слова в книге пропуск без оговорки «нрзб», в рукописи же такого пропуска нет:

Атдайтя постельку;
.⁵⁶ дирюжка,
Дирюжка укружка».

(Новая серия, № 438).

Отдайтя постельку,
Попонки, дирюжки,
Дирюжки, укружки».

(л. 1088, п. 44).

В песне № 1759 в двустишье «Стоять верей точеныи. Все точеныи раскрашеныи» последнее слово по рукописи (п. 48, л. 1458) — «разукрашеныи». В песне № 1782 в пятой строке пропущены слова (помечено курсивом): должно быть «А сам я султан турецкой, во московском во дворце» (лл. 1281, 1462).

В следующей песне (№ 1783) третье от конца двустишьи в обоих списках (лл. 1282а, 1463) имеет слово «осударыня»:

⁵⁶ Слово пропущено, — ред. (примеч. сост. «Новой серии»).

Это, матушка, неволюшка,
Осударыня, боярщина.

(В публикации — «осударушка», видимо под влиянием слова «неволюшка»).

Аналогичные пропуски и искажения слов имеются и в публикациях других коллекций. Так, в песне «Кумушки, голубушки» (коллекция из Калужской губернии Боровского уезда с. Богоявление; Новая серия, № 1819) почему-то опущены последние пять строк без какого-либо объяснения. В книге песня заканчивается словами:

А я по нем, по несчастеньком,
Всякий день тужу
И на уме его держу.

В рукописи за этим следует:

На крепкаем животе.
Из-под камышка, из-под березка
Свежа водица бежить.
Про мово любезного
Худа славушка лежить.⁵⁷

В этой же песне не разобраны два слова: третье от начала двустипшие, в книге читаемое «Попросите вы у батюшки Меня, горькаго, к себе» (песня поется от лица девушки), в рукописи — «Меня, горькаю, к себе»; в двустипшии «Он поеть, поеть, Мне назолушку дает» слово «назолушку» прочитано как «истомушку».

* *
*

В «Новой серии» нет единого текстологического принципа подачи текста: песни даются то по нормам обычного для того времени правописания, чаще всего в том виде, как они были подготовлены П. В. Киреевским, то с сохранением некоторых диалектных, а иногда и фонетических особенностей говора, если таковые отражены в черновых записях или беловых списках отдельных коллекций.

Так опубликована обширная коллекция Н. Борисова из г. Шенкурска, состоящая из нескольких частей. Один лист представляет, видимо, часть подлинника (п. 48, лл. 1424—1425). Это двойной пожелтевший лист большого формата (in folio), обтрепанный по краям. Вверху заголовок — «Песни». Затем идут одиннадцать песен, записанных чернилами. В конце листа подпись: «Н. Борисов». В записях тщательно сохранены черты севернорусского говора, смещение *ц* и *ч*, проставлены ударения. Записи

⁵⁷ ГБЛ, ф. 125, п. 50, л. 1785.

сопровождаются пояснением малопонятных и не встречающихся в литературном языке слов.

Второй лист находится в той же папке (л. 1491). Он такого же формата, но имеет пагинацию 12—13; песни (семь номеров) также записаны чернилами, смешение *ц* и *ч* не отражено, но диалектные грамматические формы сохранены, пояснения к отдельным словам также. Подписи, помет или указаний на время и место записи нет. Но все песни этого списка переписаны в тетради, в конце которой указано: «Народные песни в Шенкурском уезде. 1844», что дает основание считать песни принадлежащими собирателю Н. Борисову. По-видимому, этот лист представляет копию. К слову «грушицей» имеется примечание: «Вероятно, грушицей», принадлежащее переписчику.

Следующая часть коллекции (п. 41, лл. 521—554) представляет тетрадь из плотной белой бумаги, сшитую нитками. На обложке надпись чернилами: «Народные песни в Шенкурском уезде. 1844». Чья-то более поздняя помета карандашом: «чернов.». Все песни пронумерованы арабскими цифрами (49). Последняя страница записана до половины, следующие затем четыре листа отрезаны, подписи писавшего нет. Это явно не черновик, а копия, так как в тетрадь переписаны семь песен из первого списка (лл. 1424—1425) и все песни второго (л. 1491). Диалектные особенности говора сняты, пояснений к словам нет. Песни расположены в другом порядке, нежели в первых двух списках. В конце тетради переписана песня с заголовком «Песня про Стеньку Разина», хотя имя Разина в ней не упоминается. Она взята, видимо, с какого-то другого списка, имеет значительные искажения слов, не понятых писавшим, и в ней нет ничего общего с народным песнетворчеством о Разине.⁵⁸ В тетрадь вложена записка А. В. Маркова: «№№ 5, 6, 13, 15, 16, 17, 19, 20, 45 списаны как свадебные песни. А. Марков».

Наконец, имеется два листа очень большого формата, на которых записаны чернилами семь песен. В конце четвертой страницы помета «Н. Борисов. Г. Шенкурск. 1844» (п. 37, лл. 61—62). В песнях также сняты диалектные особенности, пояснений к словам нет.

Для публикации в «Новой серии» песни отбирались из всех имеющихся списков, но принцип отбора неясен. Большая часть песен дана по трем спискам (1-му, 3-му, 4-му), так как все песни второго списка находятся в тетради (лл. 521—554), но различия не учтены и никак не оговорены. Дважды по разным

⁵⁸ См. отрывки из этой песни в работе П. Д. Ухова «Неизвестные материалы из собрания П. В. Киреевского» (стр. 12—13). Ухов приводит вариант, записанный Н. Борисовым, без ссылки на него и упоминает о другом, неопубликованном варианте этой песни в коллекции Борисова, где выражена «симпатия и сочувствие к молодцу». Нами этот второй вариант в коллекции Н. Борисова не найден.

спискам — подлиннику (л. 1424) и копии (лл. 1521—1554) — опубликована песня «Уж вы где, гуси, были» (Новая серия, №№ 47, 56). В тексте № 47 диалектные особенности (смещение *ц* и *ч*) сняты, в другом (№ 56) сохранены, и песня начинается не с первой строки, а с припева.

Свадебные песни, выписанные А. В. Марковым, не имеют различий с текстами тетради, но одна из песен первого списка, принятого нами за подлинный, опубликована, видимо, без сверки с ним и имеет существенные от него отличия:

Потонул тут Василий князь,

От злата венца едучи.
 Уж вы, бояра, бояра!
 Воротите вы коней мне
 На родимую сторону,
 Ко родимому батюшке,
 К государыне-матушке.
 Вот приехали к батюшке.
 Посмотрела в окошечко
 Молодая невестушка:
 «Богоданная матушка!
 К нам не гостыюшка приехала:
 К нам приехала подворница,
 Вековая постельница».
 Ой вы гой еси, бояра,
 Воротите вы коней мне
 Ко святому монастырю.
 К самобольшей игуменье:
 «Ты честная игуменья!
 Постриги меня в старицу,
 Ты построй мне-ка келейку,
 Просеки три окошечка:
 Первое-то окошечко
 Ко святому Благовещенью,
 Второе-то окошечко
 На родимую сторону,
 Третье-то окошечко
 На синее на море,
 На тихое заводье:
 Потонул тут мой венчанный муж,
 Мой венчанный муж — Василий
 князь...»

(лл. 525—526; то же: Новая серия,
 № 36).

От злата венца едучи.
 Уж вы, бояра, бояра,
 Воротите вы комоня,

 Ко родимому батюшку,

 Оне приехали к батюшке.
 Посмотрела в окошечько

 К нам приехала подворница,
 Вековая постельница».

 Воротите вы комоня

 К самобольшей игуменье:
 «Ты честная игуменья,
 Постриги меня в старици,

 Просеки три окошечька:
 Первое-то окошечько

 А второе-то окошечько

 А третье-то окошечько
 На синее на море,
 На тихое на заводье:
 Потонул тут мой венчанной муж,
 Мой венчанной муж — Василий
 князь...»

(л. 1424).

Следующие песни того же списка опубликованы не по тетради, а по первому подлинному списку и не имеют существенных отличий за исключением незначительных опечаток и пропусков букв или частиц (см.: Новая серия, №№ 1277, 1278, 1280, 1281, 1282, 1283, 1284, 1287). Остальные песни из коллекции Н. Борисова публиковались по спискам, представляющим, по нашему мнению, копии, имеющие незначительные разночтения.

Так, песня «День маленек да коротенек» в одном списке соединена с песней «Гуси-лебеди летели» (л. 538), тогда как в другом (л. 1491) последняя записана отдельно и имеет свой порядковый номер — 3.

В «Новой серии» обе песни соединены в одну без каких-либо оговорок (№ 1295), при этом первая песня имеет ряд разночтений и пропуск двух строк:

Радость, девушка милая!
Обжидай дружка милова,	Обжидай дружка милова,
Иванушка молодого.	Иванушку молодого.
Идет Ванюша горою,	Идет Ванюшка горою,
Разудаленькой — крутою,
Несет гусли под рукою,
Звончатя под правою.	Звончатые под правою.
Ваня в гусельцы играет,
Красных девушек потешает.	Красных девок потешает.
Не плачь, девка, не плачь, красна,
Не рони слез понапрасну:
Слезы ронишь, лице мочишь
⟨Пропуск⟩	Лицо мочишь, глаза портишь,
Назад дружка не воротишь;
Хоть воротишь, да ненадолго,	Хоть воротишь — ненадолго,
Не на долго, на годочик,
Не на годочик, да на денечик,
⟨Пропуск⟩	Не на денечик, а на часочик,
Столько времечка, на часочик;
Того скорее во дорожку,	И тово скорее да и во дорожку,
Не во дальную, да во Московску.
(лл. 538—539; то же: Новая серия, № 1295).	(л. 1491).

Песня «Улетает мой соколик» напечатана также по тетради, так как отсутствуют все имеющиеся у собирателя пояснения к словам.

Приведем ее по неиспользованному составителями списку (ср.: Новая серия, № 1307):

Я немало слез точила об голубчике своем,
 Я немало ему коналась: * «хоть немножко помани!» **
 Несогласен моя радость, хочет бросить, озабыть.
 Я в те пор дружка забуду, когда скроются глаза,
 Как закроют очи ясны тонким белым полотном,
 Как завеют очи ясны мелким желтеньким песком.
 На свою я на могилку легкой пгичкой прилечу,
 На свою я на могилку тяжел камень положу.

(Дальше — без разночтений).

Собиратель дает следующие пояснения к словам песни «коналась» и «помани»: «„коналась“ — просила, умоляла; „манить“, „поманить“ — ждать, погодить, помедлить; говорится: „помани время“ — немного погодя; „озабыть“ вместо „позабыть“».

Составители «Новой серии» не выработали определенных текстологических принципов и для публикации текстов, записанных фонетически с сохранением особенностей диалекта. В целом ряде текстов фонетические особенности говора или полностью сняты (в этом случае тексты публиковались, как правило, по копиям, полностью или частично подготовленным П. В. Киреевским, независимо от наличия подлинника), или переданы очень небрежно и непоследовательно. Это прежде всего относится к записям П. М. Перевлесского, тщательно соблюдавшего все характерные черты орловского говора. Коллекция Перевлесского относится к числу ранних в собрании П. В. Киреевского, поэтому остановимся на ней подробнее.

Записи народных песен Перевлесский сделал, будучи студентом Педагогического института при Московском университете. Под влиянием либерально настроенного в те годы М. П. Погодина, который в 1830-х годах развернул активную деятельность по изучению народного быта и по собиранию памятников старины и устной народной словесности, Перевлесский отправляется в Мценский уезд Орловской губ. и в течение лета 1836 года занимается собиранием песен. Его записи составили значительную коллекцию в 190 номеров и были через Погодина переданы П. В. Киреевскому. Эти песни сохранились в архиве Киреевского.

Трудно сказать, вся ли это коллекция или часть ее, так как тетрадь с записями не закончена. Она сшита нитками из тоненьких тетрадок белой и голубовато-зеленой бумаги. Позже тетрадь была разрознена, две ее части хранятся в разных папках. Уже А. В. Марков имел дело с двумя частями коллекции, что отразилось в порядковых номерах листов (первая часть тетради — лл. 1326—1376, вторая — лл. 561—608). Записи песен сделаны чернилами; некоторые примечания к текстам написаны карандашом, но тем же почерком. Тетрадь представляет уже переписанные набело тексты, а не полевые записи. Первая часть озаглавлена: «Народные русские песни, собранные студентом Московского императорского университета Петром Перевлесским 1836 года августа 30 дня. Деревня Запкинно».

Надпись на тетради и первые 160 песен записаны, по-видимому, самим Перевлесским (почерк тот же, что и карандашные примечания к текстам). Вторая часть тетради начиная с № 162 написана несколько отличным почерком, и фонетические особенности говора переданы менее тщательно. Часть текстов (больше 70) переписана на карточки размером в $\frac{1}{8}$ долю листа. В переписанных текстах фонетические особенности говора сняты, но другие диалектные черты сохранены.

В «Новой серии» опубликовано 179 текстов (по нумерации — 188, но 9 песен изданы дважды: как свадебные в первом выпуске, и вторично, в составе остальных песен коллекции, — во втором). Одинадцать песен остались неопубликованными, но они наименее интересны. Песни, записанные Перевлесским, отличаются нередко большей антикрепостнической направленностью, нежели варианты тех же песен, записанные позднее. Это ему принадлежит запись известного песенного зачина рекрутской песни:

Пропали наши головы
За боярами голыми,
За бурмистрами разбойниками,
За приказчиками-мошенниками.

(Новая серия, № 2329).

Уже в 1836 г. Перевлесский придавал большое значение обязательному отображению всех особенностей говора. В небольшой вступительной заметке к своему собранию песен, оставшейся неопубликованной, он замечает: «При собирании народных русских песен в Орловской губернии я счел необходимостью ознакомить читателя с всегдашним, ежедневным выговором или, лучше, с идиомами речи того края единственно для того, чтобы легче, яснее читать предлагаемые мною песни. Притом сведения такого рода, по моему мнению, может быть, филологу подадут мысль к глубоким и важным результатам о нашем языке».⁵⁹ В этой же вступительной заметке П. М. Перевлесский отмечает основные особенности орловского говора: «аканье», мягкие окончания глаголов в третьем лице единственного и множественного лица, *и* вместо *е* в личных окончаниях глаголов («будит», «приедем»), *у* вместо *в* в предлогах и приставках («устал с постели», «поехал у Москву»), *м* вместо *в* в деепричастиях («поемши», «сходимши»), сокращение окончаний в притяжательных местоимениях («твamu» — твоему, «твavo» — твоего, и т. п.).

Эти особенности тщательно сохраняются Перевлесским при записи песен. Однако в «Новой серии» эти особенности его записей в ряде текстов совсем устранены (по-видимому, это тексты, скопированные на карточки по указаниям П. В. Киреевского), а в ряде текстов переданы очень небрежно, имеют место также пропуски отдельных слов и строк, соединение двух песен в одну, хотя в тетради и на карточках это разные песни, например № 2177 (вып. 1, ч. 2), неразобранные слова. Приводим текст, опубликованный с копии, и рядом тот же текст из тетради, записанный Перевлесским:

Скатилась с неба звездочка,
Перепадала ко мне весточка:
Померла моя сударушка,

Скаталась с неба звездачка,
Перепадала ка мне вестачка:
Памерла мая сударушка,

⁵⁹ ГБЛ, ф. 125, п. 47, л. 1326.

Отметим попутно, что в песне «Самодуровские девушки» (Новая серия, № 1863) из этой же коллекции при публикации выпало три строки:

Ах и кто ж у нас на ногу легок,
Ах и кто же на посылочку резов?
Афонька Пуятинский,
[Ах и] он у нас на ногу легок,
[Ах и] он на посылочку резов. . .

(п. 41, л. 557).

При публикации записей собирателей, менее тщательно или вовсе не отражавших диалектных особенностей говора при записи текста, разночтений меньше, но пропуски строк, слов, неразобранные или непрочитанные слова имеются в опубликованных текстах П. В. Киреевского, Н. Карнаухова, Д. А. Кавелина и др.

Деление песен на стихи в «Новой серии» дано большей частью так, как было сделано собирателями, далеко не всегда записывавшими правильно (см. №№ 1616, 1662, 1665, 1681, 1692, 1700, 1709, 1712, 1732). Нередко одна и та же песня, опубликованная в «Новой серии» дважды, имеет различное деление на стихи при каждой публикации (ср., например, №№ 1423 и 1432).

Иногда неверное деление на стихи объясняется тем, что повторения стихов при публикации не показаны, как это имело место в песне «Жавороночек» (запись П. И. Якушкина). Наконец, имеются песни, записанные безграмотно и без деления на стихи. Если такие песни переписаны на карточки, то при проверке П. В. Киреевский или П. И. Якушкин ставили разделительный знак между строками песни; в «Новой серии» песни опубликованы соответствующим образом.

В отдельных случаях разделение на стихи не совпадает с тем, как песня записана собирателем: в песне «Еще во саду, саду, во зеленом саду» (Новая серия, № 30) при публикации каждая строка разделена на две части, но установить, кому принадлежит такое разделение, пока не удалось, так как песня не имеет переписанной копии. В тех случаях, когда песни не были переписаны Киреевским или не были скопированы кем-то из переписчиков (отметим, что в переписывании песен участвовали мать П. В. Киреевского А. П. Елагина, сестра М. В. Киреевская, братья его по матери Василий и Николай Елагины, П. И. Якушкин и многие другие лица, чей почерк не всегда удается установить), деление на стихи сделано составителями «Новой серии», но в примечаниях эти случаи также не оговорены.

Изучение состояния архива Киреевского дает разгадку того, почему такой страстный энтузиаст, каким был Киреевский, правильно для своего времени решавший вопросы собирания и изучения фольклорных материалов, впервые в истории русской фольклористики выработавший принципы научной записи и изда-

ния песен, не смог опубликовать свое знаменитое собрание. Работа по собиранию и подготовке материалов к изданию приняла такой грандиозный размах, что выполнить ее было уже не под силу и не по средствам одному человеку, тем более что добровольные помощники Киреевского периодически менялись и порозному, за исключением П. И. Якушкина и М. А. Стаховича, относились к его работе над собранием.

Последнее издание его песен («Новая серия») было важным достижением русской фольклористики. Оно помогает современным исследователям разобраться в обширном, сложном по составу и в сущности мало изученном великолепном наследии собирателя. Однако сейчас все более осознается необходимость в новом и полном издании его собрания, издании, которое соответствовало бы современным научным требованиям.

В полной мере это осуществимо теперь, когда научная фольклористическая общественность вновь обратилась к изучению наследия Киреевского (мы имеем в виду ряд статей, появившихся в последние годы,⁶⁰ и подготовку вновь найденных материалов собрания в «Литературном наследстве», в которой принимают участие московские и ленинградские ученые).

⁶⁰ П. Д. Ухов. 1) Неизвестные материалы из собрания П. В. Киреевского. В сб. «IV Международный съезд славистов. Сообщения», М., 1958; 2) Забытые тексты былины середины XIX века. «Вестн. МГУ», 1958, № 1, стр. 159—167; 3) А. Кольцов — собиратель народных песен. «Подъем», 1958, № 6, стр. 90—100; 4) Найдены тексты 2500 народных песен. «Литература и жизнь», 1958, № 13, 7 мая; 5) Рукою Гоголя. «Комсомольская правда», 1958, № 258, 2 ноября, стр. 4; 6) Ценная находка. Там же, 1958, № 58, 9 марта; 7) Неожиданная находка. «Смена», 1959, № 6, стр. 8; 8) П. И. Якушкин и А. Н. Афанасьев — издатели «Старой серии» песен П. В. Киреевского. «Научн. докл. Высш. школы», филол. науки, М., 1959, стр. 169—173; 9) Ранние свидетельства о бытовании частушек. «Вестн. МГУ», 1960, № 4, сер. VII, филол., журналист., стр. 67—70; 10) Загадка Пушкина. «Москва», 1961, № 1, стр. 213—215; А. Д. Соймовонов. 1) Записи былин первой половины XIX века в собрании П. В. Киреевского. «Русский фольклор. Материалы и исследования», V, Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 367—382; 2) «Песенная прокламация» П. В. Киреевского. «Советская этнография», 1960, № 4; 3) Новые материалы о Пушкине и П. В. Киреевском. «Изв. ОЛЯ АН СССР», 1961, т. XX, вып. 2, стр. 143—153; 3. И. Власова. 1) Из ранней деятельности П. И. Якушкина. «Русская литература», 1959, № 4, стр. 195—197; 2) Коллекция лирических песен в собрании П. В. Киреевского. «Русский фольклор. Материалы и исследования», VII, Л., 1962; 3) Ранний период фольклорно-этнографической деятельности П. И. Якушкина. «Тр. Инст. этногр. им. Н. Н. Миклухо-Маклая. Новая серия», т. 85, вып. II, Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 14—35; М. Я. Мельц, О VI выпуске «Песен, собранных П. В. Киреевским» (текстологические заметки). «Русский фольклор. Материалы и исследования», V, Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 382—390.

Н. В. НОВИКОВ

К ПРОБЛЕМЕ СКАЗОЧНОГО СБОРНИКА

1

Проблема сказочного сборника в нашей науке не новая. Перед русскими учеными она обозначилась уже в 30—40-е годы XIX века, когда в печати впервые заговорили о научных принципах собирания и публикации народных сказок.¹ Особое же значение эта проблема приобрела в 50—60-е годы в связи с подготовкой и выходом в свет сборника А. Н. Афанасьева «Народные русские сказки» (1855—1863).

Какие сказочные тексты и по какому принципу следует отбирать для печати? Насколько эти тексты и по содержанию, и по форме нуждаются в редакторской правке? Что положить в основу размещения сказок в сборнике? Каким научным аппаратом сопроводить их? Вот тот основной, но далеко не полный круг вопросов, стоявших и перед Афанасьевым, и перед всеми без исключения последующими составителями сборников до- и послереволюционного времени.

Само собой разумеется, что вопросы эти каждый из собирателей-издателей решал по-своему, в зависимости от ряда объективных и субъективных обстоятельств. На характер того или иного сборника, можно сказать, решающее влияние оказывали прежде всего исторические условия, в которых он складывался, уровень развития науки, общественно-политические и научные взгляды самого собирателя-издателя. Именно эти факторы в конечном счете определяли и принцип отбора материалов, и степень и характер их редактирования, и порядок размещения тек-

¹ См. нашу вступительную статью к сб. «Русские сказки в записях и публикациях первой половины XIX века» (Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 34—52).

стов в сборнике, и, наконец, содержание и направление научного аппарата издания.

Несомненно, что одним из зол сборника Афанасьева (как, впрочем, и всех дореволюционных фольклорных изданий) была царская цензура. Под ее давлением собиратель вынужден был отказаться от публикаций ряда текстов, а в некоторые внести изменения, снижающие и выхолащивающие их социальное содержание.²

Как известно, материалы первого издания «Народных русских сказок» Афанасьев печатал, не придерживаясь какой-либо определенной системы. Это происходило потому, что, во-первых, готовой, сколько-нибудь приемлемой системы ни у собирателя, ни в русской науке вообще не было³ и, во-вторых, сборник представлялся в печать не в виде полной и окончательно отработанной рукописи, а по частям, по мере накопления материалов, что, естественно, препятствовало их систематизации.⁴

Значительные затруднения Афанасьев испытывал при редактировании сказочных текстов. Пестрота последних в языковом отношении требовала от него принятия одного из двух решений: сохранять или не сохранять эту пестроту; иными словами, печатать тексты с диалектными и другими особенностями или устранять их. Афанасьев избрал первый путь, сделав исключение лишь для текстов, записанных «языком скорее книжным, и не всегда грамотно», где, как говорит сам собиратель, он решился «дозволить себе исправление слога и грамматических ошибок».⁵ Вместе с тем, по небезосновательному предположению А. Е. Грузинского, начиная с вып. IV сборника, Афанасьев, возможно, в ряде случаев прибегал к составлению так называемых сводных текстов под влиянием статьи-рецензии А. Н. Пыпина о русских народных сказках.⁶

Пыпин полагал, что, так как сказка «принадлежит не одному и не многим известным рассказчикам, а целому народу, или по меньшей мере целому краю», следует от ее изложения отделять

² См.: В. И. Чернышев. Цензурные изъятия из «Народных русских сказок» А. Н. Афанасьева. «Советский фольклор», вып. 2—3, Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 307—315.

³ Система деления сказок на мифические, былевые и фантастико-юмористические, намеченная еще в 1834 году И. И. Срезневским в письме к И. М. Снегиреву («Уч. зап. Моск. унив.», ч. VI, 1834, стр. 145), во многом носила умозрительный характер и нуждалась в основательных уточнениях и детализации.

⁴ Во втором издании сборника (1873), когда весь материал был налицо, Афанасьев произвел группировку сказок, следуя, очевидно, в основном схеме, предложенной в «Разборе сказок А. Н. Афанасьева» В. Ф. Миллером (см.: 34-е присуждение Демидовских наград. СПб., 1866, стр. 93—106).

⁵ Предисловие к вып. I первого издания «Народных русских сказок» (см.: т. 3, М., 1957, стр. 386, Приложения).

⁶ А. Е. Грузинский. А. Н. Афанасьев. (Биографические очерки). В сб. «Народные русские сказки». Изд. 3. М., 1897, стр. XXXVI—XXXVII.

«все, в чем выражается произвольная манера одного человека»,⁷ «не дорожить тем, что прибавлено только одним лицом»⁸ и создавать типичный («верный») текст сказки посредством подбора, сортировки, комбинирования вариантов.

Для достижения «нормального вида произведения», утверждал Пыпин, собирателя «не должна останавливать и разрозненность предания; если критический такт удостоверяет его, что в двух отдельных рассказах или песнях он слышит отрывки одного целого, он имеет возможность соединить их».⁹

Подобные рекомендации Пыпина, шедшие вразрез с требованиями революционно-демократической фольклористики,¹⁰ не отличались новизной, поскольку находили уже известное преломление в собирательской деятельности П. В. Киреевского и печатных выступлениях других лиц (например П. А. Плетнева)¹¹ в 30—40-е годы.

Непоследовательность, допускавшаяся Афанасьевым при решении некоторых текстологических вопросов (причиной чему во многом являлось состояние науки того времени), дополнялась односторонним взглядом составителя на жизнь сказки, наиболее отчетливо обнаженном в его примечаниях к сборнику. Анализируя сказки с позиций мифологической школы, Афанасьев по сути дела игнорировал их деятельную, живую связь с современностью, с народом, на что ему указывал как на один из существенных методологических недостатков Н. А. Добролюбов.¹² «Сборник г. Афанасьева, — писал критик, — превосходит другие по своей полноте и по точности, с какою старался издатель придерживаться народной речи, даже самого выговора. Но и сборник г. Афанасьева не восполняет того недостатка, который как-то неприятно поражает во всех наших сборниках. Недостаток этот — *совершенное отсутствие жизненного начала*».¹³

Будучи глубоко убежденным, что «жизненное начало», содержащее пояснение, в каком отношении находится народ к рассказываемым фольклорным произведениям, является крайне важным для «характеристики народа», обрисовки его «живой физиономии», Н. А. Добролюбов писал: «поэтому нам кажется, что всякий пз

⁷ «Отечественные записки», 1856, т. 105, стр. 49.

⁸ Там же, стр. 51.

⁹ Там же.

¹⁰ Вспомним, например, В. Г. Белинского, который самым категорическим образом настаивал, чтобы сказки записывались «как можно вернее под диктовку народа» и издавались без каких-либо переделок (В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. I, изд. АН СССР, М., 1953, стр. 150). «Текст сказок, — писал И. А. Худяков, — должен быть неприкосновенным, наравне с текстом священного писания» (И. А. Худяков. Записки каравозовца. М.—Л., 1930, стр. 53).

¹¹ «Современник», 1838, т. XI, стр. 60.

¹² «Современник», 1858, кн. IX, стр. 70—77.

¹³ Там же, стр. 74.

людей, записывающих и собирающих произведения народной поэзии, сделал бы вещь очень полезную, если бы не стал ограничиваться простым записыванием текста сказки или песни, а передал бы и всю *обстановку*, как чисто внешнюю, так и более внутреннюю, нравственную, при которой удалось ему услышать эту песню или сказку».¹⁴

Столь высокие в своей научной и демократической устремленности требования Добролюбова по условиям работы Афанасьева были невыполнимы для него. Однако обращенные в будущее, они послужили надежным ориентиром в деятельности не одного поколения фольклористов.

Сборник Афанасьева и развернувшаяся вокруг него полемика, в которой приняли участие Ф. И. Буслаев, А. Н. Пыпин, Н. А. Добролюбов, А. А. Котляревский и др., сыграли огромную и плодотворную роль в развитии отечественного сказковедения, в частности они не только стимулировали собирательско-издательскую деятельность в России, на Украине и в Белоруссии, но и помогли выработке научных принципов публикации народных сказок (как, впрочем, и других жанров фольклора).

Уже в сборниках 60-х годов: А. А. Эрленвейна — «Народные сказки, собранные сельскими учителями» (1863), Е. А. Чудинского — «Русские народные сказки, прибаутки и побасенки» (1864) и особенно И. А. Худякова — «Великорусские сказки» (1860—1862), проводится определенная установка на возможно точную передачу сказочного текста, исключаящую «перекройку» его по усмотрению составителя. То же самое мы наблюдаем и в более поздних дореволюционных изданиях сказок: Д. Н. Садовникова — «Сказки и предания Самарского края» (1884), Н. Е. Ончукова — «Северные сказки» (1909), Д. К. Зеленина — «Великорусские сказки Пермской губернии» (1914) и «Великорусские сказки Вятской губернии» (1915), Б. и Ю. Соколовых — «Сказки и песни Белозерского края» (1915).

Ориентация собирателей (начиная с Худякова) на публикацию преимущественно собственноручных записей внесла заметные качественно новые черты в характер сказочных сборников. Во-первых, в отличие от афанасьевского сводного собрания все они приняли региональный характер; во-вторых, повысилась надежность входящих в них материалов, и, в-третьих, расширился, обогатился их научный аппарат, в котором на первый план выступили личные конкретные наблюдения собирателей за бытованием сказки в народной среде.

Последнее в полной мере относится к трудам Ончукова, Зеленина, братьев Соколовых.¹⁵ Именно в этих капитальных трудах,

¹⁴ Там же, стр. 76.

¹⁵ Что касается собирателей 60-х годов, то известно, что, например, Худяков намеревался дать к своим «Великорусским сказкам» статью и

каждый из которых открывает новую полосу в издании и изучении сказок, в трудах с их обширным, хорошо продуманным, деловым научным аппаратом в сущности сделана первая попытка ответить на требования, выдвинутые в свое время Добролюбовым. Во вступительных статьях авторы на широком социальном и историко-этнографическом фоне раскрывают жизнь сказки в условиях Севера России на рубеже XIX—XX веков. В поле зрения их находятся такие вопросы, как «сказка и занятие населения», «сказка и местный быт», «сказка и природа края» и многие другие.

Стремление глубже проникнуть в «жизненное начало» сказки, наглядно показать ее многообразные связи с текущей действительностью приводит собирателей к постановке проблемы «сказка и ее исполнитель». Осуществленный Ончуковым, Зелениным и Соколовыми на практике (впервые в русской науке) принцип группировки сказочных материалов по исполнителям закрепляется и получает свое дальнейшее развитие в трудах многих советских сказковедов.

2

Советский период в области русского сказковедения отмечается небывалым размахом собирательско-издательской деятельности, наглядным свидетельством чему является выход в свет многочисленных сборников, целиком или частично посвященных сказкам.

Публикация — прежде всего рукописного сказочного материала — осуществлялась (часто по горячим следам фольклорных экспедиций) посредством: 1) включения его в общefольклорные собрания на правах самостоятельных и подчас ведущих отделов;¹⁶ 2) создания специальных сказочных сборников а) по гео-

примечания, но в силу сложившихся, не зависящих от него обстоятельств сделать этого не смог. Не удалось полностью осуществить свои интересные замыслы и Садовникову, впервые предполагавшему разбить материал по сказочникам, дать каждому характеристику и т. п.: смерть собирателя оборвала эту работу, и сборник вышел далеко не в том виде, как был задуман.

¹⁶ См. издания В. П. Бирюкова — «Дореволюционный фольклор на Урале» (1936), В. М. Сидельникова и В. Ю. Крупянской — «Волжский фольклор» (1937), «Песни и сказки на Онежском заводе» (1937), Б. Н. Быстрова и Н. Е. Новикова — «Ярославский фольклор» (1938), Н. П. Леонтьева — «Печорский фольклор» (1939), А. В. Гуревича и Л. Е. Элиасова — «Старый фольклор Прибайкалья» (1939), «Песни и сказки Воронежской области» под ред. Ю. М. Соколова (1940), А. В. Бардина — «Фольклор Чкаловской области» (1940), Г. И. Терентьева, И. И. Гришина и др. — «Тамбовский фольклор» (1941), Т. М. Акимовой — «Фольклор Саратовской области» (1946), А. П. Анисимовой — «Песни и сказки Понимского района» (1948), И. С. Зайцева — «Народное творчество Южного Урала» (1948), И. Г. Парилова — «Русский фольклор Нарыма» (1948), В. А. Тонкова — «Фольклор Воронежской области» (1949), «Уральский фольклор под ред. М. Г. Китайника» (1949), П. Т. Громова — «Народ-

графическому принципу; ¹⁷ б) по сказочникам; ¹⁸ в) по тематике. ¹⁹

Наряду с публикациями вновь записанных или извлеченных из архивов текстов проводилась работа по переизданию сказок. Переиздания осуществлялись в виде: 1) целостных собраний, состоящих или целиком, или частично из сказок; ²⁰ 2) собраний отдельных сказочников; ²¹ 3) сводных сборников; ²² 4) антологий — общесказочных и тематических. ²³

ное творчество Дона» (1952), В. П. Бирюкова — «Урал в его живом слове» (1953), Э. В. Померанцевой — «Песни и сказки Пензенской области» (1953), С. И. Мянц и Н. И. Савушкиной — «Сказки и песни Вологодской области» (1955), Н. Д. Комовской — «Сказки, рассказы, песни Горьковской области» (1956), «Песни и сказки Ярославской области» под ред. Э. В. Померанцевой (1958), В. М. Потявина — «Народная поэзия Горьковской области» (1960), А. П. Андисимовой — «Песни и сказки» (1962).

¹⁷ См. сборники П. Коренного — «Заонежские сказки» (1918), М. М. Серовой — «Новгородские сказки» (1924), М. Азадовского — «Сказки из разных мест Сибири» (1928), О. Э. Озаровской — «Пятиречье» (1931), И. В. Карнаухова — «Сказки и предания Северного края» (1934), М. В. Красноженовой — «Сказки Красноярского края» (1937), Т. М. Акимовой и П. Д. Степанова — «Сказки Саратовской области» (1937), М. К. Азадовского — «Верхнеленские сказки» (1938), А. Гуревича — «Русские сказки Восточной Сибири» (1939), М. В. Красноженовой — «Сказки нашего края» (1940), Е. М. Блиновой — «Тайные сказы рабочих Урала» (1941), Н. И. Рождественской — «Сказы и сказки Беломорья и Пинежья» (1941), Ф. В. Тумилевича — «Сказки казаков-некрасовцев» (1945), П. Завьяловского — «Предания и сказки Оренбургских степей» (1948), В. И. Чернышева — «Сказки и легенды пушкинских мест» (1950), Б. С. Лащилина — «Донские сказы и сказки» (1951), Н. Д. Комовской — «Предания и сказки Горьковской области» (1951), В. А. Василенко — «Сказки, пословицы и загадки» (1955), Ф. В. Тумилевича — «Русские народные сказки казаков-некрасовцев» (1958), П. Галкина, М. Китайника, Н. Куштума — «Русские народные сказки Урала» (1958); В. Я. Проппа — «Севернорусские сказки в записях А. И. Никифорова» (1961).

¹⁸ См. сборник М. Азадовского — «Сказки Верхнеленского края» (сказки Винокуровой) (1925), А. М. Новиковой и И. А. Оссовецкого — «Сказки Куприяники» (1937), А. Н. Нечаева — «Сказки М. М. Коргуева» (1939), М. Азадовского и Л. Е. Элиасова — «Сказки Магая» (1940), Э. Гофман и С. Минц — «Сказки И. Ф. Ковалева» (1941), Н. В. Новикова — «Сказки Ф. П. Господарева» (1941), В. А. Тонкова — «Сказки А. Н. Корольковой» (1941), Н. Д. Комовской — «Сказки Сказкина» (1952).

¹⁹ См. публикацию А. Н. Никифорова «Победитель змея» в «Советском фольклоре» (вып. 4—5, 1936, стр. 143—242).

²⁰ К таким собраниям относится «Народные русские сказки А. Н. Афанасьева» (два издания: 1936—1940 гг. — под ред. М. К. Азадовского, Н. П. Андреева и Ю. М. Соколова, и 1957 г. — под ред. В. Я. Проппа), «Песни, сказки, пословицы, поговорки и загадки, собранные Н. А. Иванецким» (1960), «Великорусские сказки в записях И. А. Худякова» (1964).

²¹ См. «Сказки А. Новопольцева», изданные Э. В. Померанцевой (1954).

²² См. сборники М. К. Азадовского — «Русские сказки Карелии. Старые записи» (1947), Н. В. Новикова — «Русские сказки в записях и публикациях первой половины XIX века» (1961).

²³ См. антологии О. И. Капицы — «Русские народные сказки» (1930), Ю. М. Соколова «Поп и мужик» (1931) и «Барин и мужик» (1932), М. К. Азадовского — «Русская сказка. Избранные мастера» (1932), Д. М. Молдавского — «Русская сатирическая сказка в записях середины XIX—начала XX века» (1955), Э. В. Померанцевой — «Русские народные

В итоге количество сборников, выпущенных с 1918 по 1965 год (т. е. почти за пятидесятилетний период), достигает (вместе с переизданиями) 70.²⁴ Из них на конец 10-х—20-е годы приходится всего 4, на 30-е (по 1941 год включительно) — 31 и на послевоенный период — 35.

Вводя в научный оборот сотни сказочных текстов, преимущественно вариативно-традиционного характера, советские сказковеды непрерывно работали над изысканием новых путей и возможностей их обнародования. Отсюда мы видим разнообразие типов изданий сказочных собраний, не сравнимое с фольклорной практикой дореволюционных лет.

Сборники советского периода не только намного обогатили наше понятие о географии сказки, о ее бытовании в современных условиях, ее носителях, но и сумели более отчетливо и полнокрвно, чем в дореволюционных изданиях, сдавленных царской цензурой, представить сатирическое (преимущественно антибарское и антицерковное) направление в сказочной традиции. Только в наше время стало возможным появление таких антологий, как «Поп и мужик» и «Барин и мужик» Ю. М. Соколова, «Русская сатирическая сказка» Д. Молдавского, сборник «Русское народнопоэтическое творчество против церкви и религии» и др.

Предпринимаемое в настоящее время издание «Памятников русского фольклора», в серии которого уже вышли три сборника, полностью или частично посвященные сказке, открывает новые перспективы в научном освещении национальных сказочных богатств.

Советские фольклористы в области издания сказок накопили немалый опыт и добились заметных успехов. Однако и здесь им предстоит еще очень много сделать. По-прежнему магистральной задачей остается борьба за качество изданий, что самым теснейшим образом связано с вопросами текстологии и в конечном счете — с проблемой сказочного сборника в целом.

Заботой о повышении качества публикаций сказочных текстов проникнута уже одна из первых в советской фольклористике статья-рецензия Б. М. Соколова, написанная в начале 20-х годов по поводу выхода в свет «Сборника великорусских сказок» А. М. Смирнова.²⁵

сказки» (1957), Д. Молдавского — «Русская сатирическая сказка» (1958); Л. В. Домановского и Н. В. Новикова — «Русское народнопоэтическое творчество против церкви и религии» (1961), М. К. Азадовского — «Народные сказки о боге, святых и попах» (1963).

²⁴ «Сборник великорусских сказок» А. М. Смирнова и неоконченный печатанием «Сборник сказок Орловской губернии» (1918) в наш перечень не вошли, так как вся работа по подготовке их к печати проводилась в дореволюционное время.

²⁵ Б. М. Соколов. Уголок русского сказочного мира. (По поводу нового сборника великорусских сказок). «Научные известия», сб. 2, М., 1922, стр. 255—268.

В 30-е годы большое внимание сказочным изданиям уделили Н. П. Андреев и А. И. Никифоров.

Н. П. Андрееву принадлежат две критико-библиографические статьи, посвященные сказке: одна — «Издание сказок (русских или на русском языке) за последнее пятилетие»²⁶ — обозревает сказочные сборники, вышедшие в 1930—1934 годах, другая — «Новые издания сказок на русском языке»²⁷ — сборники, изданные в 1935—1938 годах.

В статье А. И. Никифорова «Проблема сказочного сборника»²⁸ содержится подробный разбор «Сказок и преданий Северного края» И. В. Карнауховой.

Не всегда сходясь в оценке отдельных сказочных сборников,²⁹ оба автора, однако, занимают единые позиции в своих высоких требованиях, предъявляемых к сказочным изданиям.

Руководящее начало большой фольклористики, намеченное статьями Н. П. Андреева и А. И. Никифорова и продолженное рецензиями В. И. Чичерова, Э. В. Гофман-Померанцевой, С. И. Минц и другими фольклористами,³⁰ в значительной степени было ослаблено, а то и вовсе утрачено в послевоенные годы. В печати, правда, появлялись время от времени деловые и развернутые отзывы на отдельные сборники,³¹ но в своей общей массе они носили случайный характер, порой делались наспех, неквалифицированно и содержали путаные и ошибочные рекомендации.

Остановимся подробнее на основных вопросах, связанных с изданием сказочного сборника.

Отбор и систематизация материалов. Отбор материалов, неизбежный почти для каждого фольклорного издания, составляет один из ответственных этапов и на пути создания сказочного сборника.

Известно, что сказочные тексты, находящиеся в распоряжении составителя, представляют весьма пеструю картину в отношении как жанра, объема, так и качества исполнения: одни из них могут быть совершенны по форме, но бедны по содержанию, другие, напротив, по форме вялы и бесцветны, но по содержанию интересны, и т. п.

²⁶ «Советский фольклор», вып. 2—3, 1936, стр. 408—412.

²⁷ Там же, вып. 7, 1941, стр. 205—224.

²⁸ Там же, вып. 2—3, 1936, стр. 412—423.

²⁹ Так, например, антологию М. К. Азадовского «Русская сказка. Избранные мастера» Н. П. Андреев считал подлинным образцом научного и вместе с тем популярного издания («Советский фольклор», вып. 2—3, стр. 410), тогда как А. И. Никифорову она представлялась спорной (там же, стр. 412).

³⁰ См. «Литературное обозрение» за 1936—1941 годы (отд. «Устное народное творчество народов СССР»).

³¹ Это относится особенно к «Советской этнографии», одному из немногих современных периодических органов печати, живо откликающихся на фольклорные издания.

Приступая к комплектованию сборника, как правило лимитированного по объему, составитель в первую очередь уясняет себе, что включать и что не включать в сборник. Для подавляющего большинства сказочных сборников принцип отбора «лучших», с точки зрения идейно-художественной, доброты исполненных и хорошо записанных текстов является доминирующим. Открывая почти любой фольклорный сборник, мы найдем заявление составителя о том, что в данный сборник вошла («выбрана») только часть его («большого», «значительного», «огромного») материала, причем та, которая представляет «наибольший интерес» («Русский фольклор Нарыма»), содержит «лучшие в идейном и художественном отношении образы» («Русские народные сказки Урала»), состоит «из наиболее значительных произведений народного творчества» («Народное творчество Дона») и т. п. Руководствуясь этим принципом, составитель стремится, с одной стороны, удовлетворить эстетические запросы читателя, с другой, — дать в руки исследователей материал, в первую очередь пригодный для научного использования.

Но что значит выбрать «лучший», «наиболее значительный» текст для публикации из груды материалов? Какому, скажем, из двух-трех и более вариантов оказать предпочтение и включить его в сборник? Решение этих вопросов большей частью лежит на составителе и, следовательно, находится в прямой зависимости от его субъективных взглядов и оценок.

Насколько далеко подчас находится декларируемый принцип от его воплощения, показывает сборник «Народное творчество Дона», подбор сказок в котором, по справедливому замечанию рецензента, «не может дать ни малейшего представления о характере и особенностях сказочного репертуара на Дону»; общеизвестные сюжеты в сборнике «представлены слабыми и невыразительными вариантами, к тому же плохо записанными».³²

Никак не оспаривая принципа выборочной публикации текстов и считая его оправданным и целесообразным, мы тем не менее самым решительным образом подчеркиваем, что для науки практическое применение его может быть надежным и эффективным только при соблюдении определенных условий. Одно и, пожалуй, главное из них — возможно полное и объективное раскрытие материалов (особенно экспедиционных и отдельных архивных собраний), находящихся в распоряжении составителя, почему-либо не включенных в основной корпус издания. А таких материалов, зачастую навсегда исчезающих из поля зрения науки, остается огромное количество, в чем легко убедиться, заглянув

³² См. рецензию Б. Н. Путилова на сборник «Народное творчество Дона» («Советская этнография», 1954, № 3, стр. 164).

в предисловия или вступительные статьи почти любого сборника.³³

Очень часто из многих вариантов сказки выбирается один, почему-либо приглянувшийся составителю. Между тем, как подчеркивал А. И. Никифоров, «для фольклориста каждый вариант бесконечно ценен, и чем больше вариантов одного и того же сюжета, тем шире раскрывается исследовательская проблематика и прочнее возможные выводы».³⁴

Нельзя сказать, чтобы в нашей науке не осознавалась — критиками и самими составителями — важность и необходимость показа материалов, остающихся за пределами сборника,³⁵ но практические шаги в этом направлении если и делались, то как исключения, робко, не всегда последовательно и целенаправленно. Ссылки на рукописные варианты из собрания составителей даются, например, в примечаниях к отдельным текстам в сборнике «Сказки Саратовской области», но как полно и систематично сопровождают они публикации, мы сказать затрудняемся.

Некоторые составители пытаются представить репертуар того или иного сказочника посредством голого перечисления заглавий сказок без каких-либо дополнительных пояснений. Не исключено, конечно, что по отдельным заглавиям, данным, например, в «Перечне сказок, входящих в репертуар М. А. Сказкина», можно хотя бы приблизительно предположить, о чем в них пойдет речь («Конек-Горбунск», «Никола Дуленский», «Правда и Кривда» и др.), но какое содержание скрывается за такими заглавиями, как «Сковородка», «Сурьезный генерал», «Парикмахер Юсуф», «Кусок свинца», «Мечтания отца», «Дантес и Мерседес» и т. п., угадать решительно невозможно.³⁶

Чтобы заглавия «заговорили», требуется или сопроводить их кратким изложением сказки, что зачастую оказывается невозмож-

³³ Количество опубликованных и неопубликованных сказочных текстов по некоторым сборникам выражается в следующих цифрах.

	Записано	Опубликовано
Русский фольклор Нарыма	50	14
Сказки, пословицы, загадки (Омск)	300	26 (+ 8 анекдотов)
Сказки М. А. Сказкина . . .	78	24
Сказки А. Н. Корольковой	32	16
Тамбовский фольклор . . .	Более 200	39
Сказки Куприянихи	116	74

³⁴ «Советский фольклор», вып. 2—3, стр. 413.

³⁵ См., например, рецензии Э. В. Померанцевой на сборник «Фольклор Саратовской области» («Советская этнография», 1947, № 3, стр. 173—174) и В. Бахтина — на сборник «Песни и сказки Вологодской области» («Нарубежье», 1956, № 2, стр. 174—176).

³⁶ См. сборник «Сказки М. А. Сказкина», стр. 342. — Такой же глухой перечень сказочного репертуара А. И. Крицкова мы находим и в сборнике «Песни и сказки Ярославской области», стр. 100—101.

ным из-за отсутствия места, или дать ссылку на «Указатель сказочных сюжетов Аарне—Андреева». Последний способ, на наш взгляд, пока остается самым наглядным, удобным и экономным.³⁷ Прекрасным образцом умелого и последовательного его применения может служить «Опись сказочного собрания А. И. Никифорова», составленная В. Я. Проппом.³⁸

В классификации сказок в сборниках советские фольклористы в основном придерживались двух направлений. В одном случае материал распределялся ими по сказочникам, в другом — по жанрам.

То исключительное внимание, которое советские собиратели и исследователи уделяли личности сказочника, его творчеству, с одной стороны, было продолжением прогрессивных традиций, заложенных в старой дореволюционной науке (сборники Ончукова, Зеленина, Соколовых) и направленных на отыскание «жизненного начала» сказки, с другой — отражало современные научно-культурные запросы, требования более глубокого проникновения в процесс сказочного творчества.

В сравнительно короткий срок советские собиратели сумели выявить, записать и опубликовать репертуар выдающихся мастеров русской сказки — А. К. Барышниковой (Куприянихи), М. М. Коргуева, Е. И. Сороковикова-Магая, И. Ф. Ковалева, Ф. П. Господарева, М. А. Сказкина и др., причем с такими (нередко исчерпывающими) полнотой и размахом, каких не знали до этого ни отечественная, ни зарубежная фольклористика. Можно сказать, что издание сказок по исполнителям сделалось наиболее распространенным в нашей науке³⁹ и составило важный этап в ее развитии. Оно оказало известное воздействие и на деятельность фольклористов за рубежом, в том числе из славянских стран.

³⁷ В подтверждение того, насколько подчас важными оказываются подобного рода «Перечни», сошлемся на известный нам факт, когда один из исследователей-некрасоведов сумел обнаружить в рукописных материалах Ф. П. Господарева редко встречающуюся в народном репертуаре сказку на сюжет «Генерал Топтыгин» только благодаря тому, что она была зафиксирована со ссылкой на «Указатель сюжетов Аарне—Андреева» в «Перечне сказок, не вошедших в сборник» (см. «Сказки Ф. П. Господарева», стр. 649, № 9).

³⁸ См.: Севернорусские сказки в записях А. И. Никифорова, стр. 343—375.

³⁹ Помимо сборников, целиком посвященных творчеству одного крупного сказочника (см. стр. 76), выходили сборники общефольклорного назначения, в которых, однако, сказочный материал группировался по исполнителям, например «Песни и сказки на Онежском заводе», «Русские сказки Восточной Сибири», «Тамбовский фольклор», «Русский фольклор Нарыма» и некоторые другие. В сборниках «Сказки и предания Северного края», «Сказки Красноярского края», «Сказы и сказки Беломорья и Пинежья», «Севернорусские сказки в записях А. И. Никифорова» материалы предварительно распределены по районам, а внутри районов — по населенным пунктам и сказочникам.

Увлеченность, с которой изучалось и пропагандировалось творчество мастеров сказки, заключала в себе и опасные тенденции преувеличения сказительского начала в общефольклорном процессе. Уже в 30-е годы фигура сказочника, выдвинутая на первый план, заслонила собой проблему изучения фольклора в его массовом бытовании. Появление сборников мастеров сказки под характерными заглавиями «Сказки Магаая», «Сказки Ковалева», «Сказки Господарева» и пр., а не «Русские сказки, рассказанные Магаем» (Ковалевым, Господаревым и т. д.), говорило о том, в каком направлении работала фольклористическая мысль. К тому же была явно переоценена возможность сказочников к новаторству. Сплошь и рядом слабые и несовершенные их произведения на советскую тематику рассматривались чуть ли не как шедевры и безоговорочно включались в сборники. Все это не могло не породить и породило ответную реакцию, которая с наибольшей силой выявилась в дискуссиях по фольклору в 50—60-е годы. Негативное отношение к проблеме сказочника, наметившееся в ряде дискуссионных выступлений фольклористов, в свою очередь привело к другой крайности — полнейшему игнорированию этой проблемы, будто бы являющейся основным препятствием на пути подлинно исторического изучения фольклора. Этот явно ошибочный взгляд, основанный на механистическом противопоставлении коллективного и индивидуального в фольклоре, уже сейчас дает о себе знать прежде всего в нашем издательском деле. Публикация текстов по сказочникам стала чуть ли не крамолой, и потому нет ничего удивительного в том, что такие в научном отношении ценные сказочные собрания, как собрание А. Н. Корольковой, полностью подготовленное к печати, вот уже в течение многих лет лежит неизданным. Ясно, что ограничения, накладываемые на отдельные типы сказочных изданий, наносят вред науке, сужая и стандартизируя предмет ее изучения.

В сборниках последних лет (начиная примерно с конца 40-х годов) составители в основном придерживаются жанровой классификации, при которой сказки обычно делятся на три группы: сказки о животных, волшебнo-фантастические и бытовые (новеллистические). Отсутствие четких граней между сказками этих групп заставляет многих составителей избегать наименования рубрик, но в самом расположении сказок придерживаться установленной схемы. Сказки о животных, или «животный эпос», — пожалуй, одна из самых устойчивых жанровых групп как по терминологическому определению, так и по характеру относимых к ней материалов — часто выносятся на первое место в сборнике. Сказки, входящие во вторую группу, единого общепринятого наименования не имеют. В одних сборниках они называются «волшебными», в других — «волшебнo-фантастическими», в третьих — «фантастическими», в четвертых — «фантастико-героическими», и пр. Несмотря на то что основное ядро сказок этой

группы довольно постоянно, все же границы ее выглядят несколько расплывчатыми и зыбкими, особенно на стыке с легендой. И потому, естественно, последние зачисляются отдельными составителями в разряд волшебных, или фантастических сказок.

Третья жанровая группа сказок и по названию, и по составу чрезвычайно пестрая и неустойчивая. Сказки этой группы называются по-разному: «бытовые», «социально-бытовые», «сатирико-бытовые», «сатирические», «новеллистические» и т. п.

Подобный терминологический разнобой, особенно характерный для двух последних групп, сказывается и на составе включаемых в них сказок.

Не довольствуясь трехступенчатой классификационной схемой, некоторые составители дополняют ее группами «эпических сказок», «легендарных сказок», «анекдотических сказок», а также вводят подрубрики, кладя в основу их не жанровый, а иной, например тематический признак. Так, в сборнике «Сказки Саратовской области» сказки «бытовые» расчлняются на «антибарские сказки», «антищоповские сказки», «сказки о бедных и богатых».

Предпринимались попытки группировать сказки по темам. Так, А. И. Никифоров в сборнике «Русская народная сказка» разбивает материал на следующие тематические гнезда. 1. Сказки о животных, о животных и людях, сатирические о животных, и др. 2. а) Борьба с нечистой силой, добывание чудесных предметов, освобождение похищенных женщин, выполнение трудных задач, чудесные животные — помощники человека, и др.; б) мачеха и падчерица, оклеветанная сестра, жена и слуги-изменники, жены — помощницы мужей и другие сказки. 3. Сказки о солдатах, разбойниках, ворах, ловких илутах. Мудрые ответы, глупые люди, о женах злых, о спорщиках и др. 4. а) Легенды, рассказы о ведьмах, леших, чертях и др.; б) анекдоты, небылицы, прибаутки, присказки, докучные сказки.⁴⁰

Схема, как видно, получилась чересчур громоздкой, сложной и опять-таки очень условной, так что последующие составители к ней не прибегали.

Тот же собиратель делает специальную подборку сказок под названием «Победитель змея»,⁴¹ положив в основу ее вариативно-тематический признак, но и это дальше одного эксперимента не пошло.

Наибольшее применение тематический принцип получает при отборе и издании антибарских и особенно антирелигиозных и антищоповских сказок.

Таким образом, группировка сказок в сборниках не опирается на единую, четко продуманную и научно обоснованную

⁴⁰ В последние два отдела входят: в 5-й — «Народные сказки в лубочных изданиях и книгах XVIII и первой половины XIX в.», в 6-й — «Сказки разных народов (параллели к великорусским)».

⁴¹ «Советский фольклор», вып. 4—5, 1936, стр. 143—242.

систему. Каждый составитель классифицирует сказочные материалы по-своему, полагаясь главным образом на собственный вкус и опыт и внося некоторые собственные дополнения в сложившуюся традицию. В области сказочной классификации теоретическая мысль советских фольклористов еще очень слабо освещает дорогу практике.⁴²

Тексты сказок. Надо прямо сказать, что критика сказочного текста в нашей науке поставлена неудовлетворительно. Текст, если и получал оценку, то главным образом со стороны содержания, реже — художественной формы и совсем редко — особенностей языка и способов его передачи.

Отсутствие научно обоснованных принципов текстологического редактирования чрезвычайно осложняло работу составителя. Характер и степень редактирования он должен был в какой-то мере определять сам, полагаясь, с одной стороны, на собственные знания и опыт, с другой, — придерживаясь указаний издательств. В результате допускались нивелировка языка сказочника, изъятие из текста диалектных особенностей там, где сохранение их было необходимым для целостности и полноты передачи художественного стиля сказки.⁴³ И что хуже всего — вносимые в язык изменения не всегда оговаривались во вступительной статье или в примечаниях, а если и оговаривались, то в самой общей форме. Трудно, например, судить о характере редактирования текста по таким кратким, как бы мимоходом оброненным замечаниям: «... чтобы облегчить чтение текстов, устранены некоторые фонетические и морфологические диалектные особенности» («Народная поэзия Горьковской области», стр. 4); или: «Тексты даются в литературном их написании: точное воспроизведение местных особенностей говора затруднило бы чтение». И далее: «... но сохранено своеобразие наиболее характерных выражений, художественных образов и т. п.» («Предания и сказки Горьковской области», стр. 303) и т. д.

Критику подобных недостатков не следует, конечно, распространять на все без исключения фольклорные издания. Можно указать на целый ряд сказочных сборников, где принципы текстологического редактирования достаточно квалифицированно разработаны применительно к конкретному материалу и подробно доведены до сведения читателей («Сказки Куприянихи», «Сказки

⁴² Из советских ученых вопросами классификации сказок больше всего занимался А. И. Никифоров; см., например, его статьи «Сказка, ее бытование и посетели» в сборнике «Русские народные сказки» (стр. 7—55) и «Жанры русской сказки» в «Уч. зап. фак. яз. и лит. Лен. нед. инст.» (1938, I, стр. 233—259).

⁴³ Насколько, мягко говоря, неосмотрительно предпринимались порой такие «операции», можно судить хотя бы по сборнику «Народное творчество Дона», во вступительной статье к которому на стр. 4 говорится: «Записи текстов в нем (сборнике) приближены к литературному произношению, сняты типично местные особенности говора».

М. М. Коргуева», «Севернорусские сказки в записях А. И. Никифорова» и др.). Однако, повторяем, текстологическое редактирование пока остается одним из трудных и не до конца решенных вопросов, и потому не случайно за последнее время оно становится предметом специального рассмотрения.⁴⁴ Уже сейчас, как нам кажется, можно говорить о наметившемся в нашей науке общем подходе к редактированию языка фольклорных записей, сущность которого выражена в упомянутой небольшой, но прекрасно аргументированной статье В. Я. Проппа «Текстологическое редактирование записей фольклора». Обобщая свои наблюдения преимущественно над сказочными текстами, ученый приходит к следующим принципиальным заключениям: «Таким образом, осторожная проведенная замена некоторых или даже всех диалектальных особенностей произношения общерусскими проносительными нормами при соответствующей оговорке и мотивировке для некоторых типов изданий вполне возможна без всякого ущерба для фольклористики».

Наоборот, обработка особенностей словоизменения, словообразования и пр. недопустима. Вмешательство редактора в этих случаях представляло бы собой уже не только языковую, но и литературную правку и обработку. В большинстве случаев так называемая „литературная обработка“ должна квалифицироваться как варварство, если речь идет об издании памятников народного творчества».⁴⁵

При издании и переиздании сборников следует различать вольные и невольные ошибки. Вольные — это когда составитель-редактор сознательно идет на правку текста, не предупреждая об этом читателя; невольные — это ошибки от недосмотра, невнимательности, небрежности, которые хотя и снижают качество издания и даже заставляют с отдельных сторон его относиться настороженно, но от которых не может быть гарантирован ни один издатель. К сожалению, от ошибок второго свойства не свободны даже наши лучшие сказочные сборники, к каковым, например, относится «Русская сказка. Избранные мастера» М. К. Азадовского. Так, в сказке «По щучьему веленью» (№ 26, стр. 101—111), взятой нами на выборку, помимо многочисленных

⁴⁴ См., например, статьи В. Я. Проппа — «Текстологическое редактирование записей фольклора» («Русский фольклор. Материалы и исследования», I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 196—206), Б. Н. Путилова — «Вопросы текстологии произведений русского фольклора» (в сб. «Издание классической литературы. Из опыта „Библиотеки поэта“», М., 1963, стр. 17—58) и «Современная фольклористика и проблемы текстологии» («Русская литература», 1963, № 4, стр. 100—114), доклад на заседании Эдиционно-текстологической комиссии V Международного съезда славистов К. В. Чистова — «Современные проблемы текстологии русского фольклора» (М., 1963).

⁴⁵ В. Я. Пропп. Текстологическое редактирование записей фольклора, стр. 205.

и ничем не мотивированных отступлений от текста-оригинала «Великорусских сказок Вятской губернии», изданных Д. К. Зелениным (№ 23, стр. 91—96) — в передаче фонетических особенностей, в написании отдельных слов («серчо» и «серцо», «Чернявка» и «Чернавка», и т. п.), в сохранении квадратных скобок при словах от собирателя, содержатся и такие, как пропуски слов и даже предложений, искажения.

Издание Д. К. Зеленина

«Ведерча идут, а он идёт сзади, бежит — г..ёшка коромыслом подшибёт» (стр. 94).

«... сколь, господи, силы примял» (стр. 92).

«По батюшкину благословенью, по матушкину благословенью, по шшучинкиному повеленью» (стр. 92, 93).

«... на Дунай на реку и отпустил» (стр. 94).

«... в лодку кладите (к себе на колени)! Не палите. А колды прикажу, толды и палите!». (Тамотка всё выпалили)» (стр. 95).

Издание М. К. Азадовского

«Ведерча идут, а он идёт сзади, бежит, говном и коромыслом подшибает» (стр. 102).

«... сколь силы примял» (стр. 102).

«По батюшкиному благословенью, по шшучинкиному повеленью» (стр. 103, 104).

«... на Дунай-реку и отпустил» (стр. 104).

«... в лодку кладите (к себе на колени), не палите!». Тамотко все выпалили» (стр. 111).

Другой пример. Хотя переиздание «Великорусских сказок» Худякова и не сопровождалось теми трудностями в передаче языка, с которыми пришлось столкнуться М. К. Азадовскому в «Избранных мастерах», все же и здесь не обошлось без досадных промахов. Так, например, слово «дворяник» (то есть «дворянин») прочитано неправильно — как «дворник», отчего заглавие варианта к сказке № 73 (стр. 286) исказилось: вместо «Дурачок и дворяник» оно превратилось в «Дурачок и дворник».

На стр. 58 (сказка № 1) по явному недосмотру произведено исправление в одном месте, а не в двух, как надо было бы сделать согласно указанию Худякова (см. его перечень погрешностей, вып. I и II «Великорусских сказок», опубликованный в вып. III), отчего в изложении логическая связь нарушилась.

Издание
1860—1862 гг.

«„Как, говорит, придет, схватите и заключите его в темницу». Как только этот Дмитрий-царевич поравнялся, они его схватили и заключили в темницу» (вып. II, № 41, стр. 12).

Исправление
Худякова

«„Как, говорит, придет, схватите и да[йте] двести пятьдесят ударов“. Как только этот Дмитрий-царевич поравнялся, они его схватили и дали двести пятьдесят ударов».

Издание
1961 г.

«„Как, говорит, придет, схватите и заключите его в темницу“. Как только этот Дмитрий-царевич поравнялся, они его схватили и дали двести пятьдесят ударов» (стр. 58).

Законные недоумения вызывают исправления, которые вносит в сказочные тексты при их перепечатке Н. Д. Комовская. Чем объясняется, например, что сказка «Златокудр-богатырь», записанная от М. А. Сказкина и перепечатанная в сборнике «Сказки, рассказы, песни Горьковской области» (1956), имеет разночтения с текстами, помещенными в двух ранее вышедших сборниках того же составителя — «Предания и сказки Горьковской области» (1951) и «Сказки М. А. Сказкина» (1952)?

Издание 1951 г.

«Сын родился и в отца, и в мать, такой красивый да здоровый» (стр. 245).

«Он по этой тропой ударил и думает» (стр. 245).

«„А вдруг хозяин взойдет и что-нибудь со мной сделает?“ А потом стал надеяться на свою силу, лег на кровать и заснул крепким сном» (стр. 245—246).

«Он мог бы его сонного убить, но решил» (стр. 246).

«Через малое время проснулся Иван, увидал богатыря и смутился. А богатырь видит, — Иван намучился, устал, — и стал с ним обходиться ласково, стал спрашивать: „Каким способом ты мог сюда попасть? Сказывай всю правду!“» (стр. 246).

Но, может быть, отмеченные разночтения составляют исключения? Нет, они во множестве содержатся и в других текстах сборника, в частности в сказках «Про Кощея Бессмертного и Марью Моревну» и «Палица-тростопудовица».

В сказке «Про Кощея Бессмертного и Марью Моревну» разночтения сводятся к следующим.

Издание 1951 г.

«— Иван, кто первый придет сватать твоих сестер, за того и выдавай замуж» (стр. 172).

«— Эту рать побила Марья Моревна, прекрасная девица» (стр. 173).

«А Марья Моревна — девица богатырь была» (стр. 173).

«Марью Моревну увез» (стр. 172).

«Сошлись они оба и поскакали Ивана разыскивать» (стр. 175).

Издание 1956 г.

«Сын родился такой красивый да здоровый» (стр. 141).

«Он по этой тропой идет и думает» (стр. 141).

«„Что за хозяин живет здесь? Ну да ничего, — подумал он, — ведь я ничего плохого не сделал“. Подумал так и заснул крепким сном» (стр. 142).

«И решил» (стр. 142).

«Через малое время проснулся Иван. Богатырь его спрашивает: „Как ты мог сюда попасть? Сказывай всю правду!“» (стр. 142).

Издание 1956 г.

«— Иван, после нашей смерти кто первый придет сватать твоих сестер, за того и выдавай замуж» (стр. 80).

«— Эту рать побила Марья Моревна, богатырь-девица» (стр. 81).

Фраза опущена.

«Марью Моревну увел» (стр. 82).

«Сошлись они оба и поскакали спасать Ивана» (стр. 82).

«Смазали Ивана первый раз — он встряхнулся. Еще раз смазали — он встал, потянулся» (стр. 175).

«— Узнай у Кощея, допросись у него — где он такого коня добыл» (стр. 175).

«Она ударила его по плечу — и он сделался булавкой» (стр. 175).

«... дошел до реки степной» (стр. 176).

«Сел Иван на камень, заплакал, призадумался и уснул» (стр. 176).

«... призадумался и уснул» (стр. 177, дважды).

«... напали на нас слепни» (стр. 177).

«Собрались они и поехали» (стр. 178).

«Пир у них был, и я на том пиру был, мед-пиво пил, по усам текло и в рот попало» (стр. 178).

«Сложили тело Ивана, смазали его один раз — он встряхнулся. — Ах, как долго я спал, — говорит» (стр. 83).

«— Узнай у Кощея, допросись у него — где он такого коня добыл, что нас догнал» (стр. 83).

«Согласилась Марья Моревна сделать, как Иван просил. Ударила она Ивана по плечу — и он сделался булавкой» (стр. 83).

«... дошел до реки степной, реки огненной» (стр. 83).

«Сел Иван на камень, заплакал, призадумался и уснул, уснул крепко» (стр. 86).

«... призадумался, как ему быть, и уснул» (стр. 85, дважды).

«... напали на нас пчелы» (стр. 85).

«Мигом собрались они и поехали» (стр. 85).

«Пир у них был, всяк мед-пиво пил, по усам текло и в рот попало» (стр. 86).

Мы не будем приводить всех многочисленных разночтений «долгой» сказки «Палица-тристопудовица», что заняло бы слишком много места. Остановимся на самых существенных из них.

В сборнике 1956 года составитель везде, где только возможно, форму обращения действующих лиц сказки на «вы» заменил на «ты», например вместо «Куда это вы, дяденька, кошку тащите?» — «Куда ты, мужик, кошку тащишь?» (стр. 117) или вместо «Неужели это вы? Куда вы идете?» — «Неужели это ты? Куда же вы оба идете?» (стр. 119), и т. д.

Произведена замена целого ряда слов и выражений: вместо «большой мужчина» — «взрослый мужчина» (стр. 115), вместо «пошел он в лес с ружьем» — «пошел он в лес за охотой» (стр. 115), вместо «большого человека» — «высокого человека» (стр. 118), вместо «покушать» — «поесть» (стр. 119), вместо «старуха опять заскрипела зубами» — «старуха заскоблила зубами» (стр. 120), вместо «сломала его в дугу» — «согнула его в дугу» (стр. 121), вместо «почерпнул ложку» — «почерпнул половник» (стр. 122), вместо «угощу вас кой-чем получше» —

«угощу вас кой-чем послаще» (стр. 123), вместо «моментально тело Ивана Ветрова приняло прежний вид» — «моментально голова приросла к шее» (стр. 125), вместо «Давай мы с тобой выпьем» — «Давай мы с тобой выпьем сладкого вина» (стр. 126), и т. д. Сделаны сокращения — в ряде случаев, очевидно, по соображениям идейного порядка (выпущенные в издании 1956 года места даны курсивом): «И вот стал носить домой много дичи, стариков кормить. *Много сбывал дичи на рынке и на эти деньги покупал хлеб.* Так он жил не один год» (стр. 254—255); «Надо собачку кормить. *А старуха нисколько не поперечила, потому — денег у них было много, хватало.* На третий день...» (стр. 257); «*Иван Ветров подошел и говорит: — Бог в помощь, добрый человек! — Бог спасет, — сказал человек. — Что вы делаете?*» (стр. 258), и т. д. Устранены алогизмы в изложении сказки (нередко допускаемые исполнителями) в роде традиционной заключительной формулы: «И я у них бывал, их видал. На свадьбе также выпить пришлось. Да только мимо рта вино текло, а в рот ни капли не попало», содержание которой не вяжется с развязкой, где о свадебном шире даже не упоминается.

Чем же могут быть объяснимы столь разительные разночтения в печатных текстах сборников Комовской?

Во вступительной заметке к комментариям в сборнике 1956 года составитель предупреждает, что некоторые из ранее опубликованных сказок здесь даются в других вариантах, что каждый раз оговаривается.⁴⁶ Таких указаний упомянутые тексты не имеют. Да они и не могут быть вариантами, поскольку в остальных своих частях буквально совпадают друг с другом, что при всем желании никак нельзя отнести на счет сказочника, какой бы феноменальной памятью он ни обладал.⁴⁷

Всего скорее в сборнике Комовской мы имеем дело с недопустимой скрытой литературной правкой. Трудно сказать, насколько добросовестно печатались сказки непосредственно с рукописных текстов в сборниках 1951 и 1952 годов, но переиздание их в сборнике 1956 г. вне всякого сомнения — явный брак.

В другом сборнике — «Русские народные сказки Урала», — взятая нами на проверку, наибольшее количество отступлений падает на тексты, перепечатанные из сборника «Народное творчество Южного Урала». Так, в сказке «Как солдат богатея провел» (стр. 65—67) не совсем понятна причина исключения

⁴⁶ См. сборник «Сказки, рассказы, песни Горьковской области», стр. 259.

⁴⁷ Здесь не лишне напомнить, что А. И. Никифоров, например, высказывал даже сомнение в дословной записи точно совпадающих друг с другом повторений традиционных мест в одной из сказок И. В. Карнауховой (№ 163). «Практика записей показывает, — писал рецензент, — что это случай крайне редкий, и можно поставить вопрос: не пользовалась ли собирательница приемом мнемонической записи» («Советский фольклор», вып. 2—3, стр. 413—414).

целого заключительного эпизода: обманутые умным и находчивым солдатом, богатые мужики вместе со старостой ныряют в пруд, чтобы достать оттуда хороших лошадей, и тонут (стр. 67). В этой же сказке произведена замена слов: вместо «дохлый» (скот, теленок), «на той», «понес» («а шкуру понес продавать»), «сельский старшина», «в комнату» («пригласил их в комнату») соответственно напечатано: «мертвый» (стр. 65), «на этой» (стр. 65), «пошел» («а шкуру пошел продавать», стр. 65), «волоостной старшина» (стр. 66), «в избу» («пригласил их в избу», стр. 67). На стр. 65 пропущены слова (даны курсивом): «А ты бы городил огород крепко, а то — вон дыра в городьбе, — указал солдат на городьбу, которую сам же ночью *сломал*, — так вот, милый сосед»; там же добавлено слово: «А не пускай в *чужой* огород», и дважды произведена инверсия слов.

Текст сказки в сборнике «Русские народные сказки Урала» явно дефектный и непригодный для использования. Стилистической правке подверглись и другие три сказки — «Не было, но будет», «Прошкина сказка», «Куда девался Карлыхан Карлыханович».

При перепечатке отдельных сказок из сборника «Уральский фольклор» составители «Русских народных сказок Урала» устранили из текста специфические диалектные слова и выражения, например вместо «их и сомнение вбило» — «их и сомнение взяло» (стр. 105), вместо «Ну, тут все ошаропучили» — «Ну, тут все охнуло» (стр. 199), и допустили пропуски (даны курсивом): «Что, дескать такое?» *А Иван-то сразу догадался, что они Настасью поминают. Ведь он ее оставил, он знает, что оставил*» (стр. 199), «...не спокнинь мою голубку, как спокинул Иван — русский богатырь Настасью Прекрасную в чистом поле, в широком раздолье, в белом шатре» (стр. 199).

Непозволительные отступления, допущенные при перепечатке фольклорных текстов в сборниках «Сказки, рассказы, песни Горьковской области» и «Русские народные сказки Урала», хотя и относятся к единичным, из ряда вон выходящим явлениям в советском сказковедении, тем не менее они настораживают и предупреждают.

Переиздание сказок, естественно, осложняется, когда в руках собирателя наряду с печатными текстами оказываются и рукописные оригиналы. При сверке их может оказаться, что рукописные и печатные тексты или совпадают друг с другом, или между ними обнаруживаются разночтения. Виновниками разночтений могут быть цензура (для дореволюционных текстов), сам собиратель-издатель или его редактор-издатель. При данной (и аналогичной) ситуации одним из правильных путей переиздания сказок, как нам кажется, является путь, намеченный редакцией академического собрания Афанасьева (1936—1940), когда все разночтения, обнаруженные между печатным текстом и их не-

многочисленными (из найденных в архивах) рукописными оригиналами, приводятся в комментариях.

Не исключены, конечно, и другие способы доведения обнаруженных разногласий до читателя. Один из них — полная замена старого печатного текста новым, набранным непосредственно с уцелевшей рукописи. Так были, например, напечатаны нами 12 (из 47) сказок в сборнике Иваницкого «Песни, сказки, пословицы, поговорки и загадки» (1960), рукописные оригиналы которых удалось обнаружить в архиве Русского географического общества. Этот путь нами выбран отчасти потому, что издательство воспротивилось расширению примечаний за счет внесения в них многочисленных и многообразных текстологических расхождений, отчасти и по принципиальным соображениям. Дело в том, что рукопись в Русское географическое общество Иваницкий представил в 1882 году, то есть раньше той, с которой производился набор,⁴⁸ и потому она, как нам представляется, ближе к подлинной (полевой) записи. Что это именно так, подтверждается характером главным образом стилистических исправлений, зафиксированных в издании 1890 года и явно направленных на «улучшение» текста. Сейчас трудно сказать, кто — собиратель или редактор — производил исправления, как нельзя ответить и на вопрос: по чьей вине в опубликованных сказках (№№ 626 и 632) произошли пропуски-сокращения, а №№ 630, 639, 650 и 661 получили другие названия.⁴⁹

При переиздании сказочных текстов крайне важно вносить в них поправки, указанные собирателем-издателем. Известно, что некоторые из этих поправок (как, например, в сборнике Худякова) имеют важное значение, поскольку помогают восстанавливать то, что было нарушено цензурой. Поэтому вполне резонно и оправданно, что в сказке «Работник» (№ 93) нового издания «Великорусских сказок» место «хозяина» занял поп.

В работе над текстом хотелось бы обратить внимание еще на два момента, которые подчас незаслуженно остаются в тени и даже в пренебрежении, — на непременною отметку слов, принадлежащих не рассказчику, а собирателю-составителю, и на нумерацию сказочных текстов.

Известно, что при записывании или при публикации сказок собиратели-составители в ряде случаев вынуждены вносить в текст от себя слова, поясняя в нем те или иные «темные» места или восстанавливая отдельные звенья в повествовании, по-

⁴⁸ «Известия Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии», т. LXIX, где печатались «Материалы по этнографии Вологодской губернии» Иваницкого, вышли в 1890 году.

⁴⁹ Между прочим, рукописные тексты сказок, напечатанных в «Известиях» с измененными заглавиями, Д. К. Зеленин ошибочно посчитал за неопубликованные (см. его «Описание рукописей ученого архива Русского географического общества», вып. 1. Пгр., 1916, стр. 240—241).

чему-либо пропущенные рассказчиком, и т. п. По правилу такие слова принято заключать в квадратные скобки, равно как и заглавия сказок, придуманные не сказочником, а собирателем-составителем.

Трудно сказать, насколько это элементарное правило точно соблюдается при публикации с рукописи, но при перепечатках текстов из сборника в сборник оно не всегда выполняется.⁵⁰

Конечно, не для всех изданий оказывается приемлемым и удобным заключать заглавия сказки в квадратные скобки, но выход из положения все же может быть найден путем применения более простых условных обозначений или прямых указаний (в статье, примечаниях и пр.), как это сделано, например, в сборнике «Сказки Саратовской области».

Нельзя считать упорядоченной в наших сборниках и систему нумерации текстов. В подавляющем большинстве изданий (общеевропейских и специально сказочных) нумерация сквозная; в других она дается в границах каждого отдела (например «Песни и сказки Ярославской области»), в третьих — ее вовсе нет (например «Русские народные сказки Урала»).

Отсутствие нумерации или нумерация по разделам создает определенные трудности в пользовании сборником и усложняет ссылки на его материалы. Поэтому сквозной способ нумерации, какого придерживается большинство составителей, остается наиболее удобным, и рекомендация его распространения на все фольклорные издания вряд ли может вызвать возражения.

Научный аппарат. Состав, содержание и направление научного аппарата сказочного сборника в конечном счете определяется типом издания. Для научного аппарата совсем безразлично, на какого читателя в основном ориентируется сборник и посвящается ли он целиком одному или нескольким сказочникам, сказкам одного района и т. п. В каждом отдельном случае характер аппарата, естественно, должен изменяться в зависимости от профиля издания.

Аппарат фольклорного сборника (в том числе и сказочного) советского периода обычно состоит из вступительной статьи (предисловия, послесловия) и примечаний (комментариев) к текстам; значительно реже в него входят различного рода приложения: указатели (сюжетов, мест записи, исполнителей и т. п.), словарь местных и малоупотребительных слов и выражений, варианты к отдельным текстам и некоторые другие материалы.

В целом научный аппарат наших фольклорных изданий соответствует своему назначению, и его роль в процессе изучения

⁵⁰ На один из примеров мы уже ссылались; то же наблюдается и в сказке «Иван-болтун» в «Песнях и сказках Воронежской области» (стр. 168—175), перепечатанной из сборника «Сказки Куприяники» (стр. 39—50).

сказок, как и других видов народного творчества, остается весьма значительной.

Вступительная статья. Автором вступительной статьи (предисловия, послесловия) в большинстве случаев является сам собиратель и составитель сборника. Такое совмещение трех различных функций в одном лице благоприятно сказывается как на статье, так и на издании в целом. Статья насыщается богатым фактическим материалом и ценными наблюдениями, почерпнутыми из жизненного и научного опыта автора.

Среди вступительных статей и послесловий к сборникам, расширяющих и обогащающих наше представление о сказке, об условиях ее бытования и исполнения преимущественно в наше время, следует в первую очередь назвать статьи: А. И. Никифорова — «Сказка, ее бытование и носители» (сб. «Русские народные сказки»), М. К. Азадовского — «Русские сказочники» (сб. «Русские сказки. Избранные мастера») и «Сказочник Тункинской долины» (сб. «Сказки Магая»), А. М. Новиковой и И. А. Оссоветского — «Творчество Куприяники» (сб. «Сказки Куприяники»), Т. М. Акимовой — «Сказочники и сказки в Саратовской области» (сб. «Сказки Саратовской области»), А. Н. Нечаева — «М. М. Коргуев и его сказки» (сб. «Сказки М. М. Коргуева»), Э. В. Гофман и С. Минц — «Введение» (сб. «Сказки П. Ф. Ковалева»), В. А. Василенко — «Устное народное поэтическое творчество Омской области» (сб. «Сказки, пословицы, загадки»), Ф. В. Тумилевича — «Сказки казаков-некрасовцев» (сб. «Русские народные сказки казаков-некрасовцев») и некоторые другие.

Особо должны быть отмечены вступительные статьи к классическим сказочным собраниям: Ю. М. Соколова — «Жизнь и научная деятельность А. Н. Афанасьева» (сб. «Народные русские сказки А. Н. Афанасьева», 1, 1936), В. Я. Проппа — «А. И. Никифоров и его „Севернорусские сказки“» (сб. «Севернорусские сказки в записях А. И. Никифорова») и В. Г. Базанова — «Накануне „Хождения в народ“» (сб. «Великорусские сказки в записях И. А. Худякова»).

В упомянутых статьях впервые (В. Я. Пропп) или с новых методологических позиций (Ю. М. Соколов, В. Г. Базанов) освещается жизнь и деятельность крупнейших собирателей сказок и делается попытка определить место и значение их сказочных собраний в истории русской фольклористики.

Достигнутый прогресс в оснащении фольклорных сборников сопроводительными статьями еще далеко не означает, что здесь сделано все и сделано на достаточно высоком уровне. Качественный контраст между отдельными, даже однотипными статьями пока остается очень значительным, и чтобы преодолеть его, требуется много сил и времени.

Однообразие и монотонность довольно отчетливо проступают

в значительной части статей. Из сборника в сборник кочуют избитые положения о том, что такое фольклор, для чего он записывается и изучается, какую ценность представляет и т. д. и т. п., причем столь общие вопросы иногда настолько занимают автора, что поговорить об остальном у него не хватает ни времени, ни места.

Встречаются статьи, содержание которых совсем не связано или почти не связано с публикуемыми материалами, со сборником в целом. Такой статьей, например, предваряется сборник «Сказки Куприянских»,⁵¹ которая, как заметил Н. П. Андреев, «имеет слишком общий характер» и «помещение ее в настоящем сборнике не понятно, так как сборник не открывает собою начала изучения фольклора (гораздо уместнее была бы подобная статья в массовом журнале)».⁵² Слабо связана с содержанием сборника и большая статья В. М. Потявина «Собиране и изучение фольклора Нижегородского Поволжья в XIX веке».⁵³ Ее назначение, возможно, было бы несколько оправдано, если бы сборник посвящался исключительно фольклору XIX века, а не состоял главным образом из записей 1955—1959 годов. В статье ни словом не упоминается о сказках, хотя они составляют первый, самый обширный и фактически ведущий отдел сборника, насчитывающий 42 текста.

Нельзя пройти и мимо других существенных недостатков некоторых статей, сопровождающих сборники. Так, отдельные авторы ошибочно выдают сугубо традиционные черты в сказке за новаторские, будто бы непосредственно навеянные советской действительностью, или представляют их как специфически местные, а то и индивидуально-сказительские. «Неприязненно относятся он к богачам, разоблачая их скупость и жажду к наживе, — говорится, например, в статье «Тамбовский фольклор» о сказочнике В. И. Головашине. — Их всегда ожидает справедливое возмездие. Честность и доброта торжествуют в его сказках».⁵⁴

Если верить утверждению другого исследователя, то получается, что в зачинах современных сказок «былая традиционность» их построения — «„В некотором царстве, некотором государстве“ — уступает нередко место описанию либо обстановки, в которой развивается действие, либо — социального положения сказочных героев»;⁵⁵ и далее: «У современного сказочника области нередко по-новому звучат и концовки. К обычной заклю-

⁵¹ И. Плотников. Для чего мы должны изучать фольклор, стр. 9—33.

⁵² «Советский фольклор», вып. 7, стр. 203.

⁵³ См. сборник «Народная поэзия Горьковской области», стр. 371—432.

⁵⁴ Тамбовский фольклор, стр. 9.

⁵⁵ Н. Д. Комовская. Предания, бывальщины и сказки Горьковской области. В сб. «Предания и сказки Горьковской области», Горький, 1951, стр. 21.

чительной фразе „Стали жить-поживать да добра наживать“ современный сказочник нередко добавляет: „И до сих пор живут“, как бы протягивая этой фразой нить от прошлого к современности (см. конец сказок „Дочь и падчерица“, „Жар-птица“) и подтверждая конкретность сказочного вымысла, возможность его существования в наши дни». ⁵⁶

То, что исследователь называет «нередким» для сказок наших дней, не в меньшей степени относится и к дореволюционной сказочной традиции (включая и «звучащую по-новому» формулу: «И до сих пор живут»), в чем можно легко убедиться, обратившись хотя бы к сборнику сказок Афанасьева (см., например, концовки в №№ 175, 191, 193, 223, 239 и др.).

Точно также нельзя сказать, что М. А. Сказкин, сосредоточивая свое внимание на мудрости и находчивости дочери бедняка («Дочь-семипетка»), определяет тем «место, какое приобретают эти качества в наши дни». ⁵⁷

Не могут быть строго приурочены к месту и те резко отрицательные характеристики царя, о которых в статье Ф. В. Тумлевича, в целом содержательной и интересной, говорится как о специфической черте сказочного творчества казаков-некрасовцев: «Царская зависть, жадность (по сказкам некрасовцев) переходит все границы. Царь не только способен отнять деньги, имущество и другое добро, но и жену». ⁵⁸ О том, что царь переступает «все границы» жадности и способен отнять у героя жену или невесту, рассказывается во многих русских сказках, в частности на сюжет «Красавица-жена» (Андреев, 465). ⁵⁹

К типичным и распространенным недостаткам статей относится и то, что они слабо или вовсе не освещают происхождение данного сборника, его состав, условия, методы собирательской работы и т. д.

Примечания (комментарии). Их обычно выносят в конец сборника и группируют в одном месте; изредка помещают непосредственно за сказочным отделом (в отдельных сборниках многожанрового состава, например в «Песнях и сказках Ярославской области») или располагают в конце каждого текста («Народная поэзия Горьковской области»). Нам кажется, что два последние способа не совсем удобны, так как вносят известную пестроту в издание и в отдельных моментах затрудняют ориентировку в материале. В этом, очевидно, главная причина столь ограниченного применения их на практике.

⁵⁶ Там же, стр. 21.

⁵⁷ Там же, стр. 20—21.

⁵⁸ Русские народные сказки казаков-некрасовцев, стр. 44.

⁵⁹ См. нашу статью «Сатира в русской волшебной сказке записи XIX—начала XX века» («Русский фольклор. Материалы и исследования», II, 1957, стр. 40—61).

Как известно, выработанных требований и каких-либо апробированных рекомендаций к составлению примечаний в русской фольклористике не существует. Тем не менее есть определенный минимум, придерживаться которого обязан каждый составитель и без которого фольклорный текст если не полностью, то в значительной степени теряет свою научную ценность. Мы имеем в виду сопровождение текста элементарными анкетными данными, отвечающими на вопросы — от кого, где, когда и кем он записан. В отношении публикации сказок эти требования неукоснительно соблюдаются и очень часто на расширенной основе — с добавлением других сведений, касающихся возраста исполнителя, его занятий и пр. Во многих сборниках примечания обрастают подробностями, освещающими творческую лабораторию сказочника, состав и характер его репертуара, манеру исполнения, а также специфические особенности комментируемых текстов путем сопоставления их с другими вариантами, для чего нередко привлекается большой материал, впрочем, как правило, не выходящий за рамки русской сказочной традиции.⁶⁰

Не ставя специальной задачей критический разбор примечаний, мы хотели бы остановиться лишь на одной детали, заслуживающей внимания. Мы имеем в виду ссылку на «Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне—Андреева» при установлении вариантов текста. Как это ни странно, целый ряд составителей сборников последних двух десятилетий сознательно игнорирует «Указатель» и воздерживается от ссылок на него.⁶¹ Почему? Да потому что-де он несовершенно и формален. Негативное отношение к «Указателю» с особой остротой проявилось в 40-е годы. Именно тогда ссылки на «Указатель» в сказочных сборниках рассматривались как одно из проявлений буржуазного компаративизма и формализма в фольклористике.

Каким ожесточенным нападкам подвергались составители, обращавшиеся к «Указателю», можно судить хотя бы по одному из

⁶⁰ Исключением могут служить лишь комментарии к академическому собранию «Народные русские сказки А. Н. Афанасьева», составленные Н. П. Андреевым (и отчасти М. К. Азадовским) с привлечением обширных иноземных источников. «При всей неизбежной в таких случаях неполноте и иногда несистематичности и случайности приводимых данных комментарии Н. П. Андреева, — отмечает В. Я. Пропп, — по сегодняшний день являются незаменимым пособием для всякого специалиста, занимающегося сказкой». Они, по словам того же ученого, «представляют собой крупный вклад в советскую фольклористическую науку» (примечания к сб. «Народные русские сказки А. Н. Афанасьева», 1, 1957, стр. 465).

⁶¹ См., например, «Народное творчество Дона» (1952), «Сказки, рассказы, песни Горьковской области» (1956), «Песни и сказки Ярославской области» (1958), «Русские народные сказки Урала» (1959), «Народная поэзия Горьковской области» (1960) и др. Игнорируется «Указатель» и сказковедами Украины и Белоруссии — см., например, сборник Г. Сухобрус — «Українські народні казки» (Київ, 1953); В. К. Бондарчук — «Беларускія народныя казкі (са зборнікаў Е. Р. Раманава)» (Мінск, 1962), и др.

материалов. Осуществление этой задачи вполне возможно в пределах трех основных групп сборников, утвердившихся в нашей науке, а именно: 1) сборников, состоящих из публикаций рукописных текстов (вновь собранных и архивных); 2) сборников, состоящих целиком или почти целиком из ранее публиковавшихся записей; 3) антологий.

Среди упомянутых сказочных изданий ведущее место занимают сборники первой группы. Значение их состоит в том, что они вводят в научный оборот новые тексты, записанные как в наши дни, так и в прошлом. Особую роль в уяснении сложных процессов, происходящих в современном сказочном творчестве, играет современная публикация материалов текущих фольклорных экспедиций. При этом научное значение таких публикаций тем выше, чем полнее раскрывается собранный материал, точнее соблюдаются принятые текстологические принципы издания, богаче обставляется сопроводительный аппарат — прежде всего конкретными наблюдениями за жизнью сказки.

Много нового и свежего должны внести в отечественную фольклористику и сказочные собрания, созданные на основе архивных источников. Помимо разрозненных записей, в наших архивах могут обнаружиться цельные сказочные собрания, подготовленные к печати, но по тем или иным обстоятельствам либо вовсе не увидевшие свет, либо опубликованные частично. Например, большие сказочные собрания В. Ф. Невзорова (Пензенская губ.), Н. Г. Козырева (Псковская губ.), И. Ф. Калиникова (Орловская губ.), М. Б. Едемского (Вологодская губ.)⁶⁹ и др.

При обнаружении целостных рукописных собраний крайне важно, во-первых, сохранить идеи и принципы, заложенные в них самим собирателем-составителем, и, во-вторых, дополнить их сопроводительным аппаратом, выполненным на уровне современных научных требований.

Сборники второй группы имеют дело с печатными сказочными материалами двух видов.

а) Материалы, рассыпанные по различным периодическим изданиям до- и послереволюционного времени («Этнографическое обозрение», «Живая старина», «Русский архив» и др.). Задача здесь заключается в том, чтобы объединить эти материалы в специальные сборники и таким образом сделать их доступными и для исследователей, и для читателей. В качестве положительного опыта, проведенного в этом направлении, можно указать на сборник М. К. Азадовского «Русские сказки Карелии. Старые записи». К этому же типу примыкает и сборник «Русские сказки

⁶⁹ См.: Сказочная Комиссия в 1926 году. Л., 1927; Сказочная Комиссия в 1927 году. Л., 1928.

в записях и публикациях первой половины XIX века», за которым, как нам думается, должен последовать сборник, составленный из сказочных текстов XVIII века и более раннего времени.

б) Материалы, сведенные в классические собрания и ныне ставшие библиографической редкостью, как например сборник Худякова и стоящие на очереди переиздания сборники Эрленвейна, Чудинского, Садовникова и др. Переиздание подобных сборников должно, на наш взгляд, осуществляться по принципам, близким к изданиям рукописных собраний, и делаться так, чтобы новое издание полностью освобождало бы исследователя от необходимости обращаться к старому изданию.

Наконец, для популяризации сказок, использования их с учебной и пропагандистско-просветительской целями большую роль играют антологии, составленные из действительно лучших и типичных образцов сказочного творчества народа. К сожалению, антологическим сборникам мы еще не уделяем того внимания, которого они заслуживают, и потому в количественном отношении они занимают скромное место среди других типов сказочных изданий.

В. В. МИТРОФАНОВА

ВОПРОСЫ ПУБЛИКАЦИИ И ТЕКСТОЛОГИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ РУССКИХ НАРОДНЫХ ЗАГАДОК

Общие правила записи и публикации произведений народно-поэтического творчества в практике собирания и публикации разных жанров применяются по-разному. Так, если при записи были и сказок собиратели как дореволюционной поры, так и нашего времени стремились к точной передаче произведения, сообщали связанные с его бытованием и исполнением детали, подробно рассказывали об исполнителях, обладавших особенно большим репертуаром, то для большинства так называемых малых жанров все это было необязательно. Собиратели записывали загадки, не считая нужным отмечать условия бытования, реакцию слушателей, давать сведения об исполнителях, и т. д. Многие собрания загадок имеют только помету о месте записи. Подобный подход к записи загадок, характерный как для собирателей-любителей,¹ так и для крупных собирателей-фольклористов,² стал традицией, продолжающей иногда действовать и до настоящего времени (хотя современные собиратели более строго относятся к паспортизации материала). Он отразился не только на собирании, но и на публикации русских народных загадок.

Научные принципы публикации русских народных загадок сложились во второй половине XIX века. В рукописных сборниках до XVIII столетия собраний загадок, подобных сборникам пословиц, не встречается. Отдельные загадки литературного происхождения можно обнаружить на полях рукописей, в «Беседе

¹ Так, рукописи, хранящиеся в архиве Географического общества Союза ССР и присланные в свое время священниками и учителями в ответ на вопросник Географического общества, в подавляющем большинстве для загадок сообщают только место записи.

² Собрание Н. А. Иванцкого в архиве Географического общества (р. 7, оп. 1, № 51) и в Рукописном отделе Института русской литературы АН СССР (Р. V, колл. 59, п. 4, № 2).

трех святителей», в составе «Азбук», «Прописей», «Пчел» и т. д. Чисто народные варианты, утратившие отгадку, иногда вписывались вместе с пословицами в собрания пословиц. В XVIII веке начинают появляться рукописные и печатные сборники загадок. Чаще всего составители их стремились дать материал для чтения и развлечения публики, особенно молодежи. Таков, например, сборник «Загадки, служащие для невинного разделения праздного времени», изданные В. С. Левшиным. Подлинно народных текстов загадок в сборнике нет. Они переработаны, и от них остались только основной смысл да отгадка. Это тяжеловесные ритмически организованные миниатюры в духе литературы того времени. Например:

Хотя я беспрестанно путь мой продолжаю,
но с места сойти не могу.
Отдыха никогда не знаю,
разве во время моего повреждения.
Жизнь моя на волоске, который не растет.
Часто меня без всякой вины вешают.³

Сборники подобного типа можно считать началом популярных изданий для детей, школьников. Таких сборников было много и в XIX веке, они издаются и до настоящего времени по своим особым, исторически сложившимся, отвечающим требованиям педагогической науки принципам и приемам. Это особая область издания фольклорных произведений, в настоящей работе не рассматриваемая.

Из изданий второй половины XVIII века следует отметить публикацию М. Д. Чулкова в «Парнасском щепетильнике», где помещены подлинно народные загадки, не подвергшиеся какой-либо правке или стилизации. Например:

Лежит лось,
Протеня нос,
А встанет —
Так до неба достанет.⁴

М. Д. Чулков не преследовал научных целей, он стремился оживить журнал, дать читателям занимательное, оригинальное чтение. В этом отношении он был близок Левшину и другим издателям «развлекательных» сборников загадок. Но он не перерабатывал народных загадок, и поэтому его материалы могут быть поставлены в один ряд с научными изданиями последующих лет, хотя о научных эдиционных принципах здесь говорить еще рано.

³ Загадки, служащие для невинного разделения праздного времени. Изданы В. С. Левшиным. М., 1773, стр. 15—16, № 37. — Ср. вариант, бытующий в устной традиции: «Что всегда ходит, а с места не сходит?» (Загадки русского народа. Сборник загадок, вопросов, притч и задач. Сост. Д. Садовников. СПб., 1901, № 279).

⁴ «Парнасский щепетильник», 1770, май, стр. 46.

Публикации, которые кладут начало научным изданиям и разработке научных принципов, появляются в 40-е годы XIX столетия. Вначале публикация загадок была тесно связана с описанием обрядов, с пословицами и поговорками.⁵ Но уже И. П. Сахаров отделил загадки от пословиц и поместил их самостоятельно.⁶ В дальнейшем складываются два типа научной публикации загадок: 1) собрания отдельных собирателей, представляющие материал одного района или деревни; 2) сводные сборники, извлекающие материал из разных собраний и представляющие русские народные загадки, распространенные повсеместно.

Материалы отдельных собирателей публикуются, как правило, в журналах,⁷ этнографических и краевых сборниках⁸ и губернских ведомостях. Реже встречаются публикации собраний отдельных собирателей в особых брошюрах.⁹ По объему коллекций бывают различны, среди них есть и небольшие (5—10 номеров), и довольно обширные (до 1000 номеров). В большинстве случаев в таких собраниях загадки печатаются в прозаическую строку, отгадка — тут же в скобках. Варианты одной загадки помещаются под одним номером, в одной группе с основной загадкой. Размещение загадок чаще всего произвольное, только в очень больших собраниях материал группируется по тематическим рубрикам.¹⁰ Публикуя свою коллекцию, собиратели обычно указывают место записи и бытования загадок, но сведения об исполнителях давали очень редко.¹¹ Сообщения же об обстановке или обстоятельствах, при которых загадываются загадки, встречаются только в тех случаях, когда загадки включены в описание обряда, праздника и т. д., но таких очерков очень мало.¹²

Некоторые собиратели отбирали из своих записей для публикации загадки, которых не было в уже известных сводных сборниках И. П. Сахарова, И. А. Худякова, Д. Н. Садовникова. Они стремились пополнить репертуар русских народных загадок, а также сообщить новые варианты, видя в этом оправдание своих

⁵ И. М. Снегирев. 1) Русские простонародные праздники и суеверные обряды, вып. II. М., 1838, стр. 53; 2) Русские народные пословицы и притчи. М., 1848; В. И. Даль. Пословицы русского народа. М., 1861—1862.

⁶ И. П. Сахаров. Сказания русского народа, кн. 2. СПб., 1841.

⁷ См. «Живую старину», «Этнографическое обозрение» и др.

⁸ Этнографические сборники Географического общества, сборники губернских статистических комитетов и др.

⁹ См.: В. Серебрянников. Загадки как народное развлечение. Пермь, 1918.

¹⁰ См., например: Г. Аргентов. Загадки как народное развлечение. «Кунгурско-Красноуфимский край», 1925, № 11—12, стр. 31—37.

¹¹ О том, от кого записаны загадки, сообщают Ив. Чеканинский («Сибирский архив», 1913, № 9—11, стр. 421) и А. М. Станиловский («Гр. Вост. Сиб. отд. РГО», № 7, Иркутск, 1912, стр. 118).

¹² Н. Костров. Святки в Минусинском округе Енисейской губ. «Зап. Сиб. отд. РГО», кн. V, 1858, стр. 26—33; А. Терещенко. Быт русского народа, ч. VII. СПб., 1848, стр. 162—165.

усилий. Так, уже в 1842 году Григорий Парихин, публикуя часть собранных им загадок, формулирует этот принцип: «Одну и ту же загадку один загадывает так, другой иначе. . . и извольте угадывать да доискиваться, который из них загадывает загадку правильно. . . Без сравнения вы этого не угадаете и не доищетесь. Вот причина, в уважение которой, сличая собранные мною загадки с загадками, напечатанными во второй части „Сказаний русского народа“, я исключил из своего собрания только те, которые нашел напечатанными в сей книге слово в слово, и не распространил этого изгнания на другие однозначные загадки, более или менее сходные изложением, а счел за лучшее для подтверждения выше сказанного делать несколько выписок из поименованной книги. Впрочем не желая выдавать известного за неизвестное, я сличал собранные мною загадки, кроме напечатанных во второй части „Сказаний русского народа“, еще с нижеследующими прежде изданными собраниями. . .».¹³ Несмотря на обоснованность и закономерность этого принципа, он имеет очень существенный недостаток. Загадки, сходные с вариантами, уже помещенными в больших собраниях, оставались за пределами публикации и никак не учитывались, а с исчезновением рукописей навсегда утрачивались для науки. Мы не знаем, какие загадки из сборника И. П. Сахарова были зафиксированы Григорием Парихиным в живом бытовании и не вошли в его публикацию, как близкие к уже напечатанным. А это было бы очень полезно знать как для критики сборника И. П. Сахарова, так и для исследования репертуара загадок в определенной местности и в определенное время.

Старые, традиционные принципы издания собраний загадок продолжают действовать и в наше время. Во многих изданиях не сообщается, от кого записаны загадки,¹⁴ хотя полные сведения и встречаются чаще, чем в прежних публикациях.¹⁵ И сейчас, проводя отбор загадок для печати, собиратели не отмечают, какие варианты были ими исключены. Так, в литературно-художественном сборнике «Прикамье» опубликованы русские народные загадки, собранные Н. Тарасовым.¹⁶ Из 246 записей опублико-

¹³ Г. Парихин. Русские народные загадки. «Маяк», т. VI, СПб., 1842, стр. 47—48.

¹⁴ Г. Аргентов. Прикамские загадки. «Уральский современник», № 3, Свердловск, 1940, стр. 170; Песни и сказки Пензенской области. Сост. А. П. Анисимова. Под ред. Э. В. Померанцевой. Пенза, 1953, стр. 99—100; Фольклор Чкаловской области. Сост. А. В. Бардин. Чкалов, 1940, стр. 314; Н. П. Леонтьев. Печорский фольклор. Архангельск, 1939, стр. 119.

¹⁵ Фольклор Саратовской области, кн. первая. Сост. Т. М. Акимова. Под ред. А. П. Скафтымова. Саратов, 1946, стр. 212—225; Песни Севера. Частушки. Пословицы. Загадки. Сборник сост. К. Коничев. Изд. 2. Архангельск, 1955, стр. 121—132, 165.

¹⁶ Н. Тарасов. Из народных загадок. . . «Прикамье», 1941, № 2, стр. 105—110.

отзывов на сборник И. Г. Парилова «Русский фольклор Нарыма» (1948), в котором рецензент безапелляционно заявляет, что ссылки на «Указатель» Аарне—Андреева «не имеют никакого значения», что наличие их в сборнике есть не что иное, как свидетельство проявления «пренебрежительного отношения к советскому читателю» со стороны составителя и попытки последнего «самодовольно замкнуться в скорлупу жрецов науки». ⁶² Давно ушло время столь бездоказательных утверждений, однако рецидивы прошлого в советском сказковедении до конца еще не преодолены.

Ограниченность «Указателя», его слабые стороны прекрасно осознавали и Н. П. Андреев и его ранние критики, в частности А. И. Никифоров. Систему классификации сказок Аарне, переработанную применительно к русским материалам Н. П. Андреевым, А. И. Никифоров считал слишком внешней, механической, мало дающей для понимания сказки в целом. ⁶³ И все же он никогда не отказывался от этой системы, напротив, постоянно ссылаясь на нее в своих исследовательских работах и призывал к всестороннему и вдумчивому ее использованию других.

Система Аарне дала возможность Н. П. Андрееву учесть и привести в определенный порядок огромную массу сказочных текстов ⁶⁴ и тем самым, с одной стороны, вовлечь их в орбиту как отечественного, так и особенно зарубежного сказковедения и, с другой, — дать в руки исследователя надежный ключ к их обработке и осмыслению.

Поэтому ссылка на «Указатель» не только облегчает работу исследователя по разысканию вариантов, но и включает данный конкретный сказочный текст в международное научное обращение. Об этом следует помнить каждому составителю. Вполне понятно, что появление ряда сборников сказок без ссылок на «Указатель» мы вынуждены рассматривать как шаг назад в нашей науке. ⁶⁵

Ссылки на «Указатель» следует рассматривать как обязательный момент для любого сказочного сборника, претендующего на

⁶² Газета «Советская Сибирь» от 9 января 1949 г.

⁶³ А. И. Никифоров. Сказка, ее бытование и посетители, стр. 14.

⁶⁴ В дальнейшем Н. П. Андреев, рецензируя сборники как русских сказок, так и сказок, изданных на русском языке, постоянно восполнял отсутствующие в них ссылки на «Указатель», вносил соответствующие уточнения и поправки (см., например, его рецензии, уже упоминавшиеся нами на стр. 78).

Продолжением «Указателя» Н. П. Андреева, охватывающего основные научные собрания русских сказок, изданные до 1928 года, может служить «Указатель сюжетов», составленный В. Я. Проппом к сборнику «Народные русские сказки А. Н. Афанасьева» (1957) и доведенный до 1956 года включительно.

⁶⁵ Некоторые составители, избегая «Указатель», перечисляют сборники, содержащие сюжетные параллели. Но что это дает? Ничего, кроме лишней траты бумаги и осложнений в работе над текстом.

научную ценность. В этом отношении традиция, заложенная советскими сказковедами 30-х годов, должна быть решительно поддержана и развита в наше время.

Приложения. Вообще говоря, сказочные сборники советского периода скупы на приложения. Роль последних в раскрытии публикуемых материалов, как видно, по-настоящему еще не осознана ни составителями, ни издателями. Правда, имеются отступления от только что сказанного, но их сравнительно немного.⁶⁶

Чрезвычайно досадно, что советские сказковеды не сумели продолжить и развить традицию по составлению именных и предметных указателей к сборникам, начатую А. Е. Грузинским в 3-м издании «Народных русских сказок А. Н. Афанасьева» (1897)⁶⁷ и продолженную Н. Е. Ончуковым («Северные сказки»), Д. К. Зелениным («Великорусские сказки Пермской губернии» и «Великорусские сказки Вятской губернии»), бр. Б. и Ю. Соколовыми («Сказки и песни Белозерского края»)⁶⁸.

Отсутствие таких указателей в вышедших сборниках серии «Памятники русского фольклора» является одним из существенных недостатков этого ответственного издания.

* *
*

Мы остановились на некоторых проблемах сказочного сборника. Постановка их нам кажется своевременной и важной в свете тех задач, которые сейчас встают перед советским сказковедением. Одна из них — это дальнейшее развертывание и совершенствование работы по изданию и переизданию сказочных

⁶⁶ В качестве приложений чаще всего фигурируют словарь местных (областных) и малоупотребительных слов, реже — образцы диалектной записи («Русские сказки Восточной Сибири», «Сказки Господарева»), варианты к отдельным сказкам сборника («Сказки Коргуева», «Сказки Ковалева», «Сказки Господарева»), биографии сказочников (например, прекрасно составленные с портретами сказочников в сборнике «Русские народные сказки казаков-пекрасовцев»), библиография трудов собирателя, чьи материалы составляют данное издание («Песни, сказки, пословицы, поговорки и загадки, собранные Н. А. Иванецким», «Великорусские сказки в записях И. В. Худякова») и другие материалы.

⁶⁷ «Недостаток указателей, — писал А. Е. Грузинский (о чем нам представляется уместным напомнить), — чувствовался всеми, и не раз об этом заходила речь и в печати... А. Н. Афанасьев, который сам немало потрудился над составлением указателей к различным старым журналам, разумеется, отлично понимал необходимость такого пособия... очевидно, только смерть помешала ему снабдить им свои „Сказки“. Мы постарались, как могли, восполнить этот недостаток» (Предисловие к 3-му изданию «Сказок Афанасьева», стр. III).

⁶⁸ Из всех пореволюционных сказочных сборников только в одном — «Сказки из разных мест Сибири» М. К. Азадовского — мы обнаружили в качестве приложений указатели предметов, собственных имен и географических названий.

вано всего 106 номеров. Следовательно, большая часть загадок осталась неизвестной. Что это были за загадки? Почему они не включены в публикацию? Каков был принцип отбора? Неизвестно. Где рукопись этого собрания? Скорее всего она утрачена и никаких сведений об этих загадках мы уже не получим.

В сборниках сводного типа обычно представлен материал из разных собраний, разных местностей. Первым таким сборником принято считать «Сказания русского народа» И. П. Сахарова, но по-настоящему сводный сборник с обоснованным и продуманным отбором и расположением материала принадлежит И. А. Худякову. В предисловии автор так определяет цель издания и принципы отбора материала: «Издавая теперь загадки, собранные мною в разных местах Великой России. . . , я решился воспользоваться трудами предшественников и перепечатал для дополнения разбросанные по разным книгам и без всякого порядка великорусские загадки».¹⁷ В 1864 году И. А. Худяков напечатал дополненный и переработанный сборник.¹⁸ И в первом и во втором издании загадки расположены по алфавиту отгадок, к каждой загадке присоединены варианты ее (в первом издании они помещены в примечаниях, во втором — в корпусе под тем же номером, что и основная загадка). В примечаниях указаны варианты загадок других народов. При некоторых загадках есть указания на места записи, но никаких сведений, относящихся к исполнителям, нет.

В 1876 году Д. Н. Садовников издает более полный и совершенный сборник русских народных загадок.¹⁹ В сборнике использованы записи самого составителя, собрания архива Географического общества, сборники И. П. Сахарова, И. А. Худякова, В. И. Даля, публикации в губернских ведомостях и другие материалы. В тех случаях, когда составитель имел возможность, он указывал место записи, но выяснить, из какого источника взята та или иная загадка, можно только путем текстологического сопоставления. В примечаниях отмечены варианты загадок других народов, разъяснены отдельные слова и образы, приведены некоторые сведения о бытовании и т. д.

Д. Н. Садовников выработал принцип расположения материала, которого придерживаются составители сборников загадок и до настоящего времени. Он хорошо понял сущность загадок, их связь с бытом и трудом крестьянина, и расположил их по тематическим отделам: жилище, тепло и свет, внутреннее убранство

¹⁷ И. А. Худяков. Великорусские загадки. М., 1861, стр. 9.

¹⁸ И. А. Худяков. Великорусские загадки. «Этнографический сборник», изд. РГО, вып. VI, 1864. (В дальнейшем — Худяков).

¹⁹ Загадки русского народа. Сборник загадок, вопросов, притч и задач. Сост. Д. Садовников. СПб., 1876. (В дальнейшем цитаты приводятся по переизданию 1901 года, сокращенно — Садовников). Изд. 3-е было предпринято В. П. Аникиным в 1959 г.

дома, домашнее хозяйство (утварь и посуда), лица и питье и т. д. Обосновывая этот свой принцип, Д. Н. Садовников писал: «В расположении загадок Сахаров не держался другой системы, кроме нумерации. Худяков и Даль, обладавшие уже значительным материалом, разошлись в тех целях, для которых собирали: Худяков, видимо, увлекся исключительно филологией . . . и расположил собранное в алфавитном порядке, Даль смотрел на все плоды народного творчества как на полное отражение народной жизни и разместил загадки за одно с пословицами в группы. . . Приходилось внести значительный вклад от себя и разбить весь материал, разбросанный в печати, на группы, по однородным предметам (названным в отгадках — *В. М.*) и в строгой последовательности перехода от конкретного к отвлеченному. . . Цель ставилась такая: выяснить группировкою загадок бытовую обстановку и мировоззрение русского земледельца».²⁰

Прекрасно почувствовал Д. Н. Садовников и художественную природу русских народных загадок, их ритмический строй: «При записывании соблюдался свойственный большинству загадок размер, терпящий столько нарушений при устной передаче. Строчки прозы, несомненно, стерли бы этот своеобразный склад народных загадок и затруднили бы самое чтение».²¹ Ритмическое строение, свойственное народным загадкам, позволило составителю провести в жизнь и отстоять такой принцип публикации, несмотря на технические неудобства его.²² Сборник Д. Н. Садовникова утвердил правило — печатать загадки в стихотворную строку.

Большинство загадок имеет варианты. Учитывая это, собиратели и публикаторы обычно группировали варианты одной загадки в одном месте, в корпусе сборника. Помещение вариантов в примечания, как показало первое издание сборника И. А. Худякова, оказалось неудачным. Д. Н. Садовников, определяя расположение загадок внутри тематических групп, писал: «Варианты, по возможности полный свод которых делается в настоящем сборнике, распределены сообразно с тем порядком, в котором идут предметы сравнения».²³ Сборник Д. Н. Садовникова не только определил основные принципы публикации загадок, но в течение более чем полувека оставался единственным сводным изданием.

Следующий сборник сводного типа, изданный уже в наше время, принадлежит М. А. Рыбниковой.²⁴ Во вступительной статье составительница определяет свою работу как продолжение

²⁰ Садовников, стр. VII и VIII.

²¹ Садовников, стр. VIII.

²² Много осталось свободного места на листе, неэкономно расходовалась бумага, что отмечено во вступительной статье (стр. VIII).

²³ Садовников, стр. VIII.

²⁴ М. А. Рыбникова. Загадки. Изд. «Academia», М.—Л., 1932. (В дальнейшем — Рыбникова).

начатого Д. Н. Садовниковым, как переучет русских народных загадок.²⁵ Но ее сборник не просто продолжает работу Д. Н. Садовникова. М. А. Рыбникова стремилась выработать новые принципы публикации. Д. Н. Садовников пополнял свои записи материалами предшествующих публикаций, не делая помет, откуда взята та или иная загадка, записана самим собирателем, выписана из рукописи или из какой-либо публикации. Многие загадки носят книжный характер, и нет возможности выяснить, действительно ли бытовали они в устной среде (особенно это касается загадок на религиозные темы). Поэтому сборник загадок Д. Н. Садовникова нельзя считать отражением репертуара загадок второй половины XIX столетия, так как он широко включает материалы предшествующих публикаций. В лучшем случае — это загадки XIX века. Сборник же М. А. Рыбниковой включает, как она сама подчеркивает, «загадки определенного времени, никаких обогачений и округлений за счет прежних записей не производилось».²⁶ В сущности сборник М. А. Рыбниковой представляет собою нечто среднее между публикацией собрания одного собирателя и сборником сводного типа. Это публикация собрания М. А. Рыбниковой, но записи загадок производились не ею одной, а также и ее многочисленными корреспондентами. Получился сводный сборник русских народных загадок, записанных разными людьми в Центральной России в 30-х годах XX века, дополненный некоторым количеством записей сибирских, северных и белорусских, помещенных в особый раздел. Сборник делится на два раздела, загадки в которых не повторяются: «Загадки по тематическим отделам» и «Загадки по районам и исполнителям». «Своеобразие загадок различных районов, — писала М. А. Рыбникова, — бросается в глаза. И потому к загадкам нужно было применить то, что давно соблюдается по отношению к сказкам и песням, то есть печатать их по районам».²⁷ Расположение материала в большом сборнике по географическому принципу впервые применено М. А. Рыбниковой, так же как и публикация репертуара исполнителей. Такое размещение материала вполне соответствовало цели, которую поставила М. А. Рыбникова, — показать состояние русской народной загадки в определенное время, в определенных местностях и у определенных исполнителей. Но с точки зрения общих задач публикации загадок оно встречает возражения. «Этот принцип размещения загадок. — пишет В. П. Аникин, — возможен лишь в отдельных случаях и с той оговоркой, что размещение материала весьма условно: множество загадок встречается повсеместно, и считать ту или иную загадку архангельской или новгородской нет основа-

²⁵ Рыбникова. стр. 7.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же.

ния. Нельзя также общенародную загадку рассматривать как творчество отдельного человека». ²⁸ Действительно, можно ли говорить о загадках определенного исполнителя и одного района? Имеют ли загадки географические, местные особенности, и отражается ли на репертуаре личность тех, кто загадывает загадки? Может быть, собиратели и публикаторы были правы, когда игнорировали эти вопросы при записи и публикации?

Сложившийся принцип записи и публикации собраний загадок объясняется, конечно, не прихотью или привычками собирателей и не только сложностью публикации подробных сведений о каждой загадке (при подробном паспорте к каждой загадке комментарием получается больше самого текста загадки), но и отношением к подобному материалу. Исследователи XIX—начала XX века были заинтересованы прежде всего в возможно большем количестве загадок и в их разнообразии. Ученые мифологической школы, отыскивая в загадках, как и вообще в произведениях народного творчества, обломки старинных мифов, привлекали загадки для реконструирования системы взглядов славян на природу. ²⁹ Откуда извлечена загадка — из рукописи собирателя, древнерусского произведения или иных источников — ими не принималось во внимание. Важно было наличие образа, подтверждавшего мифологическое построение. Собиратели, отыскивавшие новые варианты загадок, действовали в согласии с исследователями.

Для многих ученых, критиковавших положения мифологической школы, тоже не было необходимости в данных о бытовании загадок, так как для них загадка была игрой фантазии и архаического остроумия. ³⁰ Для ученых, изучавших обрядовую функцию загадок, связь их с гаданием, ³¹ важно было обнаружить фольклорное окружение, в котором жила загадка. Их внимание было направлено на загадки в сказках, в песнях, в свадебном обряде. Они исследовали старинные рукописи, свадебный обряд, мало интересуясь разрозненными записями, самими текстами загадок.

²⁸ В. П. Аникин. Д. Н. Садовников и его сборник загадок. Вступительная статья к переизданию сборника «Загадки русского народа. Сборник загадок, вопросов, притч и задач», составленного Д. Н. Садовниковым (Изд. МГУ, 1959, стр. 29).

²⁹ А. Н. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифологическими сказаниями других родственнейших народов, т. I. М., 1865; Ф. И. Буслев. Исторические очерки русской народной поэзии и искусства, т. I. СПб., 1861.

³⁰ А. Н. Пыпин. История русской литературы, т. III. Изд. 3. СПб., 1907, стр. 168, библиогр. примечание.

³¹ Е. Н. Елеонская. Некоторые замечания о роли загадок в сказке. «Этнографическое обозрение», 1907, № 4, стр. 78—90; А. В. Марков. О методе изучения загадок. Там же, 1909, № 4, стр. 84.

В наше время, когда советская фольклористика работает над изучением истории жанров, стремится создать историю устного народного творчества, когда остро стоит проблема индивидуального и коллективного в фольклоре, исследуются вопросы местного своеобразия и взаимосвязи фольклора славян, — все определеннее чувствуются недостатки прежних публикаций, все более необходимым становится знать, насколько исчерпывающий материал по загадкам того или иного района мы имеем в старых записях и публикациях, насколько существенны местные особенности, и существуют ли они вообще.

Прежде чем решать вопрос о том, имеют ли загадки местные географические особенности и можно ли общерусские загадки включать в отдел «новгородских», «архангельских» и т. д., закономерно поставить вопрос, а что такое вообще «местное» и «общерусское». Как определяется общерусская, общая традиция? Естественно было бы для этого изучить местные традиции, местный репертуар, местные особенности загадок и после этого, сопоставив данные такого изучения, сделать выводы об общерусской и местной традициях. Только на основе детального и всестороннего изучения местных загадок выводы об общерусском, общераспространенном могут быть точными и бесспорными. Но до сих пор суждения об общерусских загадках делались на основе весьма приблизительных данных и само понятие «общерусское» применительно к загадкам неопределенно, хотя оно и часто употребляется в науке. Принято считать, что сборники загадок А. И. Худякова и Д. Н. Садовникова представляют общерусский репертуар. В определенном смысле это действительно так, в сборнике объединены загадки из разных областей страны. Но вот в какой мере эти загадки являются общераспространенными? Некоторые варианты, конечно, распространены повсеместно, но какие конкретно, сказать трудно.

Наличие или отсутствие пометы о месте записи не может служить критерием общераспространенности или редкости загадок. Не выдерживает даже самой поверхностной критики и критерий большого или малого количества вариантов загадки. В сборники отбирались только варианты, имеющие существенные различия, а повторяющиеся с незначительными изменениями не учитывались. Следовательно, загадка могла с незначительными изменениями повторяться во всех собраниях, служивших составителю источником, и быть действительно общераспространенной, но в сборнике появиться только в одном варианте. С другой стороны, если загадка в одной или нескольких областях распространена в большом количестве вариантов, имеющих существенные отличия, то и в сборник она вошла с большим количеством их. А в других областях загадка может быть и совсем неизвестна. Популярность таких загадок, их общераспространенность оказывается мнимой. Так, очевидно, и было с некоторыми загадками из

сборника Д. Н. Садовникова. Бросается в глаза, что наибольшее количество вариантов имеют загадки, построенные в виде рассказа, притчи. Такова, например, загадка про глиняный горшок:

Был я на копанце,
Был я на хлопанце,
Был на пожаре,
Был на базаре,
Молод был — людей кормил,
Стар стал — пеленаться стал,
Умер — мои кости негодящие
Бросили в ямку,
И собаки не гложут.³²

Эта загадка в сборнике имеет 22 варианта. 11 вариантов у загадки: «Взят от земли, яко же Адам, ввержен в пещ огненную. яко три отрока, взят от печи и возложен на колесницу, яко Илия, везен бысть на торжище, яко же Иосиф, ставлен на лобное место и биен по главе, яко же Иисус, возопи велиим гласом, и на глас его приде некая жена, яко же Мария Магдалина. И купивши его за медницу, принесе домой, но расплакася по своей матери, умре, и до ныне его кости лежат не погребены».³³ Вряд ли эти загадки были более распространены, чем загадки про тот же горшок:

Стоит старик в осеку,
Переселся со смеху.³⁴

Никто таков,
Как Иван Русаков!
Сядет на конь
Да поедет в огонь.³⁵

Причина обилия вариантов приведенных выше загадок не в популярности, не в общераспространенности, а в трудности запоминания, и отсюда — в большем просторе для словесных перестановок. Кроме того, некоторые загадки могли быть очень популярны в определенных областях, но не общеупотребительны в других, а в сборнике помещены в большом количестве вариантов без пометы о месте записи. Таковы, видимо, загадки про комара. Их очень много в сборнике Д. Н. Садовникова.³⁶ Но изучение собраний северных и центральных областей страны, сопоставление загадок географических отделов сборника М. А. Рыбниковой заставляет думать, что больше всего загадок про комара в северных и таежных районах. И обилие загадок про комара — скорее всего не общерусская, а северная особенность.

³² Садовников, № 322.

³³ Там же, № 334.

³⁴ Там же, № 336.

³⁵ Там же, № 335.

³⁶ Всего 19 загадок и 34 варианта к ним.

Зыбкость и необоснованность понятий «общерусское», «общераспространенное» и «местное» в загадках приводит к тому, что и исследователи местного репертуара, и их противники часто увлекаются и преувеличивают. Так, работы о местных загадках, о репертуаре северных областей,³⁷ рыбацких³⁸ неизбежно вызывают у читателей вопросы: но ведь эти же загадки встречаются и в других районах? Да, встречаются, но это не мешает им быть и в данных районах. За этим вопросом возникает естественно: можно ли вообще говорить о местных особенностях загадок? Существуют ли местные загадки? Они, конечно, существуют, хотя и не в таких количествах, как считают увлекающиеся исследователи. Так, безусловно северной следует признать загадку из сборника М. А. Рыбниковой — «В комнате на лыжах ходе» (*Кросна*).³⁹ В загадках про растения в отделе архангельских того же сборника встречаются загадки про северные цветы и травы — бодреки, пучки.⁴⁰ А в загадках Мценского района⁴¹ есть загадки про арбуз, вишню, подсолнух, которые не встречаются в Архангельской области.

Сообщения о месте записи и среде, где бытует загадка, могут быть полезны не только для изучения местного своеобразия и общерусской традиции в загадках, но и для исследования истории изменений смысла той или иной загадки, и шире — для изучения исторического развития жанра. Так, в сборнике Садовникова есть загадка про рукомойник и полотенце:

На море невестка колыблется,
На небе деверья дивуются,
Как она, черт, не оборвется.⁴²

В примечании к загадке сказано, что она записана в г. Тихвине Новгородской губернии. Загадка эта есть в сборнике И. А. Худякова и в тихвинском собрании Г. Парихина.⁴³ Видимо, от Парихина загадка и попала к И. А. Худякову, а потом к Д. Н. Садовникову. Такая же загадка опубликована И. П. Сахаровым⁴⁴ с отгадкой «рукомойник» и заменой слова «деверья» на «деревья». В 30-х годах нашего века загадка была записана Н. П. Колпаковой на Терском берегу Белого моря с другой отгадкой:

³⁷ Н. П. Колпакова. Северная загадка. «Звезда Севера», Архангельск, 1935, № 6, июнь.

³⁸ Рыбацкие песни и сказы. Зап. текстов, статьи, примеч., словарь и указат. Р. Липец. Изд. Гослитмузея, М., 1950.

³⁹ Рыбникова, стр. 122, № 210.

⁴⁰ Там же, стр. 111, № 49, 57.

⁴¹ Там же, стр. 73—95.

⁴² Садовников, № 261.

⁴³ Худяков, № 1197; Г. Парихин, Русские народные загадки, стр. 50, № 24.

⁴⁴ И. П. Сахаров. Сказания русского народа, кн. 2, стр. 100, № 155.

На море невестки колеблются,
В лесе деревья дивуются.
Стать волочить,
Рукава омочить.

*Рыбу ловят в карбасе. Невестки — сети, деревья — весла, сеть вытягивают с засученными рукавами.*⁴⁵

С этой отгадкой образы ее более согласованы, чем с первой. Видимо, первоначально загадка и была создана в рыбацкой среде, про невод и весла. Потом перешла в области, где рыболовством не занимались, где сети, море, карбасы были чуждыми предметами, — загадка переосмыслилась и стала отгадываться как «полотенце» и «рукомойник», при этом сохранились образы и слово «деревья» — «деревья», не связанное с новой отгадкой.

Примеров разных отгадок при одной загадке много, есть и переосмысления, и некоторые изменения. Видимо, не все здесь зависит от забывания, искажения, как нередко думали исследователи. Некоторые изменения зависят и от среды, места, района бытования загадки. Было бы очень полезно для изучения истории развития загадок просмотреть их с этой точки зрения.

Следовательно, репертуар загадок, художественные особенности их, иногда даже смысл и значение связаны с той местностью, где загадки бытуют. Публикации загадок по географическому принципу, по возможности полно охватывающие материал, очень нужны. И если мы в сборниках или отдельных публикациях находим раздел «Архангельские загадки» или «Новгородские загадки», то это совсем не значит, что загадки этих разделов нужно считать только архангельскими или только новгородскими, что здесь не должны присутствовать загадки, известные и в других областях. Это только значит, что мы имеем возможность составить представление о загадках, бытующих в Архангельской или Новгородской областях. А если у нас будет достаточно полный репертуар загадок отдельных местностей, то мы получим тем самым и данные об общерусской традиции, и материалы для истории загадок. Можно будет ответить и на вопрос, много ли действительно широко распространенных и редких загадок и что определяет популярность той или иной загадки.

Знать репертуар отдельных местностей по возможности полно было бы полезно и для исследования взаимосвязи фольклора разных славянских народов. Сравнительное изучение репертуара пограничных областей многое могло бы прояснить в истории загадок. Может быть, явилась бы возможность установить, какие загадки можно считать наиболее древними, восходящими к поре славянской общности, как проходит заимствование фольклорных текстов и т. д. Но принципы публикации загадок славянских на-

⁴⁵ Н. П. Колпакова. Северная загадка, стр. 67, № 24.

родов (в том числе и их отрицательные особенности) в значительной мере общие с русскими, и для подобного сравнительного их изучения требуется большая подготовительная работа.

Репертуар загадок и их своеобразие зависят не только от местности, где они бытуют, но и от вкусов и интересов тех людей, которые их загадывают. Так же как у сказочников, сказителей, песенников есть свой излюбленный репертуар, так же как сказочник выбирает те сказки, которые ему ближе, больше нравятся, лучше удаются при рассказывании, как песенник имеет свои любимые песни, так и любитель загадок выбирает то, что ему больше нравится, что больше подходит к случаю. И нельзя этого не учитывать, хотя, конечно, нельзя «общенародную загадку рассматривать как творчество отдельного человека». ⁴⁶ Репертуар любого исполнителя имеет свои особенности и носит печать его вкусов, взглядов, знаний, а также его связи с общерусской традицией. Одни любят загадки про природу, другие — про грамоту и книжную мудрость, третьи предпочитают «неприличные» загадки. ⁴⁷ Репертуар горожан отличается от репертуара крестьян. М. А. Рыбникова, записывая загадки от членов семьи Худиных в городе Мценске, отмечала, что в их репертуаре преобладают «шарады, отвлеченные понятия, вопросы культуры и техники». ⁴⁸ В собрании загадок М. В. Красноженовой, записанных от учащихся школ, ясно чувствуется специфика среды. ⁴⁹

Вопрос о связи взглядов и интересов людей, загадывающих загадки, с их репертуаром имеет и самостоятельное значение, он сближается с проблемой отражения в фольклоре взглядов и устремлений народа. Поэтому было бы чрезвычайно полезно знать, от кого записаны известные нам сейчас загадки. Мы предполагаем, что от крестьян. Но все ли? С уверенностью можно сказать, что не все. Изучая социальное идейное звучание той или иной загадки, можно сделать заключение о принадлежности ее городской, мещанской, крестьянской среде (что и сделала М. А. Рыбникова относительно некоторых загадок). ⁵⁰ Но допустим, что мы путем текстологического и смыслового анализа докажем, что загадка носит характер городской или мещанской. А как к ней относились крестьяне? Загадывали они ее, или в их среде бытовал ее другой вариант? Все это можно будет только предполагать с той или иной степенью вероятности. И для истории загадок в связи с историей народа, а следовательно и для истории фольклора вообще, отсутствие всех этих сведений — немалая потеря.

⁴⁶ В. П. Аникин, Д. Н. Садовников и его сборник загадок, стр. 29.

⁴⁷ Рыбникова, стр. 95.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Пословицы, поговорки, загадки в рукописных сборниках XVIII—XX веков. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 279.

⁵⁰ Рыбникова, стр. 23—37.

Необходимость сведений о людях, загадывавших загадки, для исследования истории и развития загадок, появления новых вариантов и их бытования можно проиллюстрировать на таком примере. В собраниях разных лет часто встречаются загадки про чай:

Возьмешь черно,
Нальешь красно,
Пан кричит — сладко,
А мужик кричит — гадко.⁵¹

Загадка изменялась, так как ее смысл не соответствовал действительному положению вещей:

Возьмет черно,
Нальет красно,
Поп кричит — гадко,
А мужик — сладко.⁵²

Возьмешь — черно,
Нальешь — красно,
В старину говорили — гадко,
А теперь всем сладко.⁵³

Возможно, что загадка была создана в первые годы появления у нас чая, а потом постепенно изменялась. Тот ее вариант, где говорится, что «поп кричит — гадко», смыслом своим ведет к старообрядцам. Но сведений о среде, где записана загадка, нет. Только один вариант, тождественный с первым, приведенным выше, имеет эти сведения. А. М. Станиловский записал его в с. Исток на озере Котокель от девиц в семье семейского Никифора Овчинникова.⁵⁴

С проблемой исполнителя связан и более сложный вопрос о том, почему у русских больше, чем у других славян (украинцев, болгар), загадок на темы священной истории (про Адама, Моисея, Христа, крест и т. д.). Эти загадки в большинстве своем связаны с древнерусской рукописной литературой. Можно предположить, что основными их носителями могли быть любители старинной рукописной литературы, пополнявшие свой репертуар из рукописных сборников. Отсутствие сведений о людях, сообщавших загадки собирателям, не позволяет достаточно убедительно аргументировать это предположение, но сопоставление

⁵¹ Загадка с небольшими разночтениями встречается в сборниках: Садовников, № 562; Рыбникова, № 799, стр. 300; Худяков, № 1614; Загадки Слободского уезда Вятской губернии. Календарь Вятской губернии на 1892 г., 1891, отд. IV, стр. 170, № 86; Пословицы, поговорки, загадки в рукописных сборниках XVIII—XX веков, стр. 218, № 525.

⁵² «Сибирский архив», 1913, №№ 9—11, стр. 421, № 5.

⁵³ Рыбникова, стр. 300, № 800.

⁵⁴ Записки А. М. Станиловского. С биографическим его очерком. «Тр. Вост.-Сиб., отд. РГО», № 7, Иркутск, 1912, стр. 119.

собраний разных областей и сводных сборников загадок делает его вполне возможным. Оно убеждает в том, что чаще всего загадки на темы священной истории встречаются в собраниях северных областей.⁵⁵ Видимо, там, на Севере, где дольше, чем в центральных областях страны, сохранялась рукописная старинная литература и было много любителей ее, загадки из рукописных сборников переходили в устное бытование. В устной традиции севера эти загадки были достаточно распространены и записывались собирателями,⁵⁶ а потом попадали в сводные сборники как общерусский репертуар. Кроме того, что они были, по всей видимости, специфичны для северных собраний, они еще кочевали из сборника в сборник без указаний источника, усугубляя кажущуюся их многочисленность,⁵⁷ создавая впечатление обилия загадок на темы священной истории в русском фольклоре вообще.

Отсутствие сведений о знатоках и любителях загадок осложняет и вопрос об установлении подлинности текстов загадок. Отделить репертуар любителей старинной рукописной литературы, черпавших оттуда и загадки, нет возможности. Кроме того, загадки вообще легко усваиваются из книги, рукописи, и если там встречается загадка, близкая по своим художественным данным к народным, то она переходит в устное бытование и в дальнейшем записывается уже в разных концах страны наравне с народными устными загадками. Все это настолько усложняет изучение, что даже очень тщательно выполненные текстологические работы иногда содержат опрометчивые выводы и заключения при определении подлинности загадки. Примером может служить рассмотрение Н. Н. Виноградовым сборника И. П. Сахарова⁵⁸ — единственная по тщательности и целенаправленности текстологическая работа, касающаяся загадок. А. Н. Пыпин, говоря о ненадежности материалов, опубликованных И. П. Сахаровым, в загадках находил только странности в объяснениях автора. Н. Н. Виноградов поставил под сомнение подлинность «Русских народных загадок и притч». Проведя лингвистический анализ, сравнивая загадки из сборника И. П. Сахарова с опубликованными Д. Н. Садовниковым, учитывая художествен-

⁵⁵ См. собрания Вологодской («Живая старина», 1903, год 13, вып. IV, стр. 482—487) и Ярославской областей (там же, 1901, год 11, вып. I, стр. 114—116) и др.

⁵⁶ Так, среди сделанных М. Б. Едемским записей от молодежи в Копенге Тотемского уезда Вологодской губернии оказались и некоторое количество подобных загадок («Живая старина», 1906, вып. I, отд. II, стр. 62—68).

⁵⁷ Как уже было отмечено, И. А. Худяков включил в свой сборник материалы В. И. Даля, а Д. Н. Садовников — большинство загадок из сборника И. А. Худякова.

⁵⁸ Н. Н. Виноградов. И. П. Сахаров и его «Русские народные загадки и притчи». ЖМНП, 1905, ч. 359, июнь, отд. II, стр. 229—265.

ную специфику народных загадок, Н. Н. Виноградов доказал, что многие загадки далеки от народных и что И. П. Сахаров редактировал и даже сочинял некоторые загадки. Подозрительными с этой точки зрения Н. Н. Виноградов считал около четверти всех опубликованных в сборнике загадок. Несмотря на тщательность анализа, только первое утверждение убедительно. Так, правильное замечание Н. Н. Виноградова о том, что загадка про улей, пчел, жало, воск, мед противоречит ритмически стройным, кратким народным загадкам своим складом,⁵⁹ не изобличает И. П. Сахарова в фальсификации и редактировании. Загадка книжного происхождения могла перейти из рукописи назидательного, учительного произведения древнерусской литературы. Подобных загадок немало в собраниях, есть они и в устной традиции. Как уже отмечалось, среди исполнителей встречались любители подобного репертуара, и кто-нибудь из сообщавших И. П. Сахарову загадки мог быть таким любителем.

Критика текста без учета исторических особенностей пополнения репертуара недостаточна, но это обстоятельство почти никогда при публикации и критике собраний не учитывалось. И кто знает, сколько загадок было исключено из собраний при подготовке к печати по причине их книжного характера. Примером этого может служить уведомление редакторов «Сборника загадок для детей...»: «Редакция помещает этот сборник целиком, но долгом считает заметить, что некоторые загадки ... дурно, не народною речью переделаны, а сочинены, как видно, для детей и, по правде сказать, довольно неумело и жеманно. Так после Пушкина для детей или для народа уже писать грешно и смешно».⁶⁰ Среди загадок, отмеченных редакторами как сочиненные, есть следующие:

- № 268. Ползу червяком, питаюсь цветком, потом засыпаю, себя зарываю, не ем, не гляжу, неподвижно лежу. Но вдруг оживаю я с новой весной, свой гробик стряхаю над травой молодой, лечу, веселюся, как птичка взвояюся, прекрасней в сто раз, чем прежде была я, и радую вас, по цветочкам порхая. — *Бабочка*.
- № 295. Я как песчинка мал, а землю покрываю, я с воздуха летаю, как пух лежу я на полях, как алмаз блещу при солнечных лучах. — *Снег*.
- № 301. Чист и ясен, как алмаз, дорог не бывает, он от матери рожден и сам ее рождает. — *Лед*.

Так сочинять в народном стиле после Пушкина действительно было бы «смешно и грешно». Но редакторы все же хо-

⁵⁹ Там же, стр. 240—241. Загадка такова: «Стоит град на восток широкими дверьми, около его много вопства, у каждого война по копыю. Идет род Адамля, отнял у них имение. Вышнему слава, земному тоже».

⁶⁰ Сборник загадок для детей. Сост. учениками Утинского 2-классного училища (Пермской губ. Екатеринбургского уезда) под руководством учителя К. Славина. «Живая старина», 1898, вып. III—IV, стр. 425.

рошо сделали, что не исключили этих загадок из сборника. Загадки в сборнике собраны учащимися в Пермской губернии, и в определенной среде, видимо, бытовали. Они действительно сочинены, но не после, а до Пушкина, в XVIII веке. Это именно стиль того времени, да и в сборниках конца XVIII—начала XIX века подобные загадки встречаются. Бытовали эти загадки и в устной традиции, хотя не очень широко и в определенной среде. Варианты их были записаны и собирателями во второй половине XIX и в XX веке. Загадка про снег записана М. А. Рыбниковой в Орле.⁶¹ Загадка про лед более распространена и была записана в Ярославской,⁶² Вятской,⁶³ Казанской⁶⁴ губерниях. Возможно, что подобные загадки, особенно краткие варианты, такие как загадка про лед, бытовали более широко в устной традиции, но исключались из собраний по причине их книжного характера.

Закономерно поставить вопрос, правильно ли поступали собиратели и публикаторы, отвергая подобные загадки. Конечно, наука должна располагать подлинными, народными текстами. Но если загадка из рукописи или из книги, явно сочиненная, совершенно очевидно связанная с литературной традицией, попадает в устное бытование и живет там столетие, сильно видоизменяясь или почти не изменяясь, то неужели собиратели и публикаторы педантично должны ее все время исключать из собраний? Думается, что этого делать не следует. В популярные антологические издания такие загадки можно и не включать, но в научных изданиях, а тем более в рукописях собирателей они должны найти свое место. И это касается не только загадок, прошедших из литературы в прошедшие века, но и тех, которые переходят в устное бытование из литературы в наше время. Репертуар загадок пополняется не только за счет устной традиции — немало дает загадкам (как, видимо, и другим жанрам) литература, и от этого не следует отмахиваться.

Другой не менее сложный вопрос публикации и текстологии загадок — это вопрос о расположении материала в сборниках и о вариантах загадок. Размещение загадок по тематическим отделам (загадки группируются по смыслу отгадки) в сборниках сводного характера и больших местных собраниях давно стало общепринятым, хотя конкретный порядок разделов и последовательность загадок внутри разделов каждый собиратель и составитель сборника устанавливает по-своему, и единое правило здесь вряд ли можно да и нужно создавать. Более важен вопрос о вариантах, об их границах. О большинстве предметов существует несколько загадок, и каждая загадка бытует в большом

⁶¹ Рыбникова, № 185.

⁶² «Этнографический сборник», II, стр. 75; Рыбникова, № 128.

⁶³ Календарь Вятской губернии на 1892 год, 1891, № 814.

⁶⁴ Худяков, 7196.

количестве вариантов. Обычно составители не разбивают группу близких вариантов загадки об одном предмете. Помещают основной вариант и вслед за ним под тем же номером остальные, известные составителю. Такое расположение материала удобно, но несмотря на кажущуюся простоту его, при составлении сборников возникает немало трудностей, главным образом из-за неясности и неразработанности вопроса, что считать вариантом одной и той же загадки, а что новой загадкой о том же предмете. С этим вопросом приходится сталкиваться при любой научной публикации. Для загадок этот вопрос тем более сложен в связи с тем, что, с одной стороны, менее строгое к ним отношение исполнителей (загадка ведь не песня, из которой «слова не выкинешь») допускает большую свободу фантазии, сочинительства, с другой стороны, — в силу своей краткости загадки обладают большей устойчивостью, чем какой-либо другой жанр фольклора. В самом деле, кто не знает загадки «Два конца, два кольца, посередине гвоздик» именно в этом ее варианте?

Если два совершенно тождественных исполнения былины или сказки невозможны, то для загадок это вполне возможно и встречается часто. И все-таки эти ничем не отличающиеся друг от друга загадки следует записывать, учитывать в примечании к публикации основного варианта, чтобы создавалась ясная картина бытования, распространенности загадки.

Кроме таких буквальных совпадений, большое количество вариантов отличается друг от друга незначительными деталями, частицами, порядком слов при большой устойчивости образов и ведущих центральных словосочетаний. Такая устойчивость и небольшая изменчивость вариантов загадок может быть прослежена не только на материале записей одного десятилетия, но на протяжении столетий. Так, например, в «Парнасском щепетильнике» за 1770 год есть загадки:

Мать толста, а дочь красна,
Сын хоробер, под небеса пошел.

Дым.

Черненько, маленько в палату вскочило,
Царя разбудило.

Блоха.

Кругленько, маленько,
Всему миру миленько.

*Деньги.*⁶⁵

В сборнике Д. Н. Садовникова (1873 г.) встречаем подобные же варианты:

Мать толста,
Дочь красна,

⁶⁵ «Парнасский щепетильник», 1770, стр. 48.

Сын храбер,
В поднебесье ушел.

Печь, огонь, дым.

Черненька, маленька,
В платье вскочила,
Царя разбудила.

Блоха.

Кругло, мало,
Всякому мило.

Деньги.⁶⁶

В сборнике М. А. Рыбниковой, отражающем репертуар 20—30-х годов XIX века:

Мать толста,
Дочь красна,
Сын хитер
Под облака ушел.

*Печь, огонь,
дым.*

Кругленька, беленька,
Всему свету миленька.

Серебряная монета.⁶⁷

В 1962 году, т. е. почти через два столетия после публикации «Парнасского щепетильника», экспедицией Архангельского педагогического института на Северной Двине была записана загадка:

Мать толста,
Дочь красна,
Сын храбер,
На небеса ушел.

*Печь, огонь,
дым.*

Кругленько, беленько,
Всему свету миленько.

Деньги.⁶⁸

Есть примеры сохранности текста еще большей древности. В сборнике пословиц XVII века, опубликованном П. К. Симоном, среди пословиц встречаются загадки. Сборник этот списан с оригинала конца XVI века, следовательно, и отражает материал XVI века. Там находим:

⁶⁶ Садовников, №№ 144, 1678, 693.

⁶⁷ Рыбникова, стр. 321, № 1049, стр. 379, № 1677.

⁶⁸ Рукоп. отд. ИРЛИ, Р. V, колл. 220, п. I, № 169 (загадка № 17), № 171 (загадка № 4).

Бочка стонет —
Бояре пьют.
Свинья с поросятами.

Не всяк-то таков,
Что Иван Токмаков,
И едучи (очевидно, «седучи», — В. М.) на конь,
Да поехал в огонь.

*Горшок.*⁶⁹

В сборнике Д. Н. Садовникова:

Бочка стонет —
Бояре пьют.
Свинья с поросятами.

Никто таков,
Как Иван Русаков!
Сядет на конь,
Да поедет в огонь.

*Горшок.*⁷⁰

В сборнике М. А. Рыбниковой о горшке загадывается так:

Никто не таков,
Как Иван Буданов:
Сел на конь
И поехал в огонь.⁷¹

Во всех этих примерах очевидны устойчивость образов и их основного словесного оформления и характер изменений, происходящих в них. Все это варианты одной загадки. В сводных сборниках едва ли следует печатать одну за другой две загадки, отличающиеся только тем, что в одной сказано «сядет на конь», а в другой — «сел на конь». Такие изменения — замену не несущих основной смысловой нагрузки слов, перестановку их и т. д. — следует оговорить в примечаниях, указав, где они записаны и опубликованы.

Различия в вариантах загадок не ограничиваются мелкими разночтениями. Они бывают и более существенными и создаются тем, что при сохранности основного образа замена слов, изменение их порядка придает иную окраску, иной смысл всей загадке. Так, например, в загадке про кочан капусты: «Антипка низок, на нем сто ризок»,⁷² вместо имени иногда говорится «стоит поп ни-

⁶⁹ Старинные сборники русских пословиц, поговорок, загадок и проч. XVII—XIX столетия. Собр. и пригот. к печ. П. К. Симоны, вып. 1. СПб., 1899, стр. 79 и 126.

⁷⁰ Садовников, №№ 885, 335.

⁷¹ Рыбникова, стр. 333, № 1191.

⁷² Садовников, № 745-з.

зок». ⁷³ Такой вариант едва ли следует относить в примечания. Другое дело, если вместо «Антипки» говорится об «Антошке»: «Антошка низок, на нем сто ризок». ⁷⁴ Такой вариант рядом с первым можно бы и не публиковать, а ограничиться примечанием. Но в каждом отдельном случае вопрос должен решаться особо. Определение значимости отличий вариантов загадок — пожалуй, самый сложный вопрос при подготовке собраний загадок к печати.

Такой же случай, как с загадкой про кочан капусты, имеем в загадках про каменку в бане, хотя дело здесь уже не в именах.

Худенька шапченка
Вся в заплатченках. ⁷⁵

Чертова шапка
Вся в заплатках. ⁷⁶

Архиерейская шляпочка,
Вся она в заплаточках. ⁷⁷

Дело здесь, конечно, не в изменении слова «шапка», «шапченка», «шляпочка», а в замене «худенька» на «чертова», «архиерейская». Все это варианты существенные, которые должны публиковаться наравне с основной загадкой. Но считать их версией или редакцией едва ли следует. Учитывая все отмеченные особенности вариативности загадок, может быть, вообще не следует для загадок осложнять дело установлением градаций — вариант, версия, редакция. Тем более, что при наличии особенностей, позволяющих говорить о редакции (существенное изменение образа, включение новых деталей и образов, изменение смысла всего повествования или его частей и т. д.), появляется уже другая, новая загадка, которую и следует рассматривать как новую загадку о том же предмете. Особенно очевидно это на примере контаминации кратких загадок. Так, про кочан капусты есть следующие загадки.

Семьдесят одежек
И все без застежек. ⁷⁸

Не шит, не кроен,
Весь в рубцах. ⁷⁹

Семьдесят одежек,
Все без застежек,

⁷³ Там же, № 745.

⁷⁴ Там же, № 745-ж.

⁷⁵ В. С. Арефьев. Материалы по этнографии Енисейского уезда. «Изв. Вост.-Сиб. отд. РГО», 1901, т. XXXII, № 1—2, стр. 109.

⁷⁶ Г. Парихин. Русские народные загадки, стр. 52, № 71.

⁷⁷ Худяков, № 502в.

⁷⁸ В. С. Арефьев. Материалы по этнографии Енисейского уезда, стр. 114.

⁷⁹ Худяков, № 102.

Ни шит, ни кроен,
А весь в рубцах.⁸⁰

В последней загадке дополнение, осложнение образа, что, казалось бы, могло дать новую редакцию, версию, создало уже новую загадку, связанную и с первой, и со второй, но вполне самостоятельную, имеющую свои варианты, уже далекие от двух предыдущих.⁸¹ Вопрос этот, конечно, требует еще изучения, но предварительные наблюдения позволяют сомневаться в целесообразности установления для загадок различных вариантов, версий, редакций.

Таким образом, при научном издании загадок следует учитывать все варианты, но публиковать только несущие смысловые или идейные изменения, остальные (отличающиеся простой перестановкой слов, добавлением или исключением служебных частиц) оговаривать в примечаниях. Как при публикации, так и при записи к загадкам следует подходить так же, как и к другим жанрам фольклора — по возможности полно регистрировать репертуар обследованной местности, отмечать, где и от кого записана загадка, давать характеристику наиболее выдающихся исполнителей. Несмотря на большое количество изданий собранных загадок, дело с публикацией их обстоит совсем не так хорошо. Конечно, в сборнике Д. Н. Садовникова очень внимательно собраны с возможной для того времени полнотой русские народные загадки. Но с тех пор прошло почти сто лет и не появилось, кроме сборника М. А. Рыбниковой, ни одного обобщающего собрания. А ведь в разрозненных публикациях довольно много новых оригинальных вариантов. Первоочередной задачей является создание сборника, где будет отражено действительное состояние репертуара загадок, где будет видно, где и когда была записана та или иная загадка даже в тождественных вариантах или с незначительными изменениями.⁸² Кроме того, совершенно необходимы сборники местного характера, с достаточной полнотой отражающие загадки той или иной области, учитывающие как старые, так и новые записи, дающие возможность изучить местные особенности репертуара. Очень нужны были бы публикации, отражающие репертуар отдельных исполнителей, но старые записи в этом отношении мало могут помочь, здесь надежда только на новые материалы. В связи с особенностями публикации и записи русских народных загадок, рассмотренными выше, каждое исследование, опирающееся на тексты, должно сочетаться с текстологическим изучением исследуемых вариантов, критикой текстов, изучением истории данной загадки.

⁸⁰ Календарь Вятской губернии на 1892 год, № 628.

⁸¹ См., например: Садовников, № 749.

⁸² Подобный сборник украинских народных загадок, составленный И. П. Березовским, был издан в 1962 году Институтом искусствознания, фольклора и этнографии в Киеве.

О. Б. АЛЕКСЕЕВА

ПУБЛИКАЦИЯ РАБОЧИХ ПЕСЕН В СОВЕТСКОЕ ВРЕМЯ

Первыми публикациями рабочего фольклора, в частности рабочих песен, наука обязана прогрессивным дореволюционным этнографам, собирателям-краеоведам и писателям. Не ставя задачи специального изучения и собирания фольклора рабочего класса, эти деятели тем не менее проявили интерес к тому виду народного поэтического творчества, которое в современной фольклористике принято определять как рабочий фольклор. Они обратили внимание на своеобразие идей и тем, характерное для этого вида фольклора. Но записи и публикации дореволюционного времени, несмотря на свою несомненную ценность, носили случайный характер.

Советская наука, выдвинув проблему изучения культуры рабочего класса, прежде всего направила усилия на собирание произведений поэтического творчества, созданных в рабочей среде. Для решения этой важной задачи использовались не только фольклорно-экспедиционные и другие формы собирательской работы, но предпринимались также архивные разыскания, которые давали наиболее достоверный материал для выяснения ранних этапов развития рабочего фольклора.

К концу 20-х—начала 30-х годов фольклористика не располагала еще сколько-нибудь значительным количеством собранных текстов, достаточным для постановки принципиальных проблем изучения истории песенной рабочей поэзии. Советские фольклористы того времени настойчиво призывали собирать и издавать устную поэзию пролетариата. Большая заслуга в этой области принадлежит А. М. Горькому. С А. М. Горького фактически начинается изучение рабочего поэтического творчества в связи с экономическим бытом и духовным складом русского пролетариата. Писатель выступил в качестве организатора серийного издания «История фабрик и заводов». Книжки этой серии должны были, по мысли А. М. Горького, показать рост самосознания ра-

бочих, их борьбу за свое будущее, и здесь большое значение приобретал фольклорно-этнографический материал, собрание произведений рабочего фольклора. При непосредственном участии А. М. Горького была, в частности, создана одна из книг этой серии, посвященная истории Нижне-Тагильского завода, — «Были горы Высокой»;¹ в нее были включены тексты песен, раскрывающих подлинное отношение рабочих к эксплуатации, произволу, темным сторонам народного быта. Создатели этой серии большое внимание уделяли бытовому материалу, сообщаемому старыми заводскими рабочими. В этом материале существенную роль играли произведения устной рабочей поэзии, представляющие ценность, с одной стороны, как исторические свидетельства, с другой, как показатели художественного творчества рабочего класса. Эта большая работа по истории фабрик и заводов способствовала пробуждению усиленного интереса к изданию специальных сборников, посвященных рабочему фольклору.

Собрание, публикация материалов, его изучение в 20-е годы составляли одну проблему. И уже тогда наметились расхождения в самом понимании рабочего фольклора, в частности рабочей песни.² По существу первой специальной публикацией текстов песенного рабочего фольклора явился сборник, составленный П. М. Соболевым и М. Муравьевым.³ Это была первая попытка не столько собрать воедино известный песенный материал, сколько продемонстрировать важность проблемы и наметить возможный путь решения тех вопросов, которые возникали при знакомстве с устной поэзией рабочего класса. Не случайно этот сборник предвзвоят два исследования, имеющие вполне самостоятельное значение.

В основу публикации текстов этого сборника легло расширительное толкование рабочей песенной поэзии. Составители включили в понятие рабочих песен «не только поэтические памятники, устные по своему созданию и употреблению, но и те из книжных произведений, которые вошли в устно-песенный репертуар» рабочего класса.⁴ В понятие рабочего фольклора, таким образом, уже в 30-е годы практически включались произведения индивидуального рабочего творчества, которые выражали настроения рабочих, их взгляды на определенном этапе историче-

¹ Были горы Высокой. Рассказы рабочих Высокогорского железного рудника о старой и новой жизни. Под ред. М. Горького, Д. Мирского. Изд. 2. Гос. изд. «История заводов», М., 1935.

² Подробнее об этом см. нашу статью «К вопросу о понятии „рабочий фольклор“» (в сб. «Устная поэзия рабочих России», изд. «Наука», М.—Л., 1965, стр. 7—19).

³ Фольклор фабрично-заводских рабочих. Под ред. проф. П. М. Соболева. Изд. ЗОНИ, Смоленск, 1934.

⁴ Там же, стр. 3.

ского развития и пользовались несомненной популярностью в фабрично-заводской среде.

Как известно, именно этот принцип в свое время был подвергнут суровой критике, которая настаивала на включении в состав рабочего фольклора только тех произведений пролетарской индивидуальной поэзии, которые «фольклорно деформировались», изменили свою «художественную фактуру» и т. п.⁵ Но при всех известных недостатках сборник «Фольклор фабрично-заводских рабочих» был для своего времени смелой попыткой выйти за узкие рамки понимания рабочей поэзии, преодолеть разрыв между устной рабочей поэзией и творчеством рабочих поэтов.

В 1935 году появляется первый том трехтомника «Пролетарские поэты»,⁶ где также на равных правах с авторскими текстами публикуются и произведения рабочего фольклора. В этом издании опубликованы «Машинушка», «Камаринская», «Солдатская песня», «Качала-Мочала» и др. Составитель нашел возможным объединение произведений пролетарской поэзии и массовой революционной, так называемой коллективной, рабочей поэзии, против которого по существу он сам возражал в рецензии на сборник «Фольклор фабрично-заводских рабочих». А. Л. Дымшиц фактически включил фольклор в понятие «пролетарская поэзия», тем самым сделав уступку фольклористам того времени.

Одна из первых публикаций рабочих песен, записанных в советское время, появилась на страницах «Советской этнографии».⁷ А. М. Астахова и П. Г. Ширяева ввели в науку ценный песенный материал, полученный от кадровых рабочих крупнейших заводов и фабрик Ленинграда.

В последующей публикации П. Г. Ширяевой — «Из материалов по истории рабочего фольклора» — вслед за М. И. Муравьевым и П. М. Соболевым на новом конкретном материале был поставлен вопрос о необходимости изучения творчества рабочих поэтов, представляющего, по мысли П. Г. Ширяевой, один из источников рабочего фольклора. П. Г. Ширяева продемонстрировала некоторые образцы поэтического творчества И. Д. Волкова, рабочего резиновой мануфактуры («Треугольник»), относящиеся к периоду 1893—1896 годов, снабдив публикуемые тексты подробным комментарием. Эта публикация не утратила своего значения и для современного изучения органи-

⁵ См. рецензию А. Л. Дымшица «Неудачный опыт» («Советский фольклор», вып. 2—3, Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 386—396).

⁶ Пролетарские поэты. Т. 1. 1893—1910. Ред., вступ. статья и комм. А. Л. Дымшица. Общ. ред. и предисл. Ан. Горелова. Изд. «Сов. писатель», М., 1935.

⁷ А. М. Астахова и П. Г. Ширяева. Старая рабочая песня. «Советская этнография», 1934, № 1—2, стр. 13—15. — Песня «Кто на Охте не жила» была опубликована раньше — на страницах «Литературной газеты» (1933, 11 декабря) с нотами, но без сохранения диалектных особенностей текста.

ческой взаимосвязи рабочего фольклора и творчества рабочих поэтов.⁸

В 30-е годы значительную роль в публикации произведений рабочей песенной поэзии сыграли областные издания фольклора, где в специальных разделах помещались произведения рабочего поэтического творчества. Таковы сборники В. П. Бирюкова,⁹ Е. М. Блиновой,¹⁰ А. А. Мисюрева,¹¹ А. В. Гуревича.¹² Эти издания впервые познакомили читателей с довольно многочисленными текстами рабочих песен Урала, Алтая, Сибири.

Интересным и своевременным явился подбор и публикация А. Гуревичем в сборнике «Песни и устные рассказы рабочих старой Сибири» (Иркутск, 1940) текстов рабочих песен Сибири, извлеченных из фольклорно-этнографических статей и произведений беллетристов-этнографов. Плодотворна сама попытка собрать воедино все известные дореволюционные публикации старой рабочей песни Сибири. Другой вопрос — насколько научно достоверны тексты, использованные писателями в романах и повестях. Известно, что фольклорные материалы в художественном творчестве часто подчиняются субъективным замыслам писателей и утрачивают подлинность источника. В свое время, например, А. А. Мисюревым было высказано сомнение по поводу песни «Наши горные работы», приводимой Л. П. Блюммером в его романе «На Алтае»; Мисюрев предполагал в ней литературную обработку фольклорного текста. Сомнения в фольклорной достоверности текстов подобного рода в принципе вполне закономерны, хотя в данном случае нет оснований считать блюммеровский текст литературно обработанным. Он представляется нам вполне самостоятельной версией песни, записанной в свое время Парамоновым.¹³

Неразработанность проблемы рабочего фольклора, известная нечеткость в понимании его состава подчас приводили к тому, что в разделах рабочих песен публиковались произведения, имеющие лишь незначительные элементы приисковых и заводских мотивов. Эти мотивы не составляли неотъемлемой части художественной ткани самой песни. Показательна в этом отношении песня «Ложки», опубликованная в разделе рабочих песен

⁸ П. Г. Шпряева. Из материалов по истории рабочего фольклора. «Советский фольклор», вып. 2—3, 1936, стр. 109—118.

⁹ Дореволюционный фольклор на Урале. Сост. В. П. Бирюков. Свердловск, 1936. (В дальнейшем — Бирюков, 1936).

¹⁰ Сказы, песни, частушки. Сост. Е. М. Блинова. Челябинск, 1937. (В дальнейшем — Блинова).

¹¹ Легенды и были. Сказания алтайских мастеровых. Зап., статья и примеч. А. А. Мисюрева. Предисл. проф. М. К. Азадовского. Новосибирск, 1938. (В дальнейшем — Мисюрев).

¹² Фольклор Восточной Сибири. Сост. А. Гуревич. Иркутск, 1938.

¹³ См.: «Томские губернские ведомости», 1865, № 17—18, «часть неофициальная», стр. 7—8.

сборника «Дореволюционный фольклор на Урале». ¹⁴ Упоминание в зачине о старателях логически не связано с дальнейшим повествованием этой крестьянской лирической песни и выглядит весьма случайным. К рабочим песням отнесены в этом сборнике и более поздние крестьянские, принадлежащие, очевидно, к разновидности батрацких песен. Таковы тексты «Как и Костино-деревня» и «У окошечка сижу». ¹⁵ Стремление открыть для науки возможно большее количество материала, а с другой стороны, — расплывчатое представление о рабочем фольклоре приводило к тому, что произведения зачислялись в рабочий фольклор и печатались как рабочие песни без особого разбора, лишь бы в них так или иначе упоминались завод, труба, подмастерье и т. п. ¹⁶

При публикации рабочих песен в сборниках того времени над составителями еще слишком тяготело стремление представить рабочую песню в жанровых рамках традиционной исторической песни, в результате чего песни рабочих, посвященные отдельным эпизодам классовой борьбы, публиковались непременно как песни исторические и объединялись с произведениями исторического жанра крестьянского фольклора. В один ряд с крестьянскими историческими песнями ставились «Как четвертого апреля», «Сошлись говорить мы о праве своем», «Чермозская марсельеза», ¹⁷ «Жизнь настала хуже собачьей», «Спи, младенец мой прекрасный», «Отречемся от гнусного долга». ¹⁸ Между тем эти песни представляют собой своеобразный род агитационной *рабочей поэзии*.

В 30-е годы публикация текстов рабочих песен в составе сборников фольклора отдельных районов получила довольно широкий размах. Эта традиция продолжилась и после Великой Отечественной войны. Однако следует заметить, что принципы публикации оставались прежними. Новые сборники в известной мере дополнили представления о рабочей песне — как ранней, так и эпохи пролетарского революционного движения, но сам рабочий фольклор понимался в них еще слишком традиционно, изолированно от творчества рабочих поэтов. Принцип анонимности продолжал господствовать и определять состав фольклорных сборников.

За последнее десятилетие произведения рабочей и пролетарской поэзии частично публиковались не только в фольклорных изданиях. В 1954 году вышел в свет сборник «Революционная

¹⁴ Бирюков, 1936, стр. 274—275.

¹⁵ Там же, стр. 286—287.

¹⁶ См. песни «Не ронщи, Пашенька, драгая», «Жизнь наша нелегкая», «Вы бродяги, вы бродяги» и другие в сборнике В. П. Бирюкова «Урал в его живом слове» (Свердловск, 1953).

¹⁷ Бирюков, 1936, стр. 262—265.

¹⁸ Блинова, стр. 49—52.

поэзия (1890—1917)»,¹⁹ затем «Вольная русская поэзия второй половины XIX века»,²⁰ знакомящие читателя с произведениями массовой пролетарской поэзии.

Специальный раздел рабочих песен содержит сборник «Народные лирические песни».²¹ Своеобразным сводом рабочих песен, необходимость в котором остро ощущалась, явились «Песни русских рабочих».²² По существу это первое и единственное специальное антологическое собрание рабочих песен России, в которое вошли не только дореволюционные и послереволюционные публикации, но и произведения рабочей поэзии, печатавшиеся на страницах революционной нелегальной печати. Отдельные тексты, обнаруженные в архиве, впервые опубликованы в этом издании. Такой сборник был призван решить важные проблемы изучения рабочей песни, а также и специально текстологические проблемы. Поэтому остановимся несколько подробнее на этом издании, представляющем для нас особый интерес.²³

Материал сборника публикуется по разделам, составляющим, судя по вступительной статье, определенные периоды в истории рабочей поэзии: песни конца XVIII века — 1860-х годов, 1860—1880 годов и 1880—1917 годов. А. А. Нутрихин в данном случае следует тем принципам периодизации, которые были выдвинуты в фольклористических исследованиях и особенно ясно сформулированы в «Русском народном поэтическом творчестве».²⁴ В основе этой периодизации лежит идея прямолинейного распределения материала в строгом соответствии с определенными периодами русской истории, и в данном случае — с этапами исторического развития русского рабочего класса. В результате осуществления такого принципа фольклорный материал выступает в качестве иллюстрации буквально по десятилетиям, по годам социально-экономической жизни. Безусловно, историю народного поэтического творчества нельзя отрывать от истории в прямом смысле этого слова, но не следует игнорировать и особенностей, свойственных художественному сознанию, продуктом которого, в частности, и является рабочая песня. Упрощенное понимание

¹⁹ Революционная поэзия (1890—1917). Вступ. статья, подг. текста и примеч. А. Л. Дымшица. Изд. «Сов. писатель», Л., 1954.

²⁰ Вольная русская поэзия второй половины XIX века. Вступ. статья С. А. Рейсера, подг. текста и примеч. С. А. Рейсера и А. А. Шилова. Изд. «Сов. писатель», Л., 1954.

²¹ Народные лирические песни. Вступ. статья, подг. текста и примеч. В. Я. Проппа. Изд. «Сов. писатель», Л., 1961. (В дальнейшем — Пропп).

²² Песни русских рабочих. Вступ. статья, подг. текста и примеч. А. И. Нутрихина. Изд. «Сов. писатель», Л., 1963. (В дальнейшем — Нутрихин).

²³ В свое время нами была опубликована рецензия на этот сборник («Русская литература», 1963, № 2, стр. 256—259), в данной статье обратим внимание лишь на принципы публикации самого материала.

²⁴ Русское народное поэтическое творчество, т. II, кн. 1—2. Изд. АН СССР, М.—Л., 1955—1956.

социальной сущности фольклора часто приводит к утрате подлинного историзма.

При публикации устной рабочей поэзии сама проблема периодизации приобретает первостепенное значение. Трудность же ее решения состоит в том, что подавляющее большинство произведений, включаемых в понятие «рабочие песни», зафиксировано лишь в советское время, время, весьма отдаленное от предполагаемого периода возникновения того или иного произведения. Историческая периодизация рабочих песен требует большой осмотрительности и вдумчивого проникновения в историю самого фольклора, в те реалии и напоминания, которые сохранили современные записи. В издании «Песни русских рабочих» материал формально распределен по трем периодам. Так, в первый раздел отнесены песни XVIII—первой половины XIX века, но из 29 текстов, помещенных в этом разделе, 10 записано в советское время. Следовательно, определить дату возникновения произведения или время его наибольшей популярности можно лишь приблизительно и только исходя из его содержания, если оно дает к тому основания. При этом следует учитывать, что на горных заводах, например, реформа 1861 года не принесла рабочим изменений в их положении, условия труда оставались прежними, эксплуатация еще более усилилась, и трудно полагать, что мотивы побегов с завода, проклятий труду, ненависти к непосредственным угнетателям, мотивы, характерные для песен эпохи крепостничества, исчезли в первых же рабочих песнях пореформенного периода. Не всегда поэтому состоятельны попытки отнести тексты песен в записях советского времени к дореформенному периоду только на том основании, что песня содержит тот или иной указанный мотив.

Недостаточно критическое отношение к подбору материала для публикации, характерное для некоторых составителей областных сборников, проявилось и в данном издании. А. И. Нутрихин подчас механически перепечатывал в качестве рабочих песен указанные нами выше крестьянские песни из сборника В. П. Бирюкова, очевидно только на том основании, что В. П. Бирюковым они были опубликованы в разделе рабочих песен.

Выделение в рабочих песнях лиро-эпической группы представляется закономерным, но недостаточная четкость в понимании жанровых особенностей приводит к тому, что под видом лиро-эпических рабочих песен перепечатываются тексты песен Н. Медведева, впервые опубликованные В. П. Бирюковым в «Дореволюционном фольклоре на Урале». Если в областном издании эти публикации уместны как показатели одной из сторон песенного репертуара части сысертской молодежи 90-х годов прошлого века, то целесообразность перепечатки их в антологии и тем более зачисление в лиро-эпический жанр представляется сомни-

тельной. Вряд ли возможно хотя бы одну из выделенных А. И. Нутрихиным особенностей этого жанра («конкретная, способная передавать психологические переживания героев, лиро-эпическая песня объединила функции традиционных лирического и исторического жанров»; в лиро-эпической песне «продолжены вековые мотивы горя и страдания», стр. 18) обнаружить в текстах песен Н. Медведова. Для наглядности процитируем хотя бы частично один из них:

На Трофимовском угоре
Мы катались кораблем,
Одну беленьку бабенку
Опрокинули вверх дном.
Эта бабочка фартова
Не в обиде бы на нас,
Да мужик ее, заноза,
Тут же был на этот час.
Перво бабу сбил с копыльев,
А потом пошел пылять:
«Это что еще за мода
Детну бабу заголять?»

— и т. д.²⁵

Следует к тому же добавить, что фактически мы не имеем подлинных записей текстов песен Н. Медведова, поэтому судить об их фольклоризме следует с большой осторожностью. Нельзя игнорировать замечания В. П. Бирюкова о том, что все песни Медведова записаны П. П. Бажовым в 1936 году «по памяти», а также признания самого писателя: «Значительная часть „мякининых песенок“ (Медведова, — О. А.) у меня была записана, но в годы гражданской войны эта запись потерялась. Запись по памяти, конечно, не представляет той ценности, как непосредственная запись оригинала. . .».²⁶

Нечеткость принципов наблюдается и в подборе произведений для раздела гимнической поэзии сборника А. И. Нутрихина. Без всяких к тому оснований к гимнам отнесены такие песни и стихотворения, как «Отпустили крестьян на свободу», «Маши-нушка», «Умирая, отец завещал сыновьям», «Эту песню не сам я собою сложил», «Вытащил жребий недалний», «Стреляй, солдат, в кого велят», «К арестанту»²⁷ и др. Необоснованна и публикация в сборнике песен многочисленных стихотворных текстов, не ставших песнями. Этот недостаток, впрочем, весьма характерен для большинства изданий, содержащих разделы рабочих песен.

Вопросы текстологии в отношении рабочих песен из-за отсутствия вариантов и архивных материалов трудно поддаются решению. Также трудно, а подчас совершенно невозможно кате-

²⁵ Нутрихин, стр. 106—107.

²⁶ Бирюков, 1936, стр. 290.

²⁷ Нутрихин, стр. 204, 206, 208, 211, 215, 221.

горически решить вопрос о фольклорной недостоверности, порой и фальсификации, той или иной рабочей песни. Если относительно какого-либо текста и может быть высказано сомнение, то это сомнение должно быть строго и серьезно аргументировано, а «фальсификация» должна быть доказана. И это имеет особое значение при исследовании рабочих песен. Тексты песен русских рабочих, в частности песни раннего этапа развития устной рабочей поэзии, за редкими исключениями зафиксированы в единственном варианте. Рабочие песни — это новое явление в русском фольклоре, в нем обнаруживается смещение различных поэтических стилей, отсутствует веками выработанная традиционность, поэтому при определении подлинности, достоверности текста рабочей песни трудно оперировать такими понятиями, как традиционность стиля, устойчивость сюжета и т. д. Но если, например, некоторые тексты из сборника Е. М. Блиновой и кажутся сомнительными с точки зрения фольклорности их происхождения, то этого еще недостаточно, чтобы предполагать в них редакторское вмешательство самого составителя. Текст мог быть исполнен именно в том виде, в каком он опубликован в сборнике.

Другое дело, когда характер публикации позволяет усомниться в научной достоверности той или иной записи. Сошлемся на один из таких примеров. В издании «Были горы Высокой» опубликована записанная от А. Г. Коренистова песня, в которой нашли отражение события на Медном руднике в 1894 году.²⁸ Во время волнения рабочих, вызванного введением налогов на имущество, рабочие избили земского начальника Семашко. Но администрация рудника при помощи военной силы быстро ликвидировала волнение. После публичной порки «бунтовщиков» четверо рабочих рудника «решили сделать земскому уважение — покатаь на себе». Отношение рабочих к этому случаю и зафиксировано песней. В центр внимания поставлены решившие отличиться «герои». Само определения («коренной», «пристяжной», «рысак») в достаточной степени красноречиво свидетельствуют об отношении народа к героям события. Песня осмеивает угодничество и с полным сочувствием, хотя и в общем проницательном тоне, указывает на «галынянских» жителей, давших отпор начальникам. В 1935 году Ю. Самариным был опубликован вариант этой песни с указанием на то, что текст записан в Нижнем Тагиле в 1930 году.²⁹ Реальный комментарий к обоим текстам совпадает полностью, но вариант Ю. Самарина существенно отличается от текста, сообщенного А. Г. Коренистовым. Если у Коренистова нарочито подчеркивается комическое положение, в которое попадают желающие выслужиться перед земским

²⁸ Были горы Высокой, стр. 55.

²⁹ Ю. А. Самарин. Песни уральских рабочих. «Литературный критик», 1935, № 10, стр. 160.

начальником, то в публикации Самарина в комическое положение ставится сам земский, кроме того, концовка песни приобретает несколько иной вид:

Текст Коренистова

Они податей не плотят
И начальников колотят,
А начальники ревут,
Народ вицами дерут.³⁰

(стр. 55).

Публикация Самарина

Мы все подати не плотим,
Мы начальников колотим,
Пусть начальники ревут —
Мы пропишем им капут.

(стр. 160).

Посвящая свою статью исследованию песен уральских рабочих, Ю. Самарин должен был по крайней мере учесть весь опубликованный материал, относящийся к Нижнетагильскому заводу, и дать объяснение разночтений публикуемого им варианта с текстом из книги «Были горы Высокой». Автор публикации не только не учел фольклорный материал этой книги, но не указал, от кого произведена им запись песни. Существование столь различных вариантов одной и той же песни, записанных одновременно в одном месте, требует особого комментария. Отсутствие такого комментария и неточность паспортизации может вызывать известные сомнения в научной достоверности записи Ю. Самарина.

Не располагая архивными материалами, содержащими так называемые полевые записи, очень трудно, а порой и невозможно установить самый факт вмешательства составителя или редактора в текст поэтического произведения. Мы лишь попробуем обратить внимание на слишком вольное обращение с текстом при его перепечатке. Текст песни «На Нижнетагильском заводе», записанный Ю. А. Самариным, впервые был опубликован в 1932 году в статье Ю. М. Соколова «Фабрично-заводской и колхозный фольклор»,³¹ затем был перепечатан в сборнике Кашеярова и Боголюбова³² и одновременно в указанной статье самого Ю. А. Самарина «Песни уральских рабочих». Все три публика-

³⁰ Отрывок этой песни был записан Е. М. Блиновой от А. Бородной, 75 лет, которая в молодости слышала эту песню в Нижнем Тагиле. Он близок концовке текста А. Г. Коренистова:

А гальянски мужики
Да совсем не дураки.
Они податей не плотят,
Сами земского колотят,
А начальники ревут,
Народ вицами дерут.

(Бирюков, 1936, стр. 383).

³¹ Ю. М. Соколов. Русский фольклор, вып. IV. Учпедгиз, 1932, стр. 85—86.

³² Песни уральского революционного подполья. Сборник сост. М. С. Кашеяров и К. В. Боголюбов. Свердловск, 1935, стр. 17. Перепечатана по этому изданию Нутрихиным (стр. 116—117) с ошибочным указанием: «Впервые Кашеяров и Боголюбов».

ции имеют разночтения; приведем некоторые из них, принимая за основу первую публикацию. В строке 5 у Самарина и Кашеварова, Боголюбова — «в ту пору» вместо «в те годы»; в строке 8 — «не считая за грех» вместо «не считая грехом»; в строке 28 у Кашеварова, Боголюбова — «И нам говорил он всем так», у Самарина — «И нам он говаривал так» вместо «И нам всем говаривал так»; в строке 33 у Кашеварова, Боголюбова и Самарина — «нещастное время» вместо «ужасное время»; в строке 31 у Кашеварова, Боголюбова — «чтоб хозяевам-чертям» вместо «чтоб хозяева-черти»; строк 29—32 в публикации Самарина нет. И в этом случае мы имеем дело с ненаучным подходом к публикации и перепечатке текста, перепечатке, которая не может служить надежным материалом для исследователя. Приходится с сожалением констатировать значительную распространенность практики правки текста при его переиздании. Степень изменения текстов при этом различна. В. П. Бирюков, например, при перепечатке материалов из «Дореволюционного фольклора на Урале»³³ меняет в некоторых текстах лишь отдельные слова. Так, в песне «Цапля» в строке 2 вместо «ставится клеймо» появляется «ставилось клеймо»;³⁴ в песне «Мы по собственной охоте»³⁵ в строке 11 вместо «дозором» — «с дозором»; в песне «Благослови, сударь-хозяин»³⁶ в строке 6 вместо «сказать» — «скакать», в строке 25 вместо «лицо» — «личико» и т. п.

Та же небрежность наблюдается и в перепечатке текстов дореволюционных записей. Посмотрим, например, как перепечатывалась песня «На разбор нас посылают», впервые приведенная В. И. Семевским.³⁷ В сборниках фольклорных произведений, изданных в советское время, она перепечатывалась трижды.³⁸ Несмотря на то что составители этих сборников точно указывали первоисточник и четко излагали принципы публикации текстов,³⁹ в перепечатках обнаруживаются те или иные никак не оговоренные разночтения. В издании Мисюрева строка 17 — «Видать на горке, на горе» вместо «Видим на горке»; в издании Проппа та

³³ См.: Урал в его живом слове. Собрал и сост. В. П. Бирюков. Свердловск, 1953. (В дальнейшем — Бирюков, 1953).

³⁴ Бирюков, 1936, стр. 279; Бирюков, 1953, стр. 52.

³⁵ Бирюков, 1936, стр. 275; Бирюков, 1953, стр. 68.

³⁶ Бирюков, 1936, стр. 287; Бирюков, 1953, стр. 92—93.

³⁷ В. И. Семевский. Из истории обязательного горного труда в Сибири. «Сибирский сборник», год XII, вып. I—II (приложение к «Восточному обозрению» на 1897 год, Иркутск), 1897, стр. 71. — Перепечатана затем в книге В. И. Семевского «Рабочие на сибирских золотых промыслах» (т. 1. СПб., стр. 286—287) с единственным разночтением: «Видим на горке, на горе» вместо «Видим на горке». Оба раза опубликована без разбивки на строки.

³⁸ См.: Мисюрев, стр. 97—98; Пропп, стр. 485—486; Нутрихин, стр. 48—49.

³⁹ См., например, Пропп, стр. 522 («Сохраняются без изменения синтаксические, морфологические и лексические особенности народной речи...»).

же строка — «Видим на горке, на горе»; в издании Нутрихина в строке 20 — «спит рудник» вместо «стоит рудник»; в издании Мисюрева строка 29 — «И на голове волоса рвет» вместо «И волоса на голове рвет»; та же строка в изданиях Проппа и Нутрихина — «И волосы на голове рвет»; в строке 30 издания Мисюрева — «робить заставляет» вместо «робить оставляет».⁴⁰ Небрежности наблюдаются в перепечатках текста «О, се горные работы!» из «Томских губернских ведомостей». В издании Проппа⁴¹ в строке 10 — «бергамы» вместо «бергалы»; в издании Нутрихина⁴² в строке 4 — «офицерам» вместо «офицером»; в строке 22 — «в шахте» вместо «в шахту».

Отметим кстати, что при цитировании этих песен на страницах исследований допускаются дальнейшие изменения. В строке 41 песни «На разбор нас посылают» вместо «По целым дням» — «по цельным дням».⁴³ В строке 12 текста «О, се горные работы»⁴⁴ — «ударят» вместо «ударит»; в строке 15 — «умильна» вместо «умыльна»; в строке 19 — «шнурик» вместо «шпурик»; пропущена строка 24, строки 72—73 переставлены, и т. д.

Примеры разночтений первоначальной публикации с ее переизданиями можно продолжить. Но нам важно подчеркнуть, что переиздание рабочих песен не отличается добросовестностью и абсолютной надежностью. Во многих из них слишком много погрешностей и небрежностей, не позволяющих исследователю рабочего фольклора полностью доверять этим перепечаткам. Но пока речь шла лишь о случаях, объяснить которые можно отчасти издательской небрежностью. Значительно серьезнее факты существенной переделки текста при его перепечатке.

Разительные примеры, на наш взгляд, дает нам в этом отношении сборник А. В. Ионова.⁴⁵ Используя материалы своих ранних сборников,⁴⁶ в новом издании составитель допускает слишком вольное с ними обращение. Так, в издании 1938 и 1940 годов присутствует песня «Царь гуляет, тризну правит», которую с большими к тому основаниями следовало бы отнести к революционным солдатским песням. Перепечатывая текст этой солдатской песни, составитель превращает ее в шахтерскую под наз-

⁴⁰ В указанных сборниках составители не отмечали, что песня дана Семевским без разделения на строки. В изданиях Проппа и Нутрихина не указано также, что приводимые пояснения текста принадлежат Семевскому.

⁴¹ Пропп, стр. 486—488.

⁴² Нутрихин, стр. 45—47.

⁴³ См., например: А. Лозанова. Фабрично-заводские песни крепостной России. «Литературная учеба», 1935, № 7—8, стр. 16; то же: Русское народное поэтическое творчество, т. II, кн. 1, стр. 108.

⁴⁴ Русское народное поэтическое творчество, т. II, кн. 1, стр. 100—101.

⁴⁵ Песни и сказы рабочих Донбасса. Вступ. статья и подг. текстов А. В. Ионова. Донбасс, 1960.

⁴⁶ Фольклор Дона и Кубани. Сост. А. В. Ионов. Ростов, 1938; Песни и сказы шахтеров. Сост. А. В. Ионов. Ростов, 1940.

ваннем «Сменим кайла на винтовки» и производит замену многих строк песни. Приведем обе эти публикации.

Издание 1938, 1940 гг.

Царь гуляет, тризну правит,
Нашу кровушку сосет.
Как его нам обезглавить,
Как вернуть с войны народ?
Всех война нас закрутила,
В гроб-могилу загнала,
Мужиков всех погубила,
Сыновей отобрала.
Тризну правит царь Николка
С сворой пьяных богачей.
В руки мы возьмем винтовки
И пойдем на богачей.

Издание 1960 г.

Царь гуляет, тризну правит,
Кровь народную сосет,
Как его нам обезглавить,
Сбросить с трона подлый сброд?
Всех война нас закружила,
Всех в окопы загнала,
Сколько люда загубила,
Сколько горя принесла!
Тризну правит царь Николка
С шайкой воров, палачей...
Сменим кайла на винтовки,
Перебьем всех богачей!

Во всех изданиях паспортные данные одни и те же: текст записан в 1936 году на шахте им. Артема в г. Шахты. Не менее сомнителен текст «Песни коногона» в переиздании 1960 года. В нем появляется зачин в 8 строк, отсутствовавший в предшествующих изданиях, многие строки претерпели изменения — переставлены или заменены отдельные слова: «Кричит с вагона тормозной» вместо «Предупреждает тормозной»; «Гляди-ка, тут какой уклон» вместо «Здесь ведь и так большой уклон» и т. д. Более существенная замена в строке 27: «Или конторе задолжал?» вместо «Или конторе угождал?»; строка 31 — «А мне забойщики сказали» вместо «Мне приказал хозяин шахты». Опущены при переиздании и 4 заключительные строки песни. Аналогичны различия текста песни «Что-то сердцу больно стало» в ее первой публикации и в перепечатке. Указанные тексты имеют одни и те же паспортные данные, поэтому нет оснований предполагать здесь несколько вариантов одной и той же песни. Мы не беремся судить, какой из текстов (первая публикация или переиздание) является более достоверным. Наша задача состоит в том, чтобы обратить внимание на сомнительный характер подобных публикаций.

Отсутствие научного издания русской рабочей поэзии подчас сказывается и на характере выводов отдельных исследований. Так, например, при анализе песни «О, се горные работы» фольклористы неизменно говорят о существовании трех ее вариантов — Парамонова, Семевского и Блюммера.⁴⁷ В действительности же существуют лишь публикация Парамонова на страницах «Томских губернских ведомостей»⁴⁸ и текст, использованный Блюм-

⁴⁷ См., например: А. Лозанова. Фабрично-заводские песни крепостной России, стр. 158—175; А. Мисюров, стр. 129; С. Г. Лазутин. Рабочая песня в русском песенно-творческом процессе. В сб. «Устная поэзия рабочих России», изд. «Наука», 1965, стр. 24.

⁴⁸ «Томские губернские ведомости», 1865, № 17—18, часть неофициальная.

мером в романе «На Алтае».⁴⁹ В. И. Семёвский перепечатал в своих работах текст Блюммера с указанием источника. В работе «Из истории обязательного горного труда в Сибири» текст перепечатан без последней строки — «Как начальство дует нас»; в книге «Рабочие на сибирских золотых промыслах» он опубликован полностью. Возможно, это и незначительный, но весьма характерный случай, говорящий о насущной потребности в строгом научном издании рабочих песен со всеми их действительными вариантами.

Несмотря на то что советской фольклористикой впервые была поставлена проблема изучения рабочего фольклора как особого явления народной поэзии, нельзя признать удовлетворительными принципы изданий рабочего фольклора. Мы по существу до сих пор не имеем научного издания произведений этого вида народного творчества. И в этой области предстоит еще большая работа, требующая объединения и напряжения сил фольклористов и историков литературы, исследующих творчество русских рабочих поэтов.

⁴⁹ Л. П. Блюммер. На Алтае. СПб., б. г., стр. 105, 123—124. — Текст использован в виде двух отрывков, включенных в различные эпизоды романа.

Б. М. ДОБРОВОЛЬСКИЙ

ЗАМЕТКИ О МЕТОДИКЕ ТЕКСТОЛОГИЧЕСКОЙ РАБОТЫ С ЗАПИСЯМИ НАРОДНЫХ ПЕСЕН

Перед фольклористами постоянно встают вопросы о способах точной записи и публикации народных песен, но обычно они решаются всякий раз индивидуально и нередко считаются относящимися к работам, связанным с подготовкой материалов к изданию. Между тем эти вопросы требуют специального исследования и создания общих методических положений, нужных не только в редакционно-издательской практике; это необходимо также для получения полноценных полевых материалов и последующей камеральной обработки их (расшифровки и аналитического описания рукописей и фонограмм), для различного рода исследований звуковых, рукописных и печатных источников.

Настоящая работа не претендует на всестороннее освещение многообразных случаев необходимости текстологических пояснений, исправлений, различных их решений и рекомендаций; здесь приводятся лишь некоторые наблюдения, которые, возможно, дадут материал для дальнейших исследований в этой области.

Первым по времени появления был поставлен вопрос о редакции песенных текстов. Уже в предуведомлении к «Собранию разных песен» М. Д. Чулков писал: «Сколько я трудился в собрании сих песен, о том ведают те, которым известны безграмотные писцы наши, кои пишут, а что пишут, того не разумеют. Их неискусство находил я почти во всякой песне, так что индее ни стиха, ни рифмы, ниже мысли узнать мне было не можно; да я чаю, что они и сами растолковать бы мне не умели; для того вынужден был употреблять догадку».¹

¹ Собрание разных песен М. Д. Чулкова, чч. I, II и III с Прибавлением. СПб., 1770—1773. Изд. Акад. наук, СПб., 1913, стр. 7. (В дальнейшем — Чулков).

Если Чулкову для издания текстов песен пришлось исправлять описки, нарушения размера стиха, логические искажения, допущенные переписчиками (или собирателями), то в работе над первым музыкальным изданием перед В. Ф. Трутовским возникла необходимость привести в ритмическое соответствие тексты и напевы, без чего нельзя было выполнить одну из основных задач нотных публикаций — дать возможность музыкального исполнения: «Во всякой почти песне находил в речах великую неисправность и принужден был в некоторых местах прибавлять и убавлять, подводя их порядочно под ноты», — писал он в предуведомлении.² Соотношение напева и текста в данном случае не отражало локальных особенностей песен, так как напевы выбирались составителем те, которые казались ему наиболее устойчивыми, общепринятыми: «Что ж касается до голосов, то я, прислушиваясь от многих, нашел, что везде поют разными манерами; и так старался только сохранить их точность и утвердиться на самых простых голосах».³ Из этих пояснений Трутовского, а также из сличения поэтических текстов его собрания с текстами, опубликованными Чулковым, следует, что напевы подбирались Трутовским в большинстве случаев к уже ранее записанным словам песен — это и вызвало необходимость соподчинения зафиксированных в разное время частей музыкально-поэтического комплекса. Здесь следует заметить также и то, что в целях популяризации текст приводился в ритмическое соответствие с напевом применительно к его безвариантному повторению, что закрепляло за ним понятие куплетной песни, как наиболее простой, общедоступной формы бытового музицирования.

Публикации народных песен XVIII — первой половины XIX века, а в отдельных случаях и позже сохраняют принципы, примененные Чулковым и Трутовским. Это видно из сравнения записей песен, помещенных в нескольких сборниках. Одна из таких песен — «Белолица, круглолица» — дает показательный материал для анализа редакционных изменений. Текст песни появляется впервые у Чулкова,⁴ напев — у Трутовского.⁵ Последующие публикации в музыкальных сборниках Львова—Прача⁶ и Кашина⁷ — несомненные перепечатки. Наибольшей и наиболее характерной правке подвергнут 10-й стих.

² В. Ф. Трутовский. Собрание русских простых песен с нотами. Под ред. и со вступ. статьей В. М. Беляева. Музгиз, М., 1953, стр. 37. (В дальнейшем — Трутовский).

³ Там же.

⁴ Чулков, стр. 621—622, № 105.

⁵ Трутовский, стр. 78, № 31.

⁶ Собрание русских народных песен с их голосами, на музыку положил Иван Прач. Под ред. и с вступ. статьей В. М. Беляева. Музгиз, М., 1955, стр. 96—97, № 26. (В дальнейшем — Львов—Прач).

⁷ Русские народные песни, собранные и изданные для пения и фортепиано Даниилом Кашиным. Музгиз, М., 1959, стр. 228—229, № 74.

У Чулкова:

С чево кудри завивались, с чево расцеплялись.

У Трутовского «украинизм» смягчен:

С чево кудри завивались, с чево расцеплялись.

В сборнике Львова—Прача произведена замена последнего слова:

С чево кудри завивались, с чево развивались.

Этим были достигнуты смысловая и звуковая антитезы. Кашин, считая, как и его предшественники, что здесь не два стиха, а деление одного цезурочной рифмой, приводит этот стих в соответствие со следующим:

От чего-то кудри вьются, от чего секутся,
Со радости кудри вьются, с печали секутся.

В результате текст потерял колорит южного диалекта и приобрел дополнительную рифмовку. Не менее характерна и редакция 25-го стиха.

У Чулкова:

Рад год годовати и век вековати.

Трутовский изменяет начало стиха ради увеличения количества слогов, чтобы не вводить в нотной записи дополнительных лиг, необходимых для распевания первых двух слов:

Не только год годовати и век вековати.

Однако союз «и» не соответствует смыслу фразы. В сборнике Львова—Прача это учтено, и стих изменен:

Не только год годовати, хоть век вековати.

Несмотря на увеличение слогов, как в последней, так и в предыдущей редакциях ритмическое совпадение напева с текстом оказалось формальным, в результате чего при пении начальные слова звучат с неправильным ударением — «не толькó». Вероятно поэтому Кашин, сохранив окончание стиха редакции Львова—Прача, изменяет его начало, обращаясь к первоисточнику — сборнику Чулкова, и добавляет недостающее количество слогов соответственно акцентуации мелодии, для чего использует повторение слова «Хоть», чем и достигается окончательная звуковая симметрия:

Рад хоть год я годовати, хоть век вековати.

Сравнение других стихов и напева показывает, что Кашин при работе над песней пользовался всеми указанными сборниками, сличая их и заимствуя из каждого то, что считал наиболее верным.

В процессе редактирования изменялась и форма строфы. У Чулкова она не была обозначена. Трутовский, распределяя стихи под напевом, замечает упущение в тексте — нечетное количество стихов (29), не позволяющее разделить текст на двухстишные строфы, равные напеву. В связи с этим, а также, возможно, потому, что песня исполнялась со строфами цепного соединения ансамблем (так как данная форма строфики характерна именно для такого исполнения), Трутовский вводит обозначение повторов стихов. Эта редакция сохранена и в сборнике Львова—Прача. Кашин, трактуя песню как сольную, лирическую, снимает обозначения повторов, вследствие чего возникает необходимость ввести дополнительный стих, чтобы общее количество стихов стало четным. Место для введения этого стиха было найдено с таким расчетом, чтобы новая часть песни — «Издали из

Allegretto

ТРУТОВСКИЙ

Бе-ло-ли-ца, круг-ло-ли-ца крас-на-я де-ви-ца
При до-ли-нуш-ке сто-я-ла, ка-ли-ну ло-ма-ла,

Andantino

ЛЬВОВ—ПРАЧ

Бе-ло-ли-ца, круг-ло-ли-ца крас-на-я де-ви-ца
При до-ли-нуш-ке сто-я-ла, ка-ли-ну ло-ма-ла,

Tempo quisto

КАШИН

Бе-ло-ли-ца, круг-ло-ли-ца крас-на-я де-ви-ца
При до-ли-нуш-ке гу-ля-ла, ка-ли-ну ло-ма-ла.

(В оригинале: В dur-g moll).

Украины едет младой школьник» — начиналась с первого стиха строфы; поэтому Кашин создает к заключительному стиху первой части — «Не оглянешься надежа, махни черной шляпой» — парный — «Черной шляпой пуховою, правую рукою».

Изменениям подверглась и музыкальная запись. Напев у Трутовского, как он и писал в предуведомлении, действительно наиболее прост. В сборнике Львова—Прача он украшен «завитками» вспомогательных звуков. В редакции Кашина начальные мелодические обороты трех полустижий построены совершенно прямолинейно по тонам трезвучия, украшения сокращены. Окончания 1-го и 5-го тактов возвращают редакцию Трутовского, 2-й и 6-й такты повторяют сборник Львова—Прача, заключения обеих музыкальных фраз даны в самостоятельной транскрипции.

Сличение напевов показывает, что это не записи трех вариантов одной песни, а три редакции одного напева, связанные с различными эстетическими позициями, с различными творческими стилями.

Стилистическое редактирование народных песен встречается и в более поздних публикациях XIX века. Оно может быть наиболее четко определено в музыкальных изданиях, где сличение текста и напева позволяет достаточно веско аргументировать, почему ту или иную запись следует считать не вариантом, а стилистической редакцией. При наличии печатных первоисточников стилистическая редакция — в сущности скрытая перепечатка, однако встречаются издания, где и первые публикации оказываются стилистически отредактированными, как например записи в сборнике К. П. Вильбоа,⁸ для которого, по свидетельству А. Н. Серова, «выбором песен и редакцией их текста (отчасти и музыки) занимался целый кружок специалистов по русской песне, куда принадлежали: известный наш драматург А. Н. Островский, чрезвычайный любитель и знаток русского „почвенного“ творчества, критик Аполлон Григорьев и замечательный практический знаток русской песни — Т. Филиппов. К. П. Вильбоа, как практик по части записывания и гармонизации (!), был только, так сказать, секретарем, письмоводителем коллективных редакторских работ этого кружка».⁹

⁸ Русские народные песни, записанные с народного напева и аранжированные для одного голоса с аккомпанементом фортепиано К. Вильбоа. СПб., 1860. — Часть песен этого издания — перепечатки из предшествующих сборников в стилистической редакции.

⁹ А. Н. Серов. Русская песня как предмет науки. Общ. ред. и примеч. А. С. Оголевец. Музгиз, М., 1952, стр. 47. — Более подробно о сборнике Вильбоа см.: М. Балакирев. Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано. Ред., предисл., исследование и примеч. проф. Е. В. Гиппиуса. Музгиз, М., 1957, стр. 535. — Здесь отмечается также и замена текстов в некоторых песнях.

Естественно, что такие источники, которые содержат записи, подвергнутые стилистической редактуре, могут приниматься за документ только после тщательного критического анализа и должны быть соответственно прокомментированы.

Со второй четверти XIX века русская народная песня становится объектом изучения, в связи с чем возникают и новые вопросы текстологии. Это время положило начало бесконечным спорам, проявлению ряда крайних суждений, выявлению истинных и кажущихся фальсификаций, искажений музыкальных и поэтических текстов.

По сохранившимся материалам можно предположить, что в кружке П. В. Киреевского разрабатывались различные вопросы текстологии народных песен. В частности, немалое место занимало обсуждение возможности восстановления разрушенных текстов, очищения их от искажений и позднейших наслоений — т. е. вопросы реставрации и реконструкции (следы такой работы видны в рукописи А. С. Пушкина текста песни о сынке Степана Разина). После смерти Киреевского записи песен и подготовлявшиеся им для публикации материалы в конце концов оказались в руках П. А. Бессонова, который опубликовал их в своей транскрипции. Анализ искажений замысла Киреевского Бессоновым — материал для особого исследования, но здесь необходимо отметить своеобразную ценность его работы в том смысле, что она отражает в известной мере предметы текстологических споров, которые велись в кружке Киреевского. Они обнаруживаются в особых пометах внутри текстов, в применении Бессоновым чужих и собственных контаминаций, чужих и собственных домыслов и рассуждений.

Одновременно с положением о необходимости применения в ряде случаев реставраций и реконструкций в кружке Киреевского был поставлен вопрос и о воспроизведении подлинного исполнения песни. Эта линия ярко отразилась в четырех дошедших до нас тетрадах сборника М. А. Стаховича — как в самом материале (хотя и поданном внешне в популяризаторской манере), так и во вступительных заметках к отдельным тетрадам — и в его «Антикритике» — ответе Аполлону Григорьеву, особенно резко требовавшему точного воспроизведения фольклорного материала и данных о нем. Среди многочисленных интересных мыслей, высказанных (правда, не всегда ясно) Стаховичем, следует указать на отношение его к народной песне как к археологическому материалу, требующему тщательной фиксации: «...попадают иногда в плохом варианте текста песни стихи, веющие глубокой древностью, и, добираясь по ним методом сравнительным, археолог может найти первоначальный склад песни, которая в настоящее время уцелела только в отдельных стихах, попадающихся то в той, то в другой вновь переиначенной песне. Это приводит нас к тому заключению, что нельзя обегать песен

с искаженным текстом, если мотивы их верно сохранились. Дело археолога — приискать настоящий текст по уцелевшим стихам». ¹⁰ Это замечание, на которое едва ли кто обращал внимание при изучении истории фольклористики, оказалось по-своему пророческим в том смысле, что «археологический» подход к народной песне (отражающийся в отношении к ней как к предмету исследования и в поисках способов точной фиксации) с этого времени становится ведущим, проявляясь, однако, весьма различно.

В зависимости от теоретических позиций фольклористов народную песню считают в одних случаях постоянно, закономерно изменяющейся, в других — подвергающейся частичным искажениям или разрушениям. Естественно, что различные теоретические позиции отразились на практической работе собирателей и издателей.

Знакомство с публикациями, архивными материалами, критическими и исследовательскими работами дает основание говорить о существовании двух основных направлений в фольклористике: первое отмечено стремлением к беспристрастно точной записи, второе — к восстановлению наиболее совершенного материала. Представители этих направлений считают свои позиции непримиримыми, не замечая того общего, что роднит их, — слепой любви к народному искусству, которая в своих крайних проявлениях в одном случае приводит к механическому воспроизведению песен во имя сохранения документальности независимо от их состояния, во втором — к исправлениям во имя сохранения эстетической ценности или восстановления их в первоначальном виде.

Каждое из этих направлений имеет свои достоинства и недостатки. Первое предоставляет объективные данные для дальнейших исследований, однако «беспристрастная» запись нередко оказывается «вещью в себе», так как зачастую становится невозможной не только для звукового воспроизведения, но и для прочтения без сложной подготовительной работы, что порождает разнообразные, а порой и противоречивые толкования материала; второе направление (в какой бы оно степени ни проявлялось) хотя и дает возможность звукового воспроизведения песни без особых домыслов, однако лишает исследователей целого ряда сведений, особенно если система внесения редакторских исправлений не имеет соответствующих объяснений и обозначений.

Наиболее контрастными примерами этого является фольклорная деятельность А. Д. Григорьева и А. М. Листопадава.

Трехтомное издание «Архангельских былин и исторических песен» Григорьева можно назвать образцом археографического

¹⁰ М. Стахович. Русские народные песни. Предисл., ред. и примеч. Н. Владыкиной—Бачинской. Изд. «Музыка», М., 1964, стр. 18 (из предисловия к III тетради).

метода как при сборе, так и при публикации материала. Собиратель поставил перед собой задачу найти варианты одних и тех же сюжетов у различных исполнителей одного географического района, для полноты сбора ограничив себя жанрами, часто сливающимися, приобретающими единый стиль (былины, баллады, исторические песни). В публикации даны тексты без редакторских правок, отмечены места пропусков и вставок, сделанных информаторами при исполнении; по причины появления дефектов, кроме забытости той или иной детали, не отмечены. В комментариях даны описание хода экспедиционной работы и записи, характеристика местности, где производилась запись, и лиц, от которых она велась, указан репертуар певцов (в разрезе избранной темы), прослежена строфическая связь напева и текста (даже при отсутствии звукозаписи). Работа Григорьева особенно ценна в том отношении, что в ней отмечены и классифицированы ошибки слуха собирателя в момент записи и приведены выписки из полевых тетрадей для возможности сличения авторской расшифровки сокращений и условных обозначений, применявшихся в полевых условиях. Уникальные тексты прокомментированы так, что дают ключ для дальнейшей исследовательской работы, хотя сам собиратель уклоняется от нее.¹¹ Тщательно поданы и нотации фонограмм, сделанные И. С. Тезавровским. Краткие замечания музыканта дают точную посылку для дальнейших изысканий. Вместе с тем нотации опубликованы так «беспристрастно», что без особых коррективов не могут быть совмещены с поэтическими текстами. Здесь и филолог, и музыкант полностью отстраняются от вопроса звукового воспроизведения записей.

Диаметрально противоположной работой является пятитомное издание «Песен донских казаков» Листопадова — образец крайнего проявления «реставрационного» метода. Исследование архива собирателя с сохранившимися полевыми записями, сличение разновременных публикаций Листопадова, изучение кратких пометок и указаний нескольких дат записей под текстами, подготовительных рукописей, дневников и статей позволяют установить, что уже сам момент сбора песен был трактован как поиск материала для будущих реставраций. Песня записывалась несколько раз, пока собиратель не получал такого количества вариантов, которое давало бы возможность создать наиболее полную и художественно ценную версию. При обработке материалов — путем нахождения вариантов песен у других собирателей — устанавливался предположительный «первоначальный»

¹¹ Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1899—1901 годах с напевами, записанными посредством фонографа, т. 1. М., 1904, стр. XX—XXII и текст на стр. 376—381 («Путешествие Вавилы со скоморохами» с характерными пометками собирателя). (В дальнейшем — Григорьев).

текст (под которым подразумевался наиболее совершенный) и восстанавливались недостающие детали, исправлялись искажения: «Хотя выбранные Комиссией для первого выпуска тексты и отличаются сравнительной полнотой, однако варианты их — из записанных в других местностях — оказались бы не лишними при окончательной обработке текстов. Одно выражение, слово, перестановка стиха, его размер — все это может помочь разобраться в неясном, часто запутанном тексте выбранной песни», — писал Листопадов В. М. Лютенскову 16 декабря 1904 года.¹² Такой же обработке подвергались не только отдельные слова, но также и форма стиха и сюжет песни. Это распространялось и на музыкальный текст. Напев составлялся из суммы вариантов, звучащих на протяжении всей песни, с включением вариантов, полученных при повторных записях. При одnogолосном исполнении — по аналогии с другими записями — аналитическим путем восстанавливалось многоголосие.¹³ Следы соединений вставок из новых записей с первоначальными снимались, в некоторых случаях под напев подписывался новый поэтический текст.

Система обработки фольклорного материала оказалась подобной редактуре в изданиях XVIII века — и там и тут напев приравнен куплету, исключена вариантность его изложения, стих по отношению к нему эквиритмизирован, строфы уравнены для удобства безвариантного повторения напева, уничтожены локальные особенности мелоса (в данном случае районов Дона). В результате текстологическая работа Листопадова переросла из реставрационной в реконструкторскую.¹⁴

Эти две краткие характеристики текстологической обработки материалов фольклористами показывают, что вопрос о видах и степени ее применения должен быть рассмотрен со всех точек зрения, так как почти у любого собирателя можно встретить самые разнохарактерные ее решения.

Различные виды текстологического редактирования, обработки или комментирования записей народных песен оказываются необходимыми даже в тех случаях, когда не предполагается активного вмешательства в материал, так как без этого в сущности нельзя выполнить некоторых задач, встающих перед фольклористами.

Так, например, Е. Э. Линева, не имея возможности записать на фонограф полностью вариантное изложение напева, но желая

¹² Государственный архив Ростовской области, ф. 55, оп. 1, № 578, л. 3—4.

¹³ Пример опыта восстановления многоголосия опубликован самим собирателем. См.: А. Листопадов. Песни донских казаков. Под общ. ред. Г. Сердюченко, т. III. Музгиз, М., 1951, стр. 19—20.

¹⁴ Более подробно о текстологической работе Листопадова см.: Б. М. Добровольский. Работа А. М. Листопадова над песенным фольклором донских казаков. В сб. «Народная устная поэзия Дона», Ростов н./Д., 1963.

показать эту чрезвычайно важную для понимания народного искусства пения деталь, при публикации вводит дополнительную нумерацию поэтических строф, обозначающую исполнение их на один из эквиритмических вариантов записанного фрагмента.

В целях экономии места и создания графической яркости изображения вариантных изменений напева при нотациях фонограмм многими фольклористами принят особый способ сокращения: варианты частей напева выписываются под (или над) нотонаосцем — в тех местах, где они появляются.

При плохой слышимости звукозаписи для заполнения образующихся лакун в напеве при нотации его для воспроизведения песни вводится предположительная реконструкция утраченных деталей.

Филологи, работавшие над подготовкой к печати текстов сборника Кирши Данилова, прибегают к реставрации формы стиха, так как без этого невозможно ясное прочтение песен. Записи напевов этого сборника, по общему признанию музыкантов, нуждаются в реконструкции (история изданий сборника Кирши Данилова знает много примеров различно решенных реставраций и реконструкций филологами и музыкантами).

Вопрос о создании особого текстологического метода для работы над песенными записями XVIII века был поставлен А. Е. Пальчиковым в предисловии к переизданию 1896 года сборника Львова—Прача: «Тексты песен... а также написанное Львовым предупреждение к сборнику оставлены с прежним правописанием, и только исправлены грубые ошибки. Музыкальные же записи не тронуты совершенно, хотя при существующих исследованиях по русской песне и представлялось бы возможным восстановить истинный напев песен настоящего сборника. Но это уже дело музыкальных археологов, любящих русскую песню и готовых посвятить этому делу свой досуг и свои знания».¹⁵

Деятельность фольклориста постоянно связана с текстологией. Ошибочно думать, что текстологическая обработка записей — это только сфера деятельности редактора. Уже в полевых условиях собиратель нередко прибегает к текстологической корректуре. При окончании пения, особенно в тех случаях, когда собиратель понимает, что песня не завершена, производится опрос — вся ли песня слета. Если информаторы сообщают окончание, то оно дописывается собирателем, который даже и не думает, что он фактически производит текстологическую корректуру. Это элементарное правило для получения полноценного материала настолько общепринято, что нередко не оговаривается (так же как и фрагментарность записи). Не менее важен в собирательской работе и прием определения качества и ти-

¹⁵ Львов—Прач, стр. 56.

пичности (традиционности) исполнения. Этот вопрос нередко решается путем предварительного прослушивания исполнителя, но в нашем вопросе важнее другой прием — прослушивание фонограммы исполнителем и присутствующими при записи слушателями. В случае возникновения спора или недовольства качеством исполнения производится повторная запись, которая и может считаться после одобрения ее слушателями «фондовой». Таким образом, запись проходит первичную текстологическую сверку. Текстологическая сверка может быть произведена и иным способом. Запись прослушивается и прочитывается собирателем после окончания сбора материала, до отъезда из данного пункта, и возникающие вопросы о содержании, происхождении неясных слов, нарушений формы строфы, стиха выясняются дополнительным опросом исполнителей и местного населения. Нередко это приводит к необходимости сделать повторную запись (разумеется, при публикации дается не «сводка», а один из наиболее полноценных вариантов). Тексты и напевы, полученные с рядом лакун и неясных мест, не разъясненных информаторами, обрабатываются уже в камеральных условиях.

Следующий этап — камеральная обработка материалов, привезенных из экспедиции, — также включает текстологическую работу. Сюда относятся: транскрибирование текстов, зафиксированных обычно индивидуальными приемами сокращений, выписки сведений о записи (здесь обязательны отметка особенностей фиксации, классификация ошибок, разъяснение или исправление их); анализ текста, сверка с фонограммой и исправление по ней при условии синхронности записи или указания на различия при разновременной записи; описание повторных фиксаций с выводами об особенностях каждой и их оценка; нотация звукозаписей — полная (в идеале) или частичная, которая в виде исключения может быть заменена характеристикой напева (так как времени на эту чрезвычайно трудоемкую работу, как правило, не предоставляется).¹⁶ Кроме того, обязательна оценка звукозаписи со стороны ее технического совершенства и мастерства исполнителей, т. е. характеристика звучания музыкального текста. То же относится и к слуховым записям напевов.

Работа редактора при подготовке песен к изданию многообразна, виды этой работы зависят от того, с каким материалом ему приходится иметь дело. Здесь следует указать три типичных случая.

¹⁶ Трудоемкость нотации напевов часто берется под сомнение, несмотря на то что собиратели писали об этом начиная с первых публикаций: «Сколь трудно было собрать голоса народных неписанных песен, рассеянных на обширном пространстве России и положить оные на ноту, часто с фальшивого пения неискусных певцов, всякий легко представить себе может» (Львов—Прач, стр. 48).

1. Работа над текстом (как поэтическим, так и музыкальным), зафиксированным другим лицом, без звукозаписи. Если нет комментариев, дающих представление о состоянии текста, тем более при отсутствии вариантов этой же песни редактор может уловить только отдельные крупные дефекты — алогизмы, нарушения формы строфы, стиха и т. п.

2. Работа над текстом, зафиксированным другим лицом, при наличии фонограммы. Тут возможна проверка качества фиксации в рукописи, можно установить ошибки слуха, восстановить форму строфы, стиха, манеру произнесения слова, выяснить мастерство и качество исполнения, установив тем самым подлинность материала. Однако фрагментарность звукозаписи (это обычное явление) не дает полных данных о звучании песни во всей ее протяженности. Поэтому при обнаружении дефекта в части рукописи, не имеющей фонограммы, возможна условная реконструкция с соответствующими обозначениями — на основании анализа части песни, слышимой на фонограмме.

3. Работа над текстом, зафиксированным самим редактором. Хотя в этом случае мы нередко встречаемся с наибольшими редакторскими вольностями и неточностями, именно здесь имеются самые большие возможности для точного воспроизведения в печати собранного материала. Опыт Григорьева до сих пор оказывается почти классическим и наиболее убедительным, хотя и не лишен ряда недостатков.

Естественно прийти к выводу, что способ фиксации народных песен (как в издательском, так и в собирательском деле) нуждается в особом методе, соединяющем принципы фотографической точной, документальной записи с приемами реставрации, для создания которого уже много сделано археографией.¹⁷ Большую помощь может оказать и опыт наук, связанных с материальными документами, с предметами искусства. Основными положениями здесь являются: 1) точное описание состояния предмета в момент его нахождения, закрепление этого состояния и — при утрате деталей, без которых предмет рассыпается на части или становится «нечитаемым», — условное воссоздание их с обозначением границ сохранившихся подлинных деталей. Применение этих положений можно видеть в работе специалистов-реставраторов над разрушающимися или деформированными произведениями живописи, скульптуры и архитектуры, антропологов, этнографов, а также при научном воспроизведении рукописей.¹⁸ В фольклористике же до сих пор если и встречаются подобного рода работы, то они сводятся обычно к толкованию

¹⁷ См. «Основные правила публикации документов Государственного архивного фонда Союза ССР», М., 1945.

¹⁸ Одним из ярких образцов таких работ является публикация в академических изданиях 10-й главы «Евгения Онегина» Пушкина.

отдельных слов, версий сюжета, но почти никогда — формы строфы, стиха, соотношения текста и напева, смысла измененных слов, причин этих изменений, дефектов записи, произошедших по вине собирателя или информатора, не говоря уже об элементах реставрации, часто совершенно необходимых.

Вся история собирания, изучения и публикации русских народных песен свидетельствует о стремлении к их точной фиксации, о прямом или косвенном отношении к ним как к документам культуры; поэтому и при выработке методики текстологической работы с ними следует исходить именно из этого положения, то есть относиться к текстам народных песен как к документам, учитывая различную степень их сохранности и достоверности.

Для того чтобы высказанные соображения стали более конкретными, целесообразно привести ряд примеров, показывающих различные виды дефектов, с которыми приходится встречаться на практике, и возможные приемы их устранения. Стандартного решения здесь быть не может — в зависимости от причины, вызвавшей тот или иной дефект, возможны различные объяснения, обозначения или исправления. Решить, как поступить в том или ином случае, можно только после тщательного анализа каждого явления.

Несмотря на разнохарактерность текстологических дефектов, их можно разделить на две категории — дефекты звучания и дефекты начертания. Первые — возникающие в момент произнесения (исполнения песни) — исполнительские дефекты, вторые — следствие неточного графического изображения (записи поэтического текста и нотации напева) — фиксационные дефекты. Первые зависят от информаторов, вторые — от работы собирателя, расшифровщика или редактора.

I. Исполнительские дефекты. Их можно разделить на два вида — фонические (фонетические и музыкальные) и структурные.

1. *Фонические дефекты.* При археографическом подходе к народной песне они не должны исправляться ни собирателем, ни расшифровщиком, ни редактором, но обязательно объясняться; исправление допустимо только в особых случаях, оговариваемых в примечаниях. Фонические дефекты могут происходить на основе физиологических явлений (нарушение артикуляции, расстройство певческого аппарата и др.), психо-физиологических и психологических. К фоническим дефектам мы относим перемещения звуков, замену их в слове близкими или относительно близкими звуко сочетаниями, в результате чего могут возникать новые слова, ведущие к переосмыслению текста или появлению алогизмов. Эти дефекты нередко сливаются с явлениями народной этимологии и вариационностью и поэтому требуют особо внимательного разбора.

Перемещение звуков может возникнуть случайно у отдельных исполнителей и быть закрепленным. Так, например, при первоначальной записи текста былины «Илья Муромец на Соколекорабле» исполнитель спел — «Как по синему-то морю по Верейскому». При записи на магнитофон — «Как по синему-то морю по Еврейскому». Другой исполнитель, певший вместе с ним раньше, дал ту же редакцию. При повторной записи другим собирателем от второго исполнителя была снова получена первая редакция.¹⁹ Таким образом, несмотря на то что это изменение слова можно отнести к области этимологии, все-таки вернее его считать фонетическим явлением. Следующий пример может пояснить это положение. Исполнитель поет — «Дак девка иверем помахивает», собиратель поясняет — «веером».²⁰ Что хотел сказать собиратель (он же и редактор) этим примечанием? Связано ли такое произнесение слова с единичной ошибкой исполнителя или вошло в местную традицию? Какова природа этого изменения? Нетрудно проследить путь, по которому могла идти деформация слова: первоначальное «веер» дало «ивер» на основе стяжения «е» в «и» с последующей метатезой. Таким образом, этот дефект можно было бы рассматривать как следствие фонетических закономерностей ошибок речения. Но знакомство с другими записями говорит о том, что слово «ивер» для данной песни стало традиционным в печорской и мезенской песенных культурах, а раз это так, то должно рассматриваться как вошедшее в состав песенной этимологии (входит ли оно в таком виде в бытовую речь, собирателем не указано).

Замена звуков в слове может создать новое слово, логичное в контексте песни. В одной из песен на Печоре и Мезени сейчас поют — «Ехали девицы в ескарах» или «Ехали девицы в маскарад», на основании чего собиратель в первом случае дает пояснение: «в маскарад»,²¹ во втором случае, вероятно, не считает слово ошибкой. Однако и слово «ескары» также можно считать вполне уместным, так как оно обозначает девичьи сани. Слово «маскарад» в данном случае создает впечатление анахронизма, кроме того, разрушает рифму, выдержанную во всей песне. Слово «ескарах» рифмуется, но создает смысловую тавтологию (следующая строка песни — «что на новеньких на лапчатых саях»). При анализе текста возникает мысль, что оба слова яв-

¹⁹ Б. М. Добровольский. Новая запись былины в Горьковской области. «Русский фольклор. Материалы и исследования», II, Изд. АН СССР. М.—Л., 1957, стр. 272—276. — Текст опубликован в первоначальной редакции. Повторная запись была произведена композитором А. А. Нестеровым.

²⁰ Песни Печоры. Изд. подг. Н. П. Колпакова, Ф. В. Соколов, Б. М. Добровольский. Изд. АН СССР, М.—Л., 1963, № 227. (В дальнейшем — Песни Печоры).

²¹ Там же, № 108.

ляются заменой какого-то третьего. По стилю текст песни может быть отнесен к концу XVIII—началу XIX века. Учитывая распространённое явление замены шипящих звуков свистящими и оглушения звонких гласных, первоначальное слово, вероятно, было «машкерах» (от «машкера» — маска). При этом слове исчезают все дефекты — тавтология, анахронизм, нарушение рифмы. Естественно, что такое изменение должно быть оговорено.

При замене одних звуков другими может появиться существующее, но бессмысленное в контексте слово. Например: «Хожу я, гуляю, вдоль по каравану» или «Хожу я, гуляю, вдоль по караваяу» вместо «Хожу я, гуляю, вдоль по хороводу». Деформация слова «хоровод» («карагод» — «каравод» — «каравон» — «караван» — «каравай») настолько широко известна собирателям и редакторам, что почти никогда не комментируется. Тем не менее странным оказывается отсутствие пояснений при окончательной потере смысла целого стиха.

Бессмысленная замена слов обнаруживается легко, но нахождение первоисточка бывает весьма затруднительно и нередко в некоторых деталях необъяснимо. Такие явления наблюдаются у малоталантливых исполнителей, механически передающих текст. Фиксация таких материалов может представлять научный интерес, публикация же их должна быть очень продумана, во всяком случае должна сопровождаться в сноске соответствующей реконструкцией. Так, записав и опубликовав вариант песни «Верный наш колодец», подходя с позиций «строгой документальности», собиратель не счёл нужным объяснить явную нелепость, допущенную исполнителем, который пел: «Конь воду выпивает, кирпичами выливает».²² Предположительная реконструкция здесь совершенно необходима, тем более что сделать ее очень легко. Песня известна в достаточном количестве записей, в наиболее близких вариантах этот стих звучит так: «Конь воду выпивал, копытами выбивал» или «Конь воду выпивает, грязь копытом выбивает». Перед нами несомненно алогичная эквиритмическая замена полустигиия.

Гораздо труднее поиски верного звучания искаженных, потерявших смысл слов в уникальных текстах. Так, в былине про Дюка Степановича, прокомментированной собирателем лишь частично (отмечено смешение имен Дюка Степановича и Ильи Муромца), остался необъясненным стих «От копыт купцом, шея колесом».²³ Само состояние текста — несколько нарушений логики формы цепного соединения строф, указанная путаница в именах, излишние повторения слов — свидетельствуют о его дефектности. Сохранившиеся две фонограммы, записанные

²² Песни Печоры, № 106.

²³ Песни гребенских казаков. Публ. текстов, вступ. статья и комм. Б. Н. Путилова. Грозный, 1946, № 2.

позже, говорят о стремлении исполнителя восстановить первоначальный текст.²⁴ На последней фонограмме полностью восстановлена форма строф, изъяты лишние повторы, оставлено имя Ильи Муромца и убрано упоминание Дюка Степановича. Но интересующее нас место осталось прежним, за исключением замены «от» на «под», что не прояснило смысла. Что же здесь было? Слово «купцом» можно принять за «кубцом», если учесть обычное оглушение «б» в «п». Но что же означают первые три слова: «от копыт кубцѡм»? Это было бы понятно, если бы перед этим говорилось, что что-то летит, но такого стиха нет. Возникает вопрос, не являются ли первые два слова одним — «ѡткопыт» или «пѡдкопыт» («от» приходится на сильную, акцентную долю такта и поется более протяжно, чем начало следующего, в результате чего создается впечатление двух слов). При работе над данным текстом автор этих строк пришел к заключению, что здесь некогда было слово «ѡскопытъ» (земля, грязь, снег из-под копыт бегущего коня — по объяснению в словаре Даля). Что касается неясного «кубцѡм», мы предполагаем здесь потерю согласного «л» в слове «клуб», произносимом на украинском языке в этом падеже «клубѡм», с учетом же ласкательного оборота, данного исполнителем, — «клубцѡм». Тогда стих должен был звучать так: «Ископытъ клубѡм, шея колесѡм».

2. *Структурные дефекты.* Основным видом таких изменений является нарушение формы строфы — пропуски повтора стихов, перестановки их и пропуски строф, а также лишние повторы слов, стихов, строф. Причины появления структурных дефектов лежат в основном в сфере психологических явлений, поэтому они могут быть выявлены и объяснены преимущественно на основе изучения логики построения.

Пропуск повтора стиха при цепном соединении строф²⁵ можно обнаружить безошибочно, однако здесь надо учитывать эпизодические исчезновения цепного соединения при окончаниях логических разделов песни (логических строф). Пропуски стихов, разрушающие форму строфы, могут безболезненно для качества документальной записи восстанавливаться в скобках с соответствующей оговоркой, тем более что такие дефекты инфоформаторы часто исправляют сами при повторной записи или сообщают о них при опросе. Несколько иначе следует относиться к пропуску стихов, если это связано с параллельным изменением в напеве; в таких случаях можно условно считать такую

²⁴ Обе фонограммы находятся в Фонограммархиве Института русской литературы АН СССР (вторая — копия материалов Кабинета народной музыки Московской консерватории).

²⁵ См., например, Песни Печоры (№ 56 — отметка пропуска строфы при записи на магнитофон, № 152 — постепенное разрушение формы строфы, № 167 — исчезновение зачина в двух последних строфах, а также №№ 324, 328, 358, 363).

форму своеобразным вариантом (хотя и появившимся в результате разрушения песни), а поэтому не подлежащей восстановлению. Такая запись может считаться достаточно полноценной, если песня записана в звучании целиком или в большом фрагменте, по которому можно определить систему варьирования.

Лишние повторы слов, стихов и строф (структурная тавтология) обычно появляются тогда, когда исполнители давно не пели и вспоминают песню во время записи. Эти повторы могут быть совершенно механическими, но иногда связанными со специальным расширением напева. В первом случае это может быть отмечено особым условным знаком, во втором — необходимо выписать всю новую конструкцию, оговорив ее случайность.

От фонических и структурных ошибок ведут свое происхождение *структурно-смысловые* дефекты. Такие дефекты часто принимаются за варианты, особенно если они стройно вписаны в контекст:

Эх вы горочки,
Эх вы горы да вы же горы,
Эх вы горы да вы Валда...
Горы Валда... Валдайские.
Горы Валдайские,
По прозваниюицу го... горочки,
Эх и горы да Зи... Зимогорские
Да Зи... Зимогорские
Эх Зимогорские.
И на что же вы, го... горочки ли,
Эх горы, вы споро... вы спорожены,
Споро... вы спорожены.
Эх вы спорожены.
Спородил ли вас, го... горочки,
Эх и горы, да бел... бел-горюч...
Бел-горюч... бел-горюч камень.²⁶

Публикации песни многочисленны. Текст и напев ее устойчивы. Во всех известных вариантах начало ее содержания такое: бесплодные горы породили только бел-горюч камень. Этот камень и является тем местом, где произошло драматическое событие. В 4-й строфе данной записи при абсолютно аналогичном построении происходит нарушение структуры повествования (камень породил горы), вследствие чего вопрос «И на что же вы, горочки спорожены?» остается без ответа. Естественно прийти к выводу, что здесь произошла ошибка. В чем она заключается?

²⁶ Ф. Рубцов. Народные песни Ленинградской области. Изд. «Сов. композитор», М., 1956, № 9. — В издании пропущены 3-я строфа и слог «ли» в 4-й строфе. Неверно указаны собиратели. Следует: запись З. В. Эвальд и П. Г. Ширяевой. Фонограммархив ИРЛИ, № 5601/4. Выверено по фонограмме Б. М. Добровольским.

Исполнители по неизвестным причинам изменили 2-й стих 4-й строфы, который должен был бы звучать: «Спородили ль вы, го... горочки». Обратив внимание на первое слово, можно заметить, что выражение «спородил ли» образовалось в результате перестановки конечных звуков (обычное фонетическое явление). Настоящий «разрушитель смысла» — слово «вас». Вероятнее всего, оно появилось как ответная реакция на переосмысление «спородили» в «спородил ли» (ед. ч. мужск. р.), что придало искаженный смысл всей строфе песни, во всех своих частях сохранившей традиционную смысловую схему.

II. Фиксационные дефекты. Сюда относятся ошибки собирателя, расшифровщика, комментатора, редактора. Основная масса их происходит от ошибок слуха или неверного восприятия исполнительских дефектов.

1. *Ошибки собирателя и расшифровщика.* Они аналогичны ошибкам исполнителей — с той разницей, что произнесение текста здесь заменено графическим воспроизведением звучания.

Среди ошибок собирателя и расшифровщика, так же как и у исполнителя, наблюдаются перестановки звуков, особенно при «эмпирической настройке слуха». Встречаются замещения некоторых звуков ассонансами или контрастными парами их, замены одних слов другими, перестановки слов и т. п.²⁷ У расшифровщика же дополнительно появляется «звуковая галлюцинация» на основе «графического гипноза». Вот один из примеров. В рукописи собирателя: «Ах ты прочий мой холоп». Расшифровщик слышит на фонограмме иные слова: «Ах ты Пров, ты мой холоп». После прослушивания коллективом (4 человека) с предварительной читкой текста все вместе, в том числе и собиратель, сошлись на мнении, что последняя версия — «Пров» — верная. Так песня и вошла в публикацию.²⁸ Сличая варианты, записанные в той же местности, невольно обращаешь внимание, что ни первая, ни вторая версии ни разу не встречаются. Этот стих обычно включает осуждающее слово — «шельма», «хитрый» и т. п. Если слово «прочий» безусловно нелепо, то и внесение собственного имени не приближает к традиционной версии стиха, который, как и весь текст, достаточно устойчив. Сравнивая две версии слуха — «Пров» и «прочий», можно заметить, что и собиратель, и расшифровщик сошлись на начальном звучании «про». Имея в виду известное фонетическое явление — замену звука «р» на «л» и переход «о» в «у», можно предположить иной состав звуков искомого слова. Обращаясь к записи в той же местности, но

²⁷ О различных явлениях ошибок слуха собирателя в момент записи см.: Григорьев, стр. 621—624. Кроме того, следует отметить, что перестановка звуков в слове — очень распространенная ошибка в работе машинисток при перепечатке текстов и наборщиков типографий.

²⁸ Песни Печоры, № 113, другой вариант — там же, № 252, со стихом: «Да уж ты шельма, плут холоп».

сделанной ранее, мы находим односложное слово «плут», которое принимается как рабочая гипотеза, так как оно наиболее близко стоит к слову «Пров». Слушая фонограмму, заново имея перед глазами все три слова, ясно слышится, что исполнитель поет «плот», округляя звук «у» в слове «плут». Собиратель при записи текста, услышав звучание «п» и «о», заменяет подсознательно звук «л» на «р» и пишет слово «прочий». Расшифровщик по тому же закону и под влиянием «графического гипноза» подтверждает начальное звучание, но слышит разрыв в слове, верно определяя слово «ты». Полученное сочетание «Пров, ты» логично в контексте, и слушатели подтверждают вторую версию, и только когда те же участники спора имеют в руках три версии, наконец понимают и слышат фонический (одновременно и логический) дефект фиксации. Такой подробный разбор одной ошибки приведен здесь потому, что ошибка эта весьма показательна и свидетельствует о необходимости тщательной и кропотливой работы над текстами как в полевых, так и камеральных условиях, о том, как необходима тщательная редакторская работа, которая позволяет дать истинную картину исполнения песен.

В тех случаях, когда в силу ряда обстоятельств собиратель не улавливает смысла спетого и записывает то, что слышит, появляется эмпирическая фиксация.

Запись оказывается верной в отношении звучания, но бессмысленной начертанием (например, «Излюбленно пишут газеты» вместо «Из Люблина пишут газеты»). Такое начертание бывает особенно затруднительно для его расшифровки, если оно соединяется с фоническими явлениями.

Для собирательской работы особенно характерны структурные дефекты поэтического текста, появляющиеся в момент записи как результат торопливости и небрежности фиксации, при записи текста с пересказа, при падении интереса к исполнителю. Здесь нередко встречаются пропуски повторов стихов (при постоянном и эпизодическом цепном соединении строф), припевов, «наигрышных» частиц («ай», «ой», «эх-да» и т. п.), фрагментарно произнесенных слов, что особенно характерно при записи песен протяжного стиля, когда собиратель «ждет» полного слова, пропуская звучащие его части. Эти дефекты должны устраняться сразу же, при первичной обработке материала, пока собиратель помнит особенности своей работы.

2. *Ошибки комментатора.* Этот род ошибок проистекает от неверно трактованных особенностей полевых записей, от веры в непогрешимость собственного слуха и от предположения, что исполнитель может петь, нарушая всякую логику. Такие случаи можно наблюдать как у собирателей прошлого, так и нашего времени. В «Новой серии» песен, собранных Киреевским, напечатан следующий текст:

Мне чаялась — эта плетка шелкова
А ж на ли из бела толстава ремня.²⁹

К тексту сделано примечание: «Вероятно, „А ж ана ли“, т. е. плетка. (*ред.*)». На самом деле, во-первых, это примечание не редактора, а собирателя — П. М. Перевлесского; кроме того, в рукописи сохранилось дальнейшее его рассуждение: «Впрочем, довольно странно, зачем эти частицы, одно и то же выражающие, стоят совершенно без нужды».³⁰ И запись, и объяснение собирателя свидетельствуют о непонимании услышанного текста: «Ажно ли из бела толстого ремня».

В цитированном уже несколько раз издании «Песни Печоры» напечатан такой текст:

Конь спо бережку похаживает,
Да ле шелкову траву заламливает.
Да ле погонпли да гуси серые домой. . .³¹

В комментарии сообщается: «Очень близкий вариант записи 1955 года из того же района. . ., но с более древним образом в зачине».³² Если прочесть текст песни, то обнаруживается не только странность ситуации, по которой оказывается, что под словом «конь» подразумевается невеста, но и происхождение этой ошибки. «Конь» — неправильно призннесенное, прочтенное или зафиксированное слово «нонь», слова «похаживает», «заламливает» либо имеют приписанное механически собирателем окончание «т» (было, очевидно, распространенное «похаживая», «заламливая» со смягченной огласовкой последнего звука), или действительно были подчинены исполнителем слову «конь». Однако никакого «более древнего образа» не создано, а создана залогизированная ошибка.

3. *Редакционные дефекты.* Этот вид фиксационных дефектов в основном зависит от позиций редактора, продиктованных спорными или неверными концепциями; прямыми редакторскими ошибками являются опечатки и описки. Несмотря на то что основным положением всякой редакторской работы, связанной с публикацией документов, является критическое и вместе с тем бережное отношение к материалу, при подготовке к печати записей народных песен мы встречаемся, с одной стороны, с эмпирической перепечаткой полевых материалов, с другой — с вмешательством в текст (элементы этого присущи упомянутым ранее работам А. Д. Григорьева и А. М. Листопадава).

²⁹ Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия, вып. II, ч. 2. М., 1929, № 2180, стр. 245.

³⁰ ГБЛ, Архив П. В. Киреевского, ф. 125, п. 47, л. 563; сообщено З. И. Власовой.

³¹ Песни Печоры, № 351.

³² Там же, стр. 441. Текст записи 1955 года см.: там же, № 117 — «Не спо бережку похаживала».

Специфической работой редактора при подготовке песен к публикации является нахождение наиболее верного и ясного способа графического изображения записи.

В работах с напевами особое значение имеет расстановка тактовых черт, позволяющих выявить музыкальную структуру. Немаловажную роль играют и дополнительные лиги, указывающие на различные эквиритмические сочетания слов и напева, а также расположение напева в соответствии со строфами и стихами поэтического текста.

Недопустимой редакторской ошибкой следует считать игнорирование строфичности текста, слияние его в сплошной поток стихов, нередко создающее впечатление хаотической массы, что разрушает стройность, присущую народной песенной речи. См., например:

Не во далече было-то, далече,
Да было во чистом, во чистом поле.
Э-ой да что из этого да поля да было во раздо...
ой во раздольице.
Из раздольица, разыгралася в поле да куница да она
перед со... она перед сободем.
Слезно-то сплакала красна да девица да она перед
мо... она перед молодцем.³³

Редактор (он же собиратель) точно перепечатал полевую запись, не задумываясь о графике текста, не обратив даже внимания на деление стихов слогом «да» и на собственную верную трактовку первой строфы. На самом деле в приведенном тексте 3—5-я строки должны быть разделены каждая на два стиха:

Э-ой да что из этого было да поля,
Да было во раздо... ой во раздольице.³⁴

В настоящей работе автор умышленно оставил в стороне большое количество вопросов текстологии русских народных песен, особенно связанных с текстологией напевов. Последнее требует специальной работы с большим количеством нотных примеров и музыковедческим анализом различных случаев дефектов и их причин, зачастую более сложных, чем те, которые возникают в поэтических текстах. Здесь хочется только сказать, что большинство положений, относящихся к поэтической части песни, часто можно отнести и к музыкальной. Однако некоторые явления, как например перестановка звуков, в напеве оказываются не ошибкой, а системой варьирования и только как исключение приводят к искажению звучания (что можно наблю-

³³ Там же, № 360.

³⁴ Такое деление подтверждается публикацией варианта песни с напевом в том же издании (№ 161).

дать в хоровых партитурах). В силу известной «консервативности» и большой свободы варьирования, ошибки в напевах встречаются реже, чем в текстах. Обычно дефекты музыкального исполнения происходят от физиологического нарушения певческого аппарата и проявляются в неточной, подчас фальшивой интонации, что влечет за собой дополнительные трудности и ошибки при нотировании напева. Специфически музыкальным дефектом является детонирование (понижение или повышение звука вне норм варьирования и неустойчивой температуры). Закрепление детонированного звука иногда переводит следующую строфу в другую теситуру или изменяет ладовую основу вне специфики музыкальной структуры. Наблюдаются явления «нащупывания» напева в начальных строфах, окончательный вид которого выявляется при последующих его проведениях. Повторными записями нередко удается установить, что исполнитель просто не помнит напева и весьма приблизительно импровизирует «на заданную тему». Изучая сольное и хоровое исполнение одной и той же песни, нередко можно обнаружить, что исполнитель поет не сольную редакцию, а только одну из партий хора (этот случай наиболее часто встречается в солдатских песнях). Одной из ошибок певцов является исполнение слов одной песни на напев другой. Уловить такую ошибку можно только при условии знания собирателем обеих песен или при указании на это другими исполнителями (следует оговорить, что исполнение напева с другими словами — перетекстовка — иное явление и не может считаться ошибкой исполнителя). Специального изучения заслуживает комплекс ошибок слуха при нотации звукозаписей. Таких ошибок довольно много, и они имеют свои закономерности. Особый раздел составляют редакторские ошибки, выражающиеся в неверной тактировке, в применении смешанных принципов нотации, затемняющих выявление структуры народной песни, а также в предвзятом мнении о теситуре народных голосов, что нередко выражается в произвольном транспонировании записей в единый средний регистр.

Каков же вывод из приведенных примеров и поставленных вопросов? Несомненно, что современной фольклористике необходимо планомерно заниматься разработкой текстологической методики. Эта методика должна быть основана на отношении к народной песне как к документу, требующему точной, тщательной фиксации и критического подхода к каждому явлению. При современной технике записи, взаимопроверке вполне достижимо нахождение достаточно справедливых решений, которые освободят нашу науку от предвзятых мнений.

Л. В. ДОМАНОВСКИЙ

**ВОПРОСЫ ДАТИРОВКИ
И ТЕКСТОЛОГИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ
НЕКОТОРЫХ АНТИКРЕПОСТНИЧЕСКИХ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ**

1

Датировка и историческое приурочение произведений народного творчества составляет одну из важнейших проблем фольклорной текстологии. Она тесно связана с задачами исторического изучения фольклора. Как показывает история дореволюционной и советской фольклористики, представители разных школ и направлений уделяли много внимания и сил поискам принципов, на основе которых выработывалась методика такого исследования. Особенно большое место занимали эти вопросы у представителей «исторической школы». Выработанные ими методы, научные их обоснования и достигнутые результаты до сих пор являются предметом горячих споров и обсуждений.

Ошибки в датировке фольклорных произведений, в их приурочивании нередко вытекают из неверной характеристики общественно-политических взглядов, вызваны субъективизмом и модернизацией в понимании закономерностей развития народной общественной мысли.

Реальную возможность для появления такого рода ошибок дают записи произведений, сделанные в советский период. Собиратели и исследователи советского фольклора не раз отмечали, что исполнитель не остается безучастным к идейно-художественному содержанию передаваемого им произведения. По праву устности бытования он вносит в фольклорный текст изменения, связанные как с его творческой индивидуальностью, так и с общей идеологией советского человека. В его изображении история прошлого получает новое понимание, более зрелое и социально-осмысленное, чем это было у современников событий.

Исследователь, имея в своем распоряжении записи разных эпох, должен учитывать возможность отражения последних в том или ином произведении. Наслоения, которые были внесены в советский период, могут не совпадать с первоначальным общим замыслом произведения, качественно изменять его идейную направленность.

В раскрытии первоначального замысла произведения и в прослеживании его дальнейшей истории в сущности и состоит одна из главных задач фольклорной текстологии. Такая работа требует, как и при литературоведческом анализе, привлечения всякого рода дополнительных источников, развернутого историко-реального комментария.

Судить об эпохе, взглядах и оценке народом определенных событий можно лишь по произведениям, современным этим событиям. Только в этом случае может быть до конца соблюден принцип историзма, лежащий в основе методологии советской фольклористики. Ф. Энгельс в письме к Шлютеру, отвечая на запрос последнего о песнях и стихах из эпохи крестьянских движений XV и XVI веков, указывал: «Вообще говоря, поэзия прошлых революций, за исключением „Марсельезы“, редко производит революционное впечатление в позднейшие времена, так как, для того чтобы воздействовать на массы, она должна отражать и предрассудки масс того времени».¹

Это замечание Ф. Энгельса, проникнутое строго историческим подходом к фольклору прошлого, имеет прямое отношение к вопросу датировки и исторического приурочения произведений, связанных с отражением классовой борьбы народных масс. На первый план в нем выдвигается идейное содержание произведений, которое обусловлено временем и уровнем народного самосознания. Вместе с тем отмечается последовательность развития сознания масс и его постоянная связь с изменяющейся действительностью.

Фольклорные произведения, запечатлевшие борьбу народа в известный период, могут длительное время оставаться без существенных изменений, сохранять и отражать в себе «предрассудки масс того времени». Их изменимость зависит прежде всего от изменения идейных факторов, сохранения идейной преемственности или ее утраты и переработки.

Примеров таких изменений, особенно ощутимых в записях советского времени, более чем достаточно. Э. С. Литвин в статье «Образ полководца Суворова в русском народном творчестве» показывает, как этот образ в песнях и преданиях постепенно приобретал высокую идейно-художественную типизацию, становился носителем лучших черт национального характера, образом идеального полководца. Исследовательница при этом устанавливает,

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXVII, стр. 468.

что многие произведения, созданные в дореволюционные годы, подверглись значительному переосмыслению в советский период. Они стали «полнее и идеологически отчетливей».² «Полностью преодолеваются, — отмечает автор, — черты исторической ограниченности, противоречивости и патриархальности... Бережно сохраняются и поднимаются на уровень нового, неизмеримо более высокого мировоззрения патриотические и демократические настроения...».³

В данном случае мы имеем дело с творческим отношением к классическому фольклорному наследию, с его дальнейшим закономерным развитием. Было бы явным нарушением принципа историзма рассматривать эти произведения в одном ряду, без учета их специфики и времени создания.

На практике не всегда легко решить, подвергся ли данный текст изменениям, какой характер они носят и каков в связи с этим был первоначальный замысел произведения.

Эти трудности возникают всякий раз тогда, когда в распоряжении исследователя имеется ограниченное количество вариантов или одна лишь единственная запись, сделанная к тому же в советскую эпоху. В свое время народ, как указывал В. И. Ленин в беседе с В. Д. Бонч-Бруевичем, «самое важное, затаенное» мог и не сказать собирателю, видя в нем «барина». «Надо докопаться, — говорил Ленин, — до скрытых, тайных песен, плачей, сказок, сатир — они должны быть, и в них мы найдем много нового и, вероятно, особо ценного».⁴

За годы Советской власти действительно было записано немало «потаенных» произведений, ранее неизвестных исследователям фольклора. Большинство из них связано с движением русского крестьянства и революционными настроениями народных масс. Нет необходимости указывать, что такие произведения представляют большую историческую ценность. Они дают возможность глубже проникнуть в идеологию народа, его социально-политические идеалы, проследить трудный путь борьбы за свое освобождение. Их ценность бесспорна лишь тогда, когда мы имеем дело с подлинно народными произведениями, а не со всякого рода подделками, переработками и прямыми фальсификациями.

В советской фольклористике длительное время отсутствовала критика текстов. Исследователи и собиратели фольклора, пленяясь новизной и особой социальной заостренностью записанных произведений, не замечали, что подчас имеют дело с недо-

² Э. С. Литвин. Образ полководца Суворова в русском народном творчестве. «Русский фольклор. Материалы и исследования», IV, Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 49.

³ Там же, стр. 53.

⁴ В. Д. Бонч-Бруевич. В. И. Ленин об устном народном творчестве. «Советская этнография», 1954, № 4, стр. 120.

брокачественным материалом, и включали его в фольклорные сборники и свои исследования.

Важно не только вскрыть факты появления фальсифицированных материалов, но и выяснить причины их возникновения. Нередко они были связаны с общим развитием фольклористики периода, когда целые жанры и виды фольклора объявлялись ненародными. Такие «теоретические» представления особенно сильно сказались на издательской практике — здесь имели место произвол и редакторское вмешательство в публикуемые записи. Прежде всего правились произведения, свидетельствовавшие о глубокой противоречивости и сложности народного сознания в прошлом.

Иногда составители сборников сами производили предварительную обработку материала. В особенности в этом показательна редакторская работа крупнейшего знатока и собирателя донского фольклора А. М. Листопадова.⁵ Его пятитомное собрание «Песни донских казаков» до самого последнего времени считалось образцом научной публикации. Вместе с другими работами собирателя тексты Листопадова широко вошли во многие исследования и диссертации.⁶ Однако большинство этих текстов следует рассматривать как продукт личного творчества собирателя. Листопадов руководствовался стремлением показать донских казаков с наиболее прогрессивной стороны. С этой целью он устранил, перерабатывал произведения, содержащие верно-подданные мотивы и религиозные чувства, т. е. все то, что, по его словам, «сомнительно по содержанию, а то и вовсе неприемлемо».

В своих дневниковых записях Листопадов не раз отмечает, как он «расправлялся» с песнями, в которых упоминались цари и генералы.⁷ Многие из них, по его словам, «пошли под откос», а иногда, если нравился напев, служили моделью для создания песен о Разине. При этом происходили невероятные даже для сказочных героев перевоплощения князя или царя в атамана гольтыбы Разина. История идейно-художественного развития народного творчества искажалась и тем, что песни XVIII века переносились в XVII век. Так, Листопадов заменил в одной песне имя польского короля Станислава Лещинского на имя Разина, который по воле собирателя, пересев из «коляски злачной» на «конь-лошадь добрую», с любовницей на руке, оказывается едва

⁵ Подробнее см.: Б. М. Добровольский. Работа А. М. Листопадова над песенным фольклором донских казаков. В сб. «Народная устная поэзия Дона», Изд. Ростовск. унив., 1963, стр. 230—248.

⁶ Ср.: В. К. Соколова. Песни и предания о крестьянских восстаниях Разина и Пугачева. В сб. «Русское народно-поэтическое творчество. Материалы для изучения общественно-политических воззрений народа», Изд. АН СССР. М., 1953, стр. 22, 24, 25, 31, 33, 42—44, 48.

⁷ См.: Б. М. Добровольский. Работа А. М. Листопадова над песенным фольклором донских казаков, стр. 238—239.

ли не в Петербурге и зовет к себе на «матушке Неве-реке» перевозчиков, обещая, как и король, щедро с ними расплатиться.⁸ С именем Разина оказались связанными сюжеты многих удалых безымянных песен. Если в каких-либо песнях оставалось имя царя, то вместо обычного эпитета «православный царь» ставился другой — «рассейский царь».

Как устанавливает Б. М. Добровольский, «художественно-идеологической правке подверглись песни всех разделов».⁹

Вызывает тревогу и удивление, когда такое вольное, стоящее на грани прямой фальсификации, обращение А. М. Листопадова с песенным фольклором Дона берется под защиту и объясняется стремлением собирателя «увековечить песню в ее лучшей, наиболее истинной форме».¹⁰ Михаил Андреев в статье «Листопадов и современность», развивая свой последний тезис, пишет: «Поиски лучшей формы, формы истинно присущей содержанию — такая ли уж это погрешность против науки? Никакой тут нет погрешности. О погрешностях в этом случае могут говорить только те, кто исповедует принцип „ползучего эмпиризма“. И прав был Листопадов, который иногда очищал истинно народную песню от „царей“, „королей“, „князей“. Он это делал не как „социологист“, а как художник, которому ясно было, что „цари“ и „короли“ в этих песнях были инородными, чуждыми. Их без ордера, незаконно вселили в песню идеологи монархизма. И Листопадов вырывал их из песни, словно сорняки из пшеницы».¹¹

Статья М. Андреева представляет образец воинствующего антиисторизма. Она не только защищает и оправдывает художественно-идеологические исправления в фольклорных текстах, но и нацеливает собирателей и издателей фольклора на дальнейший путь подобных фальсификаций. Со всей категоричностью автор утверждает, что в такого рода обработках и редактировании «нет погрешности». О ней якобы могут говорить лишь те, кто исповедует принципы «ползучего эмпиризма». За громкой фразой здесь скрыто пренебрежение к подавляющему большинству советских ученых, верных принципу историзма. Не безобидна статья и в смысле противопоставления «социологиста», взятого автором в кавычки, художнику. Разрыв между социологией и фольклористикой был временным и вынужденным явлением. Считать, что «художнику» и без особого научного исследования материала заранее ясно, где какая идеология, как она возникла и какой должна быть, значит закреплять антинаучный подход, вместо социально-исторического изучения общественных явлений насаждать субъективизм и вкусовщину.

⁸ Там же, стр. 243—245.

⁹ Там же, стр. 245.

¹⁰ М. Андреев. Листопадов и современность. «Дон», 1965, № 1, стр. 157.

¹¹ Там же.

Статья М. Андреева показывает, насколько своевременным и важным для дальнейшего развития советской фольклористики является вопрос о фольклорной текстологии. Разрабатываемые ею принципы должны не только раскрыть все случаи возникновения, пздания и обращения среди исследователей фальсифицированных произведений, но и предотвратить возможность их появления в будущем.

Сложную текстологическую проблему представляют публикации и записи произведений о Пугачеве. Нередко в прошлом они возникали в среде, классово враждебной по отношению к восстанию и его вождю. Имеются случаи, когда традиционные песенные формы использовались в целях дискредитации в массах образа Пугачева и выражения правительственной точки зрения. Нельзя не считаться с этими произведениями и отвергать их на том основании, что они не имеют «отношения к народной идеологии».¹² Скорее дело обстоит наоборот. Такого рода произведения являются свидетельством острой классовой борьбы, в том числе борьбы за влияние на народную идеологию.

Стремление собирателей и исследователей фольклора иметь дело с «подлинными» народными пугачевскими песнями явилось одной из причин проникновения в научную литературу поздних подделок под народные песни пугачевского цикла и излишне доверчивого к ним отношения многих исследователей. Не все из них еще изучены в текстологическом отношении.

В 1949 году В. П. Бирюков записал на Урале от 52-летней женщины песню «Нас пугали Пугачом», которую она заучила в детстве.¹³ Песня сразу же получила высокую оценку исследователей и неоднократно перепечатывалась в сборниках. В. К. Соколова увидела в ней отражение «кульминационного момента» восстания, «характеристику его как праздника» и сделала заключение, что в песне «с большой выразительностью показан размах пугачевского движения на Урале».¹⁴ Произведя тщательный текстологический анализ, О. Б. Алексеева пришла к выводу, что песня как по содержанию, так и по своей художественной форме просто является каким-то поздним «творением неудачливого поэта».¹⁵

Иногда не требуется особого труда, чтобы установить, что песня представляет собой подделку. Для этого достаточно выяс-

¹² О. Б. Алексеева. Песни горнорабочих Урала о пугачевском движении. «Русский фольклор. Материалы и исследования», II, Изд. АН СССР, М.—Л., 1957, стр. 157.

¹³ Фольклор Урала. Исторические сказы и песни. (Дюоктябрьский период). Собр. и сост. В. П. Бирюков. Под общ. ред. проф. И. Н. Розанова. Челябинск, 1949, стр. 26.

¹⁴ В. К. Соколова. Песни и предания о крестьянских восстаниях Разина и Пугачева, стр. 52.

¹⁵ О. Б. Алексеева. Песни горнорабочих Урала о пугачевском движении, стр. 158—159.

нить характер нарушений законов народной поэтики и стиля. Они всегда имеют место там, где новое содержание механически вливается в старые формы или происходит вторичная модернизация содержания. В таких произведениях не остается и следа от того явления, которое Ф. Энгельс называл «предрассудками масс того времени». По своей идейной направленности они, напротив, производят вполне современное впечатление. Только их содержание находится в полном противоречии с художественной формой. Дух времени и особые формы его проявления выражаются всегда конкретно-исторически.

Примером легко обнаруживаемой подделки, выдаваемой за произведение пугачевского времени, служит песня «Из-за синих гор, да высоких гор». Она была записана И. С. Зайцевым в 1935 году от Е. В. Зайцевой, 74 лет, в с. Сикияз-Тамак Соткин-ского района Челябинской обл. В ней Пугачев с несвойственной народной поэзии театральностью и пафосом обращается к реке Каме и просит ее поведать ему про жите, походы и победы атамана Ермака. Он заявляет:

Мы по крови братья с Тимофеичем,
Мы с одной стороны, с Дона-батюшки,
Мы верны сыновья Руси-матушки...

Неуклюжая стилизация «под фольклор» и под древность яснее всего чувствуется в заключительной части. Пугачев упрощает реку помочь ему переправиться с «силою ратною» в «Кунгур-город» и обещает:

В Кунгур-городе в свою сильную рать
Твоих вольных людей буду я созывать,
Чтоб не царствовал род дворянский,
А вольготно бы жил люд крестьянский.¹⁶

Столь же фальсифицированы и две другие песни о Пугачеве, записанные И. С. Зайцевым.¹⁷ К очевидным подделкам относится донская песня А. М. Листопадова, рассказывающая о добром молодце, которого посылают в «Ленбург-город» убить Пугача. Стоя на карауле, молодец «сам с собою слово молвит»:

Ой я не стану его ловить, не стану его губить,
Ой не стану губить, пускай бьется за нас
Казак Амелянушка,
Пускай бьется казак за нужду народную.¹⁸

Последние строки сочинены Листопадовым и присоединены к ранее известной народной песне.

¹⁶ Народное творчество Южного Урала, вып. 1. Запись И. С. Зайцева, ред. и предисл. В. М. Сидельникова. Челябинск, 1948, стр. 19—20.

¹⁷ Там же, стр. 20—21.

¹⁸ А. М. Листопадов. Песни донских казаков, т. 1, ч. 2. Музгиз, М., 1949, стр. 281.

Каким образом возникали иногда подделки и фальсификации пугачевских песен, рассмотрим несколько подробнее на примере песни «Как за барами житье было привольное». Она была извлечена Д. Л. Мордовцевым из следственного дела Саратовского губернского архива 1840 года об Абутина, подстрекателе крестьян Среднего Поволжья и Тамбовской губернии к переселению и бегству на вольные земли — «на линию». «Список этой песни, — указывает Д. Л. Мордовцев, — захваченный полицией вместе с другими бумагами Абутина, писан, по-видимому, не рукою Абутина: лично ему принадлежит реестр, в который он вносил имена крестьян, изъявивших желание переселиться «на линию», и почерк, которым писан реестр, резко отличается от почерка, которым записана приведенная песня».¹⁹

Отвергая авторство Абутина, мещанина из г. Зарайска, исключенного из духовного звания, Д. Л. Мордовцев высказал предположение, что песня относится к особому циклу произведений крепостной эпохи, созданных с целью пропаганды бродяжничества, бегства от господ, вольной жизни и разбоя. Это предположение было поддержано Н. Л. Бродским, который в 1911 году вторично опубликовал песню в сборнике, посвященном отражению крепостного права в народной поэзии.²⁰ С тех пор песня широко вошла в научный обиход и неоднократно перепечатывалась в разных антологиях и хрестоматиях.

Второй вариант этой песни был записан в 1930-х годах М. Н. Голубевым в Мелекесском районе, Ульяновской области, напечатан в одной из районных куйбышевских газет, а отсюда перепечатан в сборнике «Волжский фольклор».²¹ Вариант этот, что бывает редко и лишь при исполнении на эстраде, из слова в слово повторял песню, извлеченную из дела Абутина, за исключением конца. Новые строки совершенно очевидным образом связывали песню с пугачевским движением. Безымянная антикрепостническая песня таким образом получала точное свое приурочение. В самом ее выражении с такой остротой и политической осознанностью звучали социальные мотивы, с какой они раньше не встречались в народной поэзии. В заключительной части песни говорилось о вольных людях, станичниках и беглых каторжниках, разбросанных по лесам, рекам и степям, которые «задумали дело правое», —

Дело правое, думу честную:
Мы царицу, шлюху поганую,
Приздумали с трона спихивать...

¹⁹ Д. Л. Мордовцев. Накануне воли. Архивные силуэты. СПб., 1889, стр. 330.

²⁰ Н. Л. Бродский. К воле. Крепостное право в народной поэзии. М., 1911, стр. 74.

²¹ Волжский фольклор. Сост. В. М. Сидельников и В. Ю. Крупянская; с пред. и под ред. проф. Ю. М. Соколова. Изд. «Сов. писатель», 1937, стр. 80—81.

Мы дворян-господ на веревочки,
Мы дьячков да ярэг на ошейнички,
Мы заводчиков на березоньки,
А честных крестьян на волю вольную.²²

Неудивительно, что столь ценная запись песни, обнаруженной в Поволжье, помимо составителей сборника и его редактора проф. Ю. М. Соколова, привлекла внимание многих исследователей. Вскоре она заняла самое почетное место в трудах признанных специалистов по разинскому и пугачевскому фольклору.²³ Ею открывался цикл песен о Пугачеве в сборниках «Исторических песен».²⁴ В. В. Мавродин посвятил ей немало строк в своем исследовании о восстании Пугачева и сопоставил песню с «Плачем холопов», манифестами и именными указами Пугачева.²⁵

Излишняя доверчивость ученых к волжскому варианту оказалась напрасной. Он не имеет никакого отношения к народной поэзии, а связан с текстом песни Степана Злобина, включенной им в первое издание повести «Салават Юлаев». В повести ее поют участники пира, устроенного Пугачевым по поводу встречи с Салаватом Юлаевым. Сначала они прослушали песни, исполненные гостем на башкирском языке.

«— Ну, а теперь мы нашу русскую песню споем, — предложил Пугачев. — Ее наш енерал один сложил, царство ему небесное, повесили его третьего дня наши вороги. Споем, господа енералы.

И Пугачев первый, не дожидаясь согласия товарищей, затянул:

Голу-ба-ая степь, леса те-е-мные,
Реки быстрые, воды чистые...

Казакн подхватили нестройно:

Вы укройте, леса, нас станишничков,
Напой, река, беглых каторжничков...
А ты, степь ли, степь наша ровная,
Ты носи коней глаже скатерти...
Мы задумали дело правое,
Дело правое, думу честную:
Мы царицу, шлюху поганую,
Призадумали с трону спихивать...

²² Там же, стр. 81.

²³ А. Н. Лозанова. Пугачев в среднем Поволжье и Заволжье. Куйбышев, 1947, стр. 31—32; Б. Н. Путилов. Отражение в народном поэтическом творчестве крестьянской войны под руководством Емельяна Пугачева. В сб. «Русское народное поэтическое творчество», т. II, кн. 1. Изд. АН СССР, М.—Л., 1955, стр. 44.

²⁴ Исторические песни. Вступ. статья, подг. текста и примеч. Л. Шептаева. «Библиотека поэта», малая серия. Изд. 2. Л., 1951, стр. 271—272, ср. стр. 36—37, 39.

²⁵ В. В. Мавродин. Крестьянская война в России в 1773—1775 годах. Восстание Пугачева, т. 1. Изд. ЛГУ, 1961, стр. 218—219.

Мы дворян-господ на веревочки,
Мы дьяков да ярыг на ошейнички...

В напеве, в гуле мужских, грубых и могучих в грубости
своей голосов гремел бунт, дрожала настоящая страшная
гроза:

Мы заводчиков — на березоньки,
А честных крестьян — на волю вольную...»²⁶

Песня имела продолжение, в котором говорилось о готовности
восставших сложить «головы непокорные» под топор ката-палача,
если им придется покориться. Заканчивалась она снова грозным
напоминанием о задуманной «думе честной».²⁷

Т. М. Акимова ошибается, когда утверждает, что «песня
„Как за барами“ была продолжена С. Злобиным и с дополни-
тельным концом помещена в первом издании „Салавата Юла-
ева“». ²⁸ Фальсификация ее возникла путем чисто механического
соединения текстов двух песен. Началом послужила народная
песня «Как за барами житье было привольное», опубликованная
Д. Л. Мордовцевым, концом — отрывок из авторской песни, взя-
той из книги Ст. Злобина и сочиненной им в совершенно другой
тональности и стиле, чем первая.²⁹

Доверчивое отношение многих исследователей и собирателей
фольклора к разного рода подделкам и фальсификациям свиде-
тельствует не только о неразработанности вопросов фольклорной
текстологии, но и о весьма поверхностном отношении к социаль-
ной истории народа. Советская фольклористика, долгое время
развивавшаяся как литературоведческая дисциплина без долж-
ных связей с социологией и этнографией, не имела настоящей
возможности выработать строгие критерии исторического приуро-
чения народных произведений. Этому мешал взгляд на фольклор
прежде всего как на художественный памятник. Специальные
цели чисто художественного изучения не способствовали глубо-
кому проникновению исследователей в историю, быт, нравы, иде-
ологию народных масс изучаемого времени. Все это рассматрива-
лось иллюстративно, нередко с позиций сегодняшнего дня. Ис-
следователи не только мало привлекали различные косвенные
материалы, которые помогли бы глубже раскрыть идейно-худож-
ественные закономерности развития фольклора, но и выборочно
относились к объектам изучения. В первую очередь изучались те
произведения, которые выдерживали оценку «подлинно народ-

²⁶ С. Злобин. Салават Юлаев. М.—Л., 1929, стр. 143.

²⁷ Там же, стр. 144.

²⁸ Т. М. Акимова. Народные удалые песни в устном бытовании
и в художественной литературе конца XVIII—первой половины XIX века.
Автореф. докт. дисс. Л., 1964, стр. 27.

²⁹ Справедливости ради следует отметить, что в новейших сборниках
исторических песен этот текст отсутствует.

ных». На практике такая избирательность нередко приводила к появлению разных фальсификаций как старого, так и нового фольклора, созданных на потребу дня.

2

В установлении хронологических гранц, различных наслоений нуждаются произведения, записанные как в советское, так и в дореволюционное время. В особенности эта необходимость возникает тогда, когда произведения эти связаны с событиями, которые периодически могли повторяться или, наоборот, проходить в одно и то же время, но в разных местах. Кроме того, в произведениях могли быть отражены события, которых не было в действительности, а их художественная реальность возникла на основе слухов и толков. Во всех таких случаях точная датировка дает возможность судить как о событии, отраженном в тексте и его фактической достоверности, так и о более общих процессах в развитии фольклора в исследуемый период и степени его соотношения с литературой. Уточнение хронологии произведения может также способствовать выяснению вопроса об авторстве, если произведение литературного происхождения, или о среде, в которой оно возникло.

В 1872 году в журнале «Русская старина» среди фольклорных материалов об Аракчееве была напечатана песня «Глас вопиющего в военных поселениях».³⁰ Редакция указывала, что песня публикуется в сводном варианте по двум спискам: Г. С. Демьянока и Л. С. Мацевича. Первый был записан в г. Вознесенске, в центре Херсонских военных поселений, второй — в Кишиневе. Позднее И. Е. Репин в своей книге «Далекое — близкое» привел другой вариант этой песни, которая распространялась в годы его детства в Чугуевских военных поселениях. Автор оговаривает, что он приводит из нее то, что удержала его память. В книге впервые ставится вопрос об авторе песни. «В Петербурге, — пишет И. Е. Репин, — уже впоследствии мне пришлось услышать о происхождении этой поселенческой песни, — будто бы она написана Л. Н. Толстым. Однажды, будучи в Ясной Поляне, я спросил Льва Николаевича, правда ли, что песня эта — его сочинение? Он отмолчался».³¹

Долгое время это была единственно известная песня о военных поселениях. Она неоднократно перепечатывалась в хрестоматиях и сборниках в разделе песен об Аракчееве.³² В. И. Чиче-

³⁰ «Русская старина», 1872, ноябрь, стр. 589—592.

³¹ И. Е. Репин. Далекое — близкое. Под ред. и вступ. статьей К. Чуковского. М.—Л., 1944, стр. 91—93.

³² Ср.: Русский фольклор. Хрестоматия. Сост. проф. Н. П. Андреев. Изд. 2. Учпедгиз, М.—Л., 1938, стр. 314—315; Исторические песни. Вступ. статья, подг. текстов и примеч. В. И. Чичерова. «Библиотека поэта», малая серия. Изд. 3. Л., 1956, стр. 302—303.

ров, публикуя вариант И. Е. Репина, писал в примечании: «Песня о военных поселениях входит в число песен об Аракчеве (ср. в песне «А тут графа дожидают — площади метут»; граф — А. А. Аракчеев)».³³ Вопрос о приурочении песни у исследователей и публикаторов таким образом не вызывал сомнений, — она по твердо установившейся традиции постоянно относилась к эпохе декабристов. Высказывались лишь разные мнения о том, считать ли песню фольклорным или литературным произведением. Проф. Н. П. Андреев полагал, что «по складу своему песня позволяет думать о литературном происхождении».³⁴ Большинство исследователей относило ее к произведениям народного творчества.

Наиболее определенно эта точка зрения высказана В. Г. Базановым. Исследуя вопрос о народных источниках, положенных К. Рылеевым и А. Бестужевым в основу их агитационной песни «Ах, тошно мне», автор указывает и на песню о военных поселениях, не сомневаясь, как и все остальные исследователи, в ее распространенности в период движения декабристов. «Широкой популярностью, — пишет В. Г. Базанов, — пользовался в 20-е годы „Глас вопиющего в военных поселениях“, где запросто народ рассказывал о тяжелой, мучительной жизни в военных поселениях. Не был забыт и организатор военных поселений...».³⁵ В другой своей работе — «Народная молва и агитационные песни Рылеева и Бестужева» — В. Г. Базанов относит песню к произведениям антикрепостнического фольклора. «В конечном итоге, — замечает он, — Рылеев и Бестужев сумели выразить народное мнение об аракчевской России, и рылеевско-бестужевские песни имеют много общего с лучшими образцами крестьянско-солдатской поэзии, с такими произведениями антикрепостнического фольклора, как „Глас вопиющего в военных поселениях“, поэма „Солдатская жизнь“ и песня „Как по реке, по реке“».³⁶

Наличие разных точек зрения относительно времени возникновения песни о военных поселениях, а также о самой ее природе — фольклорной или литературной, делает необходимым произвести текстологический анализ песни. К сожалению, никем из исследователей такая работа не была выполнена. Прежде всего следует выяснить, с каким временем связана песня — с периодом ли декабристов, как принято думать, или более поздним? Имел ли какие-нибудь основания И. Е. Репин называть возможным ее автором Л. Н. Толстого? От решения этих вопросов зависят другие — о связях песни с агитационными произведениями декабри-

³³ Там же, стр. 385.

³⁴ Русский фольклор. Хрестоматия, стр. 315.

³⁵ В. Г. Базанов. Поэты-декабристы К. Ф. Рылеев, В. К. Кюхельбекер, А. И. Одоевский. Изд. АН СССР, М.—Л., 1950, стр. 78—79.

³⁶ В. Г. Базанов. Очерки декабристской литературы. Публицистика. Проза. Критика. Гослитиздат, М., 1953, стр. 189.

стов или сева­сто­польскими песнями Л. Н. Толстого, а также о событиях, которые легли в основу самой песни.

История военных поселений занимает длительный период. Возникнув в виде опыта в 1810 году, они затем просуществовали до 1857 года, испытав некоторые преобразования. Песня могла появиться как при Аракчееве, когда он стоял во главе организации поселений, так и много позднее. Имеющееся в песне указание на «графа», приезда которого ожидали в поселениях и производили в связи с этим нелепые приготовления, не может еще служить решающим аргументом в пользу того, что здесь подразумевается граф Аракчеев. Во главе поселений за их долгую историю стояли и другие лица с графским титулом, например генерал-инспектор резервной кавалерии граф А. П. Никитин, начальник всех южных военных поселений.³⁷

Вчитываясь в содержание песни, следует обратить внимание на упоминание о Крыме. С положением в Крыму сравниваются самые характерные черты жизни в военных поселениях — мучения, голод, изнурение поселян и расположенных в них полков, хищения, грабежи и полнейший произвол многочисленного начальства, прикрытые видимостью наружного благополучия и процветания. Особенно тяжело приходилось войскам, размещенным в поселениях:

Для полков здесь заточенье,
Голод, холод, изнуренье
Хуже, чем в Крыму.

Из дальнейшего содержания песни («здесь ячмень дают уланам») видно, что в ней речь идет о полках кавалерийских частей. Последние были расположены в южных военных поселениях.

В 20-е годы XIX века, время предполагаемого распространения песни, Крым не играл заметной роли в истории России. Свое огромное значение он приобрел позднее — в годы Крымской войны. Как раз в это время во многих сражениях в Крыму и в обороне Севастополя участвовали полки резервной кавалерии, расположенные в южных военных поселениях и вновь возвратившиеся в них после окончания войны. Уже одно это обстоятельство заставляет предположить, что в песне отражены события, которые произошли после Крымской войны. Дополнительным аргументом в пользу позднего происхождения песни может служить форма песни и размер стиха. Они не только напоминают, но и представляют явное подражание «Севастопольским песням» Л. Н. Толстого. Появившись в 1855 году, обе песни Л. Н. Толстого сразу же приобрели исключительную популярность и разо-

³⁷ См.: Опыт жизнеописания графа Алексея Петровича Никитина. СПб., 1859.

шлись в громадном количестве списков. «Не знаю, как в Крыму, — отмечал в дневнике Н. А. Добролюбов, тогда студент Главного педагогического института, — но в Петербурге эти песни имеют большой успех. Их читают и списывают. Мне случалось встречать офицеров, которые знают их наизусть...».³⁸ Е. Бушканец, специально исследовавший вопрос о принадлежности «Севастопольских песен» Л. Н. Толстому, указывает, что они породили «многочисленные „перепевы“ и подражания».³⁹

Рассказывая о различных проделках и хищениях поселенного начальства, песня о военных поселениях с особой силой и сарказмом обличает проделки начальника штаба и его высоких покровителей:

Им пример — начальник штаба,
Он же строил ведь дворец,
 «Плут, каналия, подлец».⁴⁰
На те денежки дворцовы
Взял имение Чернова —
 Вот вам образец!
Из полков завод исправил,
Тем доходец поприбавил,
 Ай да молодец!
Ведь Панаев-генерал
Для следствия приезжал,
 Было плут струхнул,
Долги руки помогли...

Разобраться в обстоятельствах этой аферы и именах ее участников до некоторой степени помогают краткие примечания, которыми журнал «Русская старина» сопроводил текст песни. Так в сноске о начальнике штаба указывается начальная буква «Л». К строке «Долги руки помогли» в примечании отмечено: «Князь Долгоруков, бывший военный министр, а потом шеф жандармов, до того же начальник штаба инспектора резервной кавалерии, при графе Никитине».⁴¹ Последние сведения в некоторой части тиража журнала, видимо по требованиям цензуры, были изъяты.

Обращаясь к архиву журнала «Русская старина», нам удалось обнаружить списки песен Г. С. Демянока и Л. С. Мацевича, мало чем отличающиеся друг от друга. В списке Г. С. Демянока ценны расшифровки к отдельным стихам, лишь частично воспроизведенные редакцией журнала. Благодаря рукописи полностью устанавливается фамилия начальника штаба — Лауниц, хищения которого помог скрыть кн. Долгоруков. Генерал от ка-

³⁸ Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч. в шести томах, т. VI, Гослитиздат, М., 1939, стр. 420.

³⁹ Е. Бушканец. «Солдатские песни» Л. Толстого (1854—1855). «Русская литература», 1960, № 3, стр. 179.

⁴⁰ Строка восстановлена по списку Л. С. Мацевича. Рукоп. отд. ИРЛИ, ф. 265, оп. 3, № 104, л. 1 об.

⁴¹ «Русская старина», 1872, ноябрь, стр. 593.

валерии В. Ф. фон дер Лауниц (ум. в 1863 г.) в южных военных поселениях был начальником штаба инспектора резервной кавалерии и всех южных военных поселений, заменив на этом посту князя В. А. Долгорукова, ставшего в 1848 году товарищем военного министра, а в апреле 1853 года военным министром.⁴²

Упомянутый в песне «генерал Панаев» также реальное и довольно известное лицо. Это — генерал-майор Н. И. Панаев (1794—1855), занимавший с 1850 года до своей кончины должность коменданта Киева и Киево-Печерской цитадели, автор воспоминаний «Новгородское возмущение в 1831 году», впервые без подписи опубликованных в 1858 году в «Колоколе».⁴³

Историко-реальный комментарий песни убеждает, что в ней отражены чрезвычайно злободневные события, связанные с историей южных военных поселений как раз накануне их долгожданного «упразднения». Характеристика положения полков в военных поселениях, данная в песне, не расходится с показаниями авторов воспоминаний. Так, один из них рассказывает об «ужаснейшем положении» Бугского уланского полка, возвратившегося после Крымской кампании в Вознесенское военное поселение. Нижние чины полка, говорит он, не получая никакого продовольствия, «стали болеть, поступать в госпиталь и умирать от изнурения». Поселенное начальство во главе с Лауницем не принимало никаких мер к устранению этого бедствия.⁴⁴ Управление военными поселениями, которое находилось в Кременчуге, автор характеризует как владычество графа Никитина и начальника его штаба фон дер Лауница. Он замечает: «Множество примеров несправедливости кременчугской администрации можно было бы привести. . .».⁴⁵

Окончательную ясность в происхождение песни вносят неопубликованная заметка и связанные с ней материалы, хранящиеся в архиве «Русской старины». Из них видно, что песня возникла в 1856 году, автором ее был капитан Генерального штаба С. И. Турбин (1821—1884), участник Крымской войны, часто помещавший очерки и рассказы в «Современнике»,⁴⁶ а затем довольно известный драматург и этнограф. Текст заметки

⁴² См.: Воспоминания Теобальда. «Русская старина», 1889, февраль, стр. 363; В. Ф. Зеге фон Лауренберг. Василий Федорович фон дер Лауниц. Там же, 1889, июль, стр. 183—186; М. Д. Граф Никитин и барон фон дер Лауниц. Из недавнего прошлого. Там же, 1890, апрель, стр. 171—174.

⁴³ См. его биографию в «Военно-историческом вестнике» (1910, №№ 1—4). — В примечаниях к XIII тому собрания сочинений А. И. Герцена (М., 1958, стр. 614—615) содержатся неправильные сведения об авторе статьи, который ошибочно назван: «А. А. Панаев».

⁴⁴ М. Д. Граф Никитин и барон фон дер Лауниц. Из недавнего прошлого, стр. 173—174.

⁴⁵ Там же, стр. 171.

⁴⁶ «Современник», 1857, № 4, стр. 197—218; № 5, стр. 69—76; № 6, стр. 111—158; № 7, стр. 5—26, и др.

представляет черновик, местами он имеет правку рукою редактора журнала М. И. Семеvского. Им же написано заглавие: «„Заметки о песне про военное поселение“ в „Русской старине“, изд. 1872, т. VI, стр. 591—593». В ней говорилось: «Помещенная песня „Глас вопиющего в военных поселениях“ явилась в свет летом 1856 года, в слободе Кременной (Новый Глухов), где тогда временно находился штаб 6-й легкой кавалерийской дивизии, пришедшей из Крыма. Здесь же было постоянное управление вторым округом Харьковского военного поселения. Подлинная песня, которую приписывали капитану Генерального штаба С. И. Турбину, от ныне напечатанной отличалась следующим: 1) она вовсе не имела заглавия, 2) в ней не было куплетов 18, 19, 20, 21, 22, 23, 3) последний куплет был такой:

На бумаге просто чудо,
А на деле ух как худо
Бедным мужикам!

А предпоследний следующий:

Поселенские порядки
Для начальства только сладки,
Горько нам одним».

Далее сообщались «куплеты из разных мест песни, сложенной г. Турбиным, пропущенные в напечатанном списке». Относительно куплета, рассказывающего о подготовке к приезду графа и распоряжении сыпать песок по песку, указывалось: «Чтобы объяснить значение последнего куплета, должно сказать, что Кременная расположена на песчаной местности и все улицы и площади покрыты серым песком. Летом 1856 года, в самый разгар уборки сена, поселенное начальство в ожидании неназначенного да едва ли и могущего быть приезда графа Никитина (от Харькова до Кременной около 200 верст) распорядилось от дома, где предполагалась квартира графа, до церкви, окружного правления, школы, больницы, полкового штаба проделать дорожки, посыпавши по песчаным улицам красного борového песку. Для этого были собраны сотни подвод и множество рабочих обоого пола. Впрочем, все эти затеи остались втуне. Граф не заехал, и вскоре последовало высочайшее повеление о преобразовании военных поселений. Известие это было принято с восторгом всеми поселянами».⁴⁷

Важны сведения, приводимые в «Заметке» о распространении и использовании песни. «Песня про военное поселение, — сообщается в ней, — пользовалась в свое время особенным расположением солдат уланских полков: Белгородского и Чугуевского,

⁴⁷ Рукоп. отд. ИРЛИ, ф. 265, оп. 3, № 104, л. 6.

и, когда ее пели, то поселяне и поселянки хохотали от души и всегда просили повторения. При перемене квартиры уланы принесли с собою эту песню в город Чугуев и слободу Печеньги (Новый Белгород). Здесь поселенное начальство, как слышно, сильно обиделось и даже жаловалось военным властям, но без успеха». ⁴⁸

Можно думать, что сведения о происхождении песни, о событиях и лицах, которые она имеет в виду и разоблачает, были сообщены в редакцию журнала ее автором — С. И. Турбиным. Эти сведения были им присланы в редакцию вместе с текстом самой песни. Под последней стоит подпись: «С подлинным верно. С. Турбин. 2 ноября 1872 года». Не имея всей переписки, трудно решить, явилось ли это сообщение результатом запроса со стороны редакции к С. И. Турбину или же представляло его собственную инициативу. Текст песни, как показывает под ним дата, был доставлен в редакцию уже после того, как ноябрьская книжка журнала была отпечатана и частично разослана подписчикам. Поэтому он остался неопубликованным.

Авторский список С. И. Турбина заметным образом отличается от других, во многом, видимо, переработанных при устном бытовании песни. В нем имеются неизвестные строки, необычен конец песни. Вместе с тем в песне отсутствует всякое упоминание о хищениях начальника штаба и его покровителей. Ввиду его особой историко-литературной ценности, мы полностью здесь воспроизводим текст по автографу С. И. Турбина:

Жизнь в военном поселенье

Жизнь в военном поселенье
Настоящее мученье,
Только не для всех.
Поселяне голодают,
Зато власти поживают
Очень хорошо.
Для полков здесь заточенье,
Голод, холод, изнуренье
Хуже, чем в Крыму.
Здесь ячмень дают уланам,
А рожь прячут по карманам, —
Так заведено.
В ряд, по струнке, как солдаты,
Поселянские здесь хаты,
Все по чертежам.
Часто прибрано снаружи,
А внутри бедней и хуже
Вряд ли где сыскать.
Комитеты, магазины,
Образцовые овины, —
Хлеба ни зерна.
Хлеб казенный не родится,
Зато собственный спорится,
Некуда девать.

Люди в поле убирают,
А здесь графа дожидают,
Площади метут.
У людей возы с снопами,
Здесь песок везут возами
Сыпать по песку.
Офицерик-оборванец,
Первый был в полку засранец,
По ушп в долгах.
Здесь послужит, обживется,
Всем на свете заведется,
Брюхо отрастит.
У казны жестоко градом
Бьет поля, а тут же рядом
Целые стоят.
Волостные, окружные,
Все мошенники такие,
Каких не найдешь.
Казначей, аудиторы
И квартирмистры — все воры,
Сукины сыны.
Писаря-капиталисты,
Мрут, как мухи, кантонисты, —
Воздух вишь такой.

⁴⁸ Там же, л. 6 об.

Больно плохи лазареты,
Зато славные кареты
У смотрителей.
Есть еще там батальоны,
В них особые законы
И свои права.
В виде службы, для продажи
В них варганят экипажи,
Дешево берут.
Кресло, стулья и диваны,
В командирские карманы
Денежки кладут.

А спросите у любого
С содержания небольшого:
«Чем живете вы?» —
«Мы хоть, точно, не богаты,
На богатых мы женаты,
Этим и живем».
Поселянские порядки
Для начальства только сладки,
Горько нам одним.
На бумаге просто чудо,
А на деле ух как худо
Бедным мужикам.⁴⁹

На примере песни о военных поселениях можно убедиться, насколько сложен и вместе с тем как необходим текстологический анализ и как важен связанный с ним вопрос о датировке произведения. Такой анализ требует от исследователя привлечения самых различных материалов, как опубликованных, так и неопубликованных. Наличие этих материалов дает возможность более углубленно «прочитать» текст, составить к нему историко-реальный комментарий, определить отраженные в нем события и на основе их сопоставления с историческими данными ввести или «уложить» произведение в рамки определенной эпохи.

Метод такого «клиширования», или сопоставления данных истории и художественного ее отражения в произведении фольклора, — один из приемов текстологического анализа. Он не может считаться универсальным. Каждый фольклорный текст даже в пределах одного жанра имеет свои конкретные особенности, а следовательно и свои трудности для изучения, и требует применения своей методики. Метод клиширования необходим при анализе произведений фольклора с ярко выраженной исторической тематикой. Следует заметить, что теоретическая разработка приемов и методов фольклорной текстологии еще во многом зависит от обобщения практического опыта и наблюдения над конкретными исследованиями.

3

При изучении текста фольклорного произведения не всегда возникает необходимость устанавливать время его происхождения и тем самым определять события, которые оно отражает. Иногда вопрос о времени решен в самом содержании произведения, однако остается неизвестным, отражает ли оно в своих образах подлинные исторические факты или же возникло на основе каких-то слухов и толков. Решение этой проблемы лишь частично связано с вопросом датировки текста. Главное — это определение идейной значимости произведения, установление среды и места, в которых оно возникло, и сущности народного отношения к рассказываемым событиям.

⁴⁹ Там же, № 104, л. 4—4 об.

С такими проблемами постоянно приходится сталкиваться при изучении народных произведений о восстании декабристов и событиях междоусобицы. В целом ряде случаев нелегко решить, где проходит в сознании народа граница между представителями господствующих классов и декабристами.

Чрезвычайно в этом показательна песня-плач об Александре I, записанная Н. Е. Ончуковым в 1902 году в Пустозерске на Нижней Печоре от волостного старшины В. А. Николова. В ней рассказывается о попытке господ захватить власть в свои руки. «Бояришки», как презрительно песня называет господ, воспользовались смертью «благоверного царя» Александра Павловича и решили между собой выбрать своего государя и его «акитанта», то есть — адъютанта, самого приближенного к царю человека. Часовой солдат обращается к умершему царю Александру I и со слезами рассказывает о тревожных для народа событиях:

У нас все-то нынче не по-прежнему,
Придумали, братцы, бояришка думу крепкую:
«Кому, братцы, из нас да государем быть,
Государем быть да акитантом слыть?» —
«Государем-то быть князю Вильянскому,
Акитантом слыть князю Волхонскому».

Песня заканчивается тем, что Александр I услышал слезную жалобу часового солдата и принял необходимые меры к аресту заговорщиков:

Вспрослышало его да ухо правое,
Рассадили их по темным кибиточкам,
Развозили их по темным тюрьмам.⁵⁰

О каких же событиях рассказывает песня, используя традиционную поэтическую форму плача-обращения к умершему царю? Н. Е. Ончуков, публикуя ее, озаглавил: «14-е декабря 1825 г.». С тех пор песня прочно вошла в сознание исследователей, как песня о декабристах.⁵¹ В 1935 году Н. Е. Ончуков еще раз подтвердил это мнение. «Совершенно самостоятельных песен, — писал он по ее поводу, — очень своеобразно трактующих декабрьское восстание, в сущности одна».⁵² Позднее песня была причислена к разряду «ненародных» произведений как по своему характеру, так и происхождению. «Господствующий класс, — писал Н. П. Андреев, — активно воздействовал на крестьянский фольклор. Этим можно объяснить, например, распространение солдатских военных песен с восхвалением императоров и импе-

⁵⁰ Н. Е. Ончуков. Печорские былины. СПб., 1904, стр. 401.

⁵¹ Ср.: Н. О. Лернер. 14 декабря 1825 года в народной песне. В кн.: «Бунт декабристов. Юбилейный сборник. 1825—1925». Л., 1926, стр. 397.

⁵² Н. Е. Ончуков. Песни и легенды о декабристах. «Звенья», кн. 5, 1935, стр. 8.

ратриц (например, «Плач по Екатерине II», «Смерть Александра I»)... и с проповедью верноподданнических монархических чувств (такова, например, записанная Н. Е. Ончуковым песня о 14 декабря 1825 года). Подобные песни могли создаваться и распространяться разными выслужившимися унтер-офицерами, фельдфебелями и пр.».⁵³

Более тщательное изучение песни, сопоставление ее с рядом других народных откликов на смерть Александра I, показывает, что вывод Н. Е. Ончукова и приурочение песни к восстанию декабристов другими исследователями не имеет ничего общего с действительностью. Песня рассказывает не о восстании декабристов, а воспроизводит народные толки о смерти Александра I в Таганроге, о якобы имевшем здесь место заговоре приближенных к царю лиц, жертвой которых и сделался Александр I.

Болезнь Александра I в Таганроге совпала с доносами провокатора Шервуда и графа Витте о тайных обществах в России, а также дальнейшими действиями Шервуда с целью открытия всех нитей заговора и ареста его участников. Известно, например, что тяжело больной царь приказал 10 (22) ноября 1825 года генерал-адъютанту Дибичу отправить полковника Николаева в Харьков для содействия Шервуду.⁵⁴ Это было последнее распоряжение государя, через несколько дней он слег окончательно. Болезнь и смерть царя 19-го ноября (1 декабря) 1825 года, слухи о доносах, видимо, и породили легенду о насильственной или мнимой смерти Александра I. Она была широко распространена как среди народных масс, особенно на юге, так и среди отдельных представителей господствующего класса.

Лечение Александра I в основном вели иностранцы во главе с лейб-медиком баронетом Яковом Виллие. В высших правительственных кругах доктора Виллие склонны были считать основным виновником смерти государя. Камер-фурьер Бабкин в письме к сыну из Таганрога писал 23 ноября 1825 года о болезни и смерти царя: «Вилье, — этот подлый интересан и малодушный медик, не имел искусства и духу убедить императора принимать лекарства, тепил одним только питьем разных лимонадов...».⁵⁵ В народе распространилось немало слухов о том, что Александр I умер от яда. «Государя, — записал дворовый человек Федор Федоров в своей тетради под названием „Московские новости, или новые правдивые и ложные слухи“, — напоили какими напитками, от которых он захворал и умер, и все тело его

⁵³ Н. Андреев. Фольклор и его история. В кн.: «Русский фольклор. Хрестоматия. Сост. проф. Н. П. Андреев». М.—Л., 1938, стр. 18.

⁵⁴ Н. К. Шильдер. Император Александр I, его жизнь и царствование, т. IV, СПб., 1898, стр. 384.

⁵⁵ «Исторический вестник», 1914, апрель, стр. 281.

так почернело, что никак и показывать не годится, для того и сделали восковую накладку, а гроб свинцовый в 80 пуд».⁵⁶

В октябре 1826 года по высочайшему повелению был посажен в Петропавловскую крепость отставной сотенный есаул Черноморского войска Яков Анцимирисов. В июне 1826 года он прибыл в Петербург по клятвенному поручению «общества казаков» для того, чтобы лично донести царю об обстоятельствах смерти Александра I. «Хотя начальство, — писал он, — и доставили, что якобы своею смертью помре, но оное несправедливо, ибо я знаю, кто ему яду поднес и из чьех рук, о том имено могу доказать о имени его и фамилии сего варвара, от его в девять дней свою жизнь кончил...».⁵⁷ При допросе Анцимирисов указал на графа Воронцова и назвал 34 других участника заговора «из самоближайших адъютантов» и особ, окружавших в Таганроге царя и составивших «злонамеренное общество».⁵⁸

Слухи о совершенном господами цареубийстве были широко распространены в Москве и в других местах. Федор Федоров 5 февраля 1825 года пометил у себя в тетради: «...народ заключает, что государь убит в Таганроге верноподданными извергами, то есть господами, благородными душами, первейшими в свете подлецами».⁵⁹ Подробнейшим образом о насильственной смерти Александра I и об участии в этом графа Воронцова говорится в письме солдата Ладожского полка Ивана Соколова, обнаруженном в г. Нижний Ломов, Пензенской губернии.⁶⁰

В свете подобных слухов и рассказов о смерти Александра I становятся понятными события и лица, о которых говорит песня, записанная Н. Е. Ончуковым. Она точнейшим образом воспроизводит легенду о насильственной смерти царя в Таганроге, дает характеристику заговора «господ» и портреты его главнейших участников. «Декабристское» происхождение песни исследователи основывали главным образом на имени «князя Волхонского», предполагая, что оно связано с декабристом С. Г. Волконским. Менее ясный образ «князя Вильянского» рассматривался ими как народный «вымысел», типичный случай «перевирания» действительности. Слухи показывают всю ошибочность таких приурочений.

В образе «князя Вильянского» изображен не неизвестный и непонятный образ декабриста, а реальное историческое лицо — баронет лейб-медик Яков Виллие. Именно доктора Виллие, иностранца, как мы видели, считали главным виновником смерти

⁵⁶ В. Сыроечковский. Московские «слухи» 1825—1826 гг. «Каторга и ссылка», 1934, № 3 (112), стр. 82.

⁵⁷ ЦГАОР, ф. 109, 1 эксп., 1826, № 26, л. 33.

⁵⁸ Там же, л. 8 об.

⁵⁹ В. Сыроечковский. Московские «слухи» 1825—1826 гг., стр. 82.

⁶⁰ См.: В. Гандева-Берникова. Отголоски декабрьского восстания 1825 года. «Красный архив», 1926, т. 17, стр. 163.

царя, человеком корыстным, «интересаном» в очень широких народных и правительственных кругах. Иностранное засилье давно тяготило народ. Народ рассматривал это засилье как одно из проявлений дворянского гнета. В песне образ иностранца князя Вильянского, выбранного царем, особенно сильно подчеркивает враждебность народа к «бояришкам». То же можно сказать и о другом образе песни — «акитанте князе Волконском». Он ничего общего не имеет с декабристом С. Г. Волконским, а предполагает другое историческое лицо — известного царского вельможу, князя П. М. Волконского, министра двора, генерала от инфантерии и генерал-адъютанта. Вместе с генерал-адъютантами Дибичем и Чернышевым князь П. М. Волконский являлся доверенным лицом Александра I. Во время болезни и смерти царя в Таганроге, а также в церемониях, связанных с его похоронами, князь Волконский был главным распорядителем. В песне князь Волконский — обобщенный образ представителя знатнейших бояр.

В песне-плаче об Александре I нашли яркое проявление царистские иллюзии народа. Они выражены как в противопоставлении двух типов царей, из которых один является защитником народных интересов, другой — ставленником господствующих классов, так и в общей идее песни — в стремлении народа заручиться поддержкой «благоверного царя» от угрозы господского засилья. Александр I выступает на стороне народа («воспрослышело его да ухо правое») и подавляет опасный заговор «бояришек».

Обращение к помощи Александра I, его действия, как живого, находят свое объяснение все в тех же слухах о смерти царя в Таганроге. Согласно им, был убит не Александр Павлович, а похожий на него солдат. В одном из слухов, записанном в Москве Федором Федоровым 4 марта 1826 года, говорится, что «изверги»-господа изрубили мнимого государя — солдата, причем так «изрубили, как ихней благородной совести было угодно... А настоящий государь бежал под скрытием в Киев и там будет жить в Христе с душою и станет давать советы, нужные теперешнему государю Николаю Павловичу для лучшего управления государством».⁶¹ От имени спасшегося царя Александра Павловича не раз выступали различные «самозванцы» в целях борьбы с крепостным правом. Несколько позднее возникла легенда о страннике Федоре Кузьмиче, под именем которого якобы скрывался царь.

Уточнение вопроса о происхождении песни и ее приурочении показывает, что она по своей идейной направленности не была одинокой, а выросла на основе большого и тесно связанного между собой комплекса различных произведений, характеризую-

⁶¹ В. Сыроечковский. Московские «слухи» 1825—1826 гг., стр. 84.

щих народное общественное мнение и идеологию народных масс эпохи декабристов. Будучи порожденной восстанием декабристов, но непосредственно с ним не связанной, песня запечатлела наиболее традиционные представления масс о своих классовых врагах. В ней, как и в других произведениях этого комплекса, ярко проявились сильные и слабые стороны мировоззрения крепостного крестьянства. За внешней «верноподданнической» формой этих произведений скрыто глубокое антикрепостническое содержание. Песня одновременно раскрывает ту сложную историческую обстановку, в которой пришлось выступать дворянским революционерам. Узость круга декабристов, отдаленность от народа были обусловлены не одной лишь классовой природой дворянских революционеров и их неумением опереться на народ. Накопленные веками рабства ненависть, глубокое чувство недоверия к представителям господствующего класса, царистские иллюзии являлись основным препятствием для правильного понимания народом выступления декабристов и поддержки их выступления против самодержавия и крепостничества.

Анализ песни-плача об Александре I позволяет сделать некоторые выводы и для методики исследования вопроса об историческом приурочении текстов и об их датировке.

Большое историческое событие редко находит отражение в каком-либо единичном произведении одного жанра фольклора. Обычно оно сопровождается широким обсуждением в народе. Формой этого обсуждения являются разные слухи и толки, в которых выражается народное общественное мнение, высказываются оценки и отношение народа к данному событию, лицу или общественному явлению. Сами по себе произведения устной публицистики и народного политического красноречия, как все чаще определяют народные слухи и толки, не являются собственно художественными произведениями. Они ставят перед собой иные задачи и выполняют другие функции. В процессе распространения отдельные слухи могут перерасти в легенды и предания, способствовать возрождению старых легенд. Таким же путем на основе слухов могут возникать и песни. Общим для такого разного по выражению и форме комплекса произведений является единство их идейного содержания, которое поддерживается единством народного общественного мнения по поводу определенного события, иногда даже мнимого или подразумеваемого.

Анализируемое в таких случаях произведение как искомое звено легко укладывается в общую цепь этих произведений и благодаря общности отраженных событий и единству идейной его оценки обнаруживает свое происхождение. Так, сопоставление песни-плача об Александре I с различными народными слухами и толками о заговоре господ, о насильственном его убийстве в Таганроге и возникшими на их основе легендами о мнимой смерти

царя раскрыло ее подлинное содержание и определило место в освободительном фольклоре периода движения декабристов.

Метод комплексного изучения произведений одного идейного плана путем включения нового звена в эту общую цепь и сопоставления с народным общественным мнением служит важным и до сих пор мало разработанным приемом для датировки и исторического приурочения произведений. Он одинаково применим как для песенных, так и прозаических жанров фольклора с исторической тематикой.

В июне 1903 года Е. И. Шведер записал в г. Острове Псковской губ. от Якова Тимохина, 56 лет, сатирическую сказку под названием «Царь-дурак». В ней речь шла о дураке, который в силу счастливых обстоятельств оказался царем. Благодаря угодливости царедворцев любая его глупость слыла за настоящую мудрость. На дуракову землю напали враги, все ждут, что царь прикажет делать. А он сидит на троне, ногами болтает да бормочет: «Мани-заманивай, мани-заманивай, мороз да вьюга, ух холодно». Царедворцы в этой болтовне увидели большой смысл. Между тем враг движется все глубже в дуракову землю и все «больше раззору вносит, а царь хоть бы что. Придворные и так и эдак ему докладывают, что надо, мол, полководцев послать, чтобы врагов прогнать, а царь только смеется, слюни пускает да твердит что-то невразумительное». Враг же, не встречая сопротивления, «все шел да шел, и добрался до самой середины дуракова царства. А тут зима лютая подошла, да такие морозы завернули, что дух вон, ну а враги-то пришли налегке. Вот тут-то и пришлось им совсем плохо. Стали они мерзнуть, как тараканы. А потом обуял их великий страх, и бросились они бежать восвояси. Бегут, и их тысячи гибнет от холода да голода. Так и освободилось дураково царство от жестокого врага». После такого события не только свои придворные, но и соседние цари стали говорить про дурака, что он умен, а лишь прикидывался простачком. Так и прослыл царь-дурак мудрецом.⁶²

Изображаемые в сказке события чрезвычайно похожи на события войны 1812 года с их горечью отступления русской армии под натиском Наполеона, всеобщей тревогой и недоумением по этому поводу и, наконец, гибелью «великой армии» в снегах России. Такое сходство заставляет предположить, что в качестве главного героя сказки выступает Александр I. Однако столь острое сатирическое обличение царя в фольклоре до сих пор не встречалось. В народных песнях о войне 1812 года он рисуется беспомощным и растерянным, неспособным организовать отпор врагу. Но такая трактовка образа царя, во-первых, традиционна, а во-вторых — далека от всякой сатиры. В замысел многих песен входит задача показать величие подвига народа, отстоявшего своей

⁶² Архив Гослитмузея в Москве. Собр. Е. И. Шведера, инв. № 190.

грудью честь и независимость русского государства. В отличие от них сказка совершенно не касается роли народа в борьбе с иноземными захватчиками. Однако сходство между ними все же существует.

Своим содержанием и идейным замыслом сказка направлена на опровержение официальной точки зрения о ведущей роли царя в победе над Наполеоном, в честь которой Александр I был назван Благословенным. Несколько схематизируя и художественно обобщая события, сказка, как и песни, показывает, что царь совершенно не был причастен к этой победе. Такой замысел придает сказке большое социально-политическое звучание и ставит ее в число важнейших народных произведений о войне 1812 года.

Идейное сходство с песнями могло возникнуть, как и сама сказка, позднее. Для того чтобы решить вопрос о времени ее возникновения, необходимо воспользоваться указанным выше методом и сопоставить сказку с материалами, раскрывающими характер общественного мнения войны 1812 года, прежде всего в отношении к Александру I.

По мере того как ухудшались дела на фронте и Наполеон глубже проникал в Россию, слухи и толки о причинах отступления стали принимать все более отчетливый классовый и антиправительственный характер. С обострением классовых противоречий росли антикрепостнические настроения. Обличались не только «большие господа», занимавшие первые места в государстве, но и сам царь. В Петербурге в августе 1812 года купец Шебалкин в присутствии «разных мужиков» в одной из харчевен называл царя «безмозглою головою» и говорил, что «государь недостоин править таким государством, как Россия...».⁶³ В годы войны впервые стала оформляться «константиновская легенда», получившая широкий размах во время и после восстания декабристов. По поводу великого князя Константина Павловича тот же Шебалкин рассуждал: «Разве бы его сделали государем-то, не лучше ли бы было, а то уж мы дожили до годов».⁶⁴ Неизвестный автор в своем дневнике в сентябре 1812 года пометил: «Взведен на престол государь, не знающий ни духовных, ни гражданских законов и прилепленный к одному только барабанному бою и солдатской амуниции. Министры достойные — в отставке, а глупые — налицо... Царя Соломона одарил бог премудростью свыше, а у нашего отнял и людей право правящих и дальновидных».⁶⁵

В наиболее открытой форме подобные суждения выражались после занятия Москвы Наполеоном. В одном из донесений ми-

⁶³ Архив ЛОИИ АН СССР, ф. 16, оп. 1, ед. хр. 232.

⁶⁴ ЦГАИЛ, ф. 1163, оп. 16, 1812 г., № 11.

⁶⁵ Бумаги, относящиеся до Отечественной войны 1812 года, собр. и изд. П. И. Щукиным, т. 5. М., 1900, стр. 278—279.

нистру полиции А. Д. Балашеву фон Фок так описывает реакцию в Петербурге в сентябре 1812 года на эти события: «Войска наши разбиты, Москва взята, превращена в пепел, отечество погибло, — вот крики общие. Негодование на правительство и на самого государя никогда не было так ощутительно и никогда не выражалось столь сильно во всех сословиях, как ныне. Государь не печется о своем народе, не есть ему отец, не показывает себя народу, не имеет духу, не оживляет публику. Правительство слабо, дремлет, требует жертвований и ничего за то не делает. . .».⁶⁶ Беспощадные в своей откровенности строки посвятила Александру I его сестра Екатерина Павловна: «Вас громко обвиняют в общем разгроме и отдельных разрушениях, даже в потере чести государства и вашей лично. Это говорит не один какой-нибудь класс, вас впиют все».⁶⁷

В это время полиции в Петербурге стали известны «дерзкие» высказывания о царе отставного майора С. А. Бошняка. «Москва взята, вся Россия французская, — жаловался он 14 сентября 1812 года своему приятелю, — вот какового мы нажили государя! Погубил всю Россию. . .». Он не только ставил «государя императора в главные виновники всех несчастий», но и называл его «дураком», «болваном», «мерзавцем» и восклицал: «Быть ему пастухом, а не царем!».⁶⁸

А. С. Пушкин в сожженной десятой главе «Евгения Онегина», касаясь событий 1812 года, писал об Александре I, как о «властителе слабом и лукавом», «нечаянно пригретом славой».⁶⁹ А. Я. Бутковская в своих воспоминаниях отмечает: «с окончания войны Александр I стал пользоваться в Европе и у себя в России огромным обаянием, но до двенадцатого года подданные его не питали к нему особой любви».⁷⁰

Бесчисленные обличения и выражения негодования по адресу царя и правительства в годы Отечественной войны 1812 года помогают воссоздать исторический фон и идейную атмосферу, в которой возникла сказка «Царь-дурак». Хотя замысел сказки необычайно смел и дерзок, но он исторически вполне оправдан. Художественная форма сказки, идущая скорее от литературного памфлета, заставляет предположить, что она возникла в городской демократической среде, а не в крестьянской или солдатской. Происхождением сказки можно частично объяснить, почему она не касается роли и подвига народных масс в спасении Ро-

⁶⁶ Архив ЛОИИ АН СССР, ф. 16, оп. 1, ед. хр. 232.

⁶⁷ Великий князь Николай Михайлович. Переписка им. Александра I с сестрой вел. кн. Екатериной Павловной. СПб., 1910, стр. 83—84.

⁶⁸ Архив ЛОИИ АН СССР, ф. 16, оп. 1, ед. хр. 232.

⁶⁹ А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 10 томах, т. 5, Изд. АН СССР, М., 1957, стр. 209.

⁷⁰ А. Я. Бутковская. Рассказы бабушки. «Исторический вестник», 1884, декабрь, стр. 616.

дины. Ее главное внимание сосредоточено на правительственных сферах, — разоблачении мнимых заслуг царя в деле организации отпора Наполеону, показе гибельности правительственного плана отступления («манн-заманивай»).

Указанные выше приемы и методы не исчерпывают возможности текстологического анализа фольклорных текстов с целью их датировки и исторического приурочения. В статье ставится задача показать их применение на некоторых конкретных примерах. Теоретическая разработка методики фольклорной текстологии должна и в дальнейшем идти параллельно с практикой исследования конкретного материала и ее обобщения.

Н. П. КОЛПАКОВА

ВАРИАНТЫ ПЕСЕННЫХ ЗАЧИНОВ

Термин «вариант» применительно к произведениям устной народной поэзии употребляется современными фольклористами все более и более условно. Сличение разных — иногда очень многочисленных записей одного и того же текста дает исследователям основание говорить о проблематичности какого-то первоначального и канонического его оригинала и выдвигает положение об очевидном художественном «равноправии»¹ каждого текста, возникшего хотя бы и на основе традиции, но в индивидуальной интерпретации исполнителя. Практика собирательской работы и наблюдения над жизнью фольклорных произведений показывают, что текст может меняться в зависимости от многих причин: от бытования в различной социальной среде, от возраста, интеллектуального и культурного уровня исполнителя, от обстановки исполнения, от местной традиции и т. п. Все это может придать тому или иному известному тексту особенности, которых он в предыдущих записях не имел. Поскольку «авторских» оригиналов ни в одном фольклорном жанре и ни для каких традиционных текстов не существует,² а тексты, прошедшие через сотни и тысячи уст, дают обилие разночтений самого разнообразного характера, нет оснований отдавать предпочтение которому-нибудь одному из них как основному, низводя остальные на второстепенное место. Их можно сопоставлять, учитывая возраст записи, можно находить в них большую или меньшую близость к традиции, большую или меньшую зависимость от индивидуальности певца, более или менее яркое воплощение общего идейно-художественного замысла, ту или иную степень разработанности деталей и т. п. Все это может быть различным и в то же время

¹ Б. Н. Путилов. Современная фольклористика и проблемы текстологии. «Русская литература», 1963, № 4, стр. 107.

² За исключением, само собой разумеется, заведомо авторских литературных текстов (вроде авторских песен), вошедших в фольклор.

не мешает каждому отдельному тексту быть полноценным слагаемым в общей картине жизни данного произведения. Тексты, на первый взгляд менее значительные (в более поздних записях, более сокращенные и т. п.), могут обладать такими особенностями, которые превращают их в первоклассный материал для выяснения ряда научных проблем. Таким образом, термин «вариант» будет применяться дальше в настоящей статье для обозначения различных, но «равноценных» записей того или иного фольклорного произведения (без того оттенка подчиненности текстов друг другу, который связывается с понятиями «оригинал» в смысле «подлинник» и «вариант» в смысле «копия»).

Пути, по которым на традиционной основе того или иного текста возникают новообразования и разночтения, разнообразны и в пределах каждого жанра имеют свою специфику. Поскольку песни являются значительно более массовой формой народного творчества, чем, например, былина или сказка, очевидно, вариантов у песенных текстов больше, чем у некоторых других фольклорных жанров. В традиционной песне часто нет того закономерно развивающегося сюжета, тех канонов композиции, которые имеются в произведениях эпических или сказочных; ее запевы, зачины, концовки, описательные, повествовательные и медитативные части и другие композиционные элементы (не говоря уже о лексике, отдельных приемах поэтики и пр.) сочетаются друг с другом, меняются, вставляются или выбрасываются из текста более свободно, чем в ряде других жанров традиционного фольклора. Поэтому разночтения в разных записях одного и того же песенного текста могут встретиться самые различные.

Отдельные части песенных текстов не являются чем-то изолированным от целого. Не бывает традиционных песен, в которых при различии зачинов или концовок весь остальной текст оставался бы неизменным. Однако материал показывает, что не все части традиционной песни одинаково подвержены варьированию: одни обладают большей устойчивостью, другие меньшей. Особо обращают на себя внимание варианты песенных зачинов.

Это естественно. Зачин открывает, начинает песню, и то, как певец приступает к ней, очень показательно. В разных зачинах сказывается и разное восприятие основного художественного образа, и разная трактовка его (подчеркивание тех его сторон, которые больше привлекают исполнителя), и самостоятельное художественное творчество, позволяющее исполнителю, знающему традиционную песенную поэтику, выбрать для своего варианта средства, представляющиеся ему наиболее выразительными и подходящими к данному тексту.

Зачин бытовой крестьянской песни в большинстве случаев является как бы ее заголовком. Исполнители народных сказок, преданий, былин, исторических песен, приступая к повествованию, обычно сообщают собирателю какое-нибудь заглавие, под

которым данное произведение живет в их сознании. Это заглавие дает понятие о сюжете данного произведения. Иногда оно формулируется исполнителем общо, расплывчато («Про Илью», «Про Ивана Грозного», «Про бабу-ягу»), и собиратель сам уточняет его после прослушивания. Иногда же сюжет раскрывается исполнителем сразу («Илья и Сокольник», «Кострюк», «Гуси-лебеди»). Наличие сюжетного стержня в сказках, былинах или исторических песнях позволяет им иметь более или менее определенные наименования, под которыми они становятся известными и науке. Иначе обстоит дело с песнями бытовыми. Исполнитель никогда не предложит, а собиратель никогда не зафиксирует (иначе как с комментариями) такого заголовка, как, например, «про солдата», «про любовь», «про разлуку» и т. п., так как это не сюжеты, а тематические циклы; поскольку у огромного большинства традиционных народных песен законченных устойчивых сюжетов нет, нет у них и соответственных заглавий, кроме первой строки.³ По ней песню называют исполнители, спрашивают собиратели, по ней же составляются при публикациях алфавитный, порядковый и другие песенные указатели.

В огромном русском народно-песенном репертуаре имеются десятки песен разных жанров, вступительные строки которых твердо установились издавна и стали известными едва ли не по всей стране. Подробнее о них будет сказано дальше. Но рядом с ними имеется еще больше других, которые, являясь вариантами одного и того же текста, начинаются настолько по-разному, что догадаться по зачинам о тождестве этих текстов никак нельзя. Этот общеизвестный факт во многих случаях затрудняет исследовательскую работу над народной песней, особенно работу обобщающую, привлекающую большое количество материала, так как создает дополнительную сложность в отыскании и определении тождества текстовых вариантов, начинающих по-разному. Вряд ли можно было бы избежать этой сложности и путем составления какого-то каталога или указателя песенных зачинов: постоянные поступления в научный обиход новых песенных записей быстро обогнали бы его и сделали бы устаревшим, т. е. не выполняющим своего назначения.⁴ Тем не менее вариантность зачинов, как и многие другие особенности поэтики народной песни, естественно, вызывает ряд вопросов: каковы

³ Закрепленные заглавия встречаются у некоторых песен игровых, обладающих особо выпуклыми центральными образами («Мак», «Лен», «Зайнька» и т. п.); среди песен величальных они редки и носят обычно локальные заголовки тоже по наиболее характерному образу текста («Гордена», «Сенички») или наиболее устойчивому слову из припева («Розан», «Виноградие» и т. п.); среди лирических песен текстов с заглавиями нет почти совсем.

⁴ Мы не говорим уже о той путанице, которую постоянно вносят такие запевы, как «Ай», «Ой», «Ох», «Эх», «Ай да как», «Ой да что» и т. п., исполняющие роль словесного затакта песни.

наиболее характерные черты этого явления? Случайно ли оно, зависит от личного вкуса и памяти певца или подчинено каким-нибудь закономерностям? Для всех ли песенных жанров вариантность зачинов может считаться типичной, и если нет, то какова ее жанровая специфика? Ответы на эти вопросы, как и вообще на вопросы, связанные с проблемами народной поэтики, могут быть получены только в результате многих дополняющих друг друга наблюдений и после рассмотрения материала в объемах, недоступных одному исследователю. Если эта работа и не даст практического руководства, как быстро находить в общей массе народного репертуара тот или иной песенный сюжет по различным первым строкам, то она все же поможет выяснению других вопросов, связанных с анализом поэтических особенностей и исторической жизни народной песни.

Рассматривать проблему возникновения вариантов песенных текстов, и в частности песенных зачинов, следует с учетом жанровых особенностей песни, поскольку разные жанры представляют для этого неодинаковые возможности. Это связано прежде всего с тем, что жанровая специфика в какой-то степени определяет примерный объем песенных текстов. При определении варианта нужно, чтобы текст давал достаточное количество словесного материала для установления его тождества с другими записями и для прослеживания тех разночтений, из которых возникает вариант. Поэтому вряд ли было бы целесообразным опираться на небольшие тексты, имеющие импровизационный характер — типа, например, обрядовых календарных заклинаний (колядок, веснянок, живных) или песен подблюдных. Дошедшие до нас в сравнительно очень небольшом количестве, состоящие преимущественно из нескольких фраз восклицательного характера, они были в свое время созданы в связи с обрядами бытовой магии и, как всякий магический фольклор, переходили из уст в уста в виде почти неподвижных, почти неизменяющихся реликтов. Формульность их напевов еще больше сковывала сакраментальный текст четкостью своего ритма, своей общей формы, в пределах которой менять или переставлять слова во время исполнения бывало обычно даже и практически неудобно и затруднительно. По иным причинам, но также непригодными для установления принципов вариативности представляются также народно-песенные произведения, как байки, потешки и другие разновидности детского фольклора. Возникая на традиционной основе, эти песенки в большинстве случаев рождаются импровизационным путем и не варьируют друг друга, а самостоятельно используют одни и те же традиционные песенные образы, так что говорить о вариантности того или иного подобного текста и устанавливать на таком материале общие принципы народно-песенной вариативности вряд ли возможно. Основным материалом для рассмотрения намеченной темы должны явиться наибо-

лее крупные и значительные жанры бытовой традиционной песни.⁵

Из всех жанров традиционной русской народной песни наибольшей конкретностью своего содержания и в связи с этим особой четкостью своих основных образов обладают песни игровые с их реалистической аграрной и бытовой тематикой. Общность трудовых процессов и семейно-бытового уклада в старой русской земледельческой деревне сделала то, что песни об этих процессах (пахоте, севе, огородных работах, охране и уборке урожая, тканье, пряже и т. п.) и о системе старых русских внутрисемейных отношений очень четко и устойчиво жили на протяжении многих веков и на широкой территории. Едва ли не по всем деревням и городам старой России прежде одинаково разыгрывались и почти одинаково пелись такие игровые песни, как «Мак», «Лен», «Во лугах», «Вдоль да по речке» и многие другие. При этом песни с образами семейно-бытовыми подвергались варьированию легче, а особенно малоподвижными оказывались зачины песен с аграрными и производственными образами, где к тому же была особенно устойчива и музыкальная формула традиционного напева. Несомненно, этой устойчивости способствовал и тот факт, что игровые песни всегда исполнялись не в одиночку, а коллективом.

Естественно все же, что варианты этих песен, записанные иногда на большой хронологической и географической дистанции, не могли совершать своего исторического пути в *полной* неприкосновенности своего текста. В этих текстах и их зачинах, несмотря на общность основных образов и идейно-художественного содержания, обнаруживаются и разнообразные разночтения.

Самыми малозначительными при этом являются разночтения в отдельных словах (типа «утушка» вместо «уточка», «заинька»

⁵ Проблема возникновения песенного варианта на широком материале в дореволюционной науке не ставилась. Для рассмотрения такой темы исследователь должен быть собирателем-практиком, должен иметь опыт полевой работы и непосредственные наблюдения над жизнью песни в народе, а среди фольклористов прошлого собиратель и исследователь редко соединялись в одном лице. Советские фольклористы не отрывают теорию от практики, и материалы, собранные ими собственноручно, являются для них наиболее достоверными и убедительными: собиратели сами снабжают их сегодня паспортизацией, наблюдениями над исполнением и другой необходимой документацией, отсутствующей, как правило, в старых записях. В силу этих причин автор настоящей работы в качестве конкретных примеров тоже использует свою собственную песенную коллекцию, собранную в 18 различных областях Советского Союза в количестве свыше 3.400 текстов и находящуюся в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский Дом) Академии наук СССР (шифр. — Р. V., колл. 216. В дальнейшем сноски будут даваться на номер песни в коллекции непосредственно в тексте). Само собой разумеется, что все наблюдения и выводы, сделанные на основе этой коллекции, дополнительно проверены по крупнейшим изданиям русских народных песен, составленным фольклористами-предшественниками и современниками.

вместо «заюшка», «Вапнов монастырь» вместо «Иванов монастырь», «я капустоньку полола» вместо «красна девица капустоньку полола» или «мы капустоньку пололи», и т. п.). Все подобные разночтения встречаются часто, но они мало меняют зачин.

Наряду с ними в основном образ могут быть сделаны некоторые изменения или уточнения. Один вариант дает текст «И шили, и брали ковер»; другой уточняет — «Шили *девицы* ковер». В одном тексте герой выбирает «хорошего» тестя, в другом это может оказаться «богатый» тесть или «тестюшко-бадюшко». В одном случае герой «опибаёт мечом ворота», в другом он собирается «ссечь, срубить *новы* ворота», и т. п.

Есть и другие случаи, когда основной образ зачина расцветивается некоторыми дополнительными штрихами и подробностями. Так, в одной из игровых песен «Из-за леснику, лесу темного да из-за садику сада зеленого» выходят «два молодчика» (№ 2774); в ее варианте это не просто «молодчики», а «два *удалые* да парня *бравые*» (№ 2773). В другом случае игровая песня рассказывает, как «расстиляется репей по земле широко, до небес высоко»; вариант дополняет — репей «*по широкой улице* расстиляется», «*ко высокому тыночку* прививается» (№№ 2817, 2818). В подобных случаях — очень многочисленных и типовых — хотя основной образ и дополняется деталями, обогащающими общую вступительную картину, композиционные очертания зачина не меняются.

Иная картина наблюдается в тех случаях, когда к традиционному зачину дается какое-то дополнительное вступление. Как правило, игровая песня не знает никаких предварительных описаний или лирических предисловий: она начинается сразу с основного сюжетного положения, а если и дает к нему какие-то вступительные строки, то они идут в русле тех же представлений о трудовой деятельности героев (или героя), говорят о тех же конкретных действиях, изображение которых является основной темой данной песни. Таковы некоторые варианты популярнейшей игровой песни «А мы просо сеяли»: в них, прежде чем дойти непосредственно до темы «проса», пороку дается как бы некая предыстория того, как появилось «просо»:

Уж мы рошу вырастим, вырастим...
Уж мы бревна вырубим, вырубим...
Уж мы бревна вывезем, вывезем...
Уж мы горницу выстроим, выстроим...
Уж мы в горницу жить войдем, жить войдем...
Уж мы просо наедем, наедем...

(№ 2725).

Такова песня о льне, за которым молодка собирается идти «лен брать» сначала со свекром, затем со свекровью и, наконец,

с молодым мужем; многие записи и публикации ее имеют устойчивый зачин: «Спо сеням я хожу, чоботы топчу, все утаптываю, батюшку бужу, все разбуживаю»; но есть и варианты, где описанию сбора льна предшествует описание его посева:

Сею, рассеваю, да из рукавчика да я леночек,
Уродись-ка лен-то чистый, белый, лен прядистый.
Вот стал наш леночек да попевати. . .

(№ 2765).

У игровой песни бытового содержания, начинающейся словами «Клубок катится, нитка тянется», с которой на посиделках в деревне вожак набирает играющих в цепь, известны варианты, предваряющие основной образ:

Уж я улком шла,
Переулком шла,
Клубок ниточек нашла.
Клуб-от катится,

— и т. д. (№ 2610).

Или:

Уж я улком шла,
Переулком шла,
Я в заулочек зашла,
Да клубок ниточек нашла.
Клубок катится,

— и т. д. (№ 2612).

У игровой песни о выборе невесты («Вдоль по траве, по мураве ходил, гулял я») тоже есть варианты, передающие как бы «предысторию» сюжета: герой сначала «у матушки малешенек родился», затем «ранешенько у батюшки женился», и только после этого сообщается, что он «взял-то себе, взял жену молодую» (№ 2792). Подобных предварительных вступлений перед общеизвестными образами зачина у игровой песни немного. Но там, где они наблюдаются, они состоят не из описаний, не из лирических отступлений, а из перечисления конкретных действий, предшествующих развитию основной темы.

При большом количестве игровых песенных вариантов то из разных местностей, записанных почти синхронно, то из одного района, но с интервалом в 20—30 лет, возникает вопрос: как влияет на образование вариантов такая географическая и временная дистанция и что именно — расстояние или время — играет тут большую роль.

Записи одних и тех же игровых песен, произведенные в одном районе на длительном отрезке времени, показывают, что различия в зачинах зависят от срока записи относительно очень мало. Тексты целого ряда песен, записанных, в частности, на русском Севере в конце XIX столетия, в 1920-х и в 1950-х годах,

нередко совпадают совершенно дословно;⁶ вместе с тем те же игровые песни, записанные в других районах, дают как в мелочах, так и в более крупных деталях порою существенные расхождения. Это показывает хотя бы та же песня о просе, которая имеет определенное районирование своего зачина: в областях Ленинградской, Вологодской, Архангельской, среди русского населения Коми АССР она начинается привычными словами «А мы просо сеяли» (№№ 2718—2721); ближе к центру страны — в Поволжье, в Ярославской и Саратовской областях — появляются зачины «А мы пашню пахали», «А мы рощу вырастим», «Уж мы рощу вырастим» (№№ 2722, 2723, 2725), не встречающиеся в северных районах. Расходясь по далеким друг от друга областям, игровая песня сохраняет свой сюжет и основные образы зачина, но в разных местностях пересказывает их по-своему. В Вологодской области она может начинаться словами:

Что под белою под березою,
Ой что под синюю да под осиною
Ай учил муж жену угрюмую,
Жену угрюмую, ну непослушную.

(№ 2813).

Этот зачин сохраняется тут на протяжении десятков лет. Эта же песня в удаленном от Вологды районе (например, в Башкирии), одновременно с вологодским текстом записывается с вариантом зачина:

Как под белою под березою
Тут шумит, гремит, муж жену учит,
Муж угрюмую, невеселую.

(№ 2814).

В Вологодской области песня о женитьбе парня имеет устойчивый зачин:

Что уж я, матушка, ну не женат хожу,
Ну не женат хожу, а холост гуляю.

(№ 2815).

В Ярославской ее так же устойчиво начинают иначе:

В поле, матушка, да хоровод идет,
А я-то, матушка, да неженат хожу.

(№ 2816).

⁶ Таковы, например, песни «Тут и ходила, гуляла» (№№ 2617—2618), «Как Вася-утеньшек спо бережку гулял» (№№ 2648—2649), «Я горю, горю на камешке» (№№ 2614, 2665), «Селезня я любила» (№№ 2644—2647) и др. Районы русского Севера берутся в данном случае за образец потому, что ни из каких других областей пока не имеется такой хронологической цепи последовательных записей.

Исследование подобных разночтений показывает, что хронологическое расстояние между записями имеет меньшее значение, чем географическое, которое сказывается очень заметно и в отдельных словах,⁷ и в более значительных деталях зачинов. При этом каждая область нередко вносит в зачин одной и той же игровой песни различные штрихи, освещая основной образ каждая по-своему. Эти штрихи сливаются порою в цельный, очень красочный и богатый образ, которого полностью нет ни в одном из отдельных вариантов.⁸

Таким образом, зачины игровых песен имеют немало разнообразных разночтений; но в целом они все же довольно устойчивы как в идейном содержании своих начальных образов, так и в их словесном выражении и обычно крепко и органично связаны с последующим развитием текста.

Способы варьирования зачинов у песен величальных по сравнению с игровыми представляют ряд отличий, хотя некоторые приемы и сближают оба этих жанра. Среди величальных, как и среди игровых, имеется немало таких, зачин которых очень устойчив в записях разных годов и районов (песни типа «Кто у нас хороший», «Уж вы соколы», «По сеничкам» и др.). Очевидно, тут играли роль бытовое назначение песни, обрядовая неподвижность традиционного текста при обрядовом же характере устойчивого напева, а также, как и у игровых, коллективное исполнение, сохранявшее традиционный порядок образов и слов. Однако зачины песен величальных, как и игровых, не могли не получить на своем историческом пути различных вариантов.

Так же как в игровых, в зачинах величальных песен могут быть изменены отдельные слова: имена собственные, эпитеты и т. п. Море может быть «Хвалынским», но может быть и «Воланским»; колядовщики могут ходить «по Кремлю-городу» и «по Нову-городу»; устье реки, из которого выплывает корабль жениха, может быть и «березовым», и «рябиновым», и «осиновым»; название драгоценного камня, катающегося по горнице перед не-

⁷ Например, весь русский Север поет «Вдоль по морю, морю синему» (№№ 2690, 2694, 2695 и др.), в то время как на Волге или в Башкирии так же устойчив зачин «Как по морю, морю синему» (№№ 2691, 2693); песня об «Александровской березе» устойчиво поется на Севере с зачином «Среди круга стояла» (№№ 2743, 2744, 2746 и др.), варианты же с Поволжья дают другой образ — «Среди Кремля стояла», не встречающийся нигде на Севере.

⁸ Та же «Александровская береза» может стоять в лесу, но может и среди круга, поля, Кремля; в одном случае она «невнятно шумит» ветвями или листьями, «золотыми листьями», в других — «гремит лесами», «гремит темными лесами», «сияет белизной», сияет «золотым звенчиком». Различные глаголы и эпитеты остаются в рамках общего метра и ритма, не выходя за пределы общей системы песенной поэтики; но, будучи сложены вместе, показывают, как много различных поэтических оттенков может быть внесено в зачин одной и той же песни.

вестой, может звучать, как яхонт, «афонец», «легорнец» и т. п. Все это общего характера зачина не меняет.

Так же как у игровых, у величальных могут оказаться в зачинах мелкие изменения основного образа: в одном случае молодец гуляет «по садику-виноградику», в другом — «по двору, по подворьицу»; в одном случае жених «Иван у ворот поклоняется», в варианте — «зять у ворот дожидается». Встречаются и некоторые дополнения, оживляющие новыми подробностями и сравнениями одну и ту же картину: если один текст проводит традиционный отрицательный параллелизм — «не куна жалобилася, жалобилася плакала да сестра брату милому» (№ 2561), то другой дополняет его живописными деталями: «что на тихой на тишине, да на тихой лебединой да тут не павонька плавала, да не паваня перья ронила — да тут сестра брату жалилась» и т. д. (№ 2568). Как это было и у игровых песен, подобные различия принципиального значения не имеют.

Но наряду с ними наблюдается и другой способ варьирования зачинов величальных песен, очевидно обусловленный их жанровой спецификой: варианты песен величальных не всегда придерживаются строго одного и того же основного образа в зачине. Тут начинается их отличие от игровых, которые, как упоминалось, обычно сразу приступают к изображению конкретного действия и развитию основной темы.

Величальные песни нередко подходят к основному сюжетному мотиву (или к описанию основного образа, портрета и т. п.) не прямо, не непосредственно, а с вступлениями и предисловиями, как бы задерживаясь на подступах к главной теме. В игровых это было исключением, в величальных это обычный прием, органичный и естественный, поскольку величальная песня значительно эмоциональнее игровой и больше насыщена элементами психологии, являясь в этом плане как бы переходом от игровых песен к лирическим. В связи с этим зачин величальной песни допускает при одном и том же сюжете различные вступления к рассказу о героях песни, рисует различную обстановку вокруг них, дает художественные сопоставления, сравнения и параллели. Так углубляет и расширяет картину, даваемую в зачине («на ровном местечке, на скатерти, тут стоял, постоял бел-полотняный шатер»), например, величальное «Виноградие», в других вариантах которого зачин развертывается целой панорамой: прежде чем сказать о шатре невесты, песня рассказывает, как «далече во чистом поле, далеко в стороне, высоко на горе стояла березка коренистенькая, по корню кривелистенькая, посередке суковатенькая, по вершине кудреватенькая» и что именно под этой березкой и сидела невеста (№№ 1880—1881). Подобные живописные вступления, помещаемые перед образом, с которого начинается вступление в величальных песнях, очень разнообразны.

Временное и географическое соотношение вариантов песен величальных, по-видимому, то же, что и у игровых. Об этом говорит сходство текстов, записанных в одной области с большим временным интервалом, и разница их в записях из разных районов. Такова широко известная песня о женихе, требующем, чтобы невеста «извила» (т. е. причесала и уложила) его кудри: два ее варианта, взятые из одной области от разных исполнительниц с промежутком в двадцать лет, дают очень сходные образы зачина:

Ленинградская обл., 1927 г.	Ленинградская обл., 1946 г.
Не по сахару речка бежит, Да по изюму рассыпается. Бережка были хрустальные, Деревца-то виноградные. Левочка кудри начесывает. Да перед зеркалом поглаживает... Да перед зеркалом поглаживает...	Не по сахару речка бежит, По изюму разливается. Бережкам она хрустальная, Деревцами виноградная. Как у столика убраного, Против зеркала хрустального Стоит Колечка, кудри чесал...
(№ 2304).	(№ 2306).

А вот ее варианты из областей, постепенно удаляющихся от Ленинграда:

Карелия, 1926 г.

У стола, стола, дубового стола,
Против зеркала хрустального стекла,
Там детинушка чесал кудри...
(№ 2333).

Няндом а,⁹ 1928 г.

И за столами за дубовыми,
Да за скатёртками шелковыми,
Да против столика убраного,
Да против образа приданого,
Да против зеркала хрустального,
Да там стоял да добрый молодец,
Он стоял, кудри расчесывал...
(№ 2334).

Средняя Печора, 1929 г.

На стуле да на бархате,
На камочке мелкотравчатой,
Мелкотравчатой, узорчатой,
Тут сидел же добрый молодец,
Он чесал свои русые волосы...
(№ 2336).

⁹ Няндом а находится в юго-западной части Архангельской обл., близ Карелии.

Января, да перва месяца
Да на стуле красна дерева,
Да на подушке плиса-бархата,
Да против зеркала хрустального,
Да против чистого, заморского,
Да тут Иван-от чесал кудри. . .

(№ 2340).

Характерно, что и тут две последние записи, близкие друг к другу географически, ближе между собою по отдельным образам (стул, крытый бархатом, плисом и камкою), чем к текстам из Карелии или Няндомы; те в свою очередь сближаются между собою упоминанием о «дубовом столе», отсутствующем в других районах; в то же время ленинградские варианты устойчиво держатся символических образов сахара, изюма, винограда, которых нет в зачинах данной песни из других местностей (хотя вообще такие образы, как «пивна ягода по сахару плыла», «сладко яблочко наливчатое», «сахар с медом рассыпается», в описаниях перед основным образом зачина в величальных песнях очень традиционны как устойчивые символы, говорящие о сладости, сытости, изобилии).

Вместе с тем поскольку одной из самых характерных черт песен-величаний является, как известно, стремление к красочности, «нарядности» величального текста, разночтения в зачинах показывают, как тщательно отделяют исполнители детали основного образа, придавая ему все более и более разнообразные и именно *украшающие* оттенки. Общеизвестна, например, величальная песня о муже, подающем жене полную чару вина с просьбой выпить до дна и «родить сына-сокола» и красавицу дочь. В разных вариантах зачин ее обрастает различными нарядными подробностями: в одном случае дело происходит просто «во горнице во новóй»; другой вариант прибавляет — «во светлице светловой» или «во светлице пировой», что само по себе должно создавать впечатление праздничности и парадности; дубовые столы, на которых стоит чара, в одном случае покрыты «скатерётками верчáтными», в другом — «коврами шелкóвыми»; в третьем случае столы оказываются не дубовыми, а еще более богатыми и экзотическими — «кедровыми», «со кедровыми столешенками», стол покрыт «дорогой фатой», на нем стоят золотой чайник, сахарные яства и т. п. В другой не менее популярной величальной песне «Летал голубь, летал сиз со голубушкой» варианты предлагают все более и более пышные детали вступительных образов зачина: в одном случае «у голубя голова вся серебряная, у голубушки его позолоченная», в другом — «у голубки золотая голова», в третьем вместе с этим появляются алые ленты, «бриллиантов вороток» и т. п. Такие дополнения перекликаются в какой-то мере с тем, что было сказано выше об игровой песне про

«Александровскую березу»: основного образа зачина эти мелкие разночтения и дополнения не меняют, но если в игровой песне березе приписывались различные *действия* (стояла, шумела, звенела, сияла, ветвями махала и т. п.), то в величальной все разнообразие аспектов сосредоточено на обилии различных украшающих деталей; и то, и другое — в стиле общей поэтической системы каждого жанра.

Таким образом, система варьирования зачинов в песнях игровых и величальных принципиально одинакова в том, что касается мелких разночтений в отдельных словах и незначительных изменений основного вступительного образа, но сохраняет специфику каждого жанра при подходе к этому образу. Вместе с тем зачины величальных песен, как и игровых, больше разнятся в записях, географически удаленных друг от друга, чем в записях из одного района, сделанных хотя бы и со значительным временным перерывом.

Песни лирические, наиболее многочисленные в русском народном репертуаре, дают для наблюдений над варьированием зачинов материал не только особо богатый количественно, но и очень разнообразный по характеру. К лирическим в данном случае могут свободно быть отнесены и некоторые балладные, и исторические, в которых лиро-эпический элемент явно преобладает над историческим (песни типа «Как у кустышка у ракитова», «Вы ставайте-ка, братцы», «Отправлялся император»). Они воспринимаются самими исполнителями как старая лирика и имеют все характерные черты ее художественного оформления. Среди лирических песен, так же как среди песен других жанров, имеется немало таких, зачины которых устойчиво и твердо держатся десятилетиями (а иногда и столетиями) в народной практике и почти совершенно не изменяются по всей стране. Эта устойчивость имеет другие причины, чем в песнях игровых, где она объясняется крепкой связью зачина с сюжетом и драматургией игры, или в величальных, где она обусловлена неизбежностью идейного наполнения отдельных моментов обряда и прочной связью с ритуалом обряда. В песнях лирических причины такой устойчивости могут объясняться для разных групп различно.

Во-первых, часть традиционных лиро-эпических и лирических протяжных песен (типа «Горы Воробьевские», «Уж ты поле мое», «Уж как пал туман» и другие, принадлежащие к наиболее старому слою) могла сохранить свой исконный крепкий зачин именно в силу очень старой традиции, которая заставила начальные песенные слова как бы сцементировать, окаменеть, стать традиционно-неподвижными. Во-вторых, устойчивые зачины часто держатся у песен литературного и городского происхождения, полученных когда-то деревней вместе с напевом, имеющих определенный размер, строфичное строение, рифму и какой-то определенный сюжет (песни XVIII века типа «Как на матушке на

Неве-реке», «Я вечер в лужках гуляла», «Все люди живут, как цветы цветут», XIX века — «Над серебряной рекой», авторские песни-романсы 1870—1890 годов, вошедшие в фольклор). В-третьих, зачины довольно устойчивы у многих так называемых «крестьянских романсов», имеющих в строении наряду с элементами протяжной песни элементы квадратной строфики, а также рифмовку или рифмоиды (песни типа «Во субботу, день ненастный», «Как во нашей во деревне», «Аленький цветочек»). И во втором, и в третьем случае устойчивость зачина, очевидно, в большой степени зависит от метрической схемы и наличия в песне рифмы, а также от элементов квадратности в музыкальной строфе, удерживающих слова в определенном традиционном порядке.

Таковы, по-видимому, основные группы устойчивых зачинов в тех лирических песнях, которые давно и повсеместно исполняются с традиционными и неизменными начальными словами. Но наряду с этим сотни других лирических песен в записях разных годов и из разных районов дают очень пеструю картину.

Некоторые из них по типу являются общими с разночтениями в зачинах песен игровых и величальных: у лирических песен могут меняться отдельные начальные слова (в одном варианте девушка жнет крапиву, в другом — малину; в одном случае пути заносит «куревушка-курева», в другом — «погодушка-погодá»; девушка идет «по улице мостовой», в варианте — «по улице по новбóй»; милый в одном случае «щуроглаз», в другом — «черноглаз»; карета в разных вариантах может быть то «золотой», то «лаковóй»; молодой матрос может корабли то «снастиг», то «смолить», и т. п.). Сходны в принципе и те мелкие изменения вступительного образа (добавки к нему, мелкие варианты), которые имелись в зачинах песен двух первых жанров. Эти изменения и дополнения разнообразнее, отчетливее выражены, чем в песнях игровых и величальных, так что их можно систематизировать по группам.

В одном случае они прибавляют к вступительному образу детали пейзажа и другие описания. Так, майор поит коня «у колодичка у глубокого, у ключика у студеного»; локальные варианты прибавляют — «у столбышка у точеного». В лирической-частой «Возле речки, возле моста трава росла» вариант дорисовывает — «возле речки, возле моста, у канавки». В саду растет яблоня, в варианте — «рядом с грушею». В лиро-эпической «Под славным городом Архангельском была построена изба караульная» вариант досказывает, что было это «на славной пристани корабельной, у той-то стены белокаменной, на пристани на лодейной». Соловей уговаривает кукушку лететь с ним; одни варианты не уточняют места этого разговора, другие указывают, что это было «у ворот, ворот калиновых». Если одна запись рассказывает, что по «трахтовой» столбовой дороженьке никто не ходит и не ездит, то другая прибавляет, что дороженька была «московская» и шла мимо «горыньки», на которой стояла березка.

В другом случае добавления и привнесения в зачин уточняют признаки или характерные черты описываемого действующего лица или предмета: в одном тексте говорится просто о несчастной девушке — вариант уточняет, что это была «младая дочь безотечкая, безматерная». Если в одном варианте подруги упрекают невесту за измену девичьему кругу — «да уж ты свет наша подруженька, да говорила, что замуж нейду» (№ 2189), то в другом упрек углубляется — «ты изменная изменщица, да ты большая лицемерщица, да не хотела ты замуж итти» (№ 2190), а в третьем подчеркивается, что невеста уже «сроду, с маленька» обманщица была, говорила — «взамуж не пойду» (№ 2193). Если в одном тексте речь идет о «кумушках-голубушках», приятельницах девушки, то в вариантах они «милы-ласковы приятельницы» и даже «честные офицерские жены» — добавление, явно говорящее о том, что певица, несомненно, внесла в текст какую-то лично ей близкую черту.

Тут особо следует подчеркнуть, что эти отдельные черты и детали во многих случаях служат для углубления психологического образа героя, раскрытия его душевного состояния, чего совсем не было в песнях предыдущих жанров. Подтверждением этого может служить хотя бы известная песня «Как вечер тоска нападала», рассказывающая о тоске девушки, которая поджидает ночью милого, чтобы сообщить ему о своем насильственном проsvатанье за нелюбимого. Вступительный образ тоски, напавшей на девушку, в разных вариантах окружается различными поясняющими подробностями, из которых встает целая картина: в одном тексте упоминается, что девушка прежде была счастлива («мне веком тоска не бывала, как вечер тоска нападала»); в другом и в следующих — что девушка от тоски «растемную ночь не сыпала», «разосенну темну ночку не сыпала», «во всю ночь молада да не сыпала», «весь *вешний денечек* проходила», «из горенки во горенку ходила», и т. п. В совокупности всех этих штрихов образ взволнованной героини и обстановка ее горестных метаний встает перед слушателем гораздо более четко, чем из какого-нибудь одного текста. Безымянное творчество народных певцов, из которых каждый рисует себе обстановку данной песни по-своему, различными деталями подчеркивает глубину переживания девушки.

В третьем случае мелкие варьирования зачина в лирических песнях уточняют обстоятельства действия: в одном тексте девушка просто «идет садочком», в варианте она «идет, *не стьянется*, на сторонущку *не оглянется*»; в одной записи «вянули цветики в зеленом саду, брызнули слезы у невесты из глаз», в другой добавляется, что при этом «грянули по морю весельцами», «топнули кони подковами»; если на девичник к невесте прилетает «млад ясён сокол», — варианты уточняют, что на этом девичнике «не красно было, не весело», а вечер был «последний» девичий вечер невесты, и т. п.

В четвертом случае в вариант зачина вводятся краткие символические художественные параллели; певцы, знатоки народной поэтики, всегда могли черпать из нее, выбирая для подкрепления своего художественного замысла те или иные дополнительные краски. Если в одном тексте говорится просто, что «полюбил парень девонюшку очень расхорошую», то в другом певец проводит традиционную параллель-символ и предварительно упоминает, что «хорошо гулять во садике, любить есть кого: полюбил парень девонюшку» — и т. п. В другом случае песня рассказывает, как «по морю корабличек бежал, по корабличку детинушка гулял», — вариант дает опять-таки традиционную художественную параллель: «высоко сокол летел, кораб по морю бежал, а по этому кораблику *Васильюшка гулял*». В третьем тексте говорится о том, что «у государыни матушки было три дочери», и поясняется, что две были счастливы, а третья — неудачница; вариант зачина дает символическую параллель: «два поля чистые, третье сороватое — полынь, перекасти-поле; у нашей матушки две дочери счастливы, а третья несчастная».¹⁰

Эти символические параллели в лирической песне иногда настолько перерастают традиционную форму художественного параллелизма (заключенную обычно в две смежных строки), что переходят уже как бы в особое развернутое вступление. В игровых песнях такое вступление рисовало картину дополнительных действий, в величальных служило для украшения и большей живописности всего изображаемого; в песне лирической подобные вступления связаны обычно с психологическим углублением основного образа зачина. Это достигается преимущественно двумя способами: применением традиционной символики и внесением в традиционный зачин певцом того или иного личного момента.

Примером того, как вступление к зачину использует традиционную символику, может служить хотя бы общеизвестная лирическая свадебная песня «Отставала лебедушка»; в одном случае кратко констатируется факт, являющийся основой сюжета, — «отставала лебедушка прочь от стада лебединого»; но в другом, третьем и четвертом вариантах тот же сюжетный мотив дается в глубоко символической обстановке зачина, создающего своими образами ощущение грядущего горя и несчастья: «Из-за лесу темного... выставала туча грозная, туча черная, громовая... по горам туча катилася — горы надвое двоилися, да лесы с кореня валлился... да по водам туча катилася — да что вода с песком смутилася». Вспоминаются и «молонья палючая», и «громы громучие», и крупный дождик, и буря с «тяжкой заметелицей», и только после этого начинается традиционный рассказ об «обиженной лебеди» (№№ 2152, 2154 и др.). Другой пример. У песни «Не

¹⁰ Великоорусские народные песни, собр. проф. А. И. Соболевским, т. III. СПб., 1897, №№ 2—3.

во городе было во Саратове» имеется вариант зачина (№ 1003), дающий образ коня, который гулял «мимо ельничку, мимо частого орешничку» и, будучи привязан «ко сыру дубу», сбил на бок черкасское бедло, измял в ногах шелков повод (приметы несчастья в традиционной поэтике) и только после этого рассказал, что он был в городе, где и произошло все, о чем говорится в известной песне об убийстве мужа женою.

Личный момент, привносимый исполнителями в традиционные зачины, заключается в том, что перед основной лирической темой певцы помещают в начале песни свои высказывания, наблюдения, воспоминания и различные выражения индивидуальных эмоций, взятых из собственного житейского опыта или порою из своей биографии. Так, в одном случае молодка рассказывает, как выдавал ее батюшка против ее воли «за три города каменных» (т. е. очень далеко от дому); вариант дает перед этим известным зачином горестное восклицание «ты гулянье, гулянице, до чего, гулянье, довело», как будто несчастное насильственное замужество явилось следствием легкомысленного поведения девушки и отцовским наказанием. Известная песня о «майоре-полковничке», который выезжал «из палат белокаменных» с указом о рекрутском наборе, вызывает в одном из вариантов в зачине горестное раздумье рекрута: «Ты талан ли мой, талан худой, уж ты участь моя горькая!». Много вариантов зачина имеет песня о «разосенных комарочках-пискунках»; обычный зачин ее — упреки комарам за то, что они не дают девушке спать; но есть варианты, где в традиционные вступительные слова вносится личная нотка: комары не виноваты («не комарички смешались в лесу») — стосковалось сердцу девушки, и это сердечное горе и явилось причиной ее бессонницы (№ 664). В песне «Я куда-то с горя деваюсь» варианты зачина эмоционально передают раздумья героини: «да я мала была — да горя не было, да как повыросла — горя прибыло; охти горе немалое, печаль-тоска несносная», и только после всего этого задается вопрос — «мне куда с горя деваться?» и т. д. Одна из лирических свадебных с традиционным зачином «Жарко в тереме свечи горят» имеет вариант, где этот зачин предваряется жалобами невесты на то, что мать «изжила» (т. е. погубила) ее «в один час, в одну минуточку, в одну позднюю вечериночку», и только после этих жалоб вступает зачин о свечах, символизирующих жгучесть боли и тоски. Порою психологический портрет героя хорошо раскрывается путем привнесения в зачин даже мелких отдельных штрихов. Так, загулявший Ваня («Запил Ванюшка, Ваня загулял») «шепотом» говорит любимой девушке какие-то «два словечушка»; вариант добавляет, что Ваня пропил все денежки «до копейки, до единого до гроша», но что девушки любят его не за деньги — «за приятливы, приветливы ласковы слова». Таким образом, незначительные, сказанные шепотом «два словечушка» вырастают в существенную психологическую деталь

и вносят в облик «Вани» какую-то очевидную черту дополнительного обаяния.

Все эти изменения и дополнения, естественно, в лирических песнях богаты и разнообразны не только в силу специфики жанра, но еще и потому, что песня лирическая (в противоположность песням разобранных выше жанров) очень часто пелась в одиночку, за работой, в минуты отдыха и т. п.; это индивидуальное исполнение давало больше простора для игры фантазии и эмоционального художественного творчества, для воплощения собственных интимных творческих стремлений певца, а в связи с этим и для психологического углубления текста.

Таким образом, очевидно, что изменения в зачинах лирических песен тоже касаются как отдельных элементов лексики, так и отдельных художественных деталей вступительного образа, могут быть более объемными и значительными или, наоборот, более сокращенными. По-видимому, многое в этих вариантах является следствием случайных и личных причин. Но за вычетом этих случайностей остаются несомненно и некоторые закономерности, создающие вариантность в зачинах песен лирических так же, как и в других жанрах. Как и при анализе песен игровых и величальных, эти закономерности можно наблюдать в двух основных направлениях — во времени и в пространстве.

В печатных (особенно дореволюционных) изданиях песенные варианты предстают в виде определенной данности, конкретные пути становления которой проследить задним числом нельзя. Но во время полевой работы современных фольклористов-собирателей, имеющих возможность при живом общении с исполнителями вести наблюдения в этой области, можно проверить очень многое. И хотя подобные наблюдения ведутся только в течение последних 25—30 лет, имеются записи уже многих десятков лирических песен, позволяющие рассматривать варианты песенных зачинов под интересующим нас углом зрения.

В противоположность песням игровым и величальным, где варианты чаще возникали в связи с географической дистанцией между записями, чем с временной, в зачинах песни лирической встречаются разночтения, обусловленные обеими этими причинами. Практическая полевая работа показывает, что бывают (хотя и нечасто) случаи, когда в одном и том же районе в синхронных записях зачин одной и той же песни может прозвучать у разных исполнителей по-разному (чего, как правило, в песнях игровых и величальных не встречается). Иногда это случайные расхождения у отдельных певцов в отдельных словах:

Печора, 1929 г.:

Ты калинушка, размалинушка...
Ты березка, березка моя...
Ты березка, березка раскудрявая...

Куйбышевск. обл., 1954 г.: По камушкам речка бежит, не шумит...
По камушкам быстра реченька шумит,
она только и гремит ...

Иногда несколько меняется самый вступительный образ:

Печора, 1955 г.: На Дунае, на славной ой да острове...
Со Буянова да славна острова...
Терский берег, 1932 г.: Вы не дуйте-ка, ветры, не тяните...
Ой да ветры дуют, лесы клонят на
мой сад...
Вологодская обл., 1937 г.: У месяца рога золотые...
Ой у солнышка лучи ясные...

Все эти варианты, записанные в каждом случае в одном месте, в одно время от разных певцов, у каждой песни сходны между собою и в идейно-художественном отношении обычно совпадают. Однако есть и такие песни, в зачинах которых стоят строки, совершенно на первый взгляд различные, могущие служить зачинами совсем разным песням:

Мезень, 1928 г.: Сторона да сторонка, родимая да любимая...
Ох да вы постоите-ка, лесы, не шумите...
Башкирия, 1938 г.: Сяду я на лавочку, открою я окно...
Скучно жить сироте на чужой стороне...
Саратовская обл., 1949 г.: Ох жил я в городе я во Мурове...
Сохнет, вянет во полюшке травка...
Куйбышевская обл., 1924 г.: Вянули во поле цветики...
Венули ветры вдоль улицы...

Такие расхождения в одном месте, в один год записи могут быть вызваны или тем, что исполнитель начал песню не с привычной первой, а со второй строки текста (такие случаи встречаются), или же причинами индивидуального характера, учесть которые в каждом отдельном случае невозможно. Но обычно в одном микрорайоне песня редко начинается разными словами. Значительно чаще, наоборот, как и в других жанрах, многие лирические песни, записанные в одном и том же месте с хронологической дистанцией в 20—30 лет, дают почти дословное совпадение зачинов. Так, полностью совпадают начальные строки у ряда песен лиро-эпических, лирических-протяжных и величальных, у лирических-частых и игровых, например в таких, как «Вы ставайте-ка, братцы, поутру ставайте раненько» (Печора, 1929—1955), «Под славным крепким городом, под Архангельском» (Мезень, 1928—1958), «Край кусточка, край пенечка» (Печора, 1929—1956), «Вдоль по бережку конь бежал» (Печора, 1929—1955), «Через речку черемха лежала» (Ленингр. обл., 1923—1947),

«Ах ты верба, ты верба моя» (Ленингр. обл., 1923—1947), «Без поры-то ли, безо времени стала травка сохнуть» (Печора, 1929—1955) и др. Некоторые отмечаемые при этом различия встречаются главным образом в результате перехода песни к следующему поколению исполнителей, вкусы и эстетические потребности которого зачастую не совпадают со вкусами их предшественников: песня может показаться слишком длинной, могут выпасть элементы старой лексики, наконец, что-то может просто забыться, а к чему-то захочется прибавить какую-то лишнюю эмоциональную подробность. В результате всего этого одна и та же песня через 20—30 лет может в одном и том же месте получить вариант зачина, вроде следующих:

Печора, 1929 г.: 1956 г.:	Вы-то тяжелые мои часты вздохи... Вы тяжелы, тяжки вздохи...
Мезень, 1928 г.: 1958 г.:	Летал голубь сизый при долинке... Летал голубь, голубь по долинке...
Мезень, 1928 г.: 1958 г.:	Ох вы не дуйте-ко, да ветры буй- ные... Не бушуйте-тось, ветры буйные...
Печора, 1929 г.: 1955 г.:	Вдоль по крутенькому да по крас- ному ли по бережочку... Вдоль-то спо крутому да спо славному бережоченьку...

Как показывают все эти (и многие подобные) примеры, при таких незначительных разночтениях не меняется ни основной образ, ни общий эмоциональный тон зачина, — исполнители находят только несколько иные слова для передачи той же мысли или оттеняют ее деталями по своему вкусу.

Так обстоит дело с песнями, записанными в одном районе. Но по мере географического удаления районов друг от друга картина меняется: зачины начинают получать все более заметные расхождения. Содержание, эмоциональный тон, основные образы остаются в основном теми же, но для выражения их находятся другие слова.

Как было и в других жанрах, чем ближе микрорайоны друг к другу, тем расхождений меньше, и наоборот, — при увеличении географической дистанции число их увеличивается. Зачастую в пределах одной области наблюдается совпадение песенных зачинов у двух-трех близких один к другому районов и в то же время отклонение от них в районах несколько более далеких. При этом типы расхождений различны. Это могут быть мелкие разночтения в отдельных словах:

Саратовская обл.:	Не летай-ка, мой соколик, высок ^о ем- высоко...
Куйбышевская обл.:	Не возлетывай, соколик, высок ^{им} -вы- соко...

Терский берег:	Вниз по реченьке лебедушка плывет...
Мезень:	Вниз по морюшку лебедушка плывет...
Каргополь:	Не по морюшку лебедушка плывет...
Пинега:	Звенит звонок насчет проверки...
Мезень:	Звенит звонок ночной проверки...
Пинега:	У столба было, у столбушка...
Мезень:	У столбушка у точеного...

Это может быть один и тот зачин, выраженный несколькими словами, чем у соседей:

Вологда:	Собирался Олександра...
Пинега:	Отправлялся император...
Мезень:	Отправлялся наш Олександра...
	Уезжал наш Олександра...
Печора:	Как поехал наш Олександра...

Случаи совершенно разных зачинов одной и той же песни в близких микрорайонах так же редки, как и в пределах одного района. Они тоже наблюдаются в основном тогда, когда певцы начинают песню не с первой строчки, а меняют начальные 2—3 строчки местами. Так, по-разному начинается песня о попавшем в степной пожар соколе — Пугачеве:

Волгоградская обл.:	Ой загорелась, занималась степь могучая...
Саратовская обл.:	Ой погорели у ясного сокола резвы крылышки...

Так, по-разному начинается известная песня о Лопухине в нескольких почти смежных районах.

Средняя Мезень:	Наступает новый год...
Нижняя Мезень:	Время тяжкое приходит...
Печора:	Кто бы, кто бы-ка нам, ребятушки, беседу звеселил...

Дальше во всех трех этих записях встречаются и образы наступающего «нового года», и тяжести, которая с ним приходит, но стоят они не на первом, а на втором, третьем и еще более далеких от зачина местах. Так, по-разному в разных районах начинается общезвестная лирическая-частая (плясовая) «Ах вы сени мои, сени», имеющая не везде свой традиционный зачин:

Пинега:	Ах вы сени мои, сени, сени новые мои...
Печора:	Сени новые, кленовые, решотчатые...
Ярославская обл.:	Скажем — сени наши, сени, сени новые мои...

Мезень, 1928 г.:

Выпускала сокола из правого рукава...

1958 г.:

Да я спускала сокола со правого рукава...

Последние две записи указывают на устойчивую традицию микрорайона, Мезени, начинать эту песню не с первой строки, как в других местах, а с третьей. Устойчивость этого локального варианта подтверждается разницей в тридцать лет.

Наибольшее количество более или менее существенных различий встречается между текстами, записанными на большом расстоянии друг от друга. Тождество песни при этом несомненно. Основное содержание ее всюду сохранено. Сохранено и представление об основных художественных образах зачина. Но, расходясь по районам, песня доносит до отдельных исполнителей эти образы именно только в качестве общих представлений, в системе которых одни детали могут легко быть заменены другими — того же эмоционального наполнения и той же символики. В зачине песни о горе рекрута или несчастной невесты может стоять любой образ: побитые морозом кална с малиной или дуб, поникший ветвями, или затопленная половодьем березка — это ничего не изменит ни в общем содержании, ни в поэтическом языке песни, потому что у всех этих образов одно и то же символическое значение. По той же причине в параллель грустной невесте могут быть привлечены в зачине лирической-свадебной песни образы и поникшего дерева, и притихшего моря, и медленно (печально) струящейся реки: символика всех этих образов одна. И в каждом районе певец, зная общий эмоциональный тон зачина и общую систему народнопесенной символики, может выбрать любой из подходящих образов и начать с него свой вариант песни. Чем дальше друг от друга районы, где встречается эта песня, тем обычно больше различий в образах. Если эти образы оказываются выбранными удачно — местная песенная традиция удерживает и закрепляет их за данным текстом в пределах деревни, группы деревень, микрорайона или области. Таким способом песни, являющиеся вариантами друг друга, получают зачины одного эмоционального плана, одного содержания, но с несовпадающими вступительными словами. Вот ряд примеров того, как у одних и тех же песен, близких по зачину в районах смежных, могут быть существенно разные зачины в районах, более удаленных друг от друга:

Карелия, Каргополь, Терский берег, Мезень, Печора:

Лучше бы я, девушка, у батюшки жила...

Ленинградская обл.:

Рано матушка девушку будила...

Мезень, Печора:

Мало спалось молодцу, да много виделось...

Свердловская обл.:	Привиделся, маменька, сон мне нехо- рош...
Куйбышевская обл.:	Был я в городе Кронштадте...
Саратовская обл.:	Ох жил я в городе во Муре...
Архангельская обл.:	Был я вечер в том соборыи...
Ленинградская обл. 1923 г.	Через речку черемха лежала...
1947 г.	Через реченьку черемха лежала ...
Саратовская обл.:	Через речку-реченьку лежала доще- ченька...
Карелия:	За Кубаньей за рекой...
Мезень, Печора:	За Дунаем за рекой...
Башкирия:	За Уралом за рекой...
Горьковская обл.:	Как за речкой, за рекой...
Саратовская обл.:	Как за речкою да за быстрою...
Куйбышевская обл. (раз- ные районы):	Шел он городом Страканом... Шел он городом Страканьским... Шел он городом Страханью... Как по матушке да по Страканке... Как во славном было городе во Астра- хани...
Мезень, Печора:	В Питер-Москву ой да приезжали... Не во Питер да не во Москву... Мимо Москвы шли солдаты... В Питер-Москву да проезжали... В Питер-Москву мы проезжали...
Пинега:	Казаченьки да молодые... Вы солдатушки, вы уланы...
Мезень:	
Печора:	
Башкирия:	

Интересен пример с песней-балладой («Как у кустышка у ракитова» (об убийстве мужем жены), локальные группировки которой разбиваются на три варпанта зачина: с образом «кустышка», «столбышка» и «колодичка»:

Ленинградская обл.:	Как у кустышка у ракитова...
Вологодская обл.:	Как у кустика у ракитова...
Терский берег:	Что у кустышка было у ракитова... Из-под кустышка, куста ракитова...
Мезень:	Как у столбышка да было у точе- ного... У столбышка да было у точеного...
Печора (разные районы):	У ключика ох да у студеного... У колодичка у глубокого... У колодичка было у глубокого... У колодичка да ле у глубокого...

Все три образа — «кустышек», «столбышек», «колодичек» — встречаются во всех этих текстах, но не все в первой строке: одни в первой, другие во второй или третьей; что же касается первой строки, то тут видна определенная последовательность: одна традиция — «кустышек» — в областях Ленинградской, Вологодской и на Терском берегу, постоянно издавна общавшемся с Ленингра-

дом; другая — «столбышек» — на Мезени, и третья — «колодичек» — в разных деревнях Печоры. Очевидно, на различиях в зачинах сказывается и какая-то местная традиция, местные настроения — то более эпические и спокойные, то более близкие к непосредственному восприятию певцами содержания песни, которое почему-либо затрагивает их особенно глубоко. Так, зачин известной лиро-эпической песни о лодке с атаманом, есаулом и девицей, рассказывающей свой мрачный вещий сон, устойчив по всем деревням средней Печоры и ее притоков, лесных речек, текущих через тайболу. Для печорских певцов эта песня — глубокая история, безмятежное эпическое повествование:

Со сторонушки ах протекала тут реченька,
Э-ой да речка бы.., ой быстрая,
Э-ой вода была ключёвая..
Ох званье реченьки — славная Керженка..
Ох по той реченьке плывет лодочка,

и т. д. (№ 44).

Совсем иной вступительный образ в зачине дает запись этой же песни в деревнях Терского берега, где в начале XX века было немало политических ссыльных:

Распеки-тко ты, ой красно солнышко,
И обогрей, обогрей-ко наши буйные головушки,
Молодецкие головки, безотецкие..

(№ 45).

В далеких друг от друга районах прежде, чем дойти до общей строки, с которой фактически начинается традиционное развитие сюжета, перед зачином могут стоять совсем разные куски текста. Так, довольно редкая песня о споре коня с соколом (кто первый облетит или обегит вокруг земли) в районах Архангельской области начинается с описания дуба, возле которого происходит спор; в Омской области имеется предварительное вступление — обращение к ветрам («не дуйте, не сдувайте песок с гор, снегов с поля»), описание того, как «вымокала болотинка, протекала река, выростала сосна» (заменяющая в омском варианте дуб), и только потом дается подробное описание этой сосны. В Башкирии песня о походе рекрутов начинается беглой зарисовкой:

По дороженьке, по дороженьке
Ой и шли тут три полка солдат, три молоденьких..

(№ 161).

Та же песня в Мурманской области дает подробности:

Из-под кустышка, куста ракитова,
Из-под садику, саду зеленого
Туды шло-прошло три полку солдат..

(№ 159).

Или:

Во сыром-то бору береза да выростала,
Ой как она разными цветами да расцветала,
Ой как мимо ту белу березу да кудревату
Ой и ни пути-то нету, ни дороги,
Да только туды шло-прошло да три полку солдат...

(№ 158).

Таким же образом, с добавлением перед традиционным зачином тех или иных вступлений, различных в разных местах, варьируются и начала тех или иных вступлений, различных в разных местах, варьируются и начальные строки песен лирических-частых:

Саратовская обл.

Я по бережку похаживала,
Чернобыль-травку заламливала...

Вологодская обл.

Уж вы кумушки, голубушки мои,
Да уж вы подите, посидите у меня,
Да не судите, не рядите про меня,
Да и во девушках гульливая была,
Да во молодухках забавливая,
Да спо бережку спохаживала...

Или:

Архангельская обл.

Не построил сударь-батюшка
Не высокий двор окастистый,
Не с окошками высокий двор,
Не воротами на улицу.
Потеряла девка золоты ключи...

Ленинградская обл.

Ох ты улица широкая,
Чем, улица, изукрашена.
Изукрашена улица
Чеботами, чеботочками,
Красными девицами,
Молодыми молодичами.
Еще кто этой улицей прошел.
Прошла молода девица.
Потеряла она трое ключи...

Чем популярнее песня, тем, естественно, больше разночтений встречается по разным местностям в ее зачинах. Особенно разнообразны зачины песен повышено эмоциональные, с темами любовных и семейных трагедий. Тут певцы, оставаясь в рамках общего эмоционального тона песни, особенно стремятся дать свое толкование и свое представление об обстановке и сущности происходящего. Так, в далеких друг от друга областях популярный старый романс («Мальвина»), давно превратившийся в протяжную, распетую песню, начинается по-разному:

Карелия:

Мезень:

Ярославская обл.:

Свердловская обл.:

Нижняя Печора:

Тихо стонет сине море...

Тихо стонет сине море...

Тихо стонет за морями...

Все спят рощи и долины....

Скрылось солнце за горюю...

Но все эти варианты объединены общностью эмоционального настроения: колоритом заката, печали, тишины, соответствующих

грустному настроению героини. Сходный случай — зачины популярной песни о «Невеселой беседушке»,

Архангельская обл.:	Раздуй, развей, погодушка, калинку в саду...
	Ох ты не сдуй-кось, не сдуй, моя по- годушка ой с калинушки цвет ...
Мурманская обл.:	Ах невеселая компаньюшка, где ми- лого нет...
Карелия:	Невеселая беседушка, где моя милый пьет...
Ленинградская обл.:	Тиха, смирна беседушка, где девушки сидят...
Башкирия:	Ты подуй-ко, повеяй, погодушка, расти- хонькая...
Куйбышевская обл.:	Подуй, подуй, да бурь-погодушка, с высоких гор...
Саратовская обл.:	Смирная разбеседушка, где батюшка да пьет...

Во всех этих зачинах эмоциональное настроение также одинаково: тишина, как бы перед бедой, тревога, печаль, приближающаяся буря («погодушка»), раздувающая, треплющая и ломающая кусты, цветы, деревья; варьируются только конкретные образы этой символики.

Точного, незыблемого приурочения какого-нибудь определенного варианта зачина к определенной области быть не может; если музыковеды намечают черты специфических областных стилей в напевах, то в текстах такая областная специфика еще никем из фольклористов не разработана и самое существование ее представляется весьма проблематичным, — слишком подвижен песенный текст. Но сквозь известные колебания можно все же проследить примерную группировку сходных образов зачинов отдельных песен по географически близким местностям: увидеть близость Мезени с Печорой, Терского берега — с Пинегой и частично с Ленинградом, Ленинграда — с Карелией и Вологдой, Куйбышева — с Саратовым и иногда с Уралом. Утверждать тут ничего нельзя, — такое сопоставление еще никем не проводилось и все материалы должны быть проверены на многих новых записях. Но накапливать подобные наблюдения необходимо.

Иногда очень интересно бывает проследить, как песня, продвигаясь от очевидного места своего зарождения в более далекие районы, постепенно меняет свой зачин в силу того, что первоначальный исходный образ становится непонятным исполнителям в других районах. Примером может служить хотя бы старая лирическая рекрутская песня «Как по нашему по Невскому проспекту», очевидно, возникшая в старом Петербурге или очень близко от него. Вот сводка ее зачинов из разных местностей:

Карелия:	Как по нашему по Невскому про- спекту...
----------	---

Пинега:	И как по первому по Невскому да проспекту...
Мезень:	Как по первому майскому списку...
Печора:	Вдоль по Питерской по славной по дорожке...
Мурманская обл.:	Не по Питерской дорожке да по Московской...
Куйбышевская обл.:	Как по Питерской-Московской по дорожке...
Свердловская обл.:	Как спо Питерской-Московской по дорожке...
Башкирия:	Ты дорожка ли, моя дорожка... (ММ 78—82).

Карелия и Пинега, ближайшие из всех этих районов к Петербургу, еще повторяют вариант с точным названием улицы. Более удаленная Мезень превращает непонятный ей «Невский проспект» в бессмысленный «майский список» по принципу некоторого фонетического сходства; еще более далекая Печора (имеющая, кстати, в своем репертуаре несколько и других песен с зачинами о «дорожках»), не повторяет мезенской бессмыслицы, а берет традиционный для северных районов образ именно «Питерской» дорожки; Мурманская, Куйбышевская, Свердловская области и Башкирия стирают всякое локальное упоминание о Невском проспекте и Петербурге, превращая «Питерскую дорожку» в лиро-эпическую «Питерскую-Московскую», образ которой встречается в песнях самых разнообразных районов старой России и не имеет при этом в представлении певцов никакого особого локального приурочения.

Попутно можно отметить, что еще очень мало учтено индивидуальное творчество особо одаренных певцов, которое также может легко стать причиной возникновения варианта того или иного песенного текста, в частности песенного зачина, поскольку талантливый исполнитель нередко разукрашивает его своей собственной фантазией, своим сознательным личным поэтическим творчеством. Учитывать такие случаи по старым печатным вариантам песен невозможно, — их можно подсмотреть только в процессе собирательской работы, и не считаться с ними нельзя. Ярким примером такого творческого изменения песенных зачинов может служить мастерство одного из исключительных знатоков и любителей традиционной песни, колхозника И. Н. Бутакова, 72 лет (дер. Кильца Мезенского района Архангельской обл.). Краткий зачин одной из местных традиционных песен, повествующей о том, как «по весны по красной, по лету по теплому плавала сера мала утица», он превращает в лирический пейзаж:

Эй дак по весны, да по весны было, да по весны по красной,
Ой да что-то по летичку было, по лету теплому,
Ох дак что на тихой да на вёшной на заводи,

Ой да на свежей воды да было ключевойей,
Ох дак тут плавала сера мала, да сера маленька утица...

(№ 442).

Краткий зачин другой песни («Ты пади, пади, моя роса, моя росынька, на темные на леса, пади на темные леса на дремучие, а ты пади, тоска, пади на моего ли на дружка») он украшает живописными подробностями:

Эй нападет роса-росынька с раннего вечера,
Ой с раннего вечера роса на темны на леса,
Ой на темны леса, на те леса на кудрявые,
Ой на кудрявые столько поджаравые,
Ой нападает-то тоска-горе на милого на дружка...

(№ 771).

Зачин известной песни о том, как «во городе во Саратове у купца было у богатого случилась беда, несчастье» (№№ 998—1002, 1004, 1005), получает в его передаче подробное описание всех обстоятельств этой беды, которая произошла «на заре ранней утренней, дак на восходе-то солнышка красного, дак на закате-то светла месяца», когда «высоко столько звезда, братцы, восходила выше лесу-то темного, дремучего, выше ельничка, выше березничка, выше всякого дерева соснового, выше всякого дерева шарбового, выше матушки зеленой дубравушки»; тогда «на святой Руси в каменной Москве зло-несчастье повстречалось, безвременье состоялось, да как жена-то мужа во сад вела, во саду-то она мужа потешила, вострым ножичком мужа порезала». Исследователями опубликовано немало наблюдений над мастерством народных сказочников и былинщиков; когда же дело касается песни, то обычно «мастерство» понимается в смысле исполнительства, вокальных данных, объема репертуара. Наблюдений же над поэтическим творчеством народных мастеров-песенников имеется еще очень мало: но когда удастся их произвести, конкретный материал показывает, как велика может быть в жизни народной песни роль отдельного талантливого певца, творчество которого, никем не учитываемое, входит в стихию народной песенности и растворяется в ней оттенками новых красок и образов. При более детальном монографическом исследовании этой темы может попутно встать целый ряд дополнительных вопросов: в какой связи стоит работа над зачином с работой над остальными частями текста; все ли песни из репертуара данного исполнителя в равной степени подвергаются им творческой переработке; в какой мере эти переработки отражают знакомство исполнителя с современным массовым песенным репертуаром, какую роль тут играет возраст исполнителя, и т. п. Но подобные исследования о народных песенниках пока еще дело будущего.

Есть и еще случаи, когда зачины одной и той же песни могут заметно разойтись друг с другом: во-первых, перед основным традиционным зачином может быть помещена какая-нибудь «блуждающая строфа», сходная с данным текстом по своему идейно-художественному наполнению; во-вторых, зачин песни может измениться в результате соединения между собой отдельных крупных частей разных песен, подходящих друг к другу по тематике или эмоциональному тону. Но в обоих этих случаях речь идет уже не о вариантах зачина, а о новых песенных образованиях, о контаминациях, исследование которых представляет собой особую тему.

Таким образом выясняется, что в основных крупных традиционных песенных жанрах, составляющих главный фонд русской народной песни, встречается несколько способов варьирования зачинов, по-разному объемных, по-разному существенных.

Первая группа изменений — разночтения самые мелкие и чаще всего встречающиеся, разночтения в отдельных словах. Они имеют различные объяснение и значение.

1. Изменяются имена собственные и географические названия. При изменениях имен собственных вряд ли можно установить какие бы то ни было общие правила и систему: это происходит в зависимости от традиции, от вкуса певцов и других более или менее случайных причин.¹¹ Иное дело названия географические. В их изменениях можно уловить очертания некоей системы. Иногда они просто искажаются в силу непонимания слова и сохраняют только общие фонетические очертания. Так, вместо моря «Хвалынского» появляется «Волыньское», вместо «Кремля-города» — «Кренево города» и т. п. Подобные географические наименования были для исполнителей в прежнее время одинаково отвлеченными, не конкретными; они ассоциировались со многими другими фольклорными названиями полусказочного характера и стояли в их ряду. Но порою названия местностей менялись и по другим причинам: желая придать песне более локальный характер, певец мог сознательно изменить название города, реки, деревни, так как событие, происшедшее на знакомой территории, воспринимается как более достоверное и песня получает больший интерес, большую убедительность для слушателей. Так, зачин «За Кубанью за рекой» имеет варианты, где упоминается «Урал-река»; «горы Воробьевские» превращаются в «Жигулевские» или «Московские», и т. п. Однако параллельно с этим наблюдается и другой процесс, возможно более поздний: в наиболее популярных и распространенных песнях локальные названия вообще исче-

¹¹ Можно только указать, что среди множества русских народных имен в лирических любовных песнях наиболее часто встречается Маша, в трагических — Дуня, Дуняша, в легкомысленных, шуточных — Катя, Катюша, Наташа; из мужских имен наиболее часты Иван, Василий; вообще же круг народных имен в песнях разнообразием не отличается.

зают: вместо гор Воробьевских или Жигулевских появляются просто «горы крутые»; вместо зачина «За Кубаней (Дунаем, Уралом) за рекой» появляется зачин «Как за речкой, за рекой», «Как за речкою да за быстрою», и т. п. Песня о Груне, которая гнала стадо лебедей «с-за Дону только Донику», имеет вариант, в котором «Маша» гонит стадо просто «с долины». Речка, текущая в одном варианте «из-под Питера, из-под города», в другом протекает просто «из-под камешка». Нижняя Печора поет о деревне, которая стоит на прекрасном месте, «что за речкой, за рекою, что за матушкой Двиною», в других записях поют просто о «горке и пригорке», на которых расположилась деревня. Песенник 1780 года рассказывает о молодце, сидящем «в городе Ростове, в государевой конторе», — позднейшие записи упоминают только контору, опуская город Ростов. Незвестный город «Мур», о котором поют в Саратовской области («Ох был я в городе во Муре»), в саратовских же вариантах иногда меняется на «Муров», в Куйбышевской области — на Кронштадт, а в Архангельской вместо всех этих чуждых северянину названий рассказывается просто — «Был вечер я в том собраньи» (или «в маскарade», поскольку во всех вариантах песни дело действительно происходит на городском маскарade). Известная лирическая-частая «Во селе, селе Покровском» имеет вариант «Во селе, селе Петровском», а также и просто упоминания об «улице», на которой «расскакались» и расплясались девушки. Исчезают имена собственные — «разнесчастная Дуняша», копающая ядовитые корни для отравы милого, в другой записи превращается в безымянную «злунесчастную девчонку». Отсутствие датировки и паспортизации в старых записях не дает возможности проследить, как именно происходит этот процесс постепенных видоизменений и исчезновений из текстов отдельных собственных имен и названий; но датированные и снабженные паспортами песенные записи советской эпохи указывают на то, что процесс, по-видимому, действительно шел таким образом: на протяжении последних 25—30 лет названия и имена в песнях не возникали, а постепенно исчезали, и новых локальных черт в варианты не вносилось; исполнители стремились к каким-то обобщениям, к абстрагированию и сглаживанию местных особенностей, может быть, бессознательно стараясь сделать текст более объективным и близким исполнителям любого района.

2. Варианты отдельных слов в зачине могут в ряде случаев показать процессы, происходящие в жизни народного языка: исчезновение диалектизмов («куревушку-куреву» заменяет более понятное и распространенное «погодушка-погода»), уход от языковой архаики (песня с зачином «Сосказали про девицу небыль-небылицу», записанная в 1930 годах, через 25 лет в близком соседнем районе записывается с вариантом зачина «Мне сказали про девицу»); тут же обнаруживается и желание певцов осво-

бодить язык песни от шлака и бессмыслицы: так, отдельные испорченные слова — «афонец» или «легорнец», появившиеся вместо первоначального «яхонта»; «майский список» вместо «Невский проспект», и т. п. — выбрасываются и заменяются в первом случае «перстнем» или «жемчугом», во втором — «дорожкой» и т. п. Степень сознательности таких исправлений установить трудно, но наличие ее во многих текстах несомненно.

3. Изменения отдельных слов в зачинах могут указать на примерное время возникновения того или иного варианта песни; так, например, известная величальная песня жениху существует с разными начальными словами: «Что во марте было месяце», «В сентябре, во первом месяце», «В январе, во первом месяце»; разные наименования первого месяца года, очевидно, говорят о вариантах, возникших в разные периоды русской истории.

4. Изменения отдельных слов в зачинах могут указать на ту работу, которую проводят певцы над текстом, добываясь лучшего согласования слов с напевом, наиболее легкой артикуляции при вокальном исполнении. В зачинах встречаются разночтения, производящие на первый взгляд впечатление просто порчи текста, искажений; иногда это действительно искажения, которые не поддаются систематизации и обычно зависят от личных качеств исполнителя — его плохого слуха, плохой памяти, неспособности осмыслить услышанное от других певцов. Примером может служить хотя бы игровая-величальная «Утка лебедку гонила», записанная в 1870 годах: в последующих записях из той же местности «утка» превращается сначала в «струнку», затем в «тройку» и таким образом полностью утрачивается первоначальный смысл. Другой пример — игровая песня о загулявшем чернеце, где слова «Что не нов монастырь становился» заменяются в одном из вариантов словами «Вайнов монастырь становился», и т. п.¹²

Но вместе с тем в ряде случаев подобные искажения бывают оправданы: так зачин «Зелено вино в кармане, сахар — во бумажке»¹³ в 1956 году звучит как «Зелено вино в кармашке, в сахарной бумажке» — очевидно, здесь имело место тяготение к рифме и к симметрии в расстановке слов «в кармашке» — «в бумажке»; в известной песне «Хожу я гуляю вдоль по хороводу» являются варианты зачина — «Хожу я гуляю вдоль по каравану» и «Хожу я гуляю вдоль по караваяу» — здесь обнаруживается то же традиционное желание создать рифму или хотя бы ассонанс, делящие строку пополам (прием, свойственный целому ряду ритмически организованных фольклорных жанров); в зачине песни «Лучничка ко стеночке льнет, льнет, льнет» вместо последних трех слов в варианте — «нель, нель,

¹² См.: Материалы по этнографии русского населения Архангельской губ., собр. П. С. Ефименком, М., 1878, стр. 120.

¹³ Русские песни из собр. П. И. Якушкина. М., 1860, стр. 141.

нель» — очевидно, это сделано ради удобства артикуляции при пении. Во всех подобных случаях смысл частично утрачивается, но характерно, что сами исполнители не обращают на это внимания: семантика текста для них во многих случаях значит меньше, чем звучание и напевность, которых они добиваются. Интересен случай, когда изменение одного слова повлекло за собой переосмысление всего образа: в одной из величальных песен из Архангельской области невеста «ожерелье жемчужное садит» (т. е. нанизывает); в записи той же песни из Ленинградской области (1927 г.) зафиксирован вариант «золотое озерёныце садит», а в записи из той же области 1955 года — «золотое *зелёнце* садит». Образ переосмыслен, глагол «садить» приобретает совсем другое значение и в сочетании со словом «зелёнце» создает представление о посадке какого-то растения.

Таким образом, варьирование отдельных слов в зачине во многих случаях (за исключением случаев явного искажения) может быть объяснено или стремлением исполнителей приблизить песню к слушателям путем внесения в текст зачина локальных штрихов, или наоборот — желанием уничтожить локальный колорит и сделать песню более общенародной, или отточить ее лексику, или, наконец, сообщить ее стиху большую гибкость и звуковую орнаментику. Учет этих мелких разночтений дает возможность делать разнообразные наблюдения над исторической жизнью песни и над принципами народно-песенной эстетики.

Вторая группа изменений — варьирование мелких деталей, относящихся к основному образу зачина, т. е. добавки к нему, раскрытие и уточнение деталей, подбор иных слов для выражения той же идейно-художественной сущности. Все это настолько обильно и разнообразно, так постоянно присутствует едва ли не во всех песенных записях (особенно среди песен лирических), что систематизировать такие разночтения очень затруднительно. Однако очевидно, что в ряде случаев такие мелкие разночтения тоже могут быть полезны для изучения песни — могут, например, дать намек на географическую принадлежность того или иного варианта: песня с зачином «Что у ключика у студеного», получив в одной из записей добавление в зачине — «Что у столбышка у точеного», приобретает некий локальный колорит, поскольку резные точеные столбики у ключей в лесу ставились в свое время не повсеместно, а в более или менее определенных районах. Зачин «у Макарья на желтых на песках», являющийся вариантом другого зачина этой же песни («Жили-были на желтых на песках»), возможно, указывает на бытование данной песни на знаменитой Макарьевской ярмарке в Нижнем Новгороде. В то же время такие случаи, как устойчивое начало песни не с традиционного зачина, а с его второй или третьей строки (как было на Мезени с песней «Ах вы сени мои, сени»), если и не могут быть объяснены, то все же дают возможность

проследить границы географического распространения этого варианта.

Третья группа изменений — появление введения, предваряющего традиционный зачин, разного по типу у разных жанров. Оно подчеркивает специфику жанра и показывает богатые творческие возможности носителей традиционной песни, особенно в песнях лирических, меньше скованных условностями обряда, формульностью напева и традицией хорового исполнения, закрепляющими зачины песен величальных и игровых.

В целом наблюдения над вариантностью зачинов в основных жанрах традиционных песен показывают, что, кроме вопросов, связанных с исторической жизнью и художественной спецификой каждого жанра в отдельности, существуют определенные закономерности, повторяющиеся в каждом жанре и указывающие на общность основных стимулов, создающих варианты русских народных песен; среди них одним из главных является широкое географическое распространение одних и тех же песенных текстов по разным районам страны. Вместе с тем наблюдения над возникновением вариантов, сделанные во время полевой работы, подчеркивают необходимость самого тщательного изучения творческой индивидуальности отдельных певцов, устами которых создаются эти варианты.

Таким образом, исследование принципов варьирования песенных зачинов, являющееся одним из частных вопросов исследования народно-песенной эстетики, при общей малой изученности этой проблемы может дать ряд соображений, полезных для изучения исторической жизни песни в целом и для рассмотрения вопроса о ее областной специфике. Но в такой же мере оно служит и разработке вопросов фольклорной текстологии — в той ее части, которая рассматривает жизнь фольклорного текста в устах его исполнителей.

Б. Н. ПУТИЛОВ

**ИСКУССТВО БЫЛИННОГО ПЕВЦА
(ИЗ ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИХ НАБЛЮДЕНИЙ
НАД БЫЛИНАМИ)**

1

О народных певцах былин написано немало. В течение ста лет фигура сказителя занимает одно из центральных мест в науке о русском эпосе, повышенный интерес к нему, к его искусству составляет, по установившемуся мнению, существенную и привлекательную особенность так называемой «русской школы» в европейской фольклористике. Постепенно накопился большой запас живых наблюдений, относящихся к хранителям былинного наследия; созданы значительные исследования о «личном вкладе» сказителей в коллективное эпическое искусство, об основных типах мастеров русского эпоса, о развитии эпоса в «северный период» его жизни.¹

Ныне прочно доказано, что общие вопросы истории былин и многочисленные конкретные проблемы, связанные с историческим и генетическим изучением и истолкованием отдельных сюжетов и циклов, должны решаться с учетом той роли, какую играли поколения певцов в истории эпоса в целом и отдельных былин. Правда, относительно характера этой роли, масштабов влияния «личного начала» на историю и судьбы русских былин, относительно соотношения личного и традиционного продолжают споры, и здесь многое еще требует прояснения.

В последнее время интерес к певцу народных эпических песен приобрел — не без влияния идей «русской школы» — междуна-

¹ См. обобщающую работу по этим вопросам: А. М. Астахова. Былинный эпос. В кн. «Русское народное поэтическое творчество», т. II, кн. 1—2. Изд. АН СССР, М.—Л., 1955—1956; см. также: А. М. Астахова. Былины. Итоги и проблемы изучения. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, гл. VII.

родный характер. В капитальных трудах по народному эпосу проблема певца занимает существенное место.

Особый интерес имеют для нас труды М. Пэрри и его учеников, в первую очередь А. Лорда, изучавших живую эпическую традицию в Югославии. Пэрри специальное внимание уделял певцам, ставил соответствующие эксперименты, тщательно собирал различные сведения, производил расспросы и т. д.

Взгляды Пэрри и его школы обобщены в новейшем фундаментальном исследовании А. Лорда.² В основе этого исследования лежит много раз повторенная, подчас полемически заостряемая и не без некоторых преувеличений развиваемая мысль о том, что «для устного поэта момент создания — это исполнение... Певец, исполнитель, создатель и поэт это одно и то же лицо в разных аспектах, но в одно и то же время... Каждое исполнение единственное в своем роде, и каждое исполнение несет подпись своего певца».³

Основная цель книги — изучить процесс, технику и принципы обучения певца, его формирования и раскрыть вполне конкретно, как происходит создание эпического произведения в момент его исполнения. Несомненно, что и общие выводы и положения Пэрри и Лорда, и многочисленные их конкретные наблюдения относятся не только к южнославянским певцам. Американские ученые применили результаты своих исследований к гомеровскому эпосу, но они должны быть учтены и критически проверены на материалах живого эпоса других народов.

Историк русского эпоса имеет дело не с былинами «вообще», но с реальными текстами, которые принадлежали реальным певцам и от них были записаны. Исследование былин идет через анализ этих текстов, и он не может не учитывать их природы и специфики.

Важные текстологические вопросы русского эпоса, несмотря на бесспорные достижения нашей науки, все еще остаются недостаточно разъясненными, и сама фигура былинного певца окружена немалым числом загадок. К малоизученным и спорным относятся, в частности, вопросы о технике усвоения былинны певцами, об искусстве запоминания, хранения и воспроизведения былин. А с ними непосредственно связаны и вопросы об устойчивости былинных текстов, о взаимоотношениях между вариантами, о характере и степени изменений в текстах одного сказителя и ряда сказителей, последовательно передающих друг другу свое искусство, о возможностях «личного почина» и т. д.

Оглядываясь на результаты работы нескольких поколений фольклористов-собираателей, воздавая должное их заслугам, мы не можем, однако, не посетовать на скудость некоторых эмпи-

² A. Lord. The Singer of Tales. Cambridge, 1960.

³ Там же, стр. 13, 4 и др.

рических данных, на неопределенность свидетельств по отдельным вопросам, на допущенные пробелы и просчеты, которые уже невозможно восполнить. Живое искусство былин угасло, и современный исследователь лишен возможности осуществить несостоявшиеся в свое время эксперименты, провести заново опросы, вникнуть в такие технические и психологические проблемы, которые требуют непосредственных и широких наблюдений.

Ученому не остается ничего другого, как снова и снова вчитываться в те отчеты, которые оставили собиратели, извлекая из них разрозненные и часто скудные данные, а самое главное — искать ответы непосредственно в былинных текстах. Записи былин должны стать основным материалом для текстологических наблюдений и экспериментов, хотя здесь исследователь неизбежно сталкивается со своими трудностями и проблемами. Не всегда можно их преодолеть — считаться с ними должен каждый.

Былинные тексты в их книжной трансформации имеют свою специфику. Во-первых, исследователь вынужден *читать* былины, в то время как надлежало бы их *слушать*. Нельзя забывать того обстоятельства, что былинная текстология имеет дело не просто со стихом, но с *поющим* стихом. Песенная природа былинного текста безусловно многое определяет в технике его усвоения, в запоминании и воспроизведении.

Во-вторых, между исследователем и текстом сказителя неизменно присутствует важный посредник в лице собирателя. Запись былины не может быть уподоблена авторской рукописи, ибо она приходит к нам в интерпретации собирателя. Степень и границы точности, с которой записана былина, колеблются довольно сильно, методические правила и приемы работы собирателей различны. А это требует от исследователя постоянной заботы и особого внимания, когда он ведет многочисленные сопоставления вариантов, привлекает к анализу массу мелочей, хочет спереться на детали и т. д. Во многих случаях поправки на разницу в методике записи обесценивают сделанные наблюдения, либо убеждают в бесполезности сопоставлений некоторых вариантов.

В-третьих, необходимо считаться с самой природой фольклорного текста и отказаться от некоторых традиционных представлений, связанных с его книжной трансформацией. Запись былины, произведенная однажды от певца чаще всего при случайных обстоятельствах, никогда потом, как правило, не повторенная, получает в нашем сознании характер относительно устойчивого, почти канонического текста, на основании которого мы судим о творческой манере певца и который привлекаем для историко-фольклорных исследований.

А между тем научная текстология фольклора должна основываться на признании той истины, что устойчивость и неподвижность — это свойства, чуждые живому фольклорному тексту

и появляющиеся лишь в его книжной трансформации, что каждая запись фиксирует лишь *момент* в жизни произведения и представляет собою один из бесконечного множества возможных и реальных вариантов. Этот текстологический закон, как и всякий закон, знает исключения, он получает в разных жанрах и в разных конкретных случаях неодинаковое воплощение, но не перестает от этого быть законом.

В непостоянстве и изменчивости фольклорных текстов многие исследователи ищут по преимуществу следы исторического движения в произведениях фольклора. Но момент исполнения, фиксируемый записью, вовсе не обязательно является *этапом* в истории текста — всякий момент более или менее случаен, более или менее обусловлен преходящими обстоятельствами, более или менее неустойчив; он может отражать какое-то движение, но суть его не в этом.

2

Как проявляется текстологический закон, общий для разных видов фольклора, в эпосе? Какими причинами обусловлена вариативность былин? Что собою представляют варианты, принадлежащие различным певцам?

Чтобы уловить здесь специфику, следует сопоставить былинку с песней, а былинного сказителя — с певцом народных песен.

Певец должен хранить в памяти определенный текст песни вместе с мелодией. Знание мелодии поддерживает сохранение текста и его воспроизведение, но оно все же не может гарантировать прочного запоминания. Песенный текст сам по себе может быть забыт, перепутан, испорчен. Если забыта мелодия, певец оказывается способным в лучшем случае восстановить «конспект» песенного текста, но не больше.

Обычно певец владеет текстом, который сам считает полным и верным, и не видит причин в том, чтобы сознательно отступить от него. Однако в практике исполнения он постоянно допускает различные отступления — что-то забывает, пропускает, сбивается, не доводит песню до конца и т. д. Таким образом, у певца есть текст, который можно было бы назвать «основным вариантом», характеризующийся известной полнотой, устойчивостью и постоянством, и «случайные варианты», которые менее полны, иногда дефектны, недолговечны. Случайные варианты представляют собою разновидности основного варианта, они могут быть непосредственно возведены к нему и объяснены через него. Речь при этом идет о соотношении *текстов*, а не просто содержания, сюжетов и т. д. Варианты здесь связаны текстологически. Замечу, что понятие «основной» употребимо лишь в отношении текста данного певца (или коллектива, владеющего одним текстом), оно никак не характеризует этот вариант с точки зрения его более широких связей. Текст может оказаться неполным и

несовершенным в сравнении с другими известными редакциями, но для данного певца он все же будет «основным».

Здесь нет возможности рассматривать различные отклонения от данной типичной ситуации (например, певец нетвердо знает песню, и «основной вариант» невозстановим). Они вряд ли могут принципиально изменить основной вывод о том, что существует некоторое противоречие между знанием песенного текста, которое может быть хорошим и устойчивым, и практическим его воспроизведением, которое дает несовершенные варианты.

Певец в какой-то степени напоминает чтеца, который выучил текст и знает его наизусть, но при чтении не гарантирован от ошибок. При коллективном пении ошибки бывают реже, но все же и здесь они встречаются.

Возможно, что «основной вариант» певца не остается неизменным на протяжении времени, он может усовершенствоваться или, напротив, стать хуже. Но в пределах какого-то отрезка времени он все же сохраняет свою устойчивость. Здесь важно в сущности не время, а то принципиальное обстоятельство, что певец, как правило, действительно хранит в сознании некий устойчивый и, с его точки зрения, полный и верный текст песни.

3

Обратимся теперь к былинным сказителям.

По вопросу о том, как усваивают и помнят сказители былины, в нашей науке нет единой точки зрения. По мнению одних, певцы выучивают на память и помнят наизусть свои былины. В этом случае воспроизведение былин сводится к обычному исполнению заученного текста. Другие полагают, что певцы постепенно, в результате исполнительской практики вырабатывают постоянный (либо более или менее постоянный) текст, которому затем и следуют. Согласно третьей точке зрения, нельзя говорить в этом смысле о каком-то едином типе былинного певца и что сказители по-разному усваивают и хранят в своей памяти былины.

К сожалению, учтенные собирателями многочисленные признания самих певцов об их выучке мало разъясняют существо дела, а их указания о том, что они усвоили («поняли») ту или иную былинку либо весь свой репертуар от того или другого сказителя, иногда лишь запутывают вопрос.

Наиболее единодушны исследователи как будто в понимании отношений между сказителем, передающим свое знание былин, и сказителем, воспринимающим его. В самом общем плане эта мысль выражена, например, А. А. Морозовым: «... мастерство (сказителя былин, — *Б. П.*) вовсе не состояло в том, чтобы запомнить, затвердить слово в слово огромные сказания, на исполнение которых иногда уходила вся ночь. Настоящий „мастер“

перенимал лишь один или несколько мотивов, на которые распевались былины, и общее содержание каждой из них».⁴

Первым в нашей науке, кто на основе личных наблюдений и анализа текстов попытался проникнуть в техническую лабораторию былинных певцов и выяснить, как происходит запоминание, сохранение в памяти и воспроизведение былин, был А. Ф. Гильфердинг. Он указал на три главных фактора, формирующих сказителя. Первый — это устойчивая преемственность некоторого круга эпических представлений, усвоение эпических характеристик персонажей. В народе есть «какое-то коллективное, если так можно выразиться, поэтическое чутье».⁵ Будущий сказитель постепенно как бы пропитывается своеобразной эпической атмосферой, одной механической памяти для усвоения былин недостаточно. Наблюдение это очень верно и важно. Школой эпоса для певцов является в первую очередь содержание и дух былин в целом, с характерными для них устоявшимися и повторяющимися особенностями в изображении действительности, людей, событий, поступков, отношений; к этому следует добавить еще многое из сферы эпической эстетики и поэтики, что относится к эпосу в целом и не может быть просто заучено на память. Но об этом — ниже.

Вторым решающим фактором Гильфердинг считал память. Она «есть единственная сила, которая сознательно для самих певцов действует в усвоении и воспроизведении их рапсодий... Из разговора с любым сказителем вы сейчас увидите, что он вполне чужд сочинительства: он старается петь именно так, как пел его отец, дед или учитель; если чего-нибудь не упомянул, то либо пропускает, либо рассказывает словами; но как бы подробно он ни знал содержания какого-нибудь эпизода или целой былины, он, раз забывши, как она поется, никогда не решится восстановить ее стихами, хотя при однообразии эпического склада это казалось бы весьма легко».⁶

Таким образом, память певца отличается исключительной силой и быстрой восприимчивостью (по наблюдениям собирателей, сказитель быстро запоминал тысячи стихов) и консервативностью; консервативно, по мнению Гильфердинга, самое сознание сказителя, его отношение к наследию.

Третий важнейший фактор — это личное творчество, которое певцами, однако, не осознается. Гильфердинг полагал, что участие «личной стихии» в сохранении эпоса «очень велико», оно

⁴ Марфа Крюкова. Беломорские былины. Зап. Э. Г. Морозовой-Бородиной; Предисл. Александра Морозова. Архангельск, 1953, стр. 3—4.

⁵ Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года. Изд. 4. Т. I, М.—Л., 1949, стр. 51; т. II, М.—Л., 1950; т. III, М.—Л., 1951. (В дальнейшем — Гильф., с указанием тома).

⁶ Там же, стр. 51—52.

«гораздо больше, чем можно бы предполагать». Эту свою мысль ученый подтвердил примером с двумя певцами, которые усвоили былины от одного лица, но сообщили ему варианты, весьма сходные по содержанию и вместе с тем значительно различающиеся в подробностях изложения и оборотах речи.⁷ Конкретизацией этой идеи было знаменитое наблюдение о двух составных частях каждой былины — о местах типических и переходных, наблюдение, вошедшее во все книги и антологии по русскому эпосу и известное настолько, что пересказывать его нет никакой необходимости.

Суждения Гильфердинга были приняты в науке как свидетельства вдумчивого и авторитетного исследователя, хотя в дальнейшем и подвергались отдельным поправкам и уточнениям. Между тем суждения эти вызывают в некоторых пунктах недоуменные вопросы, в них далеко не все так ясно и логично, как может показаться на первый взгляд, кое-что требовало бы критической проверки.

Неясно, например, где, в представлении Гильфердинга, проходит грань между местами типическими и переходными; неизвестно, относил ли Гильфердинг к типическим местам всю совокупность устойчивых эпических формул либо лишь часть таких формул. Каждому, кто захочет проверить основное наблюдение Гильфердинга, окажется затруднительным сколько-нибудь определенно произвести соответствующую дифференциацию.

По словам Гильфердинга, «в устах лучших певцов» переходные места помнятся твердо наизусть и передаются лишь с незначительными вариантами. Но в чем тогда принципиальная разница между местами переходными и типическими? Разве только в том, что они заучиваются специально для данной былины и встречаются один раз?

По Гильфердингу, чем лучше сказитель, тем меньше он варьирует свои былины; другими словами, лучший певец лучше помнит. Получается, что к варьированию певца принуждает слабая память или длительный перерыв в пении былин. Но возникает законный вопрос, каким образом посредственному певцу удастся восстановить, как бы заново создать переходные места. И не противоречит ли это утверждению, что, позабыв то или иное место, сказители уже не могут его восстановить?

Каким образом вообще взаимодействуют в эпической лаборатории певца память и «личная стихия», если в принципе они противостоят друг другу? И на какой поэтический арсенал опирается «личная стихия», какова техника ее действия?

Несмотря на противоречивость и неясность утверждений Гильфердинга, авторитет их был долгое время непоколебим, и в наше время они иногда продолжают повторяться. Лишь в ис-

⁷ Там же, стр. 56—57.

следовании А. М. Астаховой, предложившей в свое время принципиально новое решение проблемы сказителя, они были в некоторой своей части оспорены. А. М. Астахова выделила среди северных сказителей XIX—XX веков «три основные категории — по тому, как они воспринимают, а затем воссоздают былины».⁸

К первой категории были отнесены сказители, «переявлявшие тексты совершенно или почти точно и в таком же виде их передающие»;⁹ ко второй — те, кто усваивали лишь «общий остов» былины и путем отбора «типических» мест и свободного создания «переходных» вырабатывали собственный, постоянный текст, который в дальнейшем оставался в основном неизменным и варьировался лишь в деталях (именно этот тип сказителя как лучшего и имел в виду Гильфердинг);¹⁰ к третьей — сказители импровизаторы, которые запоминают «лишь сюжетную схему по преимуществу», но «не создают постоянного текста, а каждый раз меняют его, пользуясь всем арсеналом сюжетов, эпизодов, мотивов, образов, формул, которыми они владеют».¹¹

Многообразие реальных фактов, с которыми пришлось столкнуться исследователю, привело А. М. Астахову к выводу, что «во многих случаях мы будем иметь явления нечеткого порядка, типы переходные, столкновение и переплетение разных тенденций, когда преобладающая линия не выражена с полной определенностью».¹²

Замечу, что классификация А. М. Астаховой осуществлена главным образом на основе сравнительного анализа художественного содержания вариантов; собственно техническая сторона осталась при этом в тени, текстологические сопоставления более узкого плана делались не столь интенсивно и при окончательных выводах решающей роли не играли. В итоге А. М. Астаховой удалось впервые так широко и аргументированно показать процесс возникновения новых редакций, работу сказителей над образами, создание контаминаций и другие формы участия «личной стихии». При этом вопросы, прямо к принципиальным творческим изменениям в былинах не относившиеся, оказались недостаточно проясненными.

Очевидно, классификация, предложенная А. М. Астаховой, осуществлена на основании одного, отнюдь не полного, ряда признаков, относящихся к усвоению и воссозданию былины сказителями. В исследование должны быть включены и другие сто-

⁸ Былины Севера. Зап., вступ. статья и комм. А. М. Астаховой. Т. I. Мезень и Печора. Изд. АН СССР, М.—Л., 1939, стр. 71; т. II. Прионежье, Пинега и Поморье. Изд. АН СССР, М.—Л., 1951. (В дальнейшем — Аст., с указанием тома).

⁹ Аст., I, стр. 71.

¹⁰ Там же, стр. 75.

¹¹ Там же, стр. 82.

¹² Там же, стр. 85.

роны сказительского искусства, в частности техника усвоения и создания былинного текста. Мы не будем касаться тех явных и безусловных фактов варьирования в содержании и композиции былин, в характеристиках персонажей, в описаниях, которые в большом числе собраны и проанализированы А. М. Астаховой.

Наше внимание обратится преимущественно к тому, что исследователи называют «подробностями изложения», «оборотами речи», «словесным оформлением», «словесной фразировкой» и т. д., к той массе поэтических подробностей, из которых соткана былина. Особый интерес представляет для нас былинная строка — этот первоэлемент любого эпического-песенного повествования: ее состав, техника ее создания, возможности ее варьирования, ближайшие соединения — пучки строк, связанных своей внутренней системой и обеспечивающих полноту и движение былинного рассказа.

4

Традиционное утверждение, согласно которому сказители, обладая незаурядной памятью, усваивают былины путем запоминания текста либо вырабатывают свой текст, который и хранят целиком, оказывается — в результате исследований последнего времени — значительно поколебленным. Оно еще применяется к некоторым сказителям (по классификации А. М. Астаховой, сказителям первой категории), но и в отношении их требует проверки и ряда уточнений. По-видимому, частые заявления певцов о том, что они «поняли» свои былины от того или иного сказителя, означают нечто более сложное, чем простое «переняли текст». К сожалению, собиратели обычно удовлетворялись краткой информацией певцов об источниках их текстов и не углублялись в существо дела, а сами сказители либо не могли, либо не считали нужным входить в конкретные подробности процесса «понимания» былин. Недостаток прямой информации можно теперь восполнить лишь анализом текстов.

По характеристике А. М. Астаховой, к категории сказителей, которые не только удерживают в сохранности композицию былины, запоминают точный порядок эпизодов, но почти дословно усваивают и самое словесное оформление большинства эпизодов, а иногда и всей былины в целом, относятся потомки Т. Г. Рябинина.¹³ Между тем сама А. М. Астахова отмечает разные случаи вариативности, но особого значения им не придает, поскольку вариативность почти не касается содержания былин, а обнаруживается главным образом в тексте. Характерно, например, что А. М. Астахова не видит существенной разницы в отношении к отцовской традиции между былинами «Вольга

¹³ Там же, стр. 71—74.

и Микула» и «Королевичи из Крякова», записанными от Ив. Т. Рябина. В действительности же вторая былина не имеет разночтений и (за исключением начальных строк) буквально повторяет текст Т. Г. Рябина в записи Гильфердинга, а первая имеет многочисленные отклонения в тексте.¹⁴

В более поздней работе, посвященной рябининской традиции, А. М. Астахова уточняет свою характеристику и вносит в нее некоторые дополнения, но в целом принципиальное решение вопроса остается прежним.¹⁵ В частности, «момент импровизации, неразрывно связанный с характером самого былинного жанра и проявляющийся при исполнении», обнаруживается и у Ивана Рябина, но «лишь в варьировании очень незначительных деталей, причем в большинстве случаев в пределах перенятого им от отца уже готового запаса этих деталей».¹⁶

Обратимся к конкретным сопоставлениям.

Однако прежде чем производить такие сопоставления, нужно дать оценку текстам самого Т. Г. Рябина. Из имеющихся уже в науке наблюдений можно сделать вывод, что былины Т. Г. не имели канонических, постоянных текстов и в ходе исполнения варьировались. Уже одно это исключает возможность, что И. Т. мог запомнить какой-то устойчивый, постоянный текст. При многократных прослушиваниях сын не мог не заметить многочисленных видоизменений, каким подвергался былинный текст в устах его отца. Но зафиксировать их путем простого запоминания он также не мог. При общей устойчивости повествования и композиции, которая придает рябининским текстам известное постоянство, характерным является варьирование внутри отдельных строк и внутри их структурно-смысловых соединений. Этот принцип типичен в сущности для всех представителей рябининской традиции, хотя проявляется у них с разной силой.

За недостатком места приведу лишь один пример — несколько строк из былины «Вольга и Микула», представляющей яркий пример устойчивой семейной традиции.

¹⁴ Джон Рой, аспирант из США, занимавшийся в 1964 году в секторе ИРЛИ, обратил внимание на буквальное совпадение двух текстов и высказал предположение, что Истомина записал от И. Т. Рябина лишь напев и первые строки, а остальной текст взял из сборника Гильфердинга. В книге «Песни русского народа, записанные в Архангельской и Олонецкой губ. в 1886 г.» Д. Рой обнаружил еще несколько случаев буквальных совпадений текстов с соответствующими номерами «Онежских былин». Предположение, что некоторые тексты Истомина — Дютша не являются подлинными записями, кажется мне весьма основательным, хотя и требует специальных дополнительных разысканий.

¹⁵ Былины Ивана Герасимовича Рябина-Андреева. Подг. текстов и примеч. А. М. Астаховой. Статьи А. М. Астаховой и В. Н. Всеволодского-Гернгросса. Петрозаводск, 1948. (В дальнейшем — Ив. Ряб.-Андр.).

¹⁶ Там же, стр. 23—24.

1. Т. Г. Рябинин

В записи Рыбникова:¹⁷

Жаловал его родной дядюшка,
Ласковый Владимир стольно-киевский,
Тремя городами со крестьянами.

(Рыбн., I, № 3, стихи 17—19).

В записи Гильфердинга:

Был у него родной дядюшка,
Славный князь Владимир стольно-киевский,
Жаловал его трима городама всё крестьянами.

(Гильф., II, № 73, стихи 17—19).

В другой записи Гильфердинга:

Дядюшка его родныи, славныи князь Владимир стольно-киевской
Жалует его то трима городама всё крестьянами.

(Гильф., II, стр. 749, стихи 17—18).

2. И. Т. Рябинин

В записи Е. Ляцкого:

Ёво-то был родный дядюшка,
Ласков князь-то Владымер стольнѣ-киѣвской.
Жаловал ёво трема городама,
Трема городама всё крестьяновскимп.¹⁸

3. И. Г. Рябинин-Андреев

Его-то был родный дядюшка
Ласков князь Владимир стольне-киевской.
Жаловал его трѣм[а] городами со крестьяновцами.

(Ив. Ряб.-Андр., стр. 115, стихи 14—16).

4. П. И. Рябинин-Андреев

В записи экспедиции братьев Соколовых:¹⁹

Был у Вольги да родной дядюшка,
Ласков князь Владимир стольнѣ-киевский;
Дарил он ему всего три города...

(Сок.—Чич., № 95, стихи 11—13).

¹⁷ Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, тт. I—III. Изд. 2, под ред. А. Е. Грузинского. М., 1909—1910. (В дальнейшем — Рыбн., с указанием тома).

¹⁸ «Этнографическое обозрение», 1894, № 4, стр. 136, стихи 15—18.

¹⁹ Онежские былины. Подбор былин и науч. ред. текстов Ю. М. Соколова. Подг. текстов к печати, примеч. и словарь В. И. Чичерова. М., 1948. (В дальнейшем — Сок.—Чич.).

В записи М. Каминской:

Был Вольге да родный дядюшка
Ласков князь Владимир стольно-киевский,
Дарил ему три города крестьянских.

(Аст., II, № 130, стихи 14—16).

В записи А. М. Астаховой:

Был у Вольги да родной дядюшка,
Ласков князь Владимир стольно-киевский,
А дарил он яму да три города,
Три города да всё крестьяновцы.

(Аст., II, № 130а, стихи 14—17).

В собственной записи:

Был у Вольги да родной дядюшка,
Ласков князь Владимир стольнокиевской.
Жаловал ему да он три города,
А три города да все крестьяновцы.²⁰

Что бы ни говорилось о близости всех приведенных отрывков, остается несомненным и не может не привлекать внимания другое: каждый из Рябининых в сущности заново создавал эти стихи и, вполне вероятно, создавал их не однажды и раз навсегда, но всякий раз при новом исполнении. При этом стихи разных исполнений были в различной степени взаимной близости. Однако сопоставляя приведенные отрывки, мы не можем сказать, какой из них считать основным, а какие — вторичными. Они равноценны.

Стихи, безусловно, Рябиниными не заучивались, не запоминались механически, речь должна идти о совсем ином процессе, связанном с выработкой на основе длительной и специфической школы творческой способности к самостоятельному воссозданию былинного стиха.

Мастерство сказителя состоит не в том, чтобы запомнить наизусть тысячи кем-то до него сложенных былинных стихов, а в том, чтобы научиться воссоздавать их в ходе сказывания былины. Стих в былине не существует сам по себе, он находится в сложных отношениях с другими стихами и с произведением в целом. Перед сказителем, когда он принимается за исполнение (а в сущности воссоздание) былины, стоят вполне определенные задачи, которые он, конечно, сознательно не формулирует, но которые творчески должен решить. Во-первых, в его сознании существует былина как целостное повествование, со своим сюжетом, героями, композицией. Каждый стих — это звено в созда-

²⁰ Былины П. И. Рябина-Андреева. Подг. текстов к печати, статья и примеч. В. Базанова. Петрозаводск, 1939. № 1, стихи 11—14.

нии целого, в движении единого повествования, в характеристике персонажей и т. д. Сказитель безусловно держит в памяти не только целое, но и его отдельные слагаемые. Стихи объединяются в некоторые группы по их смысловой общности. Этому смысловому единству соответствует единство структурное. У хороших певцов всегда можно заметить, где кончается одна структурно-смысловая группа стихов и начинается другая.

Стих, строка — первоэлемент творческой работы певца. С другой стороны, это для него основная композиционная единица. Певец не может прервать повествование в середине стиха, не может остановиться; стих требует известной завершенности; он совпадает с элементом музыкальным и должен ритмически соответствовать напеву. Поэтому стих составляет первейшую и неотступную заботу певца. Искусство его заключается в непрерывных переходах от стиха к стиху, от одной группы стихов к другой.

Анализ показывает, что былинный стих (которому соответствует в записи строка) не представляет собою единого целого и не отличается каким-то постоянством. Он складывается из нескольких традиционных поэтических сочетаний — формул. Иногда эти формулы тесно спаяны, но все же составляют соединение, а не аморфное целое.²¹

В приведенных выше отрывках пример такого соединения дает строка «Ласков князь Владимир стольно-киевский». Такое соединение певцу найти очень легко, так как оно составляется из формул, бесконечное множество раз им (или другими певцами) повторенных. Но столь же легко подбираются и варианты. Формуле «ласков князь Владимир» соответствуют формулы-синонимы «славный князь Владимир», «князь Владимир», «Владимир-князь» в сочетаниях с формулой «стольно-киевский» или без нее. Выбор синонимов, во-первых, зависит от знаний певца, т. е. в конечном счете от сложившейся местной традиции, а во-вторых, обусловлен «текущими» требованиями, возникающими при воссоздании былинного стиха. Сам творческий процесс исполнения регулирует употребление формул, их место в стихе, характер их соединения с другими формулами.

Сказитель обязан держать в памяти синонимы, применяя их в соответствии с требованиями стиха. Так, в конструкциях с именительным падежом Т. Г. Рябинин употреблял сочетания: «Славный князь Владимир стольно-киевский», «Владимир-князь да стольно-киевский». Но конструкции с косвенными падежами делали применение их уже невозможным, поэтому появлялись

²¹ А. Лорд вслед за М. Пэрри определяет формулу как «группу слов, которая регулярно применяется в одних и тех же метрических условиях для выражения данной существенной идеи». А. Лорд вводит также понятие «формульное выражение» (formulaic expression), которым он обозначает «строки или полустроки, создаваемые по образцу формул» (A. Lord. *The Singer of Tales*, p. 4).

синонимы типа «А у славного у князя у Владимира» и сокращенных до простой формулы «князю-то Владимиру» и т. п. Точно так же в зависимости от требований и возможностей стиха он варьировал формулы «у добра коня», «коня богатырского» и др.

Большинство эпических формул структурно соответствует, условно говоря, дактило-хореическому строению былинного стиха. Метрически эти формулы основаны либо на дактиле, либо на сочетании дактиля с хореем. Первых, видимо, гораздо меньше («Киевград», но «во городе во Киеве»), преобладают формулы, содержащие от 4 до 8 слогов (заметим, что в состав многих формул входят предлоги): «сорок тысячей», «на широкий двор», «собаку царя Калина», «как сокол летит», «за дубовый стол», «зелено вино», «сила богатырская», «во стороночку», «красно солнышко», «быть убитому» и т. д. В сущности характер формул имеют многие былинские имена и прозвища: Илья Муромец, сын Иванович, Добрыня Никитьевич, Дюк Степанович, Опракса-королевична и др. Былинные имена имеют варианты, которые позволяют находить им любое место в стихе и употреблять в любых падежах.

Структурно соответствуют формулам и глаголы: «собирался», «соезжались», «опочив держать», «напечатано», «повырубить», «поразмахивай». Между прочим, широкое употребление глаголов с дополнительными приставками «по», «вы», «от», «за» — способствует превращению этих глаголов в удобные в метрическом смысле формулы (дактилическое окончание с предшествующими несколькими слогами). То же можно сказать и о характерном для былин употреблении уменьшительно-ласкательных форм: увеличение слогов оказывается при этом удобным средством для постройки стиха.

С точки зрения техники создания былинной строки определяющими и узловыми в ней являются заключительные структурные элементы, вполне укладывающиеся в готовую формулу. Например, в текстах Т. Г. Рябина абсолютное большинство окончаний стихов имеет характер формул — типичных, повторяющихся словесных сочетаний. Певец как бы ориентируется на эти формулы, соотносит с ними предшествующее движение стиха; его задача в иных случаях — выстроить стих, окончание которого почти задано.

Можно наблюдать, что у разных сказителей степень наполненности строк формулами неодинакова. Есть сказители, которые очень хорошо соблюдают формульность в окончаниях, слабее — в начале и еще меньше — в середине. Наблюдая над стихом Т. Г. Рябина, мы видим, что у него решительно преобладают формулы на всем протяжении стиха. Он обладал великим искусством подбирать формулы, варьировать их, создавать новые по готовым моделям и объединять их. Это придает рябининскому стиху чеканность, классическую законченность и гармоничность.

Есть немало певцов, которые не хуже Рябинина знали сюжеты былин и понимали общие законы композиции, но немногие из известных нам певцов могут сравниться с ним в искусстве построения стиха.

Вот некоторые, почти наудачу взятые примеры варьирования Т. Г. Рябининым отдельных строк. Из этих примеров видно, что певец находил варианты формул не только в начале, но и в конце стиха и что подчас он совсем менял образное выражение того или иного действия или состояния героя, по-разному описывал одну и ту же ситуацию. Примеры взяты из былины «Илья Муромец и Соловей разбойник» в записи Рыбникова (I, № 4) и Гильфердинга (II, № 74).

Потоптал и поколол силу в скором времени... (Рыбн.)
А й побил он эту силу всю великую... (Гильф.)

Серый зверь тут не прорыскиват,
Черный ворон не пролетыват... (Рыбн.)
Да й пехотою никто да не прохаживал,
На добром кони никто да не проезживал... (Гильф.)

Он бил коня по тучной бедры... (Рыбн.)
А он бил коня а по крутым ребрам... (Гильф.)

Ко стремени булатному прикована... (Рыбн.)
Да у правого стремени прикована... (Гильф.)

Хватайте-тко рогатины звериные... (Рыбн.)
Вы берите-тко рогатины звериные... (Гильф.)

О свободе, с которой формируются одни и те же стихи певцами, принадлежащими к одной эпической традиции, говорят, например, следующее сопоставление отрывков из былины «Илья Муромец и Калин царь» в записи от Т. Г. Рябинина и И. Г. Рябинина-Андреева.

А он мог бы постоять один за веру за отечество,
Мог бы постоять один за Киев-град,
Мог бы постоять один за церкви за соборные,
Мог бы поберечь он князя да Владимира,
Мог бы поберечь Опраксу-королевиичу

(Гильф., II, № 75).

Постоять бы мог за веру й за отечество,
Сохранить бы мог да й стольней Киев-град,
А сберечь бы мог бы церкви божии,
А сберечь бы мог князя Владимира...

(Ив. Ряб.-Андр., № 1).

Какова природа этих различий? Как они появляются?

Здесь мы подступаем к другой важной стороне творчества певцов: строка для них не существует изолированно не только по смыслу, но и по своей структуре; группа связанных по со-

держанию стихов тяготеет к внутреннему структурному единству, певец сознательно или бессознательно организует их, и опорной в этой организации является строка, для данной группы начальная. Строение, синтаксис, звучание ряда строк во многом определяются тем, как сложилась у певца первая строка.

Ее структура может быть до известной степени случайна, но последующие строки соотносятся с первой, певец «прилаживает» их к ней.

Мастерство сказителя во многом проявляется в таком сочетании стихов, которое в совокупности создает впечатление поэтического единства.

В цитированных выше отрывках Т. Г. Рябинин и И. Г. Рябинин-Андреев дают два возможных варианта их синтаксической и словесной организации: первая конструкция определяется формулой «А он мог бы постоять», вторая — ее инверсией «Постоять бы мог». Можно допустить, что принадлежность конструкций учителю и ученику здесь чисто случайна: могло быть и наоборот; формулы вообще могли не совпадать. У П. И. Рябинина-Андреева в соответствующих стихах появляется формула «Постоял бы...» (Аст. II, № 132). Важно, что во всех случаях сказители соблюдают цельность конструкции. Иногда цельность превращается в некую механическую монотонность: сказитель как бы по инерции продолжает, основываясь на одной и той же формуле, строить длинный ряд стихов. Здесь важно вовремя остановиться, ощутить, что данная конструкция исчерпала себя, найти новую формулу либо вариацию старой, разнообразящую течение стихов. Можно было бы привести немало примеров, свидетельствующих об исключительном художественном чутье сказителей, об их умении своевременно внести в повторяющуюся структуру стиха что-то новое.

Чаще всего все же у сказителя возникает необходимость в структурном сочетании двух-трех строк. Таким образом, одни группы стихов беспрерывно сменяются другими, сказитель должен все время то создавать, то разрушать конструкции, обеспечивая в то же время их гармонические переходы.

Выразительный художественный эффект достигается в тех случаях, когда формула при повторении слегка варьируется, когда она начинает применяться, так сказать, по принципу контрапункта. У Г. Крюкова, большого мастера былинного стиха, встретились такие строки:

Он проехал-то леса тёмные.
А проехал-то он да грёзи чёрные.
А доехал до той жа речиньки Смородинки.²²

²² А. Марков. Беломорские былины. М., 1901, № 68. (В дальнейшем — Марк).

Сказитель предельно экономными средствами сумел предупредить возникновение стилистической монотонности и придать этой группе стихов полную структурную законченность.

Нередко у сказителей варьируется именно последняя строка в группе стихов — это как бы знак того, что данный «период» завершен:

Рожки ў тура да в золоти,
Ножки ў тура да в серебри,
Шерсть на туру да рьжа бархата.

(Гильф., I, стр. 38).

Одним из показателей мастерства сказителя, проявлением его особой чуткости к построению былинного стиха следует считать его умение обойтись лишь необходимым минимумом незначимых слов — частиц, дополнительных предлогов и т. д. Напротив, готовность некоторых певцов без должного чувства меры заполнять ритмические пустоты такими словами свидетельствует подчас об их небрежности, невнимательности к стиху как основе воздвигаемого ими эпического здания. Во многих отношениях их былины могут достигать высокого уровня искусства, но забитый незначимыми словами стих проигрывает в поэтической силе, в звучании, в смысловой наполненности.

Сравним в этом плане былины двух выдающихся мастеров — Т. Г. Рябинина и Г. А. Якушова. Для сравнения я взял тексты былины «Илья Муромец и Калин-царь» в пределах первых 150 строк (Гильф., II, 75; Сок.—Чич., № 5). У Рябинина мною отмечено около 90 случаев употребления частиц и предлогов, в том числе случаев повторения предлогов «во», «за» и др. — около 25, употребления постпозитивных частиц «-ка» или «-то» — около 35, частицы «да» — около 35. В сущности говоря, незначимость здесь весьма относительна, употребление дополнительных частиц и предлогов совершенно не перегружает стих, они незаметны и почти не производят впечатления лишних.

У Якушова мы наблюдаем другую картину. Аналогичных случаев употребления частиц и предлогов у него около 135, т. е. в полтора раза больше. Характерен и состав этих случаев: повторения предлогов — около 10, постпозитивных частиц «-ка», «-то» — около 30, частицы «да» — свыше 40; остальные случаи падают на «ведь» (35), «как» (13), «еще» (4) и т. п. Другими словами, кроме совпадений с рябининским текстом, в тексте Якушова на каждые пять строк примерно два дополнительных словечка, которые ничего не значат. «Лишние» слова перенасыщают якушовский стих, утяжеляют его, придают ему некоторую нескладность. Его недостатки особенно ощутимы в сравнении с классическим рябининским стихом, в котором нет ничего лишнего и все отточено и стройно.

Итак, былинный стих создается каждым певцом в сущности заново и при каждом новом исполнении воспроизводится с различными вариантами. Один из характерных способов создания стиха состоит в подборе и соединении формул, запас которых есть у каждого сказителя. Даже в тех случаях, когда ученик как будто следует за учителем и в ряде случаев повторяет его почти строка в строку, самая конструкция строк, их внутреннее строение и структура системы строк все-таки не совпадают. Следующие примеры, которые я не подбирал специально, а взял из множества аналогичных случаев, выразительно характеризуют эту сторону отношений между текстами учителей и учеников.

Н. Прохоров:

А один тот корабль есть лучше-краше всех,
Да как тут в караблю было написаноё,
Да как тут в караблю напечатаноё,
А написан-то нос от по-змеиному,
А корма-то была по-звериному.

(Гильф., I, № 53, стихи 16—20).

П. А. Логинов:

А один-от кораб краше всех,
Да всё в корабли е написано,
Да всё в корабли напечатано.
Нос-то написан по-змеинному,
Корма-то глядит по-звериному.

(Сок.—Чич., № 40, стихи 12—16).

Нетрудно увидеть, что одни и те же формулы у двух певцов выражены по-разному, и организация параллельных стихов осуществлена по-своему.

Следующий пример указывает на ту свободу, с которой ученица переиначивает стихи в границах традиции учителя.

Н. С. Богданова:

А ще кто у ворот топерь колотится?
А колотится Щурила свет Щаплёнкович,
Щаплёнкович, Щаголёнкович.
Выходила Катерина Николаевна
В одной тонкой сорочечке без пояса,
В одних беленьких чулочках без чоботов,
У ней женьские волосы приубраны,
Приубраньи, приучесаны.
Отворила воротца распахистые,
Запускала Щурилушку Щаплёнковича.

(Сок.—Чич., № 151, стихи 1—10.)

Т. А. Кузьмина:

Кто там у синицька колотитсе?
Колотитсе Щурилушка Щаплёнкович,
Щаплёнкович да Щаголёнкович.
Выходила Катерина Николаевна
В одной тоненькой сорочки с поясом,
В тоненьких чулочках с чоботами.

Женьский волосы приубраны, призачосаны,
Отворяла воротыца нераскатаны,
Выпущала Щурилушку Щапленковича.

(Сок.—Чич., № 51, стихи 1—9).

М. С. Мякишев:

А завернула бы Добрынюшку в портяночку,
А завертела бы в рукавчик миткалинный,
А кинула б Добрынюшку во морюшко
А тем синим горячим бы камешком!
А я лежал бы тут удалой во синём морі,
А я лежал бы тут заместо горячего бы камешка.
А що ветрушки бы на Добрынюшку не веяли,
Много людюшки окól Добрынюшки не сміялись. . .

(Сок.—Чич., № 45, стихи 47—54).

М. М. Фадеева:

А завертела бы Добрынюшку в рукавчик меткалины,
А еще бросила б во славное во морюшко
Тем синим горячим бы камешком,
А чтоб ветры над Добрынюшку не веяли,
А чтоб многи люди над Добрынюшкой не сміялися. .

(Сок.—Чич., № 49, стихи 47—51).

Разумеется, еще большую самостоятельность должны были проявлять певцы в тех случаях, когда они отступали от хода былинного повествования, завещанного им учителем. Но принцип в сущности оставался тот же, и они опирались на знакомые им творческие приемы создания стихов.

5

В русском сказительском творчестве может быть выявлена и другая художественная линия в принципах создания былинного стиха. Рядом с певцами, дорожившими эпической формульностью и опиравшимися на формулы как основной строительный материал, мы видим певцов иного склада, которые в гораздо меньшей степени связаны традиционным формульным арсеналом, которые не пользуются известными формулами как основными конструктивными моделями, но строят стих более независимо и свободно, опираясь непосредственно на опыт живой разговорной речи и перекладывая ее в песенные формы. Традиционность стиха у таких певцов кажущаяся — на самом деле здесь налицо отход, сознательный или бессознательный, от обычных приемов былинного повествования. Необязательно эти тенденции обнаруживаются у певцов, склонных к сочинительству, у сказителей импровизационного склада, они заметны и у тех, кто не стремится к сколько-нибудь серьезному переиначиванию содержания былин. Почему возникает новый тип былинного повествования, точнее говоря — новый тип воссоздания былинного стиха, это вопрос

особый. Когда возникает такой тип в практике сказителей, сказать трудно. В рамках настоящей статьи придется ограничиться установлением этого интересного явления и предложить некоторые наблюдения над соответствующими текстами.

Даже у сказителей, чьи варианты представляют классические образцы последовательного применения формульного стиха, могут встречаться случаи нарушения этого принципа. Иногда их можно расценить как случайные, характерные лишь для данного исполнения: по тем или иным причинам сказитель неловко построил стих; в следующий раз он может эту неловкость уже не повторить. Иногда же создается впечатление, что сказитель и те, чьи варианты восходят к его редакции, никак не могут найти законченное построение для какого-либо стиха или группы стихов, и конструктивная неловкость появляется упорно всякий раз в одном и том же месте. Так, почти прозаической фразой начинается у Т. Г. Рябинина рассказ о встрече с мужиками Микулы:

«Да недавно был я в городе, третьёго дни...»

(Гильф., II, 73, стих 66).

Это начало было усвоено и потомками Трофима Григорьевича, и характерно, что все они испытывали, видимо, в этом месте некоторое затруднение. У П. И. Рябинина-Андреева мы находим варианты: «Был я в Крестьяновце третьёго дни» (Сок.—Чич., № 95, стих 61); «А недавно в этих городах я был» (Аст., II, № 130, стих 71); «Третьево дни в городах я был» (Аст., II, № 130а, стих 71). Кирик Гаврилович Рябинин свой вариант **былины не пел, а сказывал**. Характерно, что соответствующее место он изложил совершенной прозой — «Он согласился: „Подемете“» (Аст., II, стр. 140, стих 38).

Петр Васильевич Рябинин построил стих так: «Был я третьёго днй за получкою» (Сок.—Чич., № 101, стих 48). Видимо, стилистические неудачи тоже могут передаваться по традиции.

Характерно, что в ряде вариантов это место вообще отсутствует, певцы как бы обходят его, не зная способов его хорошего изложения. Лучшее разрешение задачи — вполне в духе формульного стиха — принадлежит, на мой взгляд, И. Гришину:

«Я недавно был ведь я во Курцовце,
Я недавно был ведь я в Ореховце,
Был-то ведь я там третьёго дни...»

(Гильф., I, № 32, стихи 70—73).

Относительно некоторых певцов можно сказать, что для них характерен переходный тип стиха: они широко пользуются формулами, но нередко отступают от этого принципа в пользу более свободного построения строки.

К таким певцам я отнес бы Никифора Прохорова и его ученика Г. А. Якушова. Вот как изображает, например, Прохоров один из эпизодов поединка Ильи Муромца с сыном:

Ильюшенька да был он свычен-то,
А свычен-то Ильюшенька, догадлив он, —
Как скоро обскочил на окол ёго,
Ударил-то ведь я сутыч да во шею-то,
Молода ударил он Соловника.

(Гильф., I, 48, стихи 137—141).

В этом отрывке стихи состоят из формул (или подобий формул) и прозаизированных, «свободных» словосочетаний, ритмическая система строк не выдержана, она должна выявиться лишь в пении.²³

То же самое место Г. А. Якушов изложил в формульной манере, включив его в относительно хорошо организованный комплекс стихов:

А Ильюшенька да очень по́верток,
А ведь был Словник а не по́верток,
А ударил-то ведь Солбвника в затылочок,
А упал Солбвников да на сыру́ землію . . .

(Сок.—Чич., № 4, стихи 85—88).

Бесформульный стих не организован либо организован плохо, неряшливо; он лишен опорных элементов и потому производит впечатление аморфного. Однако в пении эта аморфность скрадывается. Другая особенность бесформульного стиха, тесно связанная с первой, — это его прозаичность. Бесформульный стих — это стих прозаизированный.

Его прозаический характер особенно ощутим рядом с хорошо организованным, основанным на формулах традиционным эпическим стихом.

В былине «Илья Муромец и Калин царь» Г. А. Якушова татарский царь дает послу ярлык с требованием приготовить все в Киеве «На мою видь свадьбу великую». Явившись к Владимиру, посол предъявляет ярлык и добавляет «пословесно»:

«... Про мою видь свадьбу великую, —
Хочет он у вас пожениться тут,
Как он от живаго мужа отлучить жону».

(Сок.—Чич., № 5, стихи 38 и 48—50).

Вторая из цитированных строк вполне прозаична, в третьей формула не очень хорошо выдержана. Но окружение, в котором находятся эти строки, организовано в традиционной манере.

²³ Гильфердинг отмечал, что Прохоров не соблюдал строго размера, но эта черта скрадывалась у него благодаря плавному пению (Гильф., I, стр. 411—412).

Можно заметить, что прозаизированный стих у сказителей переходного типа появляется чаще всего, когда они не знают (или забыли, не смогли подобрать в момент создания стиха) подходящих формул, либо когда перед ними возникают новые, не вполне обычные для эпической традиции, пусть и частные, задачи повествования и изображения. Эти задачи могут быть связаны с творческими установками сказителя, могут иметь, так сказать, принципиальный характер, но могут возникать и более или менее случайно.

Н. А. Ремизов вводит в былинку об исцелении Ильи Муромца следующий эпизод:

... Как прикатился тут Ильюша к окошечку.
Как видит-то, идет кто-то по дороге,
Ну как бытто калики перехожие.
Идут прямо к его-то домику
И на тыи-ты ступени истовыи,
Ко тому ли кольцу золоченому.²⁴

Кажется на первый взгляд, что задача певца элементарна: он должен описать, как Илья Муромец подходит к окошку и видит приближающихся к его дому калик перехожих. В действительности все совсем не так просто. В известных вариантах былинны о приходе странников говорится очень кратко. В тексте А. М. Пашковой сцена прихода передана с помощью формул, что вполне соответствует основной манере этой сказительницы:

Оставался дома один Илья,
Он сидит себе да богу молитце,
Слышит, ворота тесовы отворяются,
По крылецьку ступеньки подгибаются,
Двери дубовы распахнулись,
Тут три странничка да появлялися.

(Пар.—Сойм., № 3, стихи 21—26).

Ремизов тоже использует формулы, но он не может ограничиться ими одними, так как те подробности и тонкости повествования, которые он хотел бы передать, не укладываются в готовые формулы. В сущности мы имеем здесь некоторую коллизию между традиционной условностью запаса эпических формул и желанием (сознательным или бессознательным) певца изобразить вполне конкретную ситуацию. Ощущение этой коллизии приводит сказителя к прозаизированному стиху, который лучше отвечает возникшим задачам. Открыть новые художественные приемы и средства, выработать новую поэтику сказители не в состоя-

²⁴ Былины Пудожского края. Подг. текстов, статья и примеч. Г. Н. Парыловой и А. Д. Соймонова. Предисл. и ред. А. М. Астаховой. Петрозаводск, 1941, № 31, стихи 14—19 (В дальнейшем — Пар.—Сойм.).

нии. Традиционная былинная поэтика с опорой на формулы остается для певцов типа Якушова или Ремизова основой их знания и воспроизведения былин. Отрываясь моментами в ходе пения от этой привычной основы, они спешат к ней вернуться, формулы для них, как и для большинства сказителей, — спасительные и единственно надежные ориентиры; они воздвигают сложное эпическое сооружение, переходя от одних формульных стихов к другим и заполняя некоторые пробелы между ними прозаизированными стихами.

Роль этих последних у разных сказителей различна, так же как неодинакова степень мастерства создания таких стихов. В этом плане большой интерес представляет творчество Аграфены Крюковой. Она хорошо владела искусством формульного стиха и знала массу формул. В ее былинах немало блестящих образцов искусной организации отдельных стихов и их соединений. А. Крюкова «видела» очень хорошо строку в целом и выстраивала первую ее половину с точным учетом ритмических возможностей второй половины, что избавляло ее от необходимости прибегать к «лишним» словам в объеме большем, чем следовало. Характерным для А. Крюковой было тяготение ее к вариациям формул внутри параллельных стихов, что предохраняло ее стихи от механической монотонности и придавало их течению стилистическое разнообразие и некоторую изощренность.

Тут уехало двенадцать всё богатырей:
В первую голову уехал Самсон Сильный,
Во-вторых-то тут уехал Пересмяка со племянничком,
Тут ишше-то как уехал всё Цюрюло свет всё Плёнковиць,
Да ишше-то тут уехал всё Добрынюшка Никитиць млад,
Да ишше да тут уехал всё ведь Олёшенька поповиць млад,
Да ишше-то тут уехал всё Дунаюшко Ивановичь;
Тут уехали богатыри...

(Марк., № 2, стихи 70—77).

А. Крюкова любила создавать крепко связанные пары стихов, нередко при этом в стилистических целях идя на удвоение стихов с помощью повторения формул, начальных или конечных.

Только есь у мя, у старого всё у седатого,
Щёчо три есь у мя три стрелки всё каленыя.

(Марк., № 2, стихи 20—21).

Структура второй строки в парах определялась обычно структурой предшествующей строки, но сказительница разнообразила конструкцию, внося вариации.

Цють не пал-то доброй молодець з добра коня,
Цють не выпал из седельшка да кипарисного.

(Марк., № 1, стихи 177—178).

Говорил скорб таки да речи горькия,
Речи горьки говорил да всё обидилсэ.

(Марк., № 2, стихи 243—244).

Как тонко совершалось образование парных стихов, как гармонически взаимодействуют пары, как сказительница непрерывно меняет конструкцию стихов либо варьирует ее, как она при всем том держит перед собой основное движение сюжета, — можно проследить хотя бы на начальных двадцати строках быliny «Илья Муромец и Бадан» (Марк., № 3).

При всем том Крюкову как мастера стиха нельзя включить в один ряд с Рябиниными или с ее дядей Крюковым, которые довольно строго придерживались формульной традиции. В ее былинах свободный бесформульный стих занимает довольно значительное место. Создается впечатление, что А. Крюковой не хватало того запаса формул, которым она владела, и творческая работа в пределах варьирования этих формул ее не удовлетворяла. В ряде случаев прозаизированные стихи свидетельствуют о неудаче, которую сказительница понесла в момент построения строки (или пары строк).

Говорят шьто мне, могуци-ти сказали мне,
Мне сказали-то многи могуция богатыри

(Марк., № 1, стихи 17—18).

Первая строка здесь решительно не состоялась; в сущности она лишняя, и появление ее скорее всего можно объяснить склонностью певицы к удвоению стихов. Нескладных стихов у А. Крюковой немало, и в ряде случаев они говорят о том, как трудно было певице перелить в бесформульную былинную строку живую речь:

«Мы как шьчо будём теперь да надь им делать-то...»

(Марк., № 1, стих 195).

Стих неорганизован, в нем появляются «лишние» слова.

Однако новотворчество А. Крюковой в области былинного стиха отмечено не одними явными неудачами, оно требует более сложной оценки. Сказительница открывала дорогу в былинный стих живой речи с ее обычными, лишенными образности формами, с ее неорганизованностью и стилистической пестротой. В то же время ее работа в этой области была отмечена печатью литературности, она вносила элементы, в равной степени не свойственные ни повседневной речи, ни традиционной былинной стилистике. Наконец, А. Крюкова своеобразно разрушала былинный формульный стих тем, что включала элементы традиционных формул, традиционно былинные слова в новое стилистическое окружение, придавала им новые конструктивные задачи.

Он кинал-то ей в погрѣб во глубокой-от.
 Кто не толкует — повалитьце, тот и сам упал;
 Там наставлены у ей да всё востры копыя,
 Нагублено там ведь много душ напрасных-то:
 Из худых-то есь родов, много хороших есь;
 Кто ведь мимо попадет эти копыя, дак тот живой сидит;
 Кто на копые-то попадет, дак тот приконьчитца.

(Марк., № 1, стихи 111—117).

Строки 111, 113 исполнены в формульной манере, причем формулы даются в характерных диалектных редакциях. В других строках формулы перебиваются и как бы расплываются в неформальном окружении. «Тот и сам упал», «дак тот живой сидит» — эти выражения созданы по формульным моделям, но они вставлены в фразы прозаизированного типа. Строка 112 почти непонятна по смыслу, настолько несовершенна ее конструкция. Характерно, что даже здесь А. Крюковой удается создать пары строк, конструктивная связь внутри которых вполне ощутима (стихи 113—114 и 116—117).

Манера А. Крюковой подготавливает в некоторых отношениях новаторство ее дочери Марфы Крюковой. Мать и дочь хотя и связаны традициями одной беломорской школы и семейной преемственностью, но с точки зрения технических принципов воссоздания былины принадлежат не к одному типу сказительниц.

6

Для характеристики стиля М. С. Крюковой много может дать сравнение ранних записей, сделанных Марковым, с позднейшими, которые произведены спустя почти сорок лет. Марков замечал, что Марфа плохо выдерживает стих, что и напев и текст у нее страдают какой-то неустойчивостью, что во время записи она, казалось, сочиняла старину, укладывая ее в первый попавшийся напев.²⁵ Неровность и неоднородность стиля очень характерны для молодой Марфы. С одной стороны, текст, например былины «Алеша освобождает из плена сестру», построен в основном на формульных стихах, которые довольно хорошо организованы. М. Крюкова удачно, а в отдельных местах просто превосходно конструирует ряды стихов, не особенно увлекаясь их распространением. С другой стороны, в былине «Соловей Соловьевич» много стихов прозаизированных, сочетания стихов певце не очень удаются, да как будто она к этому и не особенно стремится. Стихи живут каждый как бы сам по себе, они свя-

²⁵ Материалы, собранные в Архангельской губернии летом 1901 года А. В. Марковым, А. Л. Масловым и Б. А. Богословским, ч. I. «Тр. Муз.-этногр. комиссии», т. I. М., 1906, стр. 16. — Ср. также наблюдения Р. Липец: Былины М. С. Крюковой. Записали и комм. Э. Бородина и Р. Липец. Вводная статья Р. Липец. М., 1939, стр. 36. (В дальнейшем — Крюк.).

заны смыслом, последовательностью повествования, но эта связь не подкрепляется конструктивно. В результате создается впечатление стилистической расхлябанности, дисгармоничности.

В былинных текстах молодой Крюковой сосуществуют и спорят две манеры создания стиха — одна строго классическая, формульная, другая — свободная, противостоящая привычным нормам организации эпической строки.

Яркие импровизационные тенденции в творчестве М. Крюковой не привели к определенной победе одной из этих манер. Можно сказать, что во многих ее поздних былинах возобладал своеобразный синтез: М. Крюкова научилась легко, без видимых затруднений не только бесконечно варьировать формулы, запас которых у нее исключительно велик, но и, опираясь на традиционные принципы былинной стилистики, переплавлять в формулы (или их подобия) элементы свободной живой речи. Другими словами, она приблизила прозаизированный стих к формульному, придала ему более традиционные стилистические черты. В то же время в ее практике собственно прозаизированный стих остался. При всей легкости, с какой М. Крюкова конструировала былинную строку, она вынуждена была прибегать постоянно к помощи «лишних» слов.²⁶

Характерная особенность техники М. Крюковой состояла в ее умении подбирать различные синонимы формул не только для одного стиха, но для целых конструкций. Благодаря этому умению она легко варьировала эпизоды в былинне, излагая одну и ту же ситуацию в разных поэтических формах, подчас почти не повторяясь. В былинне о спасении Алешей сестры в записи Маркова поездка богатыря изложена в трех стихах:

Поехал Алеша во те степи Саратовськи
Тима лесами всё дремучими,
Тима садами всё зеленыма.

(Марк., № 64, стихи 75—77).

То же место в тексте, записанном Э. Бородиной и Р. Линец, изложено совершенно по-иному:

И вот поехал тогда Алёшенька,
Во леса поехал, в степи Саратовськи.
Ехал с утра ведь Алеша вплоть до вечера;
Красно солнышко на небышке то скрылосе.
От и скрылось оно же, закатилосе,
И светла месиця Олёши не видать негде,
Светлы звездочки Олёши не показались. . .

(Крюк., № 32, стихи 182—188).

²⁶ На эту сторону обращает внимание Р. Линец в упомянутой работе, стр. 36.

Следующий пример показывает, как М. Крюкова одновременно и варьировала формулы, и вносила в стих новые синонимы.

Шьчо не белая-то лебедь, лебедь кйкала,
Красна девушка в полону до слёзно плакала,
Плакучйсь-то ведь она да выговаривала...

(Марк., № 64, стихи 85—87).

Как не белянка лебедушка-та кйкала,
Как не сера-та утича крьщела,
Как девица-та, лебедушка слезно плакала,
Как красы своей девица дивоваласе...

(Крюк., № 32, стихи 218—221).

Как известно, былины поздней Крюковой сильно разрастались в объеме. Однако можно заметить, что при этом многие места по сравнению с ранними записями излагались более сжато, нередко вовсе опускались. В частности, такому сокращению подвергались бесформульные стихи, слабо организованные конструкции. Стремление к лучшей организации отдельных стихов и особенно их сочетаний безусловно составляло особую заботу сказительницы по мере ее творческого роста. Иногда такое стремление приводило к некоторому увеличению числа стихов. Вот два примера на оба случая.

В записи Маркова изложено почти прозой:

Он допросил-то всех его придворников,
Чтобы долбжили об его приходи князю Владимиру.
Ему лзя ли да зайти в его палаты княженесьский.
Не ослышались князя придворники,
Оне пошли скорб-то князю всё долбжили
О ево да всё приходе-то.

(Марк., № 65, стихи 27—32).

То же место в записи 1938 года:

Говорил он тут да таковы слова, —
Таковы слова, таки речи:
«А и донесите обо мне же всё
А ишшо ласкову-то князю всё Владимиру;
А мне-ка лзя ли всё зайти к нему,
А и вот зайти к нему да повидатисе?
Мне-ка хоще повидатисе,
Повидацьце, поздороватьце,
Поздороватьце да познакомитьсе».
А и доносили слуги кнеженеськие.

(Крюк., № 47, стихи 97—106).

Последние строки, соединенные по принципу цепной связи, очень характерны для зрелой Крюковой.

«По дороге в один город зашел же он» (Крюк., № 47, стих 515); «А Салавей-от сын Будумировиць Перед ней да все стоял же он, Как лакей да будто ее же он» (там же, стихи 397—399); «Некому́ бў́дет неизвестно жо, Тайность до́-гроба закрыта же» (там же, стих 411).

Для понимания техники М. С. Крюковой-сказительницы особый интерес представляют былины, созданные ею заново, отсутствовавшие в эпической традиции: это переложения сказок, повестей, исторических сюжетов, с одной стороны, и новины — личный отклик на события современности, с другой. Первый тип хорошо демонстрирует былина «Солдат и охотник царя Петра Алексеевича».²⁷

На протяжении всей былины М. Крюкова широко пользуется традиционными формулами, создает свои формулы по известным моделям, однако, во-первых, чисто формульных стихов здесь сравнительно мало, так как сказительница систематически ставит формулы в окружение прозаизированных стихов, а во-вторых, основная масса стихов создается ею в манере свободного, мало организованного повествования. Вкрапление формул, конечно, помогает М. Крюковой не только создавать желаемые описания и продвигать рассказ, но и крепить былинный стих. При всем том основу былины в целом и отдельных ее эпизодов составляют прозаизированные стихи. Очевидно, М. С. Крюковой сравнительно легко они давались. Нельзя эти стихи оценивать суммарно. В ряде случаев сказительнице удавались пары и даже группы стихов, относительно организованные и в этом отношении приближавшиеся к формульным конструкциям. Но рядом с ними нетрудно заметить стихи и целые периоды, плохо организованные или даже неорганизованные вовсе, неряшливые, далекие от обычных норм эпического стиха.

В сущности то же относится и к новинам М. Крюковой. Следует иметь в виду, что большинство новин при публикациях подвергалось редактированию: устранялись длинноты, упорядочивалась композиция, обрабатывались стихи. К тому же редактирование, по-видимому, сопровождало и самый процесс творчества. Поэтому к источникам надо относиться с осторожностью. Следующие примеры взяты мною из автобиографического сказа М. Крюковой, который издан, видимо, без существенных поправок — «в значительном сокращении» и в литературной орфографии.²⁸

Формулы здесь М. Крюкова употребляет преимущественно в конце стихов: «из Нова-града», «с новгородскою», «приезжали-то», «к морю к Белому» (стр. 24); «поить-кормить», «по сторонущкам» (стр. 27); «про Киев-град», «про могучих киев-

²⁷ Былины М. С. Крюковой, т. II. Записали и комм. Э. Бородина и Р. Липец, М., 1941, № 121. (В дальнейшем — Крюк., II).

²⁸ Марфа Крюкова. На Зимнем берегу, у моря Белого. Записала летом 1939 года Э. Бородина-Морозова. Архангельск, 1940, стр. 19.

средств изображения и повествования; сам он был лишен образно-поэтического начала или в лучшем случае содержал лишь его элемент. Выдвижение на первый план бесформульного стиха имело своим последствием то, что вновь создаваемые былины возникали как прагматические повествования без подлинно поэтического начала, без образной системы, без художественной организации целого и его составных частей. Если М. С. Крюковой что-то удавалось, если отдельные отрывки ее новин несут отпечаток художественности, то в целом как принципиальный опыт в области поэтического творчества эти новины следует признать произведениями не только неудачными, но и не имевшими перспективы.

В связи с этим должен быть вообще поставлен вопрос о характере и возможностях творчества былинных певцов.

Когда мы говорим, что сказитель всякий раз при новом исполнении воссоздавал былинку, это вовсе не означает, что он сочинял ее. Это также не означает, что сказитель способен сочинить былинку, т. е. создать новое произведение, опираясь на свои жизненные впечатления либо на опыт, почерпнутый из книг, на услышанное от других и т. д.

Творчество сказителя было замкнуто строгими границами как в содержании, так и в форме и в технике. Сказитель мог воссоздавать творчески то, чему он выучился; он следовал — более или менее творчески — традиции, которой постепенно овладевал в течение длительного времени; в рамках этой традиции он многое мог сделать. Никто не учил сказителя сочинять, его учили петь былинку. Он исподволь и незаметно узнавал и запомнил многообразие эпических тем и сюжетов, проникался эпической атмосферой, приобретал знания по эпической истории, усваивал биографии и характеристики героев, взаимоотношения между ними; он овладевал сложным и богатым арсеналом поэтических средств и приемов эпоса. Все это было подступом и необходимым основанием для главного — для овладения искусством складывания стихов и из стихов — целой былины. Этому искусству сказитель должен был учиться сам, классов здесь не было. При этом речь шла не об искусстве поэта, но об искусстве сказителя. Он учился складывать былины, а не выражать поэтически свое видение действительности. Поэтому всякий раз, когда он — сознательно или бессознательно — сталкивался с необходимостью хотя бы на момент выйти за пределы предназначенной ему роли певца, перед ним возникали великие трудности. Певец был подлинным, хотя и своеобразным поэтом, оставаясь певцом. Создание им нового в области эпического творчества вполне укладывалось в рамки традиции. К тому же самый процесс новотворчества в этой области шел медленно, совершался почти незаметно для самих певцов и давал ощутимые и устойчивые результаты через несколько поколений. Для постановки и решения творче-

ских задач, какие обычно возникают перед поэтами литературной школы, у сказителей не было ни соответствующей техники, ни выучки, ни внутреннего художественного расположения. Самый тип их дарования, так же как и техническая школа, были принципиально иными.

7

В какой мере наблюдения над техникой былинного творчества, сделанные на материалах сказительского искусства Севера конца XIX—XX века, могут иметь более широкий смысл? Вопрос осложняется тем, что ранние тексты былин в отношении методики записи несовершенны и не столь надежны. Это, в частности, касается и Сборника Кирши Данилова. Точность записей былин из этого сборника относительна; есть ряд спорных и неясных моментов. Возможно, например, что в некоторых текстах есть небольшие прозаические вставки — след редакторской работы. Кроме того, трудно установить, насколько полно и точно фиксировался стих со всеми его песенными особенностями: «лишние» слова и добавочные частицы, которыми пестрят северные тексты, встречаются здесь значительно реже; однако они все же попадают время от времени (чаще всего — «ведь», «де», «-то», «как», а также повторяющиеся предлоги «у», «во») — характерный признак записи «с голоса», хотя, быть может, и непоследовательной.

Тексты Сборника Кирши Данилова могут быть, пусть с некоторыми оговорками и с известной долей осторожности, подключены к нашему исследованию. Внимательное их изучение указывает на одну характерную особенность, для нас особенно ценную. Былины из Сборника Кирши Данилова в смысле полноты содержания, сюжетной разработки неравноценны: наряду с превосходными образцами (например, «Волх», оба сюжета о Буслаеве) здесь встречаются примеры схематического изложения эпических сюжетов, неудачные контаминации, тексты с существенными сюжетными пропусками и т. д. Но собственно поэтическая сторона текстов, стилистика, разработка отдельных эпизодов выполнена с замечательным искусством. Техника эпического стиха превосходна, мастерство создания стиховых сочетаний стоит на очень высоком уровне, отработка формул образцовая. Есть былины, от начала до конца выдержанные в манере формульного стиха, без малейшей шероховатости. Особо надо отметить искусство певцов в конструировании больших «периодов»; организация стихов в них заслуживает специального изучения. В качестве примеров сошлюсь на описание корабля Соловья Будимировича. Опорное слово здесь — «Вместо» («Вместо очей было вставлено» и т. д.). Вначале идет первая часть «периода» из 12 стихов, в которой четырежды повторяются стихи с конструкцией «Вместо»; эта часть получает свое смысловое и конструк-

тивное завершение, а затем «период» начинается как бы снова строкой «У того было у сокола карабля» и опять следуют, теперь только дважды, стихи с начальным «Вместо». Заключительные два стиха построены структурно иначе, и это подчеркивает гармоничность целого.²⁹ Еще более сложная и изощренная конструкция создана певцом в описании коня и доспехов Дюка Степановича. Описание строится как система вопросов и ответов. Описания так пространны, что сохранение этой системы, варьирование вопросов и ответов, постоянное возвращение к построению стихов с начальным «Потому» было под силу лишь, несомненно, очень большому мастеру (Данил., стр. 23—24). Многие отдельные стихи, пары стихов являются образцами формульного изложения.

И наряду с этим в былинах Сборника Кирши Данилова часты прозаизмы, встречаются неловкие, плохо построенные изложения, моментами стих теряется и формулы исчезают. Есть случаи, очень близкие к тем, что наблюдаются у сказителей Севера, в том числе и крупных мастеров. Бесформульный стих вдруг врзается в мерное течение эпического повествования:

Схдони бросали на круг бережек,
Товарную пошлину в таможе платили,
Со всех кораблей семь тысячей...

(Данил., стр. 11).

Во славном было во Нове-граде,
Грамоты люди шли прочитали
Те ярлыки скоропищеты.

(Данил., стр. 61).

Выделенные строки вряд ли могли принадлежать редактору; нет оснований считать их плодом плохой записи: перед нами типичный прозаизированный стих.

А вот случай, когда не одна строка, а целый небольшой период изложен «прозой», в которую вкраплены формульные стихи:

Покушавши, ласковой Владимир-князь
Велел дом ево переписывать,
И был в том дому сутки четверо.
А и дом его крестьянской переписывали —
Бумаги не стало,
То оттеля Дюк Степанович
Повел князя Владимира
Со всеми гостьми и со всемя людьми
Ко своей сударыни-матушки.

(Данил., стр. 27).

²⁹ Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. Изд. подг. А. П. Евгеньева и Б. Н. Путилов. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 9—10. (В дальнейшем — Данил.).

В своей статье о Сборнике Кирши Данилова я высказывал предположение, что этот и подобные ему случаи свидетельствуют о приемах работы собирателя, который запись «с голоса» чередовал с записью с пересказа и, может быть, отдельные места восстанавливал по памяти.³⁰

В этой же статье высказывалось утверждение, что прозаические обороты такого рода «невозможно представить в песне».³¹ Однако разбор позднейших записей, в подлинности и точности которых нет оснований сомневаться, показывает, что сказители умели укладывать на небольших отрезках повествования явную, с нашей точки зрения, прозу в былинные стихи. Подчеркиваю, правда, что именно на небольших отрезках. Певцу необходимо было быстрее вернуться к обычному формульному стиху как основе эпического песенного повествования. Приведенный выше отрывок, возможно, плохо записан либо восстановлен по памяти, но возможно, что мы имеем здесь дело с прозаизированным стихом.

Сходный случай дают заключительные стихи былины «Гардей Блудович» и былины «Иван Гаденович», отдельные стихи былины «Про Соловья Будимеровича», «Алеша Попович» и др.

Тексты Сборника Кирши Данилова позволяют сделать ряд наблюдений над эпическим стихом, его структурой, способами его образования, над стиховыми сочетаниями и таким образом проверить в исторической перспективе данные, полученные при анализе текстов северных сказителей. И здесь в сущности сибирские тексты XVIII века не дают чего-то принципиально отличного. Напротив, их характеризуют те же технические приемы и особенности, различия имеют индивидуальный характер и обусловлены, видимо, традициями местной эпической школы и творческой манерой певца.

Следующий пример показывает характер вариаций внутри повторяющихся сочетаний стихов и внутри отдельных строк. В былине об Иване Гостином сыне князь Владимир вызывает желающих состязаться в скачках:

«Кто б похвалился на три ста жеребцов,
На три ста жеребцов и на три жеребца похваленя:
Сив жеребец до кологрив жеребец,
И которой полонен Воронко во Большой орде,
Полонил Илья Муромец сын Иванович
Как у молодя Тугарина Змеевича,
Из Киева бежать до Чернигова
Два девяноста-то мерных верст
Промеж обедней и заутренею?»

(Данил., стр. 48, стихи 16—24).

³⁰ Данил., стр. 537.

³¹ Там же, стр. 536.

Иван Гостиный сын принимает вызов:

«Я похваляюсь на три ста жеребцов
И на три жеребца похваленны:
А сив жеребец да кологрив жеребец,
Да третьей жеребец — полонян Воронко,
Да которой полонян во Большой орде,
Полонил Илья Муромец сын Иванович
Как у молода Тугарина Змеевича,
Ехать дорога не ближняя —
И скакать из Киева до Чернигова
Два девяноста-то мерных верст
Промежу обедни и заутрени,
Ускоки давать конинья,
Что выметывать роздолья широкия.
А бьюсь я, Иван, о велик заклад:
Не о сте рублях, но о тысячу —
О своей буйной голове!»

(Данил., стр. 48—49, стихи 35—50).

Нетрудно увидеть, что вторично весь «период» воспроизведен более полно и с некоторыми уточнениями. Некоторые из различий имеют, несомненно, технический характер и отражают соответствующие моменты создания стихов. Так, во второй раз певец обошелся без повторения формулы «три ста жеребцов»; вместо одной, не вполне понятной в контексте строки о Воронке, он дал две, не только лучше разъясняющие смысл, но и удачно укладывающиеся в структуру стихов. Помимо нескольких мелких различий, свидетельствующих о немеханическом запоминании стихов, данные отрывки имеют различия и более существенные: во втором отрывке появляется строка «Ехать дорога не ближняя»; две новые строки как бы воссоздают картину будущей скачки; в заключительных строках конкретизируются условия поединка.

Было бы неосторожно утверждать, что вновь появляющиеся стихи были в первый раз пропущены певцом по забывчивости или из каких-то сознательных побуждений. Поскольку певец не хранит в памяти текст былины, но воссоздает его, сходные и повторяющиеся эпизоды могут воссоздаваться и чаще всего воссоздаются с какими-то вариациями. У певца может быть осознание полноты и наилучшего выражения того или иного места, но у него, как правило, нет затверженного текста. В нашем примере второй отрывок полнее и лучше изложен. Но могло быть и обратное. К тому же и этот второй отрывок, оказывается, не исчерпывает вариативных возможностей. Иван Гостиный сын сообщает о поединке своему коню, и в этом, третьем по счету, отрывке появляются новые строки и исчезают некоторые прежние. Строке «И скакать из Киева до Чернигова» здесь соответствуют две строки:

Бегати-скакать на добрых на конях,
Из Киева скакать до Чернигова.

(Данил., стр. 49—50, стихи 75—83).

8

Закономерен вопрос — относятся ли наблюдения над техникой былинного стиха лишь к так называемым переходным (по терминологии А. Ф. Гильфердинга) местам в эпических песнях? Можем ли мы согласиться с тем, что одна часть стихов, как было показано, всякий раз воссоздается заново, всякий раз более или менее варьируется и отражает данный момент в жизни былины, а другая часть, будучи затвержена певцами, переносится ими из былины в былинку и почти механически повторяется? Факты свидетельствуют о том, что в действительности дело обстоит сложнее. Так называемые «типические места» в былинах одного и того же сказителя вовсе не представляют собою буквально воспроизводимых копий с одного клише.

П. Д. Ухов, специально занимавшийся проблемой постоянства типических мест, пришел к выводам, что сказители при усвоении былин не заучивают типические места, но в результате частого повторения былин «обычно вырабатывают твердый текст типических формул», и эти формулы «для данного сказителя являются специфическими, отличными от формул других сказителей». «Типические места одного сказителя, как правило, приобретают строго чеканное словесное оформление».³²

Правда, П. Д. Ухов признает, что «в зависимости от содержания, формулы одного сказителя в различных сюжетах могут видоизменяться», «некоторая вариация их может определяться потребностями сюжета».³³ Дело, однако, не только и не столько в «потребностях сюжета», сколько в самой механике запоминания и в технике воспроизведения «типических мест». К тому же, на мой взгляд, П. Д. Ухов недооценивал значение «вариаций» и «разногласий» и несколько расширительно применял понятие «буквальные совпадения». Взглянем с этой точки зрения на типическое место — картину княжеского пира — в текстах Т. Г. Рябикина, записанных А. Ф. Гильфердингом. О текстах № 80 и № 81 П. Д. Ухов говорит, что в них совпадения буквальные, в текстах №№ 76, 84 он находит «некоторые разногласия».

Славный Владимир стольне-киевской
Собирал-то он славный почестен пир

³² П. Д. Ухов. 1) Типичные места (*loci communes*) как средство паспортизации былин. «Русский фольклор. Материалы и исследования», II, Изд. АН СССР, М.—Л., 1957, стр. 136; 2) Из наблюдений над стилем сборника Кирши Данилова. Там же, 1956, стр. 97—98.

³³ «Русский фольклор. Материалы и исследования, II, стр. 137; т. I, стр. 98.

На многих князей он и бояров,
Славных сильных могучих богатырей.

(Гильф., II, № 76).

А Владимир князь да стольнѣ-киевской
Заводил почестен пир да ѥ пированьице,
На многих князей да на всех бояров,
На всех сильных, русьских могучих на богатырей
Ай на славных поляниц да на удалых.

(Гильф., II, № 80).

А Владимир князь стольне-киевской
Заводил он почестен пир пированьицо
А ѥ на всех-то на князей, на бояров
Да ѥ на русьских могучих богатырей,
На всех славных поляниц на удалых,
Все-то сидят пьяны веселы.

(Гильф., II, № 81).

А ѥ во славном во городе во Киеви
Славного у князя Владимира,
Заводился у князя почестен пир.

(Гильф., II, № 84).

Последний вариант — из былины о Хотене, в нем, естественно, отсутствует упоминание о князьях и богатырях. Разночтения в трех предыдущих текстах никак не обусловлены содержанием — различия сюжетного порядка вывятыся в следующих эпизодах. Просто Т. Г. Рябинин не имел вытверженного текста с картиной пира и должен был создавать его как бы всякий раз заново. Вариации отражают различные возможности в решении этой задачи. Разумеется, тексты очень близки, но в них немало интересных отличий. Характерно, что Т. Г. Рябинин меняет опорные глаголы («собирал» — «заводил» — «заводился»), эпитеты к словам «Владимир», «пир», «богатыри» и т. д. В первом отрывке, словно по инерции, певец трижды употребил эпитет «славный». Менялись и конструктивные решения картины пира. Наиболее удачным в композиционном отношении является второй отрывок, где три последние строки объединены предлогом «на» и единство подкреплено повтором цепного типа: «да на всех бояров, на всех сильных. . .».

В сущности работа над «типическим местом» по своему характеру, по возникающим задачам мало чем отличается от работы над местами «переходными». И там, и там певец пользуется готовым запасом формул, которые он должен искусно соединить в стих и выстроить в систему стихов. Может быть, все дело в том, что для «типических мест» запас формул более устойчив в своем составе, более ограничен, а последовательность в развертывании целого более определена и обязательна?

Проверим наше наблюдение на других случаях с другими сказителями и с другими «типическими местами».

П. Д. Ухов в статье о Сборнике Кирши Данилова приводит обширную подборку «типических мест», повторяющихся в разных текстах, с целью показать их единство и тем самым подойти к решению вопроса о принадлежности былин Сборника одному певцу или певцам одной школы. Вполне вероятно, что в конечном своем выводе П. Д. Ухов прав и былины записаны от одного лица. Тем более выразительным представляется тот факт, что при всей близости одни и те же «типические места» в разных текстах Сборника, так же как и в пределах одного текста, никогда не совпадают буквально. Совпадения встречаются в отдельных формулах, составляющих то или иное «типическое место», но не в их системе. Такие «внутренние» совпадения можно объяснить, на мой взгляд, исключительно высоким мастерством певца (или певцов) в организации эпических формул.

Вариации в «типических местах» по своему характеру нам уже знакомы, и они представляют собою результат не просто механического нарушения памяти, какой-либо путаницы либо, напротив, сознательных творческих установок певца (хотя и то и другое в текстах встречается), но прежде всего — работы по воссозданию эпического стиха в его непрерывном движении в процессе исполнения былины. Отсутствие или наличие каких-то слов, стихов, формул в составе «типического места» вовсе не значит обязательно, что в одном случае певец забыл эти слова, стихи и формулы, а в другом — сохранил их. Это значит, что певец в разных случаях по-разному воспроизводил их, но в принципе они равноценны, хотя одни кажутся более, другие — менее полными и удачными.

Чтобы ответить на вопрос о роли «типических мест» в былинах, необходимо исследовать их в связи с местами «переходными». Между теми и другими в былинах нет стены, они теснейшим образом взаимосвязаны и взаимообратимы. Те и другие подчинены общим законам эпической техники, и различия между ними скорее количественного, чем качественного порядка. Характерно, например, что изменения, которые можно проследить в вариантах одной былины, записанных от одного сказителя, в равной степени касаются мест и «типических», и «переходных».

Обратимся для примера к двум вариантам былины «Дунай» в исполнении Настасьи Степановны Богдановой (первая запись — 1926, вторая — 1932 года). В варианте 1926 года 370 стихов, в варианте 1932 — 470. Поздний текст, таким образом, сильно разросся.³⁴

³⁴ Характеристику Н. С. Богдановой как сказительницы «второго типа» см. в статье А. М. Астаховой: Былины Севера (т. I, стр. 76—81; т. II, стр. 45—47 и 723—724).

Былина начинается картиной княжеского пира, на котором Владимир жалуется, что он холост, и просит подыскать ему невесту. Таким образом, здесь два «типических места»; первое изложено в варианте 1926 года в 10 стихах, а в варианте 1932 года — в 13 стихах; второе соответственно — в 16 и 18 (точнее, в 17, так как в печатном тексте одна из строк разбита на две). Различия проходят через весь текст, они выражаются в замене отдельных стихов, в добавлениях или пропусках, перестановках, в различиях внутри строк и т. д. Вот типичный случай:

Завел-то он славной да честный пир,
Открывал-то он честнѣе пиrowаньицѣ,
Пригласил к себи князѣй да всех бояринов
А и русьских могучих богатырей.

(Сок.—Чич., № 149, стихи 5—8).

Завел он славной чѣсной пер,
Зазваў-пригласиў к сибѣ князей и бѣоров
И руських могучих богатырей,
Поленич зазваў удалых...

(Аст., II, № 110, стихи 5—8).

Трудно рассматривать текст 1932 года как сознательную или бессознательную попытку улучшить изложение данного места. Перед нами — два равноценных варианта, каждый из которых имеет частные достоинства и в сущности представляет собою более или менее случайное выражение того традиционного образа княжеского пира, какой есть в сознании и памяти певицы. О других столь же случайных выражениях этого образа (который сам по себе довольно устойчив) у Богдановой можно судить по ряду текстов других былин, включающих картину пира. Вслед за словами Владимира идет «переходное место»:

Вси молчали князи-боярины,
Вси молчали могучи богатыри.
Вставал тогда сильней Дунай Иванович,
Он вставал скоренъко на резвы ноги,
Говорил тут князю таковы слова.

(Сок.—Чич., № 149, стихи 27—31).

Вси молчали князи-бояровы,
Вси молчали поляничѣ удалыи,
Вси молчали могучи богатыри.
В тую пору, в тот единый час
Стовал сильней свет Дунай Иванович,
Стовал на свои на ноги на резвые,
Становился на гредень столовую.
Стоял Дунай Иванович прямешенько,
Поклонился низшешенько...

(Аст., II, № 110, стихи 32—40).

В первых пяти строках различий гораздо меньше, чем в рассмотренных выше «типических местах».

Картина эта в общем обычна. В иных случаях в «переходных местах» можно обнаружить различий больше, в иных — меньше, но я не вижу принципиальной разницы в технике работы сказительницы над отдельными частями текста. Разделение былинного текста на «типические» и «переходные» места по признакам, выдвинутым в свое время А. Ф. Гильфердингом, не имеет под собой достаточных оснований. В рассмотренных нами отрывках стихи о князьях-боярах и богатырях, молчанием встретивших слова Владимира, о богатыре, поднявшемся со своего места и решившемся обратиться к князю, являются такими же «типическими», что и стихи, рисующие картину пира и озабоченность Владимира. Любая эпическая ситуация, любое действие, состояние, движение, повторяющиеся в былинах и получающие традиционное формульное выражение, относятся к «типическим местам». Но «типичны» не только более или менее развернутые описания, состоящие из ряда организуемых формул, «типичны» и сами эти формулы. Варьированию подвергаются и формулы, и стихи, и стиховые сочетания в ходе их песенного воспроизведения.

Так называемые «типические места» легче замечаются, они крупнее, отчетливее, формульность их более определена и может быть более устойчива (это надо еще проверить на широком материале), но это все отличия, не имеющие качественных признаков.

Задача заключается не в специальном выискивании и обособленном анализе «типических мест», а в детальном исследовании техники и стилистики былин как целого. Такие исследования, основанные на внимательном анализе всех текстов, записанных от одного сказителя, на сопоставлениях текстов разных сказителей, могут в конечном счете дать свежий и ценный материал для выявления тех закономерностей эпического творчества, которые остаются пока неясными или неизвестными науке.

С. Н. АЗБЕЛЕВ

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ ТЕКСТОЛОГИИ В ПРИМЕНЕНИИ К ФОЛЬКЛОРНОМУ МАТЕРИАЛУ

За последние годы наши исследователи фольклора все чаще обращаются к разработке конкретных текстологических вопросов. Впрочем отдельные задачи этого рода решались применительно к фольклорному материалу уже давно. Что же касается теоретического осмысления накопленного опыта и дальнейшей разработки текстологической методик, то первые обобщения фольклористов в этой области стали появляться только теперь. Можно думать, что это произошло в значительной мере под воздействием результатов аналогичного рода работы, интенсивно ведущейся историками и в особенности литературоведами, приведшей недавно к почти одновременному выходу нескольких специальных трудов.¹ Первые фольклористические работы подобного характера сосредоточили главное внимание на постановке первоочередных задач, среди которых на первый план выдвинуты «разработка текстологической теории»² и «задача изучения текстологического опыта и развития текстологической теории в русской науке».³

Основной сферой применения текстологии, естественно, являются те отрасли гуманитарных наук, для которых текстовый материал составляет главный объект изучения. Это в первую

¹ См.: Д. С. Лихачев. Текстология на материале русской литературы X—XVII вв. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962; Основы текстологии. Под ред. В. С. Нецаевой. Изд. АН СССР, М., 1962; Б. Эйхенбаум. Основы текстологии. В сб. «Редактор и книга», вып. III, изд. «Искусство», М., 1962. — Разбор этих и других работ см. в статье: П. Берков. Проблемы современной текстологии. «Вопросы литературы», 1963, № 12.

² К. В. Чистов. Современные проблемы текстологии русского фольклора. Доклад на заседании Энциклопедно-текстологической комиссии V Международного съезда славистов. М., 1963, стр. 46.

³ Б. Путилов. Современная фольклористика и проблемы текстологии. «Русская литература», 1963, № 4, стр. 114.

очередь историческое источниковедение, литературоведение и фольклористика. Отсюда — настоятельная необходимость договориться о единой системе основных текстологических понятий, применяемых как в фольклористическом исследовании, так и в литературоведческом, и в историческом. Все более развивающееся сотрудничество этих трех дисциплин определяется не только их родством и необходимостью взаимопроверки и координации выводов. Оно определяется также родством, а нередко — и полным тождеством самих объектов конкретного изучения. Фольклорный по происхождению текст, будучи включен в памятник письменности или просто записанный и продолжавший бытовать как литературное произведение — такие случаи особенно часты в средневековой письменности, — становится объектом литературоведческого анализа, а нередко — и изучения его в качестве исторического источника. Очень многие фольклорные тексты непосредственно изучаются как исторические источники, не будучи «опосредованы» литературой. Многочисленные факты влияния литературы на фольклор и фольклора на литературу в новое и новейшее время зачастую также имеют в своей основе чисто текстовые заимствования, изучаемые и фольклористами, и литературоведами.

Разумसेя, далеко не все понятия, которыми оперирует текстология, применимы в фольклористическом исследовании. Например, такие, как «акт» или «формуляр», используются почти исключительно в источниковедческих работах, а такие, как «автограф» или «черновик», — в исследованиях литературоведческих. Фольклористу даже сами такие термины обычно не нужны. Но существует целый ряд наиболее общих основных понятий, без четкого и одинакового представления о которых трудно вести текстологическую работу — независимо от того, изучаются ли тексты с точки зрения литературоведческой, фольклористической или исторической. Некоторые из этих понятий пока наиболее употребительны именно в фольклористике (например, такие как «вариант», «версия»), другие — в литературоведении («архетип», «редакция»), третьи — в историческом источниковедении («протограф», «источник текста»). Все это — понятия, обозначающие главным образом различные типы текстов и типы текстовых взаимосвязей. Само же понятие «текст» — естественно, наиболее важное для текстолога — как фольклориста, так и литературоведа или историка.

Цель настоящей статьи — рассмотреть понятия текста и ряд других применительно к задачам фольклористики, но с учетом того, что сделано в этом направлении не только исследователями фольклора, но и литературоведами и историками. Это попытка взглянуть с «фольклористических позиций» на совокупность таких понятий текстологии, которые применимы и в фольклористике, и в литературоведении, и в историческом источниковеде-

нии.⁴ Излагаемая здесь система определений не может, конечно, претендовать на окончательность. Необходим дальнейший обмен мнениями. Одна из задач статьи — показать, что именно фольклористический аспект необходим для более точного уяснения сущности некоторых из наиболее важных общих понятий текстологии, в первую очередь — самого понятия «текст».

1

Понятие «текст» лишь на первый взгляд может показаться простым. Д. С. Лихачев, например, пишет: «Текст — понятие очень сложное. Это понятие требует еще своего изучения»⁵ (имеются в виду литературные тексты). К. В. Чистов отмечает, что «текст фольклорного произведения — понятие значительно более сложное, чем текст литературного произведения», и что «фольклорная текстология весьма нуждается в тщательном теоретическом осмыслении его специфических особенностей».⁶

Если двое или больше собирателей фиксируют один и тот же акт исполнения, записи их почти всегда имеют различия (еще бóльшие различия обнаруживаются обычно при сопоставлении буквенной записи на слух с буквенной расшифровкой записанной одновременно фонограммы). Какую из записей следует считать текстом данного варианта? Можно ли считать, что эти записи идентичны между собой по тексту? Можно ли считать, что они идентичны по тексту тому, что исполнялось? При издании почти всегда осуществляется редактирование.⁷ Что считать текстом варианта: то, что было исполнено, то, что записано, или то, что опубликовано? Один ли в этом случае текст или ряд сходных текстов?

Подобного рода вопросов встает довольно много (не только в отношении фольклорных текстов). Очевидно, необходимо прежде всего точно договориться, что следует понимать под самим словом «текст».

Д. С. Лихачев, например, в работе, которая «предназначена для обмена опытом и обобщениями» и «рассчитана на текстоло-

⁴ Настоящая статья не имеет задачи рассмотреть все понятия этого рода.

⁵ Д. С. Лихачев. Текстология на материале русской литературы X—XVII вв., стр. 116.

⁶ К. В. Чистов. Современные проблемы текстологии русского фольклора, стр. 9.

⁷ Наиболее детально общие вопросы фольклористической редактур, а также соотношение исполняемого текста, его записи и издания рассмотрены В. Я. Проппом в статье «Текстологическое редактирование записей фольклора» («Русский фольклор. Материалы и исследования», I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1956), Б. Н. Путиловым в статье «Вопросы текстологии произведений русского фольклора» (в сб. «Издание классической литературы. Из опыта „Библиотеки поэта“», изд. «Искусство», М., 1963) и К. В. Чистовым — в цитированной работе, на стр. 21—30.

гов, работающих в других областях»,⁸ предлагает такое общее определение: «Текст — это языковое выражение замысла его создателя».⁹ Если мы попытаемся применить это к фольклору, то не вполне ясно, кого следует понимать под «создателем»: того ли, кто сочинил, например, песню, или того, кто ее исполнил. Очевидно, что если говорить о «сочинителе», то для очень многих фольклорных текстов это понятие довольно условно. Если же под «создателем» текста следует понимать того, кто исполнил данный конкретный вариант, то стирается грань между творческим исполнением, представляющим особую форму «соавторства» (если оперировать литературоведческими категориями), и простой передачей услышанного. В последнем случае исполнитель тоже оказывается «создателем» текста со своим «замыслом» (хотя фактически «замысел» этот состоит здесь лишь в намерении передать услышанное). Но главное — не в этом. Прочитанное нами определение, и в особенности его истолкование Д. С. Лихачевым, не могут быть признаны удовлетворительными (не только для фольклорного, но и для любого текста) по причинам, о которых будет сказано далее.

Несколько иначе формулирует определение текста К. В. Чистов. Он пишет: «В самом общем смысле текст — это словесное выражение художественного произведения. Определение это, — продолжает К. В. Чистов, — одинаково применимо во всех трех разделах текстологии». Под последними автор имеет в виду области ее, изучающие «фольклорное произведение, рукописный памятник средневековой письменности или печатный текст, созданный писателем нового времени».¹⁰ Здесь, как видим, не говорится о «создателе» текста. Однако и это определение не может быть признано самым общим. Его нельзя применить к тем текстам средневековой письменности и тем печатным (и рукописным) текстам нового времени, которые не являются художественными произведениями. К последним трудно причислить без натяжек и многие из тех фольклорных текстов, о которых К. В. Чистов в той же работе пишет, что «на первый план» в них выдвинута «познавательная публицистическая или религиозная функция», — текстов, каждый из которых, по словам самого К. В. Чистова, представляет собой «элемент или проявление... системы, не эстетической по своему характеру».¹¹

Очевидно, что самое общее определение текста не должно содержать указаний на его художественную или не художественную природу.

⁸ Д. С. Лихачев. Текстология. Краткий очерк. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 4.

⁹ Там же, стр. 9.

¹⁰ К. В. Чистов. Современные проблемы текстологии русского фольклора, стр. 3.

¹¹ Там же, стр. 19.

Что же остается? Текст — это «языковое выражение замысла» (по Д. С. Лихачеву) или «словесное выражение произведения» (по К. В. Чистову). Иначе говоря, текст — это произведение или его замысел, выраженное в словах, в формах языка. Однако творческий замысел сначала, как правило, реализуется мысленно — в тех же формах языка. «Мысленный текст», формирующийся в сознании исполнителя (как и писателя), уже имеет свое «языковое выражение» («словесное выражение»). Но оно может стать объектом восприятия и тем более — объектом изучения только в том случае, если этот «мысленный текст» будет зафиксирован, т. е. если на основе его появится текст устный или письменный.

Б. Н. Путилов акцентирует внимание именно на фиксации. Он пишет: «Фольклорный текст — это словесное произведение народного творчества (или словесная часть произведения, не ограниченного словесной формой), зафиксированное и закрепленное в записи с помощью любого из известных технических средств».¹² Определение это «служебное»: оно имеет в виду только текст, который «препарирован» для изучения или чтения. В силу этого приведенная формулировка не может служить общим определением фольклорного текста, так как существование последнего начинается не с момента записи и вообще от нее не зависит. В этой связи Б. Н. Путилов пишет следующее: «Собственно для фольклорных произведений нет общего понятия „текст“, но есть два понятия. Первое имеет в виду текст, как он существует в реальной жизни фольклора... это текст устный, хранящийся в памяти людей. Второе понятие относится к различным формам материализации и закрепления этого устного текста... Ученый имеет дело в конечном счете с текстом записанным... Поэтому понятие „фольклорный текст“ как понятие текстологическое должно быть закреплено за фольклорными записями».¹³

Здесь необходимы некоторые уточнения. Текстологическое исследование начинается с изучения записей. Но сущность его — то «сравнительное изучение текстов», которое «так же, как и в текстологии средневековой письменности, служит в фольклористике выяснению истории произведения, ее отдельных этапов, их смысла и значения».¹⁴ Фольклористу сплошь и рядом приходится оперировать понятием «текст» именно в применении к устному тексту, иногда — очень давнему. Поэтому целесо-

¹² Б. Путилов. Современная фольклористика и проблемы текстологии, стр. 104.

¹³ Там же.

¹⁴ К. В. Чистов. Современные проблемы текстологии русского фольклора, стр. 7 (у К. В. Чистова читается — «его отдельных этапов» — по видимому, опечатка).

образно попытаться отыскать определение, одинаково пригодное и для устного текста, и для закрепленного записью.

Кроме того, Б. Н. Путилов здесь не разграничивает «мысленный текст» и устный текст. В его изложении «текст *устный*, хранящийся в памяти людей» (курсив мой, — С. А.) воспринимается как нечто единое. Между тем реальная история фольклорного произведения протекает в двух принципиально различных формах (хотя и тесно между собой связанных): в форме исполнения, т. е. передачи устного текста одними лицами другим лицам, и в форме мысленного процесса, который может быть творческим (активная переработка услышанного или создание нового) или нетворческим (пассивное «хранение в памяти» услышанного).

Когда мы говорим о текстовой истории произведения, т. е. о тех или иных (в большинстве своем — не закрепленных записями) конкретных этапах его эволюции, то фактически имеем в виду «цепочку» актов устной фиксации, точнее — своего рода «генеалогическое древо», подобное тем, которыми иллюстрируются графически текстологические исследования памятников средневековой письменности. Для фольклориста «ветвями» подобного «древа» являются устные тексты (закрепленные или не закрепленные записями). Конечно, есть и весьма существенное отличие: количество списков памятника письменности не может идти в сравнение с количеством актов исполнения фольклорного произведения. Но сущность аналогична. Не отменяет аналогии и то обстоятельство, что фольклорное «древцо» часто имеет не один, а несколько «корней», которые соединились в один «ствол», давший последующие «ветви». В истории средневековой письменности это тоже обычное явление. И в фольклоре, и в письменности такие «деревья» живут не изолированно, а составляют густой «лес», «стволы» и «ветви» которого переплетены, причем «ветвь» одного «древа» часто срастается с «ветвью» другого, давая затем новые «побеги».

История любого произведения может быть *конкретно* прослежена и изучена только как история этапов, *фиксирующих* тот мысленный процесс, который составляет сущность этой истории. В письменности такими этапами являются тексты рукописей (или печатных изданий, корректур и т. п.), в фольклоре — устные тексты, всякий раз создаваемые в момент исполнения. Когда мы говорим о *тексте* фольклорного произведения, то это всякий раз должно означать, что имеется в виду не некая совокупность мыслей лица, помнящего или создающего это произведение, а то, что было фактически исполнено. Исполнитель может десятки раз рассказать одну и ту же сказку, совершенно не меняя своего отношения к тому, что сохраняет его память. Он будет в этом случае убежден, что всякий раз рассказывал одно и то же. Но, как известно, фактически — особенно если

между актами исполнения были значительные промежутки времени — перед нами будут далеко не одинаковые варианты сказки, т. е. разные тексты.

Момент возникновения текста — это момент перехода результатов работы сознания *в новое качество*: они становятся *доступны восприятию* их слушателями или читателями.

Определение текста, предложенное Д. С. Лихачевым, в работах его связывается с одним очень существенным моментом. По убеждению Д. С. Лихачева, к явлениям текста следует относить только то, что отражает волю создателя текста.¹⁵ Тезис этот автором многократно подчеркивается и влечет за собой далеко идущие конкретные выводы и методические рекомендации, практически имеющие одинаковую силу как для литературоведения, так и для фольклористики.

Применительно к письменным текстам Д. С. Лихачев замечает, например, следующее: «Бессознательно сделанные ошибки рукописи не входят в понятие текста. Это внетекстовые явления, возникающие помимо воли создателей текста».¹⁶ Не будем касаться здесь вопроса о том, справедливо ли это по отношению к письменным текстам.¹⁷ Но ведь «обмолвки» исполнителя аналогичны бессознательным ошибкам рукописи.

Д. С. Лихачев считает, что «передавая текст, исследователь должен отделить явления текста» от всего того, что, по убеждению Д. М. Лихачева, не относится к явлениям текста.¹⁸ Разумеется, текстолог должен исправлять текст перед публикацией — если к этому есть достаточно веские основания (но, конечно, все исправления должны быть оговорены и обоснованы). Однако любое исправление — пусть оно даже будет исправлением одной буквы — есть исправление в тексте. Нельзя считать, например, что если при издании исправлено все, что было признано бессознательными обмолвками исполнителя, то это издание совершенно точно передает текст исполнителя. Текст издания — это уже другой текст — пусть и более правильный с точки зрения смысла, языка или грамматики, чем текст устного оригинала. Очевидность этого обстоятельства особенно хорошо видна именно на фольклорном материале. Взяв несколько очень близких вариантов популярной народной песни, записанных от разных исполнителей, и «исправив» в этих вариантах все «ошибки», мы в результате можем получить несколько экземпляров одного варианта, так как различия между вариантами часто сводятся только к та-

¹⁵ См.: Д. С. Лихачев. 1) Текстология на материале русской литературы X—XVII вв., стр. 114—116 и др.; 2) Текстология. Краткий очерк, стр. 9—10 и др.

¹⁶ Д. С. Лихачев. Текстология. Краткий очерк, стр. 9.

¹⁷ Применительно к письменным текстам многие из затронутых в настоящей статье вопросов требуют специального рассмотрения.

¹⁸ Д. С. Лихачев. Текстология. Краткий очерк, стр. 9.

ким явлениям, которые могут быть признаны «ошибками». При этом существенно, что подобная унификация фактически далеко не всегда оказалась бы в противоречии с «волей» самих исполнителей.

Возьмем довольно обычный пример. Несколько женщин из разных сел гостили на празднике в чужом селе. Здесь они вместе присутствовали при исполнении незнакомой им ранее песни. Песня понравилась. Каждая из слушательниц постаралась ее запомнить. Вернувшись в родное село, каждая стала исполнять эту песню самостоятельно, стремясь петь ее именно так, как слышала. Участники фольклористической экспедиции записали песню от этих женщин. Сопоставив записи, убедились, что они дают разные варианты. «Воля» каждой из исполнительниц заключалась в том, чтобы точно передать услышанную песню (в беседах с собирателями каждая из них может даже утверждать, что именно она точно передаст то, что слышала там-то от такой-то певицы). Но фактически они передают песню неодинаково. Согласно концепции Д. С. Лихачева (если применить ее в фольклористике), все различия данных вариантов — «это внетекстовые явления, возникающие помимо воли создателей текста» (см. выше, стр. 266). Если исходить из его рекомендаций, то, «передавая текст» этих вариантов в издании, нужно «отделить явления текста» от внетекстовых явлений. Сделать это можно было бы только одним способом: поехать в село, где песня была услышана теми, от кого ее теперь записали, и «исправить» записи, сверившись с тем, как поет эту песню та женщина, от которой ее переняли данные исполнительницы. В результате этого тексты записей пришли бы в соответствие с «волей» исполнительниц — а все варианты свелись бы к одному.¹⁹

Конечно, варианты появляются и сознательно — в результате творческой переработки услышанного. Именно такие варианты, как правило, наиболее интересны. Но история текстов фольклорного произведения — это неразрывное единство изменений сознательных и бессознательных. Сами сознательные изменения порой обязаны своим возникновением изменениям бессознательным. Например, искажение недослышанного порождает последующее переосмысление искаженного. Переосмысление это не появилось бы, если бы ему не предшествовало искажение. Противопоставить сознательные изменения бессознательным, объявив первые относящимися к тексту, а вторые — не относящимися к нему, можно только умозрительно, отвлекшись от живой истории текстов.

Часто вообще нельзя установить, в каких конкретных случаях исполнитель заменил, опустил или добавил то или иное слово

¹⁹ Впрочем практически и эта операция не дала бы надежного результата: «первая» исполнительница может спеть ту же песню собирателям уже не совсем так, как она пела ее раньше другим исполнительницам.

сознательно, а в каких — бессознательно. Если исполнитель особым образом его произнес, то далеко не всегда можно твердо решить, оговорился ли он, или перед нами неизвестная ранее диалектная форма. В некоторых случаях есть достаточные основания говорить о явной ошибке. Но известно и немало случаев «исправления ошибок», которые, как потом выяснялось, были признаны таковыми ошибочно.²⁰

По убеждению Д. С. Лихачева, в письменных текстах все, «что относится к формам графики или является результатом случайных описок, случайных пропусков писца или случайных повторений текста, случайных в него вставок, — к тексту не относится».²¹ Конечно, разница в индивидуальной манере графического начертания одной и той же буквы рукописи не относится к явлениям текста, так же как, например, упоминаемые Д. С. Лихачевым кляксы и рисунки в рукописи.²² Но если вместо одной буквы стоит другая (иначе произносимая или иначе осмысляемая), то это — уже явление текста.²³ Точно так же и для устного текста не безразлично, какими звуками исполнитель передает то или иное слово. Ударение — тоже явление текста, так же как и смысловые паузы. Например, для былинного текста весьма существенна «правильная» или «неправильная», по вызванная требованиями ритмики постановка ударения. От различия же расстановки знаков препинания в тексте записи может совершенно измениться его смысл.

Текст — это «посредник» между сознанием того, кто его создал, и сознанием того, кто его воспринимает. Можно только искусственно отграничить в услышанном тексте относящееся к формам языка от не относящегося к ним. Слушатель воспри-

²⁰ Далеко не всегда в этом были повинны публикаторы. Научные представления о языке и его диалектных формах развиваются. Кое-что из того, что сейчас даже самому компетентному диалектологу представляется ошибками, может впоследствии получить объяснение как закономерное явление языка.

²¹ Д. С. Лихачев. Текстология на материале русской литературы X—XVII вв., стр. 115.

²² В определенных случаях форма буквы, ее размер, расстояние от других и т. п. — тоже явление текста. Например, курсив, разрядка в изданиях — безусловно текстовые явления, когда они обозначают акцентировку тех или иных частей изложения. Прописные буквы — тоже явление текста, связанное с делением на фразы, выделением собственных имен и т. п. Все графические особенности написанного в рукописи (или напечатанного в изданиях), объективно несущие смысловую нагрузку, — есть явления текста. Особенности же почерка или печатного шрифта, не несущие смысловой нагрузки, не есть явления текста. Последние могут составлять объект палеографического изучения, но не текстологического.

²³ Характерный пример букв, одинаково произносимых, но не одинаково осмысляемых, — «и», «і», «v» в русских дореволюционных текстах: слова, «миръ» и «міръ» осмыслились совершенно по-разному, хотя и произносились одинаково. В косвенных падежах оба они не отличались по произношению от слова «муро».

нимает все элементы устной речи — и сами слова, и их интонацию, повышение или понижение голоса, паузы и т. п.²⁴

Письменный текст — это либо вторичная фиксация устного текста, либо непосредственная фиксация мысли. Письменный текст в принципе всегда может быть превращен в устный, и наоборот. Но средства графической письменности не настолько совершенны, чтобы идентично передавать устный текст. Поэтому письменный текст всегда беднее устного, он всегда в какой-то степени текст «обобщенный». При самом точном следовании тому, что написано, последующие устные воспроизведения его могут значительно различаться. Довольно точную повторную фиксацию устного текста позволяют осуществлять технические устройства для записи и воспроизведения звуков. Например, звучащая фонограмма это гораздо более совершенный текст, чем буквенная запись (пусть с нотами) или даже ее воспроизведение голосом — в смысле точности передачи устного оригинала. Но, строго говоря, и это уже иной текст, не абсолютно тождественный оригиналу — вследствие того, что существующие средства технической звукозаписи не идеальны.

Все формы текста обладают тремя общими чертами, которые позволяют дать общее определение понятия «текст», одинаково применимое для текстов художественных и не художественных, письменных и устных, для текстов любой эпохи и любого содержания.

Первый признак текста состоит в том, что основу его всегда составляет определенная мысль или совокупность мыслей, т. е. результат работы человеческого сознания. (Далеко не обязательно это творческий замысел художника: можно с таким же основанием говорить о тексте научного исследования, политической речи, словаря, хозяйственного документа и т. д., и т. п.). Различия текстов — далеко не всегда результат различия составляющих их основу мыслей. Например, текст изданной с опечатками книги отличается от оригинала, хотя лежащая в основе его мысль не изменилась. То или иное слово может быть произнесено или написано по-разному, но значение его при этом может оставаться неизменным. Мысли, составляющие основу текста, конечно, далеко не всегда принадлежат самому его «создателю»: последний по большей части повторяет чужое. Передача эта

²⁴ Сопровождающие речь мимика и жесты — при всей их важности — самп по себе не есть явления текста. Они помогают «речевому контакту» исполнителя и аудитории, но не составляют неотъемлемой части этого контакта. Они могут и отсутствовать — это зависит от манеры исполнения. Иногда они вообще могут не восприниматься (если аудитория не видит исполнителя — например при слушании радиопередачи). В других случаях, напротив, текст является моментом второстепенным по отношению к движениям — например в играх. В любом случае, однако, связь речи с движениями есть связь явлений текстовых с нетекстовыми.

может быть пассивной (например, механическая переписка) или активной. Устное воспроизведение на память всегда активно: сказитель, певший былинку, исполнительница народной песни или эстрадный чтец отнюдь не автоматически повторяют свои оригиналы, даже если не произвели никакой творческой переработки их. В тех же случаях, когда содержание или форма оригинала (звукового или графического) сознательно перерабатывается, новый текст, естественно, уже только частично является выражением мысли создателя оригинала.

Второй признак. Всякий текст содержит мысль в зафиксированном виде. Фиксация посредством звуковой речи есть фиксация, не сохраняемая во времени: устный текст существует только в момент своего появления. Он может быть закреплён для хранения посредством записи, т. е. перевода из системы звуков в ту или иную систему знаков. Однако не всякая запись сама является текстом. Техническая звукозапись — это в сущности тоже перевод звуков в знаки (в качестве последних могут рассматриваться изменения структуры ферромагнитной пленки, механические изменения на поверхности валика или пластинки и т. п.). Текстовая фиксация мысли может быть первичной (звуковой текст, не являющийся результатом звукозаписи, и письменный текст, не являющийся записью текста устного или воспроизведением письменного текста) и вторичной. Каждая новая фиксация представляет собой иной текст, если она не повторяет абсолютно точно свой оригинал. Текст, являющийся графической записью устного оригинала, не может быть его точным повторением.

Третий признак текста определяет способы фиксации мысли. Понятие текста соотносимо лишь с теми из них, основу которых составляет человеческая речь и которые позволяют непосредственно воспринимать зафиксированную мысль органами чувств. Запись на ферромагнитной пленке, валике, пластинке не может быть названа текстом, так как подобную запись нельзя непосредственно прочесть или услышать. Звучание же такой записи, осуществленное посредством соответствующих устройств, — звуковой текст, принципиально отличающийся от устного текста лишь способом воспроизведения звуков.²⁵ Следовательно, текст может быть произнесен или спет, написан или напечатан, воспроизведен в звуках техническим способом. Все это — способы фиксации

²⁵ Предлагаем в связи с этим принципиально отличать от понятия «текст» понятие «техническая запись текста», имея в виду под последней такое закрепление оригинала, которое не может быть прочтено или услышано без предварительного преобразования в звуковой или графический текст. Изложенные соображения не позволяют согласиться с Е. И. Прохоровым, когда он считает, что «электромагнитное закрепление замысла» на пленке тоже является текстом (см.: Е. Прохоров. Предмет, метод и объем текстологии как науки. «Русская литература», 1965, № 3, стр. 148).

мыслей средствами звуковой речи или заменяющих ее знаков письменной речи (куда относятся и такие знаки, каждый из которых, взятый в отдельности, никаких звуков не обозначает — знаки препинания, ударения, сокращения и т. п.). После этих пояснительных замечаний может быть предложено общее определение понятия «текст».

Текст — совокупность элементов речи (звуковой или письменной), фиксирующая результат работы сознания.²⁶

2

Изучение текстов почти всегда требует применения более узких и более конкретных понятий. Для фольклориста это прежде всего понятие «вариант».

Оно уже было подвергнуто специальному рассмотрению в последних работах по фольклорной текстологии и трактуется ими примерно одинаково: «Вариант — это конкретное выражение какого-либо фольклорного произведения в данном индивидуальном тексте»;²⁷ «фольклорное произведение, как оно существует в конкретный момент устной передачи, в русской фольклористике принято называть *вариантом*».²⁸ Определения эти, опирающиеся на практику нашей фольклористической науки, не могут вызвать принципиальных возражений. Можно лишь уточнить их текстually, соотнеся с общим понятием текста.

Поскольку само определение текста (в частности, фольклорного текста) равным образом отвечает любой его конкретной форме, следует прежде всего выявить, в чем особенности более узкого понятия «вариант». Их несколько.

1. Понятие «текст» может означать не только нечто единичное, но и совокупность ряда текстовых единиц: можно говорить о тексте отдельной песни, о тексте целого сборника песен (или сборника произведений различных жанров), наконец, о тексте многотомного фольклорного издания. С другой стороны, можно назвать текстом и отдельно взятую исследователем составную часть одного произведения, любой величины его отрывок. Вариант — это весь текст отдельного произведения.

2. О варианте можно говорить только тогда, когда имеет место сама вариантность, т. е. когда этих вариантов несколько. Если

²⁶ В определении текста, как это видно из предыдущего, точнее пользоваться именно термином «речь», а не производными от «язык» или от «слово» (ср. определения Д. С. Лихачева и К. В. Чистова). С другой стороны, понятие текста, конечно, не может быть просто сведено к понятию речи, хотя последняя всегда есть фиксация деятельности сознания. Тексты фиксируют те или иные конкретные результаты или конкретные совокупности результатов мыслительного процесса, а не сам этот процесс вообще.

²⁷ Б. Путилов. Современная фольклористика и проблемы текстологии, стр. 106.

²⁸ К. В. Чистов. Современные проблемы текстологии фольклора, стр. 5.

устное произведение известно только по одной записи и нет оснований полагать, что исполнение его было многократным, то имеющийся единственный текст не может быть назван вариантом.

3. Вариантами являются только тексты, различающиеся между собой. В строгом смысле слова устные тексты одного и того же произведения — всегда варианты. В графической записи могут быть — и существуют — совершенно одинаковые тексты, каждый из которых имел свой устный оригинал.²⁹ Тождество их — результат невозможности отразить в графической записи мелкие различия устных оригиналов. Поскольку исходным объектом текстологического исследования являются тексты записанные, в этих случаях приходится условно говорить об одинаковых вариантах. Тексты памятников письменности различаются не всегда — существуют и абсолютно точные совпадения. Точная копия и ее оригинал составляют один и тот же вариант.

4. Вариант — это текст, появившийся в «естественных» условиях бытования произведения, а не в результате работы исследователя. Устный текст и его запись имеют различия, но запись — не есть новый вариант. Не является новым вариантом, естественно, и опубликованный текст, отличающийся от записи, послужившей его оригиналом. Текст, слетый или произнесенный исполнителем, текст записи (буквенной или иной) и текст издания (если была редакция) — это разные, хотя и близкие между собой тексты. Все это — тексты одного и того же варианта, но не один и тот же текст. Для памятника письменного варианты — это только такие тексты рукописей или изданий, различия между которыми появились до вмешательства самого текстолога.

Общее определение варианта могло бы быть сформулировано примерно следующим образом.

Вариант — текст произведения, возникший в процессе его живого бытования в устной или письменной традиции и отличающийся от других текстов этого произведения, возникших тем же путем.

Существует и другое понимание варианта. Этим термином обозначают совокупность не одинаковых, но очень близких между собой и родственных по происхождению текстов, имеющих более существенные отличия от других текстов того же произведения. Например, в фольклористике «иногда говорят о варианте того или иного исполнителя, подразумевая несколько записей от него, давших примерно сходные тексты».³⁰ Такого же в сущности и одно

²⁹ Мы не касаемся вопроса о скрытых перепечатках. На конкретном материале он недавно рассмотрен в работе: Б. И. Путилов. Текстологические заметки к песням разинского цикла. В сб. «Русская народная поэзия» («Фольклористич. зап. Горьковск. гос. унив. им. Н. И. Лобачевского»), 1961, № 1.

³⁰ К. В. Чистов. Современные проблемы текстологии русского фольклора, стр. 5, примеч. 1.

из пониманий термина «вариант» в литературоведении и источниковедении. Д. С. Лихачев, например, пишет: «Если ряд списков имеет общие изменения текста, которые нельзя отнести ни за счет редакторской работы, ни за счет переписки памятника в однородной среде, но которые произошли из-за близости списков по происхождению (ряд общих ошибок и поновлений, искажений и незначительных изменений), то можно говорить об особом *виде* памятника или *варианте* его текста».³¹ Что касается текстов письменности, то понятие, о котором здесь идет речь, уже давно имеет другое терминологическое обозначение — «вид», которое Д. С. Лихачев предлагает и дальше употреблять в качестве синонима термина «вариант». Вряд ли можно признать удобной такую дублирующую терминологию. Вместе с тем в текстологии средневековых письменных памятников нет термина для обозначения текста произведения, отличного от других его текстов.³² Целесообразнее всего было бы полностью распространить на письменность именно фольклористическое понимание варианта. Предложенное нами определение его целиком применимо и к письменным текстам. В результате был бы устранен и весьма нежелательный разнобой в употреблении одного и того же термина, представляющего, кстати сказать, наибольшую важность именно для фольклористов.

У текстологов, работающих над памятниками письменности, есть и третье понимание варианта. Под вариантом иногда имеют в виду часть текста (отрывок или даже одно слово) одной рукописи, отличающуюся от соответствующей части текста другой рукописи того же произведения.³³ Но для обозначения этого понятия широко используется здесь и другой термин — «разночтение». Д. С. Лихачев справедливо предлагает «не смешивать термины „вариант“ и „разночтение“», закрепив за этим понятием только термин «разночтение».³⁴ В результате было бы устранено и многозначное употребление самого термина «вариант».

Следовало бы отказаться и от проявляющейся, правда, относительно редко двойственности в употреблении термина «вариант» самими фольклористами. Это диктуется не только соображениями практического удобства, но и неправомерностью второго значения по существу. Если мы говорим, например, о варианте текста данного исполнителя, подразумевая несколько записанных

³¹ Д. С. Лихачев. Текстология. Краткий очерк, стр. 15 (курсив наш. — С. А.); ср. его же: Текстология на материале русской литературы X—XVII вв., стр. 134.

³² На практике в этих целях нередко используется термин «список». Но такое словоупотребление условно. Список может быть и точной копией предшествующего списка.

³³ См.: Основы текстологии. Под ред. В. С. Нечаевой, стр. 358.

³⁴ Д. С. Лихачев. Текстология. Краткий очерк, стр. 18; ср. его же: Текстология на материале русской литературы X—XVII вв., стр. 134.

от него текстов, то фактически имеем здесь в виду некий «сводный текст» (хотя и не выполненный на бумаге, но подразумеваемый), так как соотносим этот неконкретный «средний» вариант с конкретными «отдельными» вариантами, записанными от других исполнителей (в подобных случаях лучше было бы говорить, например, о виде текстов).

3

Обратимся теперь к более общим понятиям, обозначающим группы текстов того или иного произведения. Почти все они также затрагивались — с разной степенью обстоятельности — в последних фольклористических работах по текстологии. Это — «вид текстов», «извод», «редакция», «версия». Их объединяет общая черта: каждое из этих понятий (в отличие от «варианта») может быть отнесено как к отдельному тексту, так и к совокупности нескольких или многих текстов одного произведения. Понятие «версия» употребляется почти исключительно фольклористами. Зато ими относительно редко используются понятия «извод» и особенно «вид текстов», которыми так часто оперируют историки и литературоведы. Для последних очень важным является понятие редакции, несколько менее употребительное в фольклористике. В отношении всех этих понятий взаимная координация фольклористов, историков и литературоведов не требует отказа от привычной терминологической традиции. Здесь необходимо лишь более точно договориться о существе понятий и об их «иерархии», пока еще не очень четко определенной.

Первая попытка приведения этих понятий в систему принадлежит Д. С. Лихачеву.³⁵ Согласно его схеме, редакция — результат сознательных изменений текста, извод и вид — бессознательных. Извод отличается от вида тем, что породившие его бессознательные изменения текста явились следствием бытования произведения в определенной местности или в определенной общественной среде; это изменения, представляющие собой отпечаток именно данной местности или данной среды. Вид — результат бессознательных изменений текста, не связанных с обстоятельствами подобного рода. (Понятие версии автором упомянуто бегло, без конкретизации).³⁶ Новым положением Д. С. Лихачева является утверждение, усиленно подчеркиваемое автором, что изводы и виды отличаются от редакций именно бессознательностью породивших их изменений текста. Этот тезис Д. С. Лихачева не опирается на практику наших текстологов и фактически даже противоречит предлагаемому им же пониманию самого текста

³⁵ Д. С. Лихачев. 1) Текстология на материале русской литературы X—XVII вв., стр. 116—127; 2) Текстология. Краткий очерк, стр. 13—16.

³⁶ Д. С. Лихачев. Текстология на материале русской литературы X—XVII вв., стр. 425.

(см. выше, стр. 266). Если считать вслед за Д. С. Лихачевым, что все бессознательные изменения вообще не есть явления текста, то различные изводы и виды одного произведения не есть разновидности текстов этого произведения (так как все их различия — явления внетекстовые), а должны содержать один и тот же текст.

Имеет под собой определенные основания предложенное Д. С. Лихачевым разграничение между видом текста и его изводом. В работах ряда литературоведов — преимущественно дореволюционных — можно встретить понимание извода именно как результата изменений, обязанных своим возникновением определенной среде — чаще всего «географической». Но такое употребление термина «извод» нельзя признать единственным или даже господствующим. В советском литературоведении и источниковедении извод понимают как результат сознательной переделки текста, менее значительной, чем переделка, дающая новую редакцию. С другой стороны, сама редакция может быть связываема с определенной средой. Об этом пишет и сам Д. С. Лихачев: «Если редакция произведения отражает интересы определенной среды, в которой она возникла, то название дается по этой среде (Старообрядческая редакция, Стрелецкая)».³⁷

Если говорить о фольклорных текстах, то деление их на редакции и изводы никем не связывалось ни с утверждением о сознательном появлении первых и бессознательном — вторых, ни с пониманием извода лишь как результата бытования в определенной местности или среде.³⁸ Последние обстоятельства представляют собой лишь одну из многих разновидностей тех причин, которые приводят к появлению новых редакций, версий, изводов и видов как в письменной, так и в устной традиции.

Понятие «версия», пока очень редко употребляемое применительно к текстам письменным, имеет весьма важное значение в фольклористике. Естественно, что оно подверглось специальному освещению и в работах по текстологии фольклора. Б. Н. Путилов пишет, что «версия... объединяет тексты по наиболее принципиальным и ярким устойчивым приметам. По наличию одних и отсутствию других таких примет версии отличаются друг от друга».³⁹ К. В. Чистов, говоря о «группировке вариантов по версиям и редакциям», отмечает, что именно «существенные изменения» позволяют «группировать варианты в две или несколько версий, отличающихся разными трактовками сюжета».⁴⁰

³⁷ Д. С. Лихачев. Текстология. Краткий очерк, стр. 13—14.

³⁸ Ср., например: К. В. Чистов. Современные проблемы текстологии русского фольклора, стр. 14.

³⁹ Б. Путилов. Современная фольклористика и проблемы текстологии, стр. 108.

⁴⁰ К. В. Чистов. Современные проблемы текстологии русского фольклора, стр. 14.

Иными словами, версия объединяет все варианты произведения, имеющие наиболее существенные общие отличия от других вариантов того же произведения, — такие отличия, дальше которых уже идет возникновение другого произведения. «Различия между версиями, — замечает Б. Н. Путилов, — могут переходить уже в различия сюжетного порядка, разные версии иногда должны рассматриваться как самостоятельные произведения, связанные между собою сюжетным сходством».⁴¹

Понятие редакции в фольклористике четко осознается как подчиненное понятию версии. «Менее существенные, но также устойчивые приметы объединяют ряд вариантов в *редакции*», — пишет Б. Н. Путилов.⁴² Аналогично высказывается и К. В. Чистов, отмечая, что редакции — это образования «внутри» версий, «объединенные менее существенными признаками».⁴³ Думается, что если бы историки и литературоведы переняли от фольклористов использование понятия версии — именно в том значении его, какое укрепились в фольклористике, то это в целом ряде случаев сняло бы те затруднения, которые возникают из-за отсутствия термина, обозначающего то, что стоит «над» понятием редакции. Тогда литературоведам не приходилось бы, например, именовать иногда «видом» — в противоречии с терминологической традицией — совокупность нескольких редакций. С другой стороны, фольклористами «внутри редакций могут выделяться также *разновидности*»,⁴⁴ которые проще всего рассматривать именно как изводы и виды текстов, по терминологической традиции литературоведов и историков.

Само понятие «разновидность текстов» нуждается в уточнении. Версии и редакции — это собственно тоже разновидности текстов произведения, но более «крупные», чем изводы и виды. Прежде чем предлагать определения понятий версии, редакции, извода и вида, следует определить «исходное» понятие разновидности текстов.

Разновидность текстов произведения — группа его текстов (или один текст), имеющих общие отличия от других групп текстов данного произведения, обусловленные общностью происхождения текстов каждой группы.

⁴¹ Б. Путилов. Современная фольклористика и проблемы текстологии, стр. 108.

⁴² Там же.

⁴³ К. В. Чистов. Современные проблемы текстологии русского фольклора, стр. 14. — В качестве синонима термина «редакция» автор упоминает в скобках «извод». Это, по-видимому, является следствием известной неопределенности последнего термина в фольклористических исследованиях, где ему, кстати говоря, действительно нередко придавали приблизительно то же значение, что и термину «редакция» в литературоведении. Но теоретического обоснования такая практика не получила.

⁴⁴ Б. Путилов. Современная фольклористика и проблемы текстологии, стр. 108.

Вторая часть этого определения необходима потому, что основанием для научной группировки вариантов должны служить отнюдь не случайные совпадения. Ознакомившись со всеми записанными вариантами произведения, мы заметим те или иные общие черты, которые позволяют обычно сгруппировать варианты по-разному. Научно обоснованной будет только такая группировка, которая отражает историю произведения в его конкретных вариантах. Каждая разновидность текстов — это как бы «семья» вариантов, ведущих свое происхождение от «общего предка». Общность происхождения имеет своим результатом общие «наследственные признаки». Они-то и есть те отличия, которые будут определять принадлежность данного варианта к данной разновидности текстов произведения. Конечно, не всегда материала достаточно, чтобы исследователь мог представить себе с должной степенью определенности основные контуры истории текстов произведения. В иных случаях приходится отчасти довольствоваться формальным сопоставлением различий. Но так или иначе, при определении разновидностей текстов решающее слово должно принадлежать генеалогии вариантов.

«Иерархия» разновидностей текстов видна из сказанного выше: версия, редакция, извод, вид. Каждое предшествующее понятие этого ряда обозначает более «крупную» в смысле значительности текстовых отличий величину, чем последующие. Мы предлагаем следующим образом условиться о характере этих различий. Качественные изменения в тексте произведения, граничащие с возникновением нового произведения, дают новую версию. Менее существенные качественные изменения дают редакцию. Количественные изменения, граничащие с качественными, дают новый извод. Малосущественные количественные изменения дают новый вид. Соответственно могли бы быть сформулированы и определения этих понятий.

Вид — разновидность текстов произведения, имеющая количественные отличия от других разновидностей его текстов.

Извод — разновидность текстов произведения, количественные отличия которой от других разновидностей его текстов таковы, что граничат с переходом в качественные отличия.

Редакция — разновидность текстов произведения, имеющая качественные отличия от других разновидностей его текстов.

Версия — разновидность текстов произведения, качественные отличия которой от других разновидностей его текстов таковы, что граничат с превращением в другое произведение.

Можно задать вопрос — что считать качественными изменениями текста, а что количественными. Здесь, конечно, вряд ли может существовать единый «рецепт». Если текстолог подверг основательному сравнительному изучению все известные ему варианты, то полученные конкретные данные позволят судить, где кончаются количественные различия и где начинается переход

в новое качество. Данные эти подскажут, какие совокупности вариантов являются видами, а какие — изводами, редакциями, версиями, при том условии, конечно, что классификация будет опираться не на формальный учет расхождений между наличными вариантами, а на реальную историю произведения — максимально выясненную и научно объясненную «генеалогию» всей совокупности конкретных вариантов. Разумеется, такого рода работа никогда не может быть проведена «до конца», так как нет и не может быть случаев, когда все варианты произведения были бы записаны. Но чем большим материалом располагает текстолог и чем более основательно он изучил его *исторически*, тем более прочна и классификация. При этом далеко не во всех конкретных случаях «иерархия» окажется «полной»: наличные варианты в одних случаях распадутся только на виды, в других — только на версии, в третьих — только на редакции и изводы и т. д.

Вполне возможны (а при самом глубоком изучении истории текстов и неизбежны) отдельные случаи, когда придется говорить о недошедших версиях, редакциях и т. п., от которых пошли сохранившиеся редакции, версии, изводы и виды.

Необходимость текстологического отграничения каждой разновидности текстов того или иного фольклорного произведения при его издании за последнее время осознается все более четко. При мером может служить осуществленное недавно в серии «Памятников русского фольклора» издание исторических песен XIII—XVI веков.⁴⁵ Все опубликованные здесь варианты каждой песни строго располагаются в последовательности представленных ими версий, редакций, групп — с соответствующими пояснениями в комментариях. Из комментариев видно, что в целом версия трактуется как разновидность, имеющая наиболее существенные отличия, редакция — не столь существенные, группа вариантов — относительно мелкие.⁴⁶

Однако группировка почему-то везде не более чем двухступенчатая: либо версии с группами внутри их, либо редакции с группами внутри их. Нет ни одного случая, когда бы версия делилась на редакции. В связи с этим и понятие «группа вариантов» оказывается неоправданно «емким»: в одних случаях оно фактически обозначает редакцию, а в других — несколько вариантов, имеющих совсем незначительные отличия. Часто слово «группа» не употребляется, а говорится менее определенно:

⁴⁵ Исторические песни XIII—XVI веков. Изд. подг. Б. Н. Путилов и Б. М. Добровольский. Изд. АН СССР, М.—Л., 1960.

⁴⁶ Только один раз понятие «версия» употреблено в противоречии с таким представлением. О песне «Терские казаки и Иван Грозный» сначала справедливо говорится, что «все тексты» ее «очень близки между собой» (стр. 670), а несколько далее о четырех из них сказано: «такую версию следует считать вторичной и поздней» (стр. 671; курсив в обеих цитатах мой, — С. А.).

«варианты (такие-то)» или «тексты (также-то)» с перечислением номеров. Иногда составителю приходится говорить о группе внутри группы. Так, в песне «Гнев Ивана Грозного на сына» варианты первой версии подразделены на три группы, причем вторая из них («тексты 205—220») внутри имеет еще группу («где говорится только об одном царевиче и его потворстве преступаемым...»).⁴⁷

Все это свидетельствует, что классификация должна быть более развитой. Последовательное применение понятия «редакция», использование понятий «извод» и «вид» (которые могут при необходимости дополняться, например, терминами «подвид», «группа», «подгруппа») дают возможность во всех случаях обозначать одинаковой степени переработки одинаковыми терминами. И что, как нам кажется, еще более важно — развитая классификация делает более ясным для читателя понимание составителем генетических соотношений между публикуемыми разновидностями текстов того или иного произведения. Конечно, говорить с полной уверенностью об izvодах или видах текстов можно лишь тогда, когда произведена не только формальная, но и историческая их классификация. Но то же относится и к версиям, и к редакциям. Данное же издание не всегда сообщает, как, с точки зрения составителя, соотносятся между собой версии и редакции⁴⁸ (о соотношении групп вариантов сказано лишь в отдельных случаях).

4

В нашей фольклористике «до сих пор сравнительно мало развито изучение генеалогического соотношения текстов», т. е. такие исследования, которые «показывают действительный механизм изменений, влияние отдельных сказителей, эволюцию фольклорного произведения во времени и при сочетании разных версий, редакций и т. д.», — замечает К. В. Чистов. Целиком соглашаясь с ним, что «исследования и просто наблюдения такого рода очень ценны»,⁴⁹ думаем, что дальнейшее развитие их неизбежно потребует широкого использования не только тех текстологических по-

⁴⁷ Исторические песни XIII—XVI веков, стр. 655—656.

⁴⁸ Не говорится, например, о соотношении «других» версий «Кострюка» и «особых» версий песни «Гнев Ивана Грозного на сына» (не указано и количество тех и других). Не сообщено о соотношении редакций песни «Казак убивает царского посла». Из комментария к песне «Ермак у Ивана Грозного» не ясно, сколько она имеет редакций: применительно к варианту 364 сказано о «редакции, представленной комментируемым текстом» (стр. 685), но из остального изложения не видно, относятся ли остальные пять изданных здесь вариантов к той же редакции или к каким-нибудь другим.

⁴⁹ К. В. Чистов. Современные проблемы текстологии русского фольклора, стр. 15. — Примеры немногочисленных пока в советской фольклористике работ этого типа названы автором здесь же (примеч. 1).

нятий, о которых только что шла речь, но и тех, о которых речь пойдет дальше. Но прежде чем говорить о них, необходимо коснуться еще одного вопроса.

Одним из важных результатов текстологической работы часто является реконструкция. Нет необходимости в специальном уточнении самого понятия, достаточно ясного всем. Реконструкция текста — это текст, в реальном виде утраченный для науки, но воссозданный текстологом на основании сохранившихся текстов, генетически связанных с реконструируемым. Реконструкция может быть полной или частичной. Полная реконструкция всегда дает целиком восстановленный текст, в отношении которого предполагается (или доказано), что он реально существовал именно таким, каким его реконструировал текстолог. Частичная реконструкция на это не претендует. Она всегда берет за основу текст реально сохранившийся и устраняет в нем только те позднейшие наслоения, которые этому поддаются, исходя из данных, имеющих в распоряжении текстолога. Частичная реконструкция лишь приближает один конкретный текст (сохранившийся) к другому конкретному тексту (несохранившемуся), представлявшему собой более ранний (и обычно важный для изучения) этап общей истории текстов данного произведения.

У литературоведов и историков полная реконструкция нередко составляет основную цель текстологического исследования. В нашей науке есть блестящие образцы таких реконструкций древнерусских повестей, выполненные М. О. Скрипилем,⁵⁰ летописей, выполненные А. А. Шахматовым⁵¹ и М. Д. Приселковым,⁵² некоторых законодательных и иных памятников. Частичные же реконструкции составляют основную часть почти каждого критического издания памятника средневековой письменности, сохранившегося в нескольких рукописях: вариант текста, взятый за основу, частично исправляется с помощью других вариантов, а разночтения, не вошедшие в частично реконструированный текст, приводятся в примечаниях. Так же документируются и многие из полных реконструкций (например, все реконструкции М. О. Скрипиля).

Что касается фольклора, то при нынешнем уровне развития текстологической методики научно правомерные полные реконструкции устных текстов, которые не были записаны, пока не-

⁵⁰ См.: М. О. Скрипиль. 1) Повесть о Савве Груддыне. Тексты. «Труды Отдела древнерусской литературы» (в дальнейшем — ТОДРЛ), т. V, М.—Л., 1947; 2) Повесть об Улиании Осорьбиной. (Исторические комментарии и тексты). ТОДРЛ, т. VI, М.—Л., 1948; 3) Повесть о Петре и Февронии. Тексты. ТОДРЛ, т. VII, М.—Л., 1949.

⁵¹ См.: А. А. Шахматов. 1) Разыскания о древнейших русских летописных сводах. СПб., 1908, стр. 539—665; 2) Повесть временных лет, т. I. Вводная часть. Текст. Примечания. Пг., 1916.

⁵² См.: М. Д. Приселков. Троицкая летопись. Реконструкция текста. Изд. АН СССР, М.—Л., 1950.

возможны. Это прежде всего следствие отличия в характере эволюции устных произведений. Произведение письменности бытует в рукописях (или изданиях). Переписка (или перепечатка) — это в основе своей акт механический: писец копирует лежащий перед ним письменный оригинал — слово за словом, фразу за фразой. Он может в любой момент еще раз свериться с оригиналом, пока не закончена переписка. Копирование письменного текста — процесс нетворческий. Устное воспроизведение услышанного текста — всегда процесс творческий, даже если целью является простое «копирование» того, что было услышано. Новый исполнитель запоминает услышанное и затем, через какой-то промежуток времени, воспроизводит его целиком. Каждое новое исполнение — это творческий акт, рождающий текст как единое целое. Воспроизводится при этом не сам оригинал — его уже нет в распоряжении исполнителя, — а то отражение, какое оригинал получил в его сознании. Обязательное наличие этого «промежуточного звена» составляет принципиальное отличие истории устных текстов от истории текстов письменных.

Конечно, история произведения письменности (так же как и фольклорного) отнюдь не сводится только к механическому копированию. Наиболее интересны как раз сознательные изменения, вносимые автором, писцом или редактором. Возникновение таких изменений — безусловно результат творческого процесса. Но специфика его в письменности другая. Прежде всего творческой переработке подвергается, как правило, не весь текст, а только его части. Остальные части текста переписываются так же, как и при простом копировании. В любом случае, как бы ни была значительна переработка, она всегда сводится к изменению, сокращению или дополнению лежащего перед редактором оригинала. Творческий процесс сознания осуществляется при посредстве материальной вещи — рукописи, к которой можно обращаться во время этого процесса и вносить письменные исправления столько раз, сколько потребуется. При этом текст рукописи всякий раз остается неизменным до нового вмешательства редактора, и последнему не нужно заново воссоздавать его мысленно на каждом этапе творческой работы.

Совсем иначе в фольклоре. Вся творческая работа от начала и до конца происходит в сознании, и этапы ее «закрепляются» только самим сознанием. Даже если в процессе этой работы «редактор» исполнит устно те или иные очередные варианты, последние существовали материально как тексты только в моменты исполнения, и с ними нельзя в дальнейшем «свериться», как можно свериться с рукописью.

Отсюда и принципиальное отличие устных вариантов от письменных. Письменный вариант — это чаще всего точный текст предшествовавшего варианта с изменениями каких-то его частей. Устный вариант может очень существенно походить на вариант

предшествующий, может совпадать с ним почти полностью, но он рождается как целое, вне непосредственной материальной связи с предшествующим вариантом. В письменности такое появление новых вариантов требовало бы, чтобы писец сначала прочитал весь текст оригинала, затем убрал его навсегда и через некоторое время повторил этот текст на бумаге, целиком по памяти. Так же должен был бы поступать и редактор с редактируемым письменным текстом. Подобного рода случаи фактически настолько редки, что даже сама возможность их, как правило, не принимается во внимание текстологами, изучающими памятники письменности.

Имея перед собой достаточное количество письменных вариантов, в отношении которых установлено, что все они восходят к одному несохранившемуся варианту, текстолог в принципе может детально восстановить всю историю текстов — выяснить, на каком ее этапе и почему появилось то или иное различие, воссоздать тексты утраченных рукописей и в итоге реконструировать текст исходного варианта.

С фольклорными вариантами такого рода операция невозможна. Невозможна прежде всего потому, что каждый устный вариант возникает как целое из сознания одного человека и текст этого целого не может быть установлен — на базе методики, выработанной для письменных текстов, путем сопоставления с записями других устных вариантов, возникших в сознании других людей. Мы уже не говорим о важном препятствии чисто технического характера. Как бы ни много гибло рукописей, количество сохранившихся вариантов того или иного произведения письменности и количество несохранившихся его вариантов — почти всегда величины соизмеримые. Для фольклорного произведения количество его записей и количество незаписанных актов исполнения — величины, как правило, несоизмеримые. Текстовое реконструирование незаписанных устных вариантов сможет стать научно правомерным, очевидно, лишь в том случае, если удастся достаточно полно и конкретно установить специфические закономерности текстовой эволюции фольклорных произведений в процессе их устного бытования.⁵³

Так обстоит пока дело с полными реконструкциями утраченных устных текстов. Что касается утраченных записей, искаженно передаваемых списками или изданиями (вследствие некомпетентности причастных к этому лиц или по иным причинам), то, разумеется, вполне возможны полные, научно обоснованные их реконструкции. После того как устный текст записан,

⁵³ Эффективным началом работы по выявлению такого рода закономерностей может быть признана известная монография Вальтера Андерсона [W. Anderson. Kaiser und Abt. Die Geschichte eines Schwanks. Helsinki, 1923 (FFC 42)]. Ср. заметку Н. П. Андреева «FF Communications с 1917 года» («Художественный фольклор», 1. М., 1926), стр. 101.

дальнейшая судьба его записи ничем принципиально не отличается от судьбы письменного произведения (мы не имеем здесь в виду случаи «вторичного» устного бытования записанного).

Возможны также в отдельных случаях полные «реконструкции» записей, никогда реально не существовавших. Если сохранилась запись, произведенная неквалифицированно, и ошибки записывателя поддаются установлению, они могут быть исправлены. В результате получается новый текст, более близкий к устному оригиналу, чем фактически произведенная его запись. Это уже не запись и не реконструкция записи, а в сущности как бы реконструкция устного варианта, осуществленная теми несовершенными средствами, какими располагает графическая транскрипция, т. е. «реконструкция» несуществовавшей записи. В подобных случаях гораздо чаще практикуется частичная реконструкция, так как обычно не все ошибки записи могут быть выявлены и достаточно обоснованно исправлены. В итоге появляется текст, ближе передающий текст устного оригинала записи, чем сама эта запись, но не претендующий на полную передачу всех тех особенностей этого оригинала, которые могли быть зафиксированы графическим способом.

Возможны и частичные реконструкции незаписанных устных вариантов. Подобного рода реконструкции — не редкость в фольклористике. Если перед исследователем запись, точность которой сомнений не вызывает, но в тексте — явные несуразности, сам характер которых исключает возможность закономерного появления их в устной традиции, то приходится отнести это на счет ошибок исполнителя. Такие ошибки иногда исправляются путем сопоставления с другими вариантами или по иным основаниям (т. е. вносятся конъектуры отдельных мест). Но исправленные таким образом тексты не могут претендовать на роль полных реконструкций более ранних вариантов. Они лишь в каких-то частностях приближают тексты записанных вариантов к текстам незаписанных.

5

Невозможность полного реконструирования текстов незакрепленных записями этапов эволюции фольклорного произведения отнюдь не влечет за собой невозможность реконструирования их основного содержания.⁵⁴ Применительно к фольклору пока нельзя воссоздавать историю текстов в их конкретном виде, но можно воссоздавать историю сюжетов, т. е. обобщенную историю текстов. Специальное рассмотрение этого вопроса не входит в нашу задачу. Остановимся на нем лишь постольку, поскольку это свя-

⁵⁴ «... Фольклорист может, — пишет Б. Н. Путилов, — через историко-фольклорное исследование прийти к реконструкции (условно говоря) в целом того произведения, которое выражено в данных текстах» (Б. Н. Путилов. Вопросы текстологии произведений русского фольклора, стр. 23).

зано с основными понятиями текстологии. За историей того или иного сюжета всегда стоит история конкретных текстов, в которых находил реальное воплощение данный сюжет. История сюжета данного произведения — это как бы обобщенная история его текстов, его конкретных вариантов. Изучая, например, ту или иную былинку, исследователи говорят о ее версиях, редакциях и т. д., отнюдь не считая, что эти редакции и версии — только средство группировки известных вариантов. За этими понятиями стоит реальная история текстов, доступная пока изучению лишь обобщенно — как история сюжетов. Иными словами, изучая историю сюжета, изучают фактически то самое генеалогическое «древо», о котором говорилось выше, но изучают лишь «сердцевину» его «ствола», его крупных «ветвей» и «корней», так как нет возможности конкретно представить себе всю живую ткань этого «древа» — т. е. тексты множества составляющих его незаписанных устных вариантов.

Если исследователь говорит, например, о несохранившейся редакции былины, от которой пошли другие редакции, представленные записанными вариантами, то он так или иначе имеет в виду тексты этой несохранившейся редакции, т. е. ее реально существовавшие варианты, содержавшие одну и ту же редакцию сюжета. Он должен представлять себе хотя бы в самых общих чертах, как соотносились между собой конкретные тексты, содержавшие тот или иной сюжет.

Поэтому фольклористу приходится оперировать и понятиями, выражающими взаимные отношения текстов в процессе их реальной истории. Русская дореволюционная и советская фольклористика пока относительно очень редко прибегала к соответствующим терминам, столь употребительным в литературоведении и источниковедении. В какой-то степени это можно объяснить «стихийным» предубеждением некоторых исследователей против таких, например, терминов, как «архетип» или «протограф», ассоциировавшихся в первую очередь с невозможными для фольклорного материала текстовыми реконструкциями несохранившихся вариантов многовековой давности. Между тем использование соответствующих этим терминам понятий отнюдь не связано с одной только работой по созданию подобных реконструкций. Без этих понятий трудно обходиться и фольклористу, поставившему своей задачей проследить историю текстов в обобщенном виде, т. е. в виде истории сюжета. Поскольку в нашей фольклористике не существует специальных терминов для обозначения этих понятий, удобнее всего воспользоваться терминологией «общетекстологической».

Из числа наиболее употребительных понятий этого рода можно выделить четыре полностью применимых к фольклорному материалу: «источник текста», «протограф», «архетип» и «оригинал». Прежде чем говорить об их определениях, проиллюстрируем,

каким образом эти понятия могут выражать соотношения между фольклорными текстами.

Понятием «оригинал» мы уже оперировали. Если исполнитель, допустим, рассказал сказку, а несколько слушателей ее запомнили и пересказали другим, то устный текст «первого» исполнителя является оригиналом устных текстов «вторых» исполнителей. Но у «вторых» исполнителей были в свою очередь слушатели, которые пересказали услышанное другим лицам и т. д. По отношению к этим текстам текст «первого» исполнителя уже не будет оригиналом. Он будет лишь их протографом.

Допустим, что часть появившихся таким путем текстов была записана. Архетипом всех этих записанных вариантов будет незаписанный вариант того исполнителя, которого мы условно назвали здесь «первым», хотя сам он мог слышать эту сказку, допустим, от своего отца, а не является ее «сочинителем». Но если среди записанных вариантов окажутся и такие, которые ведут свою генеалогию не от текста, рассказанного этим «первым» исполнителем, а прямо от текста, рассказанного его отцом, то архетипом всех записей будет уже устный текст отца. С другой стороны, если у «первого» исполнителя было, например, десять слушателей, каждый из которых пересказал услышанное, причем в пяти случаях сказка была от них записана, то перед нами совмещение в одном тексте оригинала и архетипа: устный текст «первого» исполнителя является оригиналом десяти последовавших текстов и одновременно архетипом тех пяти из них, которые записаны.

Но допустим, что «первый» исполнитель сказки слышал от отца одну из ее версий, а от соседа — другую версию. Сам же он скомпилировал услышанное, в результате чего получилась новая, третья версия, которую он сам и рассказывал. Архетипом данной версии может быть только его собственный текст или один из последующих. То, что рассказывали отец и сосед, это только протографы позднейших вариантов. Но другим протографом их является и сам архетип, а каждый оригинал есть одновременно и протограф порожденных этим оригиналом текстов.

Возьмем несколько иной случай. Наш «первый» исполнитель «пользовался» не только тем, что рассказали ему отец и сосед, но и собственными наблюдениями. В текст, который он сам рассказал, попал целый ряд «реалий» и психологических зарисовок, которых не было в том, что он слышал, — они взяты из его собственного жизненного опыта. Но это тоже источники текста, созданного исполнителем. Другими источниками его являются версии сказки, рассказанные отцом и соседом. В свою очередь архетип, протограф, оригинал — это тоже источники (в данном случае текстовые источники) произошедших от них текстов.

Источник текста — материал (текстовый или нетекстовый), который повлиял на создание данного текста.

Протограф — текст, к которому восходит генетически другой текст (или другие тексты).

Оригинал — текст, к которому непосредственно восходит генетически другой текст (или другие тексты).

Архетип — наиболее ранний из текстов произведения (или какой-либо одной их разновидностей), об особенностях которых можно судить путем сопоставления всех доступных изучению текстов данного произведения (или данной их разновидности).⁵⁵

Понятие «архетип» требует дополнительных пояснений. Оно всегда относительно. С введением в научный оборот нового варианта изучаемого произведения может переместиться и его архетип. На положение архетипа в «генеалогическом древе» влияют фактически не все вообще известные науке варианты, а только те, самый текст которых доступен изучению. Если, например, записано 30 вариантов песни и зафиксировано еще 50 случаев ее исполнения, то последние не влияют на положение архетипа, так как текст этих 50 вариантов изучению недоступен (так же обстоит дело и с рукописями, если существование их было лишь засвидетельствовано, но самими текстами этих рукописей исследователь не располагает). Понятие архетипа всегда выражает соотношение только вариантов определенного произведения, определенной его версии, редакции, извода или вида. Соответственно и речь может идти лишь об архетипе данного произведения или архетипе данной его версии и т. д. Само собой разумеется, что архетипный вариант может рассматриваться также в качестве оригинала непосредственно восходящих к нему вариантов, в качестве протографа всех восходящих к нему вариантов и в качестве их источника.

Основное значение для текстологии понятия «архетип» — в его опоре на все доступные исследователю варианты изучаемого произведения. Понятие архетипа — средство для окончательного синтезирования результатов сравнительно-исторического изучения всех вариантов. Архетип — это рубеж, переступая который, исследователь уже не может извлечь ничего нового из сопоставления самих вариантов изучаемого произведения. Соответственно архетип версии соотносится с вариантами данной версии, архетип редакции — с вариантами данной редакции и т. д.

Конечно, очень многие варианты тех или иных конкретных произведений имеют своими источниками не только варианты

⁵⁵ Д. С. Лихачевым предложены определения протографа и архетипа, существо которых несколько отличается от того, что приведено здесь. См.: Д. С. Лихачев. Текстология. Краткий очерк, стр. 16—17; ср. его же: Текстология на материале русской литературы X—XVII вв., стр. 127—131. — В своих определениях автор настоящей статьи исходит из практики советских и дореволюционных русских текстологов, а также из теоретических соображений, аргументируемых прежде всего материалом письменных текстов. Приведение аргументации этого рода в настоящей статье увело бы слишком далеко в сторону от фольклористической тематики.

«своего» произведения, но и варианты иных произведений. Это относится не только к фольклору, но и к средневековой письменности. Применительно к последней Д. С. Лихачев высказал в данной связи весьма существенное принципиальное соображение, на котором необходимо остановиться здесь потому, что оно было затем развито и в его работе, которая «рассчитана... на текстологов, работающих в других областях», в частности и на фольклористов.

Д. С. Лихачев пишет, что «далеко не во всех случаях мы можем предполагать существование архетипа». Аргументируется это следующим соображением: «Если представлять себе, что переписчик текста переписывал только один текст какого-то списка, то восхождение всех дошедших до нас списков к общему архетипу обязательно, но если писец соединял тексты (два или более текста), то понятие „архетип“ вообще неприменимо».⁵⁶ Не только в письменности, но и в фольклоре весьма часты случаи «соединения текстов», о котором пишет здесь Д. С. Лихачев. Но если речь идет об архетипе, то неизбежно встает вопрос: каков был результат такого соединения?

Одно из двух: либо возникло новое произведение, либо появился новый вариант одного из тех произведений, тексты которых были «соединены». Во втором случае акт такого «соединения» сам по себе никак не повлияет на положение архетипа в «генеалогическом древе» вариантов произведения. Просто один из них использовал дополнительные источники, которые не отметили, однако, принадлежность его к вариантам данного произведения. В первом случае само собой разумеется, что ни один из архетипов произведений, которые были «соединены», не будет уже архетипом вариантов, явившихся результатом «соединения», так как не бывает архетипа нескольких произведений. Если появилось новое произведение, то у него будет уже свой архетип. Так же обстоит дело с архетипами версий, редакций и т. д. В какие бы сложные взаимоотношения ни вступали тексты в процессе их реальной истории, каждое произведение, каждая версия, редакция и т. д., если они представлены вариантами, сопоставление которых дает материал для суждения о более ранних вариантах, имеют свой архетип. Такие варианты «не имеют» архетипа только до тех пор, пока мы не знаем, к какому произведению (какой его версии или редакции) тот или иной вариант

⁵⁶ Там же, стр. 17. Ср.: Д. С. Лихачев. Текстология на материале русской литературы X—XVII вв., стр. 129—130, 131. — Графическая схема, долженствующая иллюстрировать это положение автора (см.: Д. С. Лихачев. Текстология. Краткий очерк, стр. 16, рис. 2), фактически не имеет отношения к понятию «архетип»: на этой схеме показан только один сохранившийся список, между тем как об архетипе сохранившихся текстов можно говорить лишь в том случае, если их несколько (по-видимому, так считает и сам Д. С. Лихачев — см. там же, стр. 16—17).

следует отнести. Но это уже фактор субъективный, а не объективный.

Впрочем, возможны случаи, когда при наличии нескольких вариантов одного произведения нет оснований говорить об их архетипе. Это те случаи (практически очень редкие), когда известно, что все наличные варианты восходят один к другому по прямой линии: первый явился оригиналом (или протографом) второго, второй — оригиналом третьего и т. д. Сопоставление таких вариантов не дает нам никаких данных об истории текстов, предшествовавшей первому из сохранившихся вариантов. Не может считаться архетипом и сам этот первый вариант, так как сопоставление остальных вариантов ничего бы не дало для уяснения его текста, если последний, допустим, сохранился в дефектном виде. Для этого достаточно взять один — ближайший к нему вариант. Практически данный случай равнозначен существованию только одного зафиксированного текстуального варианта произведения (в смысле данных, которые мы имеем для уяснения предшествующей истории текстов). А при наличии единственного варианта об архетипе, конечно, говорить не приходится.⁵⁷

6

Каждое произведение, каждая его версия, каждая редакция, извод или вид того или иного произведения начали свое существование в устной или письменной традиции с одного текста — устного или письменного.⁵⁸ В одних случаях этот текст является

⁵⁷ Архетипом может быть только тот вариант, который дал разветвление последовавших вариантов. Данную его особенность подчеркивает в своем определении П. Маас: «Экземпляр, от которого началось первое разветвление, мы называем архетипом» (P. Maas. *Textual Criticism*. Oxford, 1963, p. 2). Это обстоятельство ускользнуло, например, в определениях А. С. Лаппо-Данилевского и А. Дэна. Д. С. Лихачев ошибается, говоря, что в последних — как и в определении П. Мааса — говорится «об одном и том же» (Д. С. Лихачев. *Текстология на материале русской литературы X—XVII вв.*, стр. 128).

⁵⁸ Б. Н. Путилов пишет: «Число текстов одного произведения, обращающихся (или обратившихся в прошлом) в народной среде, практически безгранично. При этом важно подчеркнуть, что все эти тексты, как известные, т. е. записанные, так и предполагаемые, не могут быть возведены к какому-то протографу, к какому-то первоначальному тексту. Первоначальный текст в фольклоре — это фикция, он не может быть ни восстановлен путем специального текстологического анализа, ни гипотетически представлен на основании общих соображений» (Б. Н. Путилов. *Вопросы текстологии произведений русского фольклора*, стр. 22—23). Действительно, первоначальный текст фольклорного произведения не может быть научно воссоздан как текст, и в этом смысле он представляет собой фикцию. Но в реальной истории фольклорных текстов каждое произведение объективно имеет первоначальный текст (почти всегда — это вариант незаписанный). Поэтому само понятие первоначального текста применимо и в фольклористике.

архетипом, в других случаях — не является (твердо установить это обстоятельство даже в письменности удается относительно редко). Встречающееся иногда у литературоведов и историков неоправданное применение к такому первоначальному тексту терминов «архетип» или «протограф» — очевидно, в значительной мере следствие того, что нет в употреблении специального термина. Термин такой весьма необходим (особенно фольклористам) и по другой, более важной причине. Историк и литературовед могут сказать «авторский текст», «редакторский текст». Но как быть с версией, изводом, видом? К фольклору же и понятия авторского и редакторского текста приложимы лишь условно. Эти понятия не всегда удобны и в письменности: например, не каждая редакция имеет редакторский текст (см. ниже).

Целесообразно условиться о применении единого термина, который обозначал бы именно то понятие, о котором мы говорим, и не был бы многозначным. Такого рода термины существуют, хотя в советской текстологии почему-то почти не применяются. Имеет место даже некоторое предубеждение против них. Причины его закономерны — они видны, например, из следующего высказывания К. В. Чистова: «Многие фольклористические школы одной из важнейших задач считали установление „исходного“ текста (пратекста, прототекста, «нормального», «основного» текста и т. д.), созданного в некий мифологический, эпический или какой-то иной период. Все изменения считались при этом порчей, которая должна быть выявлена и устранена».⁵⁹

Современные научные представления иные. Реальная жизнь фольклорного произведения отнюдь не сводится к его «порче», а текстовое восстановление его исходного варианта справедливо признается пока невозможным. Но все это не мешает пользоваться понятием, обозначающим такой вариант, и термином, обозначающим такое понятие. Удобнее, конечно, остановиться на термине, состоящем из одного слова. Поскольку «прототекст» слишком созвучен широко применяемому в советской науке термину «протограф», принятому для обозначения иного понятия, естественнее всего остановиться на термине «пратекст».

Пратекст — первый текст произведения (или разновидности его текстов), к которому восходят генетически все существовавшие и существующие тексты этого произведения (или данной разновидности его текстов).

Наличие этого понятия снимет, в частности, и терминологические затруднения, которые порой возникают у литературоведов в отношении авторского и редакторского текста, когда таких текстов у одного произведения или у одной его редакции несколько и они отражают разные этапы работы автора или редактора.

⁵⁹ К. В. Чистов. Современные проблемы текстологии русского фольклора, стр. 10.

Что же касается фольклористов, то это понятие извлекает от пользования малопригодными обычно для них терминами «авторский текст» и «редакторский текст». Если мы станем говорить, например, о пратексте такой-то былины, пратексте такой-то ее версии или редакции, имея в виду вариант ее, начиная с которого можно говорить о существовании самой этой былины, данной ее версии или редакции, то, разумеется, это не будет означать, что мы считаем, будто современная текстологическая методика позволяет осуществить конкретное восстановление данного пратекста или какого бы то ни было незаписанного устного пратекста вообще. Но об общем содержании пратекста можно строить научно обоснованные предположения, можно говорить об истории данного сюжета, начиная с пратекста и кончая записанными вариантами.

Разумеется, понятие пратекста в фольклористике не должно связываться с представлением о непрерывной «скачкообразности» истории текстов: появился, допустим, пратекст данной былины; затем она бытовала лишь в вариантах, сходных с пратекстом; потом один из исполнителей создал нечто весьма отличное от них — пратекст новой версии; далее, после ряда сходных с ним вариантов, кто-то создал пратекст новой редакции этой версии, и т. д. Подобные контуры истории обычны для письменных произведений.

Если бы были, например, записаны все существовавшие варианты былины, то, несомненно, сопоставление их позволило бы разбить эти варианты на версии, редакции, изводы, виды. Какие-то из вариантов мы признали бы пратекстами этих версий, редакций и т. д. Но, очевидно, практически нередко было бы трудно решить, какой именно из ряда следующих друг за другом вариантов должен быть признан уже пратекстом новой версии, а какие — еще вариантами версии предшествующей. И тем не менее, если мы признаём, что существует определенное произведение, определенные его версии и т. д., то мы должны признавать и объективное существование пратекста этого произведения, пратекста данной его версии и т. д.

Историю фольклорных произведений иногда сравнивают с историей языка, имея в виду постепенность и закономерность этой истории, в общем мало зависящей (сравнительно с литературой) от воли отдельных людей.⁶⁰ Такая параллель иллюстрирует одно из существенных отличий фольклора от литературы. Можно утверждать, что в этом отношении фольклор занимает как бы среднее положение между литературой и языком. В живой речи

⁶⁰ Так, Б. Н. Путилов замечает, что в фольклоре «мы имеем дело не с однократным творческим актом («сочинение»), а с длительным и сложным процессом, который в какой-то мере может быть уподоблен процессу возникновения и развития языка» (Б. Путилов. Своевременная дискуссия. «Вопросы литературы», 1964, № 6, стр. 135—136).

появление, изменение и исчезновение всякого слова происходит не по произволу отдельных людей, а по объективным законам. И при всем том любое слово любого языка в сущности имеет свой пратекст: кто-то произнес некогда это слово впервые, — хотя появление его свелось к изменению или переосмыслению другого слова; в истории языка был момент, начиная с которого можно считать новое слово существующим. Момент, начиная с которого можно считать существующим то или иное произведение фольклора, — и есть появление его пратекста.

Соответственно можно говорить и о пратекстах любых версий, редакций и т. д., в том числе и возникших «эволюционно». Любопытно, что аналогию этому можно найти и в истории некоторых литературных произведений. М. О. Скрипиль на основе изучения ряда древнерусских повестей по сотням рукописных вариантов пришел к выводу, что новые редакции повестей в ряде случаев явились не результатом вмешательства «редактора», а результатом постепенных изменений текста в одном и том же направлении — в процессе многократной переписки. М. О. Скрипиль прямо пишет, что в текст повести часто проникали «элементы массового творчества», причем «в них-то с наибольшей ясностью и часто опережая индивидуальное творчество редактора, сказываются требования новой исторической среды к традиционному тексту».⁶¹ Таким образом, и в письменности не всякая редакция имеет своего «редактора». Пратекстом такой редакции будет не текст «редакторский» (которого в данном случае вообще нет), а один из близких между собой письменных вариантов — тот, начиная с которого можно уже говорить, что накопление количественных изменений дало переход в новое качество, т. е. новую редакцию.

В принципе допустимо, что пратексты некоторых произведений оказались записанными (например, пратексты отдельных частушек, созданных на вечеринке, где присутствовал собиратель, а затем подхваченных и продолжавших бытовать в устной традиции). Если произведение бытует «активно», если создается много новых его разновидностей, то пратексты некоторых из них тоже вполне могут оказаться записанными (хотя вероятность этого в целом, конечно, невелика).

7

Неверно было бы думать, что суть дела в вопросах терминологии. Проблема не в том, употреблять или не употреблять в фольклористических исследованиях слова «пратекст», «архетип» и т. п., а в том, следует или не следует проводить такие изучения фольклорного материала, при которых обозначаемые

⁶¹ М. О. Скрипиль. Проблемы изучения древнерусской повести. «Изв. АН СССР, ОЛЯ», 1948, вып. 3, стр. 200.

этими словами понятия неизбежно окажутся в центре исследовательской работы. В отношении письменных текстов у нас давно уже признано (и историками, и литературоведами), что исследования подобного рода — совершенно необходимая часть серьезного специального изучения любого памятника, представленного не одним, а несколькими текстами или связанного текстуально с другими памятниками.

В фольклоре к этой категории относится подавляющее большинство объектов изучения. Казалось бы, естествен отсюда вывод, что сравнительно-историческое изучение текстов должно занять подобающее место и в нашей фольклористике. Однако исследования такого рода, требующие высокой точности и тщательности, весьма трудоемки не только на устном, но и на письменном материале. К тому же бытует еще мнение (в печати, однако, насколько мне известно, обоснования не получившее), будто устная традиция столь кардинально отличается от письменной традиции, что параллели между ними вообще неправомерны, а следовательно, и сравнительно-историческое изучение фольклорных текстов научно неоправданно и нецелесообразно. Полагаем, что мнение это в достаточной мере опровергают, например, труды А. Н. Веселовского, В. Ф. Миллера, Н. П. Андреева и ряда других русских дореволюционных и советских исследователей.

То обстоятельство, что многие из этих исследователей принадлежали либо к «исторической школе», либо к «финской школе», нельзя, конечно, всерьез считать «дискредитирующим» обстоятельством. В этой связи уместно лишь напомнить, что представители географо-исторического метода («финской школы») очень много сделали в разработке конкретных приемов сравнительного анализа вариантов.⁶² Конечно, задача не состоит в том, чтобы «взять на вооружение» теоретические рекомендации К. Крона и А. Аарне или использовать в качестве методического образца труды В. Андерсона. Но опыт исследователей этой школы — так же как и опыт многих отечественных ученых, начиная с А. Н. Веселовского, совершенно необходимо учитывать при разработке текстологической методики нашей фольклористики.

⁶² Показательно, что даже такой непримиримый критик «финской школы», как А. И. Никифоров, все же не отрицал принципиальной правомочности и нужности работ по выяснению истории фольклорных сюжетов путем сравнительно-исторического изучения вариантов (ср., например, его рецензии на труды К. Крона, В. Андерсона и Н. П. Андреева: «Изв. ОРЯС АН СССР», т. 31, Л., 1926, стр. 353—364; «Этнографічний вісник», кн. 7, Київ, 1928, стр. 228—229; «Советская этнография», 1934, № 4, стр. 141—144, а также неопубликованную работу «Историко-географическая школа сказковедения» — Архив АН СССР в Ленинграде, ф. 747, оп. 1, № 9). То же можно отметить и в отношении новейшей работы У. С. Конкки «Финская школа о сказке» (в сб. «Вопросы литературы и народного творчества», Петрозаводск, 1959, стр. 3—29). Вообще же У. С. Конкка видит в «финской школе» гораздо больше положительного, чем некогда А. И. Никифоров.

Сравнительно-историческое изучение вариантов не может быть самоцелью. Оно есть фундамент, на котором должно строиться дальнейшее исследование того или иного произведения, той или иной совокупности произведений (такую же роль выполняет текстологическая работа в исследовании письменных текстов историками и литературоведами). Другая функция этого изучения — подготовка данных для научного издания текстов (как письменных, так и устных).

Результаты текстологического исследования часто закрепляются только в научном издании текстов. Издание фиксирует в наиболее полном и точном виде один или несколько моментов истории издаваемого произведения: может быть издан один или несколько его вариантов, а иногда — и все известные науке варианты. Но само издание, даже комментированное, не даст достаточно наглядного представления о взаимоотношениях текстов. Такое представление дают графические схемы, особенно широко применяемые текстологами, работающими над памятниками античной и средневековой письменности. Думаем, что подобные схемы вполне применимы и в фольклористике. Сама методика их составления (весьма несложная) не есть объект рассмотрения в данной статье. Заметим лишь, что схема значительно облегчает и саму работу по выяснению взаимоотношения текстов: каждый частный результат этой работы удобнее выразить графически; по мере того как добываются новые данные, дополняется и изменяется схема — пока она не примет окончательного вида, отражающего итог текстологического изучения.

Для иллюстрации изложенных выше соображений об основных понятиях текстологии в применении их к фольклорному материалу мы приводим две схемы соотношения вариантов и источников одного и того же *воображаемого* фольклорного произведения (назовем его произведением *N*). От использования реальной истории текстов конкретного произведения пришлось в данном случае отказаться по двум причинам. Во-первых, затруднительно подыскать *одно* произведение, варианты и источники которого давали бы достаточный материал для компактной иллюстрации *всех* рассмотренных здесь понятий. Во-вторых, построение первой схемы на реальном фольклорном материале практически вообще невозможно (эта схема не имеет себе аналогий и в текстологических исследованиях памятников письменности). Цель ее — чисто пояснительная. Она показывает, каким образом можно было бы изобразить историю текстов фольклорного произведения *N*, если бы эта история была нам известна полностью.

Допустим, что существовало всего 60 вариантов произведения *N* (из них 15 вариантов были записаны).⁶³ Все эти 60 вариантов

⁶³ Фактически разрыв между количеством записанных и количеством незаписанных вариантов, конечно, бывает, как правило, несравненно боль-

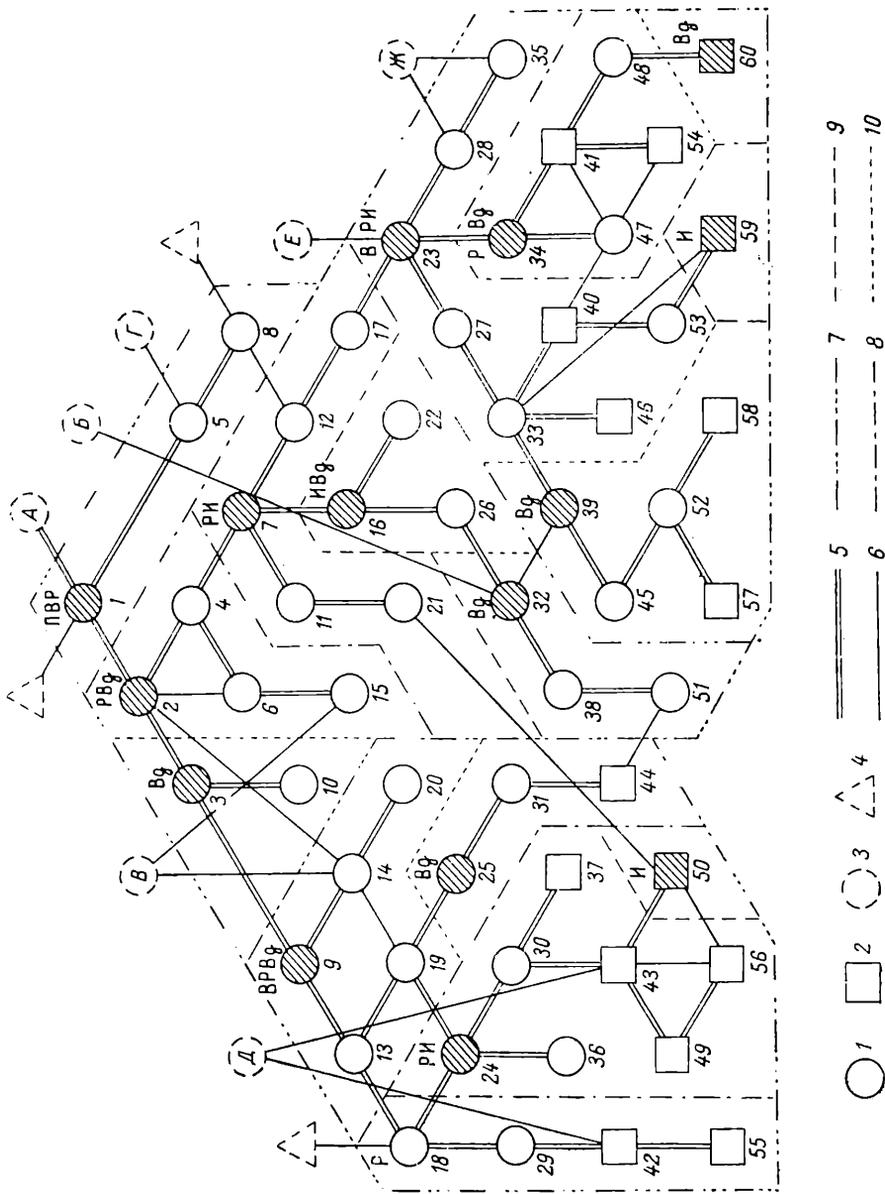
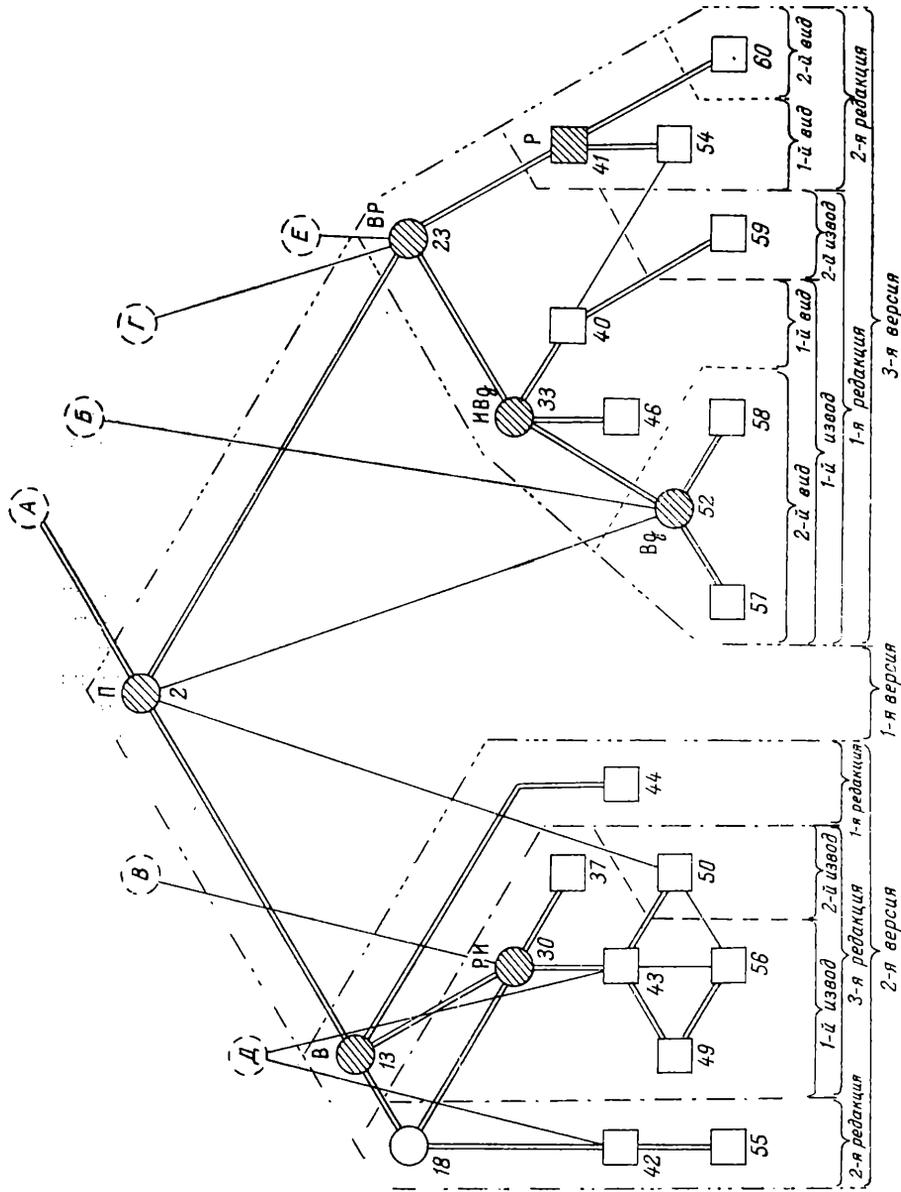


Схема 1

Условные обозначения: 1 — неписанные варианты; 2 — неписанные варианты N; 3 — записанные его варианты; 4 — записанные его варианты; 5 — варианты иных произведений; 6 — нетекстовые источники; 7 — связь текста с его основным источником; 8 — связь текста с его дополнительным источником; 9 — границы редакций; 10 — границы редакций N (7 — версий, 8 — редакций, 9 — изводов, 10 — видов). Зашированы варианты, являющиеся протекстами, буквами П, В, Р, И, Вд обозначены соответственно протексты: произведения, версий, редакций, изводов, видов.



С х е м а 2

Условные обозначения те же, что и в схеме 1, со следующими отличиями: заштрихованы варианты, являющиеся архетипами. Буквами П, В, Р, И, Вд обозначены соответственно архетипы: проповедский, версий, редакций, иконов, видов.

показаны на схеме 1. Расстояние каждого варианта от верхнего края схемы пропорционально хронологии: чем ниже расположен тот или иной вариант, тем он позднее; варианты, расположенные на одной горизонтали, появились приблизительно одновременно (тот же порядок и на схеме 2). Показано, как варианты соотносятся между собой, как они распадаются на версии, редакции, изводы и виды (для удобства дальнейшего изложения все варианты на схеме пронумерованы). Показано, какие из вариантов являются пратекстами (пратекст произведения, пратексты его версий, редакций и т. д.). Видно, почему один из вариантов оказывается одновременно и пратекстом произведения, и пратекстом версии, и пратекстом редакции, а другие — одновременно пратекстами версии и редакции, извода и вида, и т. д. Показаны случаи «соединения» нескольких текстов в одном (происхождение одного варианта от двух и более оригиналов), влияние «посторонних» источников — вариантов иных произведений и внетекстовых источников. В целом эта схема дает пример реальной истории текстов произведения *N*.

Вторая схема показывает, каким образом могли бы быть изображены графически реальные результаты изучения истории текста произведения *N* на основании исследования 15 записанных его вариантов. Схема 2 построена по образцу некоторых из графических схем, реально иллюстрирующих текстологические исследования памятников письменности. Принципиальное отличие ее состоит только в том, что место сохранившихся рукописных вариантов занимают записи устных вариантов.

Как видим, сопоставление записанных вариантов не позволило установить историю текстов полностью (так бывает практически почти всегда и с памятниками средневековой письменности). Первая (старшая) версия не представлена ни одним записанным вариантом. Однако сравнительное изучение всех записанных вариантов второй и третьей версий позволяет иметь представление о содержании архетипа произведения, являвшегося одним из вариантов первой его версии. Но прежде чем говорить о нем, разберем по порядку данные о более близких этапах истории текстов.

Обратимся сначала к левой части схемы 2. Варианты 42 и 55 отличаются от остальных тринадцати записанных вариантов настолько, что есть все основания говорить об особой редакции, представленной этими двумя вариантами. Сравнение их между собой доказало, что вариант 55 прямо восходит к варианту 42,

шим. Чтобы не загромождать схему 1, мы не стали вводить в нее очень большого количества незаписанных вариантов. Для тех целей, которые преследует эта схема, количество вариантов принципиального значения не имеет. Для простоты изложения избран случай бытования произведений в ограниченном районе, поэтому география записей во внимание не принимается.

который испытал на себе влияние иного произведения — *Д* (оно явилось дополнительным источником варианта *42*).

Вариант *44* имеет качественные отличия от всех других, заставляющие выделить его в особую редакцию. Фактически, как видно из схемы 1, эта редакция подразделялась на два вида (один из них составляли варианты *9, 13, 14, 19* и *20*, второй — варианты *25, 31* и *44*). Но данными об этом мы не располагаем.

Другую редакцию представляют записанные варианты *37, 43, 49, 50* и *56*. Сравнением текстов мы установили, что три последних из них ведут свое происхождение от варианта *43*. Однако вариант *50* имеет специфические отличия, характер которых таков, что заставляет видеть в этом варианте извод, отличный от извода, представленного вариантами *37, 43, 49* и *56*. Естественно, что четыре последних восходят к одному тексту, который будет их архетипом, т. е. архетипом извода. От него произошли вариант *37* и вариант *43*, а через вариант *43* — и варианты *49* и *56* (фактически этим архетипом оказывается незаписанный вариант *30*). Архетип этого извода является одновременно и архетипом всей редакции, так как через посредство варианта *43* к нему восходит и другой извод этой редакции, представленный единственным вариантом *50*.

Сопоставив все записанные варианты этой редакции (*37, 43, 49, 50* и *56*), мы можем судить о содержании ее архетипа. А сравнение с вариантами *42* и *44* позволяет делать выводы о соотношении всех трех редакций. Содержание варианта *44* оказалось более архаичным, чем всех других, ранее упомянутых. Отсюда заключаем, что вариант *44* представляет более раннюю редакцию. Содержание варианта *42* несет на себе явные следы этой более архаичной редакции. Следы ее несут и варианты *37, 43, 49, 50, 56*. Значит, и архетип последних, и вариант *42* ведут свое происхождение от редакции, представленной вариантом *44* (но не непосредственно от него, так как он записан позднее варианта *37* и одновременно с вариантами *42* и *43*). Пратекст редакции, представленной вариантом *44*, явился, таким образом, общим протографом пратекстов двух других редакций.

Все упоминавшиеся до сих пор варианты составляют (как мы убедились из сопоставления их с остальными записанными вариантами) особую версию произведения *Н*. Из сказанного выше следует, что архетип этой версии был несохранившимся вариантом редакции, представленной вариантом *44*. Вместе с тем сопоставление варианта *42* с вариантами *37, 43, 49, 50, 56* показывает, что редакция, представленная пятью последними, испытала на себе и непосредственное влияние редакции, представленной вариантами *42* и *55* (но не их самих, так как они записаны позднее варианта *37*). Значит, мы должны предполагать существование еще одного, более раннего варианта редакции, представленной этими двумя вариантами. Он восходил к архетипу версии и

в свою очередь повлиял на архетип редакции, представленной вариантами 37, 43, 49, 50, 56. Эта редакция, как мы помним, испытала на себе и прямое влияние архетипа версии. Все это заставляет нас ввести в схему два незаписанных варианта: архетип версии (фактически он оказывается вариантом 13) и вариант редакции, представленной вариантами 42 и 55 (фактически он оказывается вариантом 18). Оба эти незаписанные варианта в равной мере могут рассматриваться как протографы текстов редакции, представленной вариантами 37, 43, 49, 50, 56.

Соотношение всех рассмотренных только что вариантов будет выглядеть так, как это обозначено в левой части схемы 2. Как видим, здесь не оказывается большинства незаписанных вариантов той же версии — 9, 14, 19, 20, 24, 25, 29, 31 и 36 (ср. соответствующую часть схемы 1). Это — результат того, что никаких данных, которые позволяли бы судить о содержании этих вариантов и о самом их существовании, у нас нет. Однако записанные варианты позволили нам установить взаимоотношение редакций и изводов этой версии, т. е. основные контуры истории ее текстов. Теперь мы можем, зная последовательность этой истории, обозначить сами редакции (в хронологической последовательности их возникновения): первой является та, которая представлена вариантом 44, второй — редакция, представленная вариантами 42 и 55, а к третьей относятся остальные пять вариантов, причем первый ее извод составляют варианты 37, 43, 49, 56, а второй извод — вариант 50.

Изучая варианты 43, 49, 50, 56, мы обнаружили, что все они испытали в равной степени влияние того же произведения *Д*, которое повлияло, как мы помним, на вариант 42 2-й редакции. Так как следов такого влияния нет в тексте варианта 37, заключаем, что произведение *Д* влияло не на архетип 3-й редакции, а либо непосредственно на вариант 43, либо через посредство каких-то других, неизвестных нам вариантов, минуя архетип. Следовательно, в схеме мы обозначаем связь произведения *Д* — как дополнительного источника — непосредственно с вариантом 43. Зато во всех записанных вариантах 3-й редакции ощущается влияние иного произведения *В*. Исходя из этого, мы обозначаем связь произведения *В* с архетипом этой редакции. Фактически, как видно из схемы 1, путь этого влияния был гораздо сложнее — через посредство незаписанных вариантов 14 и 19 1-й редакции и незаписанного варианта 24 3-й редакции. Но данных для установления этого у нас нет (записанный вариант 44 1-й редакции следов этого не сохранил — они исчезли, возможно, еще в его протографе — варианте 25 или в оригинале варианта 44 — варианте 31).

Внимательно сравнивая варианты 43, 49, 50 с записанным позже их вариантом 56, мы обнаружили, что последний ближе всего к варианту 49. Очевидно, последний явился основным ис-

точником варианта 56. Мы не знаем, был ли вариант 49 оригиналом варианта 56 или только его протографом, т. е. были ли промежуточные варианты (из схемы 1 видно, что их не было). Не имея данных о промежуточных вариантах, мы ведем в схеме генеалогию варианта 56 непосредственно от варианта 49. Таким же образом поступаем, изображая происхождение вариантов 49 и 50 от варианта 43, для нас он — их общий протограф (а как видно из схемы 1, и общий оригинал). Замечаем, что в тексте варианта 56 есть и такие детали, которых нет в варианте 49, но которые есть в протографе последнего — варианте 43. Следовательно, вариант 43 влиял на вариант 56 не только через посредство варианта 49, т. е. вариант 43 был дополнительным источником варианта 56. Другим дополнительным его источником явился вариант 50 — об этом заключаем по аналогичным основаниям. Соответственно обозначим это и в схеме.

Что касается взаимоотношения архетипа 3-й редакции с первой и со второй редакциями, то данные, полученные из сопоставления наличных вариантов, привели нас к следующему выводу: 3-я редакция явилась контаминацией 1-й и 2-й редакций, причем обе они приблизительно в равной степени участвовали в формировании 3-й редакции. Следовательно, обе могут одинаково рассматриваться в качестве протографов этой редакции. Отражаем это обстоятельство в схеме.

В нашей схеме 1-я и 2-я редакции оказались без архетипов. Это следствие того, что 1-я редакция представлена всего одним записанным вариантом, а 2-я — двумя вариантами, один из которых восходит по прямой линии к другому. Сопоставление вариантов 42 и 55 само по себе ничего не может дать для заключений об особенностях несохранившегося варианта 18. Последний является протографом вариантов 29 и 55, но не является архетипом редакции. Фактически о содержании варианта 18 мы судим только по одному варианту этой редакции (42) и по ряду вариантов другой редакции (3-й). Но вариант одной редакции не может быть архетипом другой редакции.

Если бы были, допустим, записаны варианты 13, 19, 25 и 31 1-й редакции, то она все равно не имела бы архетипа, так как все они (и записанный вариант 44) восходят один к другому по прямой линии. Вариант 13 был протографом вариантов 19, 25, 31 и 44, однако он не может быть признан их архетипом. Но если бы был записан вариант 14 или вариант 20, то 1-я редакция «получила» бы архетип: им оказался бы вариант 9.

Не станем столь же подробно задерживаться на правой части схемы 2. Сопоставление ее с правой частью схемы 1 показывает, что здесь картина в общем аналогична уже разобранной. Основные отличия следующие. Представленная здесь версия распадается только на две редакции. Первая из них имеет два извода, причем первый из этих изводов может быть еще подразделен на

два вида. Вторая редакция не имеет изводов, а распадается лишь на два вида. Среди записанных вариантов этой версии только один случай, когда все варианты одной разновидности текстов восходят один к другому по прямой линии. Это варианты 41 и 54 1-го вида 2-й редакции. Вариант 41 интересен тем, что является записанным архетипом этой редакции. Все остальные разновидности текстов 3-й версии имеют незаписанные архетипы (кроме 2-го извода 1-й редакции и 2-го вида 2-й редакции, представленных единственными вариантами и потому не имеющих архетипов, а также упомянутого 1-го вида 2-й редакции, не имеющего архетипа вследствие того, что один записанный вариант его является протографом второго). Заметим еще один момент. Из схемы 1 видно, что записанный вариант 59 имеет двойную связь с вариантом 33: основное влияние шло через посредство вариантов 40 и 53; кроме того, вариант 33 влиял, как дополнительный источник, и непосредственно на вариант 59. Фактически последнее установить не удалось, так как мы не имеем записи варианта 33 и судим о нем путем сопоставления вариантов 40, 46, 57 и 58, не отразивших те особенности его, которые влияли на вариант 59.

Вернемся к архетипу произведения *N*.

Путем сравнения записанных вариантов этого произведения мы составили сначала представление об особенностях архетипов двух сохранившихся его версий (фактически это были незаписанные варианты 13 и 23). Сопоставив имеющиеся у нас данные о содержании этих двух архетипов, мы пришли к выводу, что содержание архетипа той версии, которую мы расположили в левой части схемы, было более архаично, чем содержание архетипа другой версии. Из этого мы могли бы заключить, что версия, которую мы расположили в правой части схемы, может считаться второй версией, т. е. что она произошла от той, которую мы расположили слева.

Но оказалось, что такому простому выводу препятствуют некоторые особенности записанных вариантов 50, 57 и 58. Вариант 50 имеет больше сходства с версией, которую мы готовы были признать второй, чем остальные варианты «первой» версии, а варианты 57 и 58 — больше сходства с версией, которую мы собирались признать первой, чем остальные варианты «второй» версии. Следовательно, архетип 2-го вида 1-го извода 1-й редакции «второй» версии (фактически незаписанный вариант 52) и вариант 50 1-й редакции «первой» версии позволяют предполагать существование еще одной версии, тексты которой были основным источником архетипов двух сохранившихся версий и дополнительным источником названных выше вариантов 50, 57 и 58.

Можно предположить и иное: «вторая» версия восходит к «первой», но вариант 50 испытал влияние какого-то варианта «второй» версии, а варианты 57 и 58 (через свой архетип) — влияние «первой» версии.

Чтобы проверить, какое из двух возможных решений верно, еще раз обращаемся к вариантам 50, 57 и 58. Внимательно сравнивая их тексты, убеждаемся, что первый имеет и такие общие черты с двумя вторыми, которые вообще не обнаруживаются ни в одном из других записанных вариантов произведения.

Теперь уже становится ясно, что из двух возможных предположений мы должны выбрать первое, так как второе требует очень сложного построения: надо допустить не только, что «вторая» версия влияла на вариант 50, а «первая» — на архетип вариантов 57 и 58, но и считать еще, что был какой-то дополнительный источник, который повлиял только на два варианта произведения — тот же вариант 50 и тот же архетип вариантов 57 и 58. Такое совпадение слишком маловероятно. Проще всего объяснить все это существованием недошедшей первоначальной версии произведения. От нее сначала «отпочковалась» 2-я версия (та, которую мы готовы были считать «первой» версией), а затем 3-я версия (та, которую мы собирались считать «второй» версией). Вариант же 50, как и варианты 57 и 58 (последние через свой архетип), испытали на себе влияние каких-то незаписанных вариантов первоначальной версии. Отсюда и черты «индивидуального» сходства этих вариантов разных версий, и черты сходства варианта 50 с 3-й версией, а вариантов 57 и 58 — со 2-й версией.

Теперь мы можем обозначить на схеме 2 архетип произведения. Это был незаписанный вариант 1-й версии, от которого произошли (вероятно, через посредство других вариантов, о которых у нас нет данных) архетип 2-й версии и архетип 1-й версии. От него же идет (очевидно, тоже через посредство неизвестных нам вариантов) и влияние на вариант 50, и на архетип вариантов 57 и 58. Обратившись к схеме 1, мы увидим, что все эти связи были далеко не непосредственными. Сама 1-я версия делилась на редакции, изводы и виды. От одного из их вариантов (варианта 3) произошел пратекст 2-й версии (вариант 9), а от него уже — архетип этой версии (вариант 13). От другого варианта 1-й версии (вариант 17) произошел пратекст 3-й версии (вариант 23), который оказался одновременно и ее архетипом. На вариант 50 архетип произведения повлиял через посредство вариантов 4, 7, 11 и 21. На архетип вариантов 57 и 58 архетип произведения повлиял через посредство вариантов 4, 7, 16, 26, 32, 39 и 45.

Но все эти промежуточные варианты не записаны, о их существовании данных у нас нет, поэтому мы в схеме соединяем архетипы 2-й и 3-й версий непосредственно с архетипом произведения, который был одновременно и их общим протографом. С архетипом произведения мы соединяем также непосредственно вариант 50 и архетип вариантов 57 и 58 — для них архетип произведения послужил общим дополнительным источником. Сопоставив имеющиеся у нас данные об особенностях архетипов 2-й

и 3-й редакций и дополнив эти данные теми следами архетипа произведения, которые проявились в чертах «индивидуальной» общности варианта 31 и архетипа вариантов 57 и 58, мы получаем ту совокупность сведений о содержании архетипа произведения *N*, которую дают все записанные варианты этого произведения. Мы не знаем, был ли этот архетип одновременно пратекстом этого произведения или нет (из схемы 1 видно, что не был).

Если мы знаем, что известное нам другое произведение *A* древнее, чем произведение *N*, и если оба эти произведения весьма близки по сюжету и по «географии» своего бытования, то мы можем заключить, что основным источником пратекста произведения *N* было произведение *A*. Но так как о самом пратексте произведения *N* данных у нас нет, мы соединяем в схеме 2 произведение *A* непосредственно с архетипом произведения *N*. В итоге схема 2 дает нам приближенную картину истории текстов произведения *N*. Полную картину, изображенную на схеме 1, мы установить не в состоянии: для этого потребовалось бы, чтобы почти все существовавшие варианты произведения были записаны.⁶⁴

В статье были предложены определения двенадцати понятий: «текст», «вариант», «разновидность текстов», «версия», «редакция», «извод», «вид», «источник текста», «протограф», «оригинал», «архетип», «пратекст».⁶⁵ Сами по себе словесные определения, разумеется, не главное. Формулировать их можно по-разному. Важно договориться не только о единой терминологии, но прежде всего и о едином понимании самих терминов. Ни один из двенадцати терминов не является «изобретением» автора этой статьи. Не «изобретено» им и ни одно из понятий, этими терминами обозначенных. Сделана лишь попытка уточнить их сущность и свести сами понятия в единую систему, показав ее применимость в фольклористике. При этом автор стремился в максимальной степени исходить как из «эмпирической» практики советских текстологов, так и из того, что уже было сделано в этом направлении теоретическими исследованиями по текстологии. В тех случаях, когда соответствующие выводы новейших работ представлялись нам недостаточными или неубедительными, об этом было заявлено. Но полемика была сознательно ограничена лишь тем минимумом, который определялся задачами настоящей статьи.

⁶⁴ Но даже и в этом случае трудно было бы точно определить все внетекстовые источники тех или иных вариантов.

⁶⁵ Понятие «реконструкция текста» рассматривалось не специально, а лишь в той мере, в какой это казалось необходимым, чтобы показать приложимость к фольклорным текстам других понятий, связываемых чаще всего с реконструкцией.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

	Стр.
Предисловие	3
<i>А. Д. Соймонов.</i> Вопросы текстологии и публикации фольклорных материалов из собрания песен П. В. Киреевского	5
<i>З. И. Власова.</i> Текстологические принципы издания русских народных песен в начале XX века (по материалам «Новой серии»)	37
<i>Н. В. Новиков.</i> К проблеме сказочного сборника	72
<i>В. В. Мигрофанова.</i> Вопросы публикации и текстологического изучения русских народных загадок	102
<i>О. Б. Алексеева.</i> Публикация рабочих песен в советское время	124
<i>Б. М. Добровольский.</i> Заметки о методике текстологической работы с записями народных песен	138
<i>Л. В. Домановский.</i> Вопросы датировки и текстологического изучения некоторых антикрепостнических произведений	160
<i>Н. П. Колпакова.</i> Варианты песенных зачинов	187
<i>Б. Н. Путилов.</i> Искусство былинного певца (из текстологических наблюдений над былинами)	220
<i>С. Н. Азбелев.</i> Основные понятия текстологии в применении к фольклорному материалу	260

ПРИНЦИПЫ
ТЕКСТОЛОГИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ ФОЛЬКЛОРА

*Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский Дом)*

Редактор издательства *П. П. Быстров*
Художник *М. И. Разулевич*
Технический редактор *О. А. Мокеева*
Корректоры *Л. М. Бова, Г. М. Гельфер и Ш. А. Иванова*

Сдано в набор 4/VI 1966 г. Подписано к печати 8/IX 1966 г.
РИСО АН СССР № 48—145В. Формат бумаги 60 × 90¹/₁₆.
Бум. л. 9¹/₂. Печ. л. 19 = 19 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 20,8.
Изд. № 2334. Тип. зак. № 1008. М-51755. Тираж 1800.
Бумага типографская № 1. Цена 1 р. 31 к. + переплет 10 к.

Ленинградское отделение издательства «Наука»
Ленинград, В-164, Менделеевская лин., д. 1

1-я тип. издательства «Наука».
Ленинград, В-34, 9 линия, д. 12

ИСПРАВЛЕНИЯ И ОПЕЧАТКИ

<i>Страница</i>	<i>Строка</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Должно быть</i>
59	2 снизу	всего	все
59	8 »	поля	почти
73	6—5 »	В. Ф. Миллером	О. Ф. Миллером
255	6 »	Типичные	Типические
300	8 »	1-й редакции	3-й редакции
301	22 »	1-й версии.	3-й версии.
302	3 сверху	варианта 31	варианта 50

Принципы текстологического изучения фольклора