АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

РУССКИЙ ФОЛЬКЛОР

МАТЕРИАЛЫ
И
ИССЛЕДОВАНИЯ

III

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

МОСКВА · 1958 · *ЛЕНИНГРАД*

Редакционная коллегия:

А. М. АСТАХОВА, *В. Г. БАЗАНОВ* (ответственный редактор),

В. Е. ГУСЕВ, *М. О. СКРИПИЛЬ*,

Н. В. НОВИКОВ (секретарь редколлегии)

СТАТЬИ
И
ИССЛЕДОВАНИЯ

Л. И. ЕМЕЛЬЯНОВ

ИЗ ИСТОРИИ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕСНИ

(К ВОПРОСУ О ПРЕДМЕТЕ ИЗУЧЕНИЯ)

Историческая песня, как и былинный эпос, известна науке и изучается уже более ста лет. За это время было высказано немало определений исторической песни, применено много самых различных подходов к ее изучению. По мере того как расширялось и углублялось изучение отдельных областей фольклора и литературы и в первую очередь былинного эпоса, углублялось и понимание исторической песни, так что в каждую эпоху с вопросом об исторической песне связывалось все большее и большее количество самых разнообразных проблем. Это обусловило такое положение, при котором наука не только выдвигала новые аспекты изучения исторической песни, но и порой бывала вынуждена возвращаться к старым установкам, придавая им новый смысл новым характером их использования.

Отсюда понятно, что вопросы истории изучения исторической песни в каждую эпоху неизбежно содержат возможность дополнительных аспектов рассмотрения. Возможность эта обусловливается двумя обстоятельствами. Во-первых, этому может способствовать появление новых критериев в оценке как самого материала, так и предшествующего опыта его изучения, что находится в связи с общим расширением научных представлений. Это обстоятельство более или менее характерно для всех эпох, так как оно является одним из показателей поступательного развития науки в целом. Второе обстоятельство более специфично. Оно заключается в том, что временами наука разделяет отдельные ошибки и заблуждения прошлого, хотя для преодоления их имеются все необходимые предпосылки и условия.

Именно в этом смысле мы и хотели коснуться истории изучения исторической песни в настоящей статье. Нас интересуют истоки, так сказать, исторические корни тех недостатков, которые характеризуют современное состояние изучения исторической песни.

Само собой разумеется, что в пределах небольшой статьи невозможно проследить эту историю сколько-нибудь подробно. Да это едва ли и нужно. Достаточно остановиться на основных этапах этого изучения, выделяя те моменты, недооценка которых сказывается на результатах современных научных исследований.

В то же время мы, однако, не можем не пойти на некоторое расширение предмета статьи.

Так как изучение исторической песни всегда велось в тесной связи с изучением былинного эпоса, причем связь эта была настолько органична, что определенное понимание одного жанра как бы предполагало соответ-

ствующее понимание другого, то мы должны учесть также и результаты изучения былины в той мере, в какой они касаются вопроса о формах художественного выражения народного исторического сознания, т. е. того вопроса, одним из моментов которого является вопрос о предмете исторической песни. Поэтому мы считаем необходимым остановиться и на таких точках зрения, которые не содержат прямого указания на отношение былины к исторической песне, но дают чрезвычайно много для решения этого вопроса именно потому, что хорошо определяют одно из понятий, которым наука всегда оперировала в выяснении природы и специфики исторической песни, т. е. понятие былины.

Такое необходимое расширение темы не будет, однако, чрезмерным. Все вопросы будут затрагиваться только в том объеме и в том аспекте, какой необходим для решения основной задачи — показать, какие проблемы поставило перед нашей наукой предшествующее изучение исторической песни.

Введение в научный обиход термина «историческая песня» приписывается обычно П. А. Бессонову. Делается это не без оснований, если иметь в виду формальное закрепление этого термина за известным материалом. Однако если говорить об употреблении этого термина в более или менее определенном и устойчивом понимании, то известен он был науке по крайней мере лет за тридцать до Бессонова. Достаточно сказать, что уже В. Г. Белинский употребляет его как общепринятый.

Белинский не просто обозначает этим термином определенный круг фольклорных произведений, чем нередко ограничивались многие позднейшие исследователи, но вкладывает в это глубокий теоретический смысл. Те или иные виды народной поэзии, в том числе историческая песня, рассматриваются Белинским не сами по себе, во взаимной изолированности, а как выражение эволюции народного сознания, связанной с этапами исторического прогресса. «Поэзия каждого народа есть непосредственное выражение его сознания; посему поэзия тесно слита с жизнию народа»,[1] так как сознание есть отражение жизни народа. «Поэзия всякого народа находится в тесном соотношении с его историею: в поэзии и истории равным образом заключается таинственная психея народа, и потому его история может объясняться поэзиею, а поэзия историею».[2] Эти мысли являются исходными в понимании Белинским развития поэзии.

Белинский, как и многие другие философы и ученые домарксовского времени, принимал разделение истории человечества на три периода: мифический, героический и исторический (период «гражданской и семейственной жизни»). Как и они, он связывал с этими периодами различные формы поэтического творчества: мифологию, сказку (былину) и литературу. Но на этой общей основе Белинский сумел построить, в сущности, совсем иное здание.

Если взять построения мифологической школы, то нетрудно заметить, что они игнорируют самую душу предмета, о котором они говорят, — поэзии. Сводя любой факт искусства к мифической первосхеме, рассматривая его как некую функцию этой первосхемы в исторический период, они фактически не признавали за исторической действительностью права на выдвижение вопросов, достойных стать самостоятельным предметом искусства, а за искусством — права отражать современную действительность независимо от рамок мифических первосхем.

[1] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. 5, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 307.

[2] Там же, стр. 328.

Для Белинского же вопрос о мифическом в искусстве встал лишь при рассмотрении искусства мифического периода, т. е. как вопрос отражения соответствующей действительности соответствующими средствами искусства. В дальнейшем развитии искусства он отмечает уже иные формы отражения действительности, которые находятся в полном соответствии с новыми историческими условиями.

Так, например, если в мифический период поэзия слита с религией и отражает стремление человека проникнуть «в тайну бытия», то уже в героический период, по мнению Белинского, происходит известный отход поэзии от религии, выделение ее в самостоятельную область, что находит выражение в создании «сказочных» поэм, т. е. былин. Что же касается этих последних, то подобно тому, как человечество в своем развитии не останавливается на героическом периоде, точно так же развитие народной поэзии не останавливается на «сказочной» поэме. Как только народ начинает проникаться сознанием своего государственного единства, поэзия отражает эту ступень развития, выдвигая новую поэтическую форму — историческую песню.

«Эпические поэмы бывают трех родов: космогонические и мифические, в которых выражается непосредственное воззрение народа на происхождение мира, религиозные и философические созерцания; сказочные, в которых видна особенность народной фантазии и которые суть эхо баснословно-героического быта младенчествующего народа, и исторические, в которых хранятся поэтические предания исторической жизни народа, уже ставшего государством».[3]

Таким образом, каждой фазе в развитии народного сознания соответствует определенная форма отражения действительности. Можно соглашаться или не соглашаться с Белинским относительно содержания этих форм, но мысль о самом характере развития сознания, о диалектическом движении его форм едва ли может быть подвергнута сомнению.

Белинский, к сожалению, не оставил развернутого теоретического разбора исторических песен. Все, чем мы располагаем в этом отношении, это несколько беглых замечаний, высказанных то в связи с изложением мыслей о народной поэзии вообще, то в связи с характеристикой нескольких русских, украинских и донских казачьих исторических песен. Однако как ни кратки и фрагментарны эти замечания, они все же дают возможность судить о требованиях Белинского к исторической песне.

Считая значительность исторической жизни того или иного народа непременным условием существования у него исторической поэзии, Белинский видит, кроме того, в исторической песне свидетельство единства национального сознания народа, вытекающего из единства общественной и политической жизни.

Сетуя на спутанность исторических представлений в русских исторических песнях, он находит объяснение этому в том, что «русская народность еще сознавала себя в сказках: в истории она потерялась. Русский человек как бы не чувствовал себя членом государства и потому не знал, что в нем и делалось. До него доходили слухи, он и сам бывал свидетелем событий как ратник, ливший кровь свою по царскому наказу, боярскому приказу, но ничего не понимал в них и перевирал их вопреки здравому смыслу и исторической действительности».[4] Историчность же украинских песен он объясняет тем, что «Малороссия была органически-поли-

[3] Там же, стр. 331.
[4] Там же, стр. 429.

тическим телом, где всякая личность сознавала себя, жила и дышала в стихии своего общественного существования[5] и потому знала хорошо и дела своей родины... И потому народная поэзия Малороссии была верным зеркалом ее исторической жизни».[6]

Итак, необходимым условием возникновения исторической песни является осознание личностью своих связей со «стихией общественного существования». В понимании Белинским исторической песни эта мысль является главной. Тот факт, что Белинский все же весьма скептически относился к известным ему русским историческим песням, может быть объяснен скорее всего тем, что великий критик не имел правильного представления о конкретных путях развития русского национального самосознания и русской исторической песни: он верно почувствовал природу сознания, породившего историческую песню, но связать ее с закономерностями и требованиями исторической действительности не мог, так как последние ему самому не были ясны. Между тем многие из тех погрешностей против «здравого смысла и исторической действительности», которые усматривал Белинский в наших исторических песнях, находят себе объяснение в связи с особенностями возникновения и развития у нас этой художественной формы.

Буржуазная наука последующего времени почти не обращалась к идеям Белинского. Признаки исторической песни, им намеченные, были как будто забыты в науке. Н. И. Костомаров, например, не делает решительно никакого различия между исторической песней и былиной, объединяя их в общем понятии «историческая поэзия»,[7] у П. В. Киреевского и былина и историческая песня называются одним именем — исторические песни.[8]

Попытку размежевать эти два жанра и закрепить за ними особые названия предпринял П. А. Бессонов в своих комментариях к «Песням, собранным П. В. Киреевским». Закрепление термина «историческая песня» за так называемыми «московскими былинами» П. А. Бессонов мотивирует следующим образом: «...московские былины составляют нечто особое в ряду других: и по содержанию своему, и по относительно позднейшему явлению, а потому и по близости к событиям, ими воспетым, еще не так давним для нас самих; и по той последовательности, с какою сопровождают они течение нашей истории непрерывно шаг за шагом; и по документальности непрерывных почти рукописей и печатных изданий, в коих уцелели они или увековечены; и по срединности, общеизвестности и общеинтересности, какую имеет московское средоточие для всей России, — одним словом, по тем подробностям, кои слагают характер в подлинном смысле исторический».[9]

В этом рассуждении нет еще попытки провести жанровое отличие между исторической песней и былиной, но практическое представление об исторической песне есть. Под исторической песней подразумевается определенный материал, отличающийся от материала былинного. Материал этот определен Бессоновым пока чисто внешним образом, признаки его не исчерпывают еще его сущности, но первый шаг в этом направлении уже сделан. Шаг этот тем более заслуживает внимания, что буржуазная наука последующего времени очень мало прибавила к сделанному Бессоновым,

[5] Разрядка моя, — *Л. Е.*

[6] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. 5, стр. 434 и сл.

[7] Н. И. Костомаров. Об историческом значении русской народной поэзии. Харьков, 1843.

[8] Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. 1. М., 1867, стр. V.

[9] Там же, вып. 7, М., 1868, стр. 82.

а в некоторых отношениях пошла даже назад. Понимание исторической песни остается чисто практическим вплоть до М. Н. Сперанского. Былину практически с ней не смешивают, руководством служит установленная для исторической песни еще Бессоновым «бóльшая верность событию». Однако теоретически особенность эта никак не обосновывается. Более того, в работах исследователей исторической школы фактически стирается различие между былиной и исторической песней. Отношение к действительности в том и другом жанре полагается одинаковым. Поэтому представители этой школы равным образом заботятся о восстановлении «исторической» основы и в былинах, и в исторических песнях. Теория исторической школы является в этом смысле шагом назад не только в сравнении со взглядами Бессонова, но и с так называемой мифологической школой.

Известно, что мифологи делили историю человечества на три периода: мифический, героический и исторический, относя к каждому из этих периодов соответствующую форму отражения действительности народной поэзией.

В мифический период основной формой поэзии является, по их мнению, мифотворчество. Предмет его — теогония. В героический период в центре поэзии герой-полубог, основная форма поэзии — сказание. Наконец, в исторический период героем поэзии является исторический человек, и это знаменует рождение исторической поэзии. По мнению Ф. И. Буслаева, в систему последней входит и былина («Русский эпос XI века уже эпос исторический»).[10] Исторический характер поэзии, по его мысли, первоначально является следствием приспособления прежних мифических и героических идеалов к исторической обстановке, а затем — следствием прямого, независимого от мифических типов, обращения поэзии к исторической действительности.

«Надобно полагать, — пишет он, — что эпическому циклу Владимира Красна-Солнышка и его богатырей предшествовал в русской поэзии собственно мифологический и героический эпос, идеальные типы которого были потом перенесены на Владимира и его поэтических спутников».[11]

«Поэтическое творчество от божеств и мифических героев низошло к обыкновенным смертным, но остановилось только на высших представителях народа, на князьях, придав им мифические черты знакомых идеалов древнейшего эпоса».[12]

Таким образом, Ф. И. Буслаев терминологически еще не различает историческую песню и былину — и те и другие именуются у него то как «исторические песни»,[13] то как «исторические былины».[14] Однако хотя они и входят нераздельно в историческую поэзию, они все же являются разными этапами ее развития — в поздних исторических песнях обращение к действительности уже почти неопосредовано мифическими «типами». Сознание эволюции в пределах самой исторической поэзии присутствует у Буслаева везде. Некоторые его последователи, к сожалению, восприняли только формальную сторону этой идеи и воспользовались ею для восстановления мифической первосхемы каждого произведения народной поэзии. Примечательно, что сам Ф. И. Буслаев предостерегал от такого рода крайностей. «Обратить былину назад, в тот доисторический период, когда она

[10] Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. 1. Народная поэзия. СПб., 1861, стр. 381.
[11] Там же, стр. 417.
[12] Там же, стр. 391.
[13] Там же, стр. 391.
[14] Там же, стр. 430.

интересовалась только красным солнышком да тучею с дождем, а не князем Владимиром и Соловьем-разбойником, значило бы отказать народному эпосу в его национальном интересе для последующих поколений, которые в своих героях хотели воспевать более близкое для себя, более человеческое, нежели устарелые мифы о солнце, дожде или громе».[15]

Дифференциация былины и исторической песни, содержавшаяся в концепции Ф. И. Буслаева в виде возможности, получает ясное выражение уже в трудах его ближайших последователей. А. А. Котляревский, например, говорит об исторической песне, как о «совершенно отличной от прежней (т. е. былины, — *Л. Е.*) форме сказания».[16] Если и у него есть некоторое уравнение исторической песни с былиной, то это касается лишь той части исторических песен, в которых отражение действительности осуществлялось, по мнению А. А. Котляревского, мифическими средствами. Таким образом, историческая песня, как особая форма поэзии, понимается как отражение событий истории на реальной, а не на мифической основе.

Того же взгляда держался П. И. Вейнберг, который, исходя из традиционного деления истории человечества, противопоставлял былину и историческую песню по степени верности их историческим фактам.

По мнению П. И. Вейнберга, история в былинах «на втором месте; исторический факт служит как бы дополнением или, вернее сказать, едва заметною рамкою, в которую вставляются образы, не имеющие никакого отношения к действительности».[17] Под последними имеются в виду образы мифического и героического эпоса.

Историческими в строгом значении этого слова П. И. Вейнберг считает песни о действительных событиях истории. «Песня историческая, — говорит он, — построена уже на чисто исторической основе».[18] Для собственно исторической песни П. Вейнберг полагает обязательным отражение исторических событий во всей их конкретности.

Концепция П. Вейнберга вызвала весьма резкую критику со стороны А. Н. Веселовского. В своей статье «Две варшавские диссертации»[19] последний обрушивается на основное положение П. Вейнберга — необходимость конкретно-исторического отражения действительности в исторической песне. По мнению А. Н. Веселовского, ценность исторической песни «не измеряется ее верностью летописной действительности, а именно ее искажением в смысле тех вековых идеалов, которые задолго перед тем овладели сознанием народа. Они — мерка для всего нового, прибывающего в жизнь, новое содержание примыкает к ним по естественному подбору».[20] «Необходимо помнить, — пишет он далее, — что когда у народа сложилась впервые эпическая поэзия, что доказывает, что известные события, известные формы действительности произвели на него особенно глубокое впечатление, оставили в его сознании известные идеалы... в его фантазии известные образы, которые отражаются в его поэзии столь же определенными выражениями, как первичные впечатления в постоянной форме слова. Его миросозерцание сложилось в своих основных чертах: всякий дальнейший опыт на историческом пути, всякое впечатление, какое народ воспринимает позже, будет считаться с основными типами этого миросо-

---

[15] Там же, стр. 417.
[16] А. А. Котляревский, Сочинения, т. II, СПб., 1889, стр. 254.
[17] П. И. Вейнберг. Русские народные песни об Иване Васильевиче Грозном. Изд. 2-е, СПб., 1908, стр. 8.
[18] Там же, стр. 8.
[19] «Вестник Европы», 1872, X.
[20] Там же, стр. 911.

зерцания... Новые люди и события укладывались сами собою в готовую рамку, приравниваясь к своим двойникам».[21]

«Таким образом, — заключает А. Н. Веселовский, — между мифическим эпосом и историческим не представляется никакой существенной грани: разница не существует ни объективно, ни для народного сознания, а только субъективно для нас, которым время Ивана Грозного и ближе и понятнее эпохи, которую мы продолжаем называть мифической».[22]

Приведенные мысли А. Н. Веселовского свидетельствуют о том, что он не видел никакой разницы между былиной и исторической песней, полагая в основе той и другой конкретно-историческое отражение, в равной степени «искаженное» в соответствии с некими типами «вековых идеалов», которые образовались в эпоху складывания у народа эпической поэзии.

То «искажение» действительности, которое П. Вейнберг считал закономерным в былине, но отрицал для исторической песни, А. Н. Веселовский рассматривает как основную черту эпического творчества вообще. Идеалы, «в смысле» которых отражается в поэзии действительность, представляются ему не мифическими, а реальными, сложившимися под влиянием «известных» явлений действительности. Таким образом, развитие поэзии включает в себя два периода: 1) период складывания идеалов и 2) отражение действительности по их образу и подобию. При этом остается непонятным, каким же образом сложились сами эти первичные идеалы. Имели ли они в сознании народа такой же эталон, каким сами явились для отражения действительности в последующую пору, но в таком случае они не первосущны и исследователь не избавляется от необходимости отвечать на вопрос о складывании действительно первичных идеалов. Или, может быть, идеалы эти явились прямым отражением каких-то событий и прототипов, но в таком случае должно допустить, что в истории народа имели место такие события, которые содержали в себе возможность объяснения всей последующей истории, поскольку последняя не способна породить новых идеалов. Равным образом ограничивается и творческая способность человека, если новая действительность вынуждена все время отливаться в старые формы.

Само собой разумеется, что при таком понимании исторической поэзии вопрос о возникновении исторической песни не мог принять сколько-нибудь конкретных очертаний. Он совпадал с вопросом о возникновении поэзии вообще, с вопросом о характере отражения в ней действительности и в лучшем случае с вопросом о различных исторических отложениях в тех или иных песнях. Историческая песня рассматривается А. Н. Веселовским не как самостоятельный, исторически обусловленный жанр народной поэзии, а как некая гносеологическая ступень в процессе отражения поэзией исторической действительности, в процессе превращения объекта отражения в художественный образ. Вся история эпической поэзии представляется А. Н. Веселовскому как эмбриология былины, где первичной формой отражения является так называемая историческая песня, которая в зависимости от обстоятельств созрела или не созрела до своей естественной, по Веселовскому, формы — былины.

Точно такое же понимание исторической поэзии лежало в основе представлений так называемой исторической школы.[23] Весьма отчетливо сфор-

[21] Там же, стр. 911.

[22] Там же, стр. 912.

[23] Родоначальником этой школы обычно принято считать Л. Н. Майкова. Однако подобные взгляды высказывал еще К. Калайдович. См., например, его предисловие ко 2-му изданию сборника К. Данилова: «Добрыня Никитич, брат Малуши, ключницы

мулировал его А. К. Бороздин: «То, что мы называем исторической песней, лишь ближе к воспеваемым событиям, и потому она с точки зрения исторической поэтики даже как бы старше былины, хотя она и гораздо моложе ее хронологически».[24]

Условный, чисто практический характер различия между былиной и исторической песней подчеркивает и С. К. Шамбинаго: «Резкая грань между „былиной" и „исторической песней" может быть установлена только в том случае, если представить себе последнюю как такое эпическое произведение, которое, восходя по форме вообще к былевым песням, по содержанию воспроизводит исторические события, с которыми она может быть соединена документальной связью».[25]

Е. Кале также не усматривает никакой существенной разницы между былиной и исторической песней, но подходит он к этому несколько иначе: «В противуположность былине, воспевающей богатырские, т. е. сказочные подвиги, историческая песня представляет собою такое эпическое произведение, которое имеет своим предметом действительно бывшее, т. е. историческое событие».[26] Однако «былина воспевает не сказочные, созданные досужею фантазией происшествия, а такие настоящие, действительно бывшие факты», которые «воспевались не очевидцами, а по преданию; а известно, что это последнее отнюдь не считает себя связанным фактами и дает полнейший простор фантазии при изображении подробностей».[27] Вся разница, следовательно, сводится к тому, что былина — это песня о прошлом, донесенном в преданиях, историческая же песня повествует об очевидном для творцов ее настоящем.

Таким образом, главным итогом первого этапа изучения исторической песни следует считать то, что историческая песня была выдвинута в особый отдел поэзии по чисто внешнему признаку — близости к воспеваемому событию, причем закрепление за нею этого признака было выражением весьма различных взглядов на сущность исторической поэзии. Попытки выявления закономерности конкретно-исторического отражения в исторической песне еще не предпринимается. Решение этой задачи стало содержанием второго этапа изучения исторической песни.

Существенный интерес в этом отношении представляет концепция М. Н. Сперанского. Определение исторической песни остается у него в сущности таким же, как и у предшествующих исследователей.

Однако оно отличается тем, что имеет в виду особый жанр народной поэзии и связывает возникновение этого жанра с определенными закономерностями в развитии общественного сознания. «Она (историческая песня, — *Л. Е.*), как сейчас увидим, не только следующий, младший фазис развития эпической песни сравнительно с былиной, но она отразила иное состояние воззрений русского племени на окружающее, нежели то показывала былина, и отразила его иначе».[28] Историческая песня «есть песня своего времени, как былина своего».[29] М. Н. Сперанский чувствует

Ольгиной... был дядя Владимиров... О Сотском Ставре... Новгородская [летопись]... в 1118 году упоминает о ссылке его за грабеж князьями Мстиславом и Владимиром» (Сборник Кирши Данилова. Изд. Публичной библиотеки под ред. П. Н. Шеффера. СПб., 1901, стр. 209—210).

[24] История русской литературы. Под ред. приват-доц. Е. В. Аничкова. Т. I. Народная словесность. М., 1908, стр. 223 (разрядка моя, — *Л. Е.*).

[25] Там же, стр. 337.

[26] Е. Кале. Русские исторические песни XVII века. «Филологические записки», вып. IV, Воронеж, 1897, стр. 1.

[27] Там же, стр. 1.

[28] М. Н. Сперанский. Былины, т. 2. М., 1919, стр. 321.

[29] Там же, стр. 328.

уже разницу в эстетике былины и исторической песни и по-своему стремится разобраться в причинах этой разницы.

«Былина,— говорит он,— смотрит на исторический факт преимущественно с точки зрения поэтического его отображения, изображения настроения, создаваемого фактом, отсюда у автора былины преимущественное внимание к поэтической стороне произведения, к воздействию на чувство и воображение слушателя и меньший интерес к факту как таковому в сознании слагателя. Для создателя же „исторической" песни самый факт, его изображение представляются более ценными в процессе творчества: правильное освещение явления, точная передача события в его словах стоят для него на одном уровне с поэтической стороной произведения».[30]

«Стесненный своим заданием, так сказать, исторического характера (более или менее точного изображения события или исторической личности), автор такой песни (т. е. исторической,— *Л. Е.*), не мог быть так свободен, как автор былины, в поэтической обработке сюжета; участие фантазии и фантастического по духу элемента (действующих преимущественно не на сознание, а на чувство слушателя и самого поэта) для него не допустимо в такой степени, как это было в былине».[31]

«В этом отношении „историческая" песня у́же былины, а в зависимости от этого в ней скуднее пользование теми поэтическими изобразительными средствами, которыми достигалась, при относительной свободе обращения к историческим явлениям в былине, бо́льшая поэтичность самого впечатления песни старшей».[32]

Такая эволюция эстетических принципов ставится М. Н. Сперанским в прямую связь с общей эволюцией мировоззрения народа. Изменения, происшедшие в народных воззрениях к моменту возникновения исторической песни, по мнению М. Н. Сперанского, состояли в усилении интереса народа к историческим событиям. Последнее же объясняется тем, что в жизни северо-восточной Руси «видную роль играют события чисто политического характера, личность носителя власти, приобревшая теперь гораздо более значения для края, нежели она имела в предшествующий период, представители сословно-административного строя в их взаимных отношениях, отношениях к массе и т. д.».[33] «...теперь царь мыслится не только как носитель власти, но и как владелец русского государства, как такое лицо, в котором воплощается, находит свое осуществление это государство».[34]

Общий итог изменений в мировоззрении народа выразился в том, что «народное самосознание в это время (XV—XVI века,— *Л. Е.*) уже проникнуто государственными воззрениями в отличие от прежнего, преимущественно этнического, племенного».[35]

Приведенные мысли М. Н. Сперанского позволяют судить о том, насколько дальше своих предшественников пошел он в вопросе о характере развития исторической народной поэзии. Самой ценной из его мыслей является мысль о разном отношении народной поэзии к истории на разных этапах развития общества. Впервые в науке за былиной признается право отражать историю не прямо, а через стремление изобразить нечто иное, что является непосредственным предметом былинного творчества,

---

[30] Там же, стр. 322.
[31] Там же, стр. 327.
[32] Там же.
[33] Там же, стр. 322.
[34] М. Н. Сперанский. Русская устная словесность. М., 1917, стр. 330.
[35] Там же, стр. 331.

соответствующим данному уровню развития общественного сознания. Это не мифические идеалы, лишенные каких бы то ни было исторических черт или механически притягивающие их в период «исторического» бытования первозданного эпоса. Это — «настроение, создаваемое фактом», т. е. предмет, не только не обязывающий отражать факт во всей его конкретности, но, наоборот, предполагающий следование каким-то иным художественным критериям. Природа их, правда, остается невыясненной и у М. Н. Сперанского (напротив, в некоторых случаях исследователь сбивается таже на путь «классиков» исторической школы), но важно то, что он допускает возможность исконно обобщенного отражения действительности в былине.

Насколько независимым от факта полагал М. Н. Сперанский предмет былины, видно хотя бы из того, что отмирание былины он объяснял не тем, что не было соответствующих фактов, достойных отражения, а тем, что условия XIV—XV веков не способствовали развитию художественного творчества вообще. Основной чертой этого последнего М. Н. Сперанский, по-видимому, считает участие фантазии, в связи с чем былинное творчество, как наиболее богатое этим элементом, считается им более художественным в сравнении с историческою песней. Распад же элемента фантазии в творчестве был распадом вообще художественности творчества и одновременно распадом предмета былинного творчества.

«Тягота ига и самой жизни, отсутствие элементарных условий безопасности, в то же время строительство в недавно колонизованной стране, выработка новых основ государственности — все это делало затруднительным развитие художественного творчества».[36] В этом рассуждении нетрудно заметить влияние взглядов Вс. Миллера, который говорил: «Преобладание исключительно материальных интересов, отсутствие патриотических идей, падение духовных запросов в обществе и народе, ведших постоянно трудную борьбу за существование, понижение нравственных чувств в высшем классе под гнетом ордынского ига, обеднение его и одичание — все это вместе взятое не могло дать почвы для героических песен».[37] Подобные условия, по мнению М. Н. Сперанского, и послужили причиной тех изменений в народном мировоззрении, следствием которых было возникновение исторической песни с ее вниманием «к факту как таковому», с ее «деловитостью» в изображении событий.

Конечно, в наши дни не составляет большого труда увидеть ошибочность взглядов М. Н. Сперанского на закономерности общественного развития, на сущность художественности и т. д. Не может остаться незамеченным и стремление этого выдающегося историка литературы применить к фольклору закономерности развития индивидуального художественного творчества. Но несомненной остается та его заслуга, что он как бы «раскрепостил» понимание былинного творчества, взглянул на действительный предмет былины, минуя все более или менее туманные исторические штрихи, которым историческая школа придавала значение первого импульса творчества. В то же время это не увело М. Н. Сперанского в давно оставленную наукой область «мифических идеалов». Говоря о «настроении» как предмете былины, предмете как будто «неисторическом», он все же не покидает почвы истории, так как «настроение» это внушено историческими фактами. Хотя этот ход мысли и несколько схематичен и в объяснении историзма былин не идет дальше опять-таки факта, стремясь, таким образом, сохранить связь былинного творчества с историей (эта огра-

[36] Там же, стр. 323.
[37] Вс. Миллер. Очерки русской народной словесности, т. III. М., 1924, стр. 67.

ниченность будет преодолена, как увидим, наукой в дальнейшем), все же устанавливается главное: в былине мы имеем особый тип творчества, связанный с уровнем развития общественного сознания, который имеет в виду не отдельные факты, а какое-то их следствие, какой-то их результат в сознании творящего субъекта. У М. Н. Сперанского этот результат («настроение») связывается еще с отдельными фактами и связи этой в творческом сознании придается, по-видимому, осознанный характер — это, конечно, не что иное, как смешение творчества индивидуального и коллективного.

Историческая песня рассматривается М. Н. Сперанским как вторая фаза развития былины. Однако это не простое продолжение истории былины, что заставило бы утверждать конкретно-историческое отражение в былине, а новое качество былины, обусловленное новой ступенью в историческом развитии.

Признание принципиального различия между былиной и исторической песней означало конец господства в науке исторической теории Л. Майкова—В. Миллера. Точнее, это было началом конца, первым его симптомом, обнаружившимся в недрах ее самой. Однако довольно продолжительное время позиции ее оставались все еще весьма крепкими. Держались они главным образом потому, что, с одной стороны, не было проведено последовательной критики теоретических и фактических основ исторической теории, а с другой стороны, не появлялось сколько-нибудь серьезного обоснования обобщенного отражения действительности в былинах.

Сильнейшую атаку по обоим этим направлениям первым провел А. П. Скафтымов в своей книге «Поэтика и генезис былин». «Былину, как таковую, проглядели, — подводит он итог предшествовавшему изучению былинного эпоса, имея в виду прежде всего историческую школу, — всегда хотели видеть в ней только музейные отголоски прошлого, оттого исследования по ней превращались в трактаты общей культурной и политической истории».[38]

Показав на многочисленных примерах всю бесполезность погони за фактическими приурочениями в былинах, А. П. Скафтымов стремится найти в былинах иную опору.

«Только эстетическим обаянием обусловливается живой интерес простого народа к былине».[39]

«Эстетическое отношение к былине со стороны ее созидателей и слушателей указывает на ее главную внутреннюю формирующую силу. Следовательно, был же принцип, устанавливающий ее состав, выбирающий элементы жизни и фантазии и связывающий их в целое».[40]

«Если былина имеет внутренний организующий принцип, то, следовательно, она по этому принципу и создавалась, следовательно, в ней есть какие-то внутренние стержни, для которых не все равно, сохранить или выбросить тот или иной элемент, следовательно, в соотношении ее деталей есть какая-то внутренняя иерархия, и сказитель, пересказывая былину, всякий раз художественным чутьем своим с этой иерархией считается и одни элементы отбрасывает, теряет и заменяет другими

---

[38] А. П. Скафтымов. Поэтика и генезис былин. (Очерки). Книгоизд. В. З. Яксанова, М.—Саратов, 1924, стр. 40.

[39] Там же, стр. 42 (разрядка моя, — *Л. Е.*).

[40] Там же, стр. 42 и сл. (разрядка моя, — *Л. Е.*).

легко и незаметно, а за другие, наоборот, держится, потому что чувствует именно в них смысл своего рассказа».[41]

Исследователь тщательно анализирует композицию былин и находит в организации ее определенную закономерность. Он отвлекается вначале от реального наполнения былинного сюжета и прослеживает только, в каких формах обычно выражается былинное содержание. Исследователю как бы безразлично, что подлежало в былине оформлению, основные закономерности которого он проследил. В этом и положительная, и отрицательная сторона его концепции. Положительная потому, что он, в сущности, очень близко подошел к самому предмету былины — идеалу, который делает понятными найденные А. П. Скафтымовым формы выражения. В том же, что эстетическая схема былины представляется всеобщей и застывшей, безразличной к содержанию, нельзя не увидеть и отрицательной стороны, потому что если на форме не отражается эволюция содержания, то этим самым и сама-то форма лишается исторического оправдания, делается непонятной. Формы, в которых осуществляется развитие сюжета, еще не решают вопроса об эстетике былины, о той силе, которая «выбирает элементы жизни и фантазии и связывает их в целое». Формы эти сами являются продуктом действия этой силы. Сила эта по особым историческим причинам (их-то и надо открыть!) вынуждена отражать отобранные ею «элементы» в формах, открытых А. П. Скафтымовым. И было бы ошибкой сами эти формы рассматривать как предмет былины. Например, элемент «неожиданности и удивления» как главный выделяющий прием, найденный в былинах А. П. Скафтымовым, ни в какой мере не может служить ни отбирающей силой, ни предметом былины — он всего лишь одно из средств, при помощи которых отбирающая сила обычно выражает предмет былины. Поэтому чрезвычайно полезные результаты исследования А. П. Скафтымова не сыграли своей роли, поскольку форма не была соединена со своим содержанием, не была мотивирована исторически.

Особый интерес представляет та глава книги А. П. Скафтымова, где говорится об отношении былины к действительности. Хотя архитектоника былины говорит А. П. Скафтымову больше, чем ее фактическая основа, исследователь, однако, не отказывается (правда, в чисто теоретическом плане) видеть и известные фактические соответствия. «Каждая былина, — пишет он, — при всех изменениях твердо держит какую-то основу сюжета... Каждый сюжет сохраняет свой особый костяк с неизменной установкой основной ситуации и главных линий внутреннего движения».[42] Причина этого, по мнению А. П. Скафтымова, состоит в том, что «в развитии былины был момент, когда фактическая конкретность, входящая в ее состав, в известной мере являлась для нее предметом непосредственного интереса как прямое оформляемое ею задание... Оттуда, из того отдаленного момента, и идет основная кристаллизация сюжета как некоторого, потом уже неразрывного слитка конкретных представлений».[43]

Считая, однако, что в формировании былины последнее слово все же за «эстетической» схемой, исследователь вносит существенное уточнение. «Такую опричинивающую сюжет, прямую реалистическую направленность нужно предполагать лишь в самом начале возникновения песни; потом, очевидно, происходит ее деформация в постепенном отходе от реалистических интересов и в сосредоточении своего смысла и ценности на идеологи-

[41] Там же, стр. 42.
[42] Там же, стр. 100.
[43] Там же.

ческой, морально-психологической и эстетической сторонах самих по себе»,[44] которые в принципе «утилизируются былиной или в качестве аксесуарного эмоционально окрашивающего средства, или находятся на положении особого оценочного повода, направленного опять к апофеозе богатырских успехов героя».[45]

Обращение песни (былины) в момент ее возникновения к конкретному факту А. П. Скафтымов представляет, впрочем, не так, как сторонники исторической школы. «Уже и при прямой установке на реальность область захватываемой действительности даже в пределах одного факта имеет и свои границы, и свой фокус, в которых она и получает свою организацию: здесь уже выдвигается ядро значимости совершившегося события, подхватывается пробившийся в нем и увлекший элемент скорби, радости, смеха, гнева или восхищения на почве общеморальных или национальных или классовых оценок. Фактическая действительность дается в общих чертах, событие воспроизводится лишь в линиях главной канвы и лишь постольку, поскольку это нужно для воспроизведения выдвинувшейся главной психологической ситуации. Но все же, так как здесь фактическая действительность, взятая хотя бы и в общих контурах, является непосредственным, прямым объектом художественного интереса, предметом выражения воспроизведения и освещения — то сознание певца не свободно в отношении к ней, замены сюжетной конкретности для него не безразличны, так как, помимо общей эмоциональной выразительности, они регулируются требованиями объекта песни, т. е. критериями воспроизведения и подобия».[46]

В дальнейшем, «с утратой интереса к факту самому по себе» реалистическая основа былины отходит на задний план и, наконец, совсем забывается, остается лишь ее «функционально-эстетический вес», на котором и сосредоточивается все внимание былины».[47]

Такова история того «эстетико-психологического стержня» былины, который реализован в формах, установленных А. П. Скафтымовым в начале книги. С одной стороны, конкретно-фактическая основа былины (событие с его индивидуальными чертами), с другой — изображение не его самого, а лишь его тени — «главной психологической ситуации», служащей как бы психологической оценкой отношений между «компонентами» реального события. В сущности, это то же самое, что и «настроение от факта» в теории М. Н. Сперанского, с той лишь разницей, что «психологическая ситуация», так сказать «воспитанная» событием, больше отражает индивидуальность последнего, чем «настроение от факта». Если «настроение от факта» бесформенно и может не иметь иной связи с фактом, кроме простого указания на него, то «психологическая ситуация» уже построена по определенным законам, которые отражают соотношение между «компонентами» события в формах, образующих поэтику былины.

Основная слабость этой точки зрения в неисторичности постановки вопроса. Как ни тонки наблюдения А. П. Скафтымова относительно былинной формы, все же остается невыясненным, почему же былина берет событие именно со стороны «главной психологической ситуации», а не изображает его прямо, в совокупности всех его индивидуальных черт. Чистая поэтика, как ни правильно она определена, ничем тут помочь не может. Необходимо встать на путь исторического обоснования явле-

[44] Там же, стр. 101.
[45] Там же, стр. 95.
[46] Там же, стр. 101 (разрядка моя, — *Л. Е.*).
[47] Там же.

ний поэтики. Только недостаточно ясным пониманием историзма можно объяснить тот факт, что поэтику былин, приспособленную именно для обобщенного отражения действительности, А. П. Скафтымов оказался вынужденным «опереть» на конкретно-исторические события. Он искал объяснения устойчивости былинного сюжета, тому, что «каждая былина при всех изменениях твердо держит какую-то основу сюжета», и нашел, что устойчивость эта обеспечивается когда-то имевшим место соответствием былинного сюжета реальному событию. Уже здесь содержится противоречие: фактическая конкретность выступает «как прямое оформляемое ею (былиной, — *Л. Е.*) задание», служит «предметом непосредственного интереса» (не правда ли, все это всегда утверждалось относительно исторической песни?) и тем не менее отражается она в былине лишь со стороны «главной психологической ситуации». Почему? А. П. Скафтымов этого не объясняет. Более того, едва ли здесь возможно вообще какое-либо серьезное обоснование. Каким-то этапом в развитии сознания это не может быть объяснено, так как если отдельное событие стало «предметом непосредственного интереса» да еще представилось сознанию как прямое оформляемое задание, то уже нельзя привести решительно никаких причин в пользу отражения только «общей канвы» и «главной психологической ситуации». Этого нельзя объяснить ни гносеологически, ни исторически. Это именно противоречие. Чтобы его преодолеть, необходимо форму отражения действительности в былине, ее поэтику привести в соответствие с предметом отражения, в форме былины увидеть естественное бытие соответствующего содержания. Иными словами, надо или признать конкретно-историческую форму отражения, «примирив», таким образом, реальное событие и отражение конкретных черт его в былине, или, признав обобщенную форму былины исконной, отказаться от ориентации на отдельное реальное событие. Именно по этому второму пути пошла советская наука после того, как исторической школе был нанесен сильный удар в книге А. П. Скафтымова.

Правда, концепция исторической школы временами еще заявляет о себе, что проявляется, в частности, в сближении былины и исторической песни на единой исторической основе, но все это существует уже на правах традиции. Никакого принципиально нового материала не привлекается, новых доказательств не приводится. Может быть, это объясняется тем, что изучение исторической песни и былины в это время не имеет специального характера. Определения даются беглые, приблизительные, не отражающие всей сложности вопроса и даже не учитывающие того, что уже было достигнуто в предшествующий период. Можно указать на книгу П. Н. Сакулина,[48] которая бегло излагает уже известные мысли о специфике исторической песни, никак их не развивая.

«Былины и исторические песни представляют... один и тот же жанр, но на разных ступенях его развития».[49]

«Являясь более поздней стадией былевого эпоса, историческая песня стоит ближе к событиям, содержит более исторической правды и обнаруживает большую степень исторического понимания события».[50]

Первые шаги в новом направлении представляют лишь то значение (правда, это уже много), что за былиной признается право отражать не отдельные события, а наблюдения народа над широким кругом событий.

[48] П. Н. Сакулин. Русская литература. Социолого-синтетический обзор литературных стилей, ч. 1. Сб. «Литературная старина», М., 1928.
[49] Там же, стр. 46.
[50] Там же, стр. 51.

Это, хотя в самой общей форме, но все же признавало в былине художественное выражение действительности и, освобождая былину от «гнета» ее конкретно-фактического субстрата — реального события, расширяло возможности объяснения как обобщенной формы былины, так и той устойчивости сюжетов, которая заставила А. П. Скафтымова искать в основе былины факт. Перед наукой этим ставилась задача: выяснить, каким образом отражается историческая действительность в былине. Решение этой задачи означало бы большой прогресс и в понимании исторической песни. Однако этого сделано не было. Время первых шагов затянулось. Былину, так же как и историческую песню, описывали, а не определяли. Историческая действительность фактически угасла в былинах, так как относительно отражения ее не говорилось буквально ничего, кроме того, что оно обобщенное и что в былинах отразились лучшие идеалы народа.

В 30-е годы в связи с общим усилением интереса к народному творчеству постановка вопросов героического эпоса приобретает на время сравнительную отчетливость и остроту. Определение исторической песни и былины продолжает, правда, оставаться по-прежнему описательным, но рядом с этим проявляется настойчивое стремление определить движущие силы в развитии исторического фольклора. В науке прочно закрепляется мысль о соответствии былины и исторической песни различным формам общественного сознания. В обосновании ее заметен определенный прогресс в сравнении с концепцией М. Н. Сперанского. Делается попытка связать возникновение исторической песни с развитием классовых противоречий в обществе.[51]

И хотя эта точка зрения отражает излишнюю социологизацию эволюции художественных форм и в целом не может быть принята наукой, она все же имеет перед концепцией М. Н. Сперанского то неоспоримое преимущество, что в основе ее лежит стремление использовать общие теоретические установки исторического материализма. В дальнейшем наука отошла от этой точки зрения, сохранив, однако, стремление связать возникновение исторической песни с закономерностями общественного развития. В работах Б. Н. Путилова, В. К. Соколовой, Л. С. Шептаева, В. И. Чичерова проводится мысль о возникновении исторической песни в связи с централизацией Русского государства. Не являясь новой по существу (как было отмечено, она высказывалась еще М. Н. Сперанским), она принципиально отличается по характеру самого понимания исторического процесса.

Однако необходимо отметить, что система аргументации, приводимая указанными исследователями в пользу этой мысли, была крайне слабой. В сущности, аргументации как таковой не было. Просто высказывалось убеждение, что в связи с новыми историческими задачами произошли изменения в национальном сознании и это привело к созданию нового жанра народной поэзии исторической песни. В чем состояло это новое качество национального сознания, почему оно требовало отхода от норм былинного отражения действительности, оставалось непонятным. По-видимому, именно это послужило причиной того, что связь факта возникновения исторической песни с историческими условиями XIV—XVI веков стала постепенно оспариваться.

[51] А. М. Астахова. Исторические песни. Русский фольклор. Эпическая поэзия. Библиотека поэта, малая серия, «Советский писатель», М., 1935, стр. 247; П. И. Калецкий. Исторические песни. Диссертация. 1940 (Фундаментальная библиотека Лен. гос. пед. инст. им. А. И. Герцена), стр. 16.

Не так давно Д. С. Лихачевым была высказана интересная мысль о возможной генетической связи между исторической песней в ее сложившемся понимании и так называемыми песнями славы, слагавшимися в X—XI веках дружинными певцами в честь военачальников-князей. Это отождествление дружинного эпоса с собственно народным, как известно, было принято еще в дооктябрьской науке. Можно сослаться на известные высказывания Ф. И. Буслаева[52] и И. Н. Жданова.[53] Однако невозможно не заметить, что мысль эта у Д. С. Лихачева и у названных исследователей является выражением диаметрально противоположных взглядов на сущность народной поэзии.

Если Ф. И. Буслаев отождествлял песни «княжьих певцов» с собственно народной поэзией на том основании, что эти певцы были «представителями эпической деятельности целого народа», если И. Н. Жданов исходил в своих выводах из теории так называемого аристократического происхождения героического эпоса, то Д. С. Лихачев находит для отождествления дружинной поэзии с поэзией общенародной другое основание — именно то, что в X—XI веках дружина еще не оторвалась от народа. В этом существенное отличие понимания Д. С. Лихачевым дружинной поэзии, в частности песен славы.

Второе не менее важное отличие состоит в том, что если, например, для И. Н. Жданова не существует никакой разницы между былиной и исторической песней, то Д. С. Лихачев эту разницу признает, и это придает его концепции особенно сложный характер. Дело в том, что, отождествляя дружинную поэзию с поэзией общенародной, Д. С. Лихачев тем самым признает, что возможности отражения отдельных исторических фактов, которые (возможности) содержатся в песнях славы, не зависят от узкой специфики развития дружинной поэзии, но присущи вообще народно-поэтическому сознанию той эпохи (X—XI века). В соответствии с этим дружинная песнь славы и былина выглядят лишь различными модификациями одного и того же художественного сознания, способного к отражению отдельных исторических фактов. В то же время объективно существующая разница между былиной и песней с к о н к р е т н о-историческим отражением заставляет предполагать какой-то особый характер обращения былины с конкретными явлениями исторической действительности. Д. С. Лихачев находит объяснение в так называемом «эпическом времени»,[54] по законам которого отражаются в былинах конкретные явления истории.

Как видим, положение о генетической связи исторических песен с песнями славы опирается на сложную и последовательную концепцию развития исторического и художественного сознания народа.

Мы не можем входить здесь в сколько-нибудь подробное рассмотрение этой концепции — это обширный и сложный вопрос. Концепция эта, в сущности, ставит совершенно по-новому все основные теоретические проблемы фольклористики, и уже это исключает возможность беглых заключений в пределах столь небольшой статьи. Поэтому мы ограничимся лишь указанием на те вопросы, которые, по нашему мнению, неизбежно встают в связи с положениями Д. С. Лихачева.

---

[52] Ф. И. Буслаев, ук. соч., стр. 391.

[53] И. Жданов. Русская народная поэзия в домонгольскую эпоху. Оттиск из «Университетских известий» за 1879 год, стр. 14—17.

[54] Д. С. Лихачев. Эпическое время русских былин. Сб. «К 70-летию акад. Б. Д. Грекова», М., 1952, стр. 55—63.

Первое, что предстоит решить, это вопрос о том, насколько правомерно отождествление поэзии дружинной с общенародной поэзией.[55] Надо выяснить, достаточно ли для такого отождествления относительной социальной однородности дружины и народа. Если достаточно, то мысль Д. С. Лихачева о генетической связи дружинных слав с историческими песнями получает известные основания. Если же недостаточно, если окажется, что формирование общенародного сознания связано с более широким кругом факторов, чем формирование сознания дружины, то рассматривать явления дружинной поэзии без учета специфики сознания, выражением которого они являются, не представится возможным. В этом последнем случае встает основная и очень сложная проблема — зависимости художественных форм от характера воплощенного в них сознания. Конкретизацией этой проблемы будут вопросы об исторической обусловленности былины и исторической песни. Таким образом, мы подходим к тем же самым вопросам, которые как будто снимаются отождествлением дружинной поэзии с поэзией общенародной, и, следовательно, необходимо дать такое решение этих вопросов, которое, во-первых, не игнорировало бы исторической обусловленности различных фольклорных форм, а во-вторых, не основывалось бы на отождествлении поэзии народа с поэзией его отдельного слоя.

Направление, которое приняло изучение исторической песни в последнее время, свидетельствует о том, что положения, высказанные Д. С. Лихачевым, до сих пор не учтены в науке должным образом. Одни исследователи стремятся остаться на старых позициях, продолжая считать, что историческая песня возникает где-то около XVI века в ответ на изменения в национальном сознании, существо которых по-прежнему остается невыясненным. Другие, понимая неопределенность и, так сказать, беспредметность такой точки зрения, становятся на точку зрения Д. С. Лихачева, нередко не сознавая обилия и сложности вопросов, которые она предполагает. В поисках исторических песен, более древних, чем песни, известные науке, иногда привлекаются источники, которые создают дополнительные трудности в изучении исторической песни. Примером могут служить попытки реставрировать на материале литературных памятников XIII века исторические песни того времени.[56] Слабость этой методики заключается в том, что основной тезис исследователя может быть доказан только при наличии известных допущений, для которых не имеется решительно никаких оснований. Ко всякого рода методологическим затруднениям в этом случае прибавляются трудности методического порядка.

В недавно опубликованной статье Б. Н. Путилова предпринимается попытка теоретически обосновать закономерность такой методики: «Нам нужна т е о р и я жанра исторической песни. Но теория фольклорного жанра в наши дни невозможна без его и с т о р и и».[57] Это справедливое в общем утверждение, как только дело доходит до его конкретизации, нуждается в существенном дополнении. Дело в том, что теория жанра

---

[55] Подробнее об этом см. в нашей статье «Некоторые вопросы генезиса исторической песни» (Историко-литературный сборник, Изд. АН СССР, М.—Л., 1957).

[56] М. О. С к р и п и л ь. Народное поэтическое творчество периода феодальной раздробленности и создания централизованного Русского государства (XIII—XV вв.). В кн.: Русское народное поэтическое творчество, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1953, стр. 286; Б. Н. П у т и л о в. Песни о Евпатии Коловрате. «Труды Отдела древнерусской литературы», т. XI, Изд. АН СССР, М.—Л., 1955, стр. 118—139.

[57] Б. Н. П у т и л о в. О некоторых проблемах изучения исторической песни. Сб. «Русский фольклор. Материалы и исследования», т. I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1956. стр. 65.

столь же невозможна без его истории, сколь и история без теории, если под историей подразумевать не простую констатацию фактов. В этом как нельзя лучше убеждает опыт самого же Б. Н. Путилова, реставрировавшего «песню» о Евпатии Коловрате отнюдь не без помощи теории, потому что уже сама возможность рассмотрения книжного р а с с к а з а в качестве отголоска исторической п е с н и может быть обоснована только теоретически. И раз уж нам все равно нельзя избавиться от теории, то не лучше ли обсуждать теоретические вопросы открыто и в полный голос, чем решать их мимоходом, в виде торопливых допущений, противопоставляя при этом теории историю? В свое время В. Ф. Миллер тоже предпочитал изучение «положительной истории» «гадательным» теоретическим гипотезам. Но кому не ясно, что строгий эмпиризм исторической школы на практике сплошь и рядом являлся выражением самого крайнего теоретического субъективизма! Вспомнить хотя бы миллеровский анализ летописного сказания о поединке русского юноши-кожемяки с печенежским богатырем и выводы В. Ф. Миллера о существовании «старины» о кожемяке. И если учесть, что метод, примененный в данном случае В. Ф. Миллером, абсолютно ничем не отличается от того, на котором основаны нынешние опыты реставрации исторических песен XIII века, то едва ли можно серьезно относиться к стремлению отграничить историю от теории. Получается так, что, полагаясь только на данные летописей и литературных памятников и только в зависимости от них высказывая те или иные теоретические соображения, мы не достигаем фактического обоснования выдвинутых положений, так как материалы эти обретают фактичность лишь при наличии известных допущений, и в то же время сознательно сужаем область теоретического доказательства, так как руководствуемся не тем, о чем говорит вся совокупность факторов возникновения исторической песни, а тем, что мы сами выдвинули в качестве заданной темы.

Таким образом, отношение, установленное Б. Н. Путиловым для истории и теории, должно быть определено точнее. Соответственным образом должны расшириться и поставленные им задачи изучения вопросов генезиса исторической песни. Не отрывать историю от теории, а совмещать их, дополняя и проверяя одну при помощи другой, — только такой подход может обеспечить наиболее полный учет всех факторов возникновения и развития исторической песни.

В той же статье Б. Н. Путилова поставлен также ряд вопросов, касающихся принципов отражения действительности исторической песней. Делается попытка отойти от распространенного в свое время понимания исторической песни как песни об определенных исторических фактах. Подчеркивается, что «историческая песня — это прежде всего произведение искусства, а не документ, получивший песенную форму»,[58] что «не в эмпирически точном, а именно в художественно вымышленном воспроизведении событий заключается сила и правда исторической песни».[59] В соответствии с этим центр тяжести исследования переносится на изучение сюжета как такового, на сопоставление его «не с одним фактом, а с жизнью».[60] «Народное творчество нашло в песенных сюжетах великолепную форму для раскрытия и показа существенных конфликтов истории, ожесточенных политических схваток, непримиримых противоречий».[61]

[58] Там же, стр. 69.
[59] Там же, стр. 70.
[60] Там же.
[61] Там же.

Прежде всего необходимо отметить, что взгляд на историческую песню как на своего рода политический документ критикуется нашей наукой уже почти 20 лет. Достаточно указать на диссертацию П. И. Калецкого,[62] в которой критика эта дается с тех же или почти с тех же позиций, что и в разбираемой нами статье Б. Н. Путилова. И надо сказать, что только в рамках задач этой критики мысль, высказанная Б. Н. Путиловым (как и П. И. Калецким), может быть признана справедливой. Действительно, в противоположность утверждению, что историческая песня — это песня о таком-то и таком-то факте или лице, всегда полезно подчеркнуть именно ту сторону исторической песни, которая свидетельствует о большой свободе песни в обращении с историческими фактами, о большой доле творческого вымысла в ней, что делает ее одним из проявлений художественного творчества в широком смысле. Но это лишь первая часть задачи. Вторая и едва ли не главная часть состоит в том, чтобы показать особый характер конкретности отражения действительности в песне, особый в той степени, в какой мы выделяем историческую песню из ряда песен, несущих на себе исторические черты и тем не менее не причисляемых нами к историческим. Иными словами, необходимо определить, в какой мере допустим подход к исторической песне как к художественному произведению так называемого исторического жанра. Причем сложность этой задачи увеличивается еще от того, что понятие собственно исторического жанра в искусстве, сложное само по себе, обретает множество дополнительных аспектов в применении к фольклору. Ни П. И. Калецкий, ни Н. Б. Путилов этого не делают.

Правда, на первый взгляд, некоторую наметку в этом отношении представляют рассуждения Б. Н. Путилова о взаимосвязи жанра и отдельного произведения в смысле полноты отражения в них исторического процесса. По мнению Б. Н. Путилова, основной ошибкой существующего подхода к исторической песне является «установка на определение целого жанра через характеристику отдельной песни».[63] Возражая против такого взгляда, исследователь справедливо отмечает, что «отношение жанра к истории не повторяет отношения к ней отдельной песни»,[64] что «если каждая отдельная песня чаще всего... отражает какой-то момент в исторической жизни, то жанр в целом отражает историю в движении как процесс, по-своему понятый народом».[65] Эта мысль, правильная сама по себе, ничего, однако, не дает для определения исторической песни. Именно потому, что «жанр не есть простая сумма большего или меньшего числа произведений»,[66] нельзя определять не только сумму через отдельное, но также и отдельное через сумму. Стремление же Б. Н. Путилова определить жанр исторической песни через то, чем отличается совокупность от отдельного произведения, основано как раз на понимании жанра как суммы. Иначе для того, чтобы опровергнуть «установку на определение целого жанра через характеристику отдельной песни», Б. Н. Путилову не нужно было бы указывать на то, чем отличается совокупность от отдельного, т. е. впадать в противоположную крайность. Нужно было бы просто сказать, что принципы отражения действительности, заключенные в одной отдельно взятой песне, не исчерпывают всего многообразия эстетических принципов исторической песни. Понятие жанра исторической песни характеризуется

[62] П. И. Калецкий, ук. соч., стр. 17—18.
[63] Б. Н. Путилов. О некоторых проблемах изучения исторической песни, стр. 68.
[64] Там же, стр. 68.
[65] Там же.
[66] Там же.

не тем, насколько полно или не полно, в движении или не в движении отражается в нем исторический процесс, а самим принципом отображения действительности, который лежит в основе этого жанра. Следовательно, не полноты отражения истории в жанре не учитывали те, кто пытался определить жанр через характеристику отдельной песни, а, во-первых, своеобразия отражения истории как жанром вообще, так и каждой песней в отдельности, и, во-вторых, особенностей существования исторического жанра в системе фольклора. Поэтому, хотя отдельная песня не может характеризовать жанра в целом, она все же не может быть и противопоставлена ему, так как если род не заключает в себе всех признаков входящих в него видов, то виды родовыми признаками обладают обязательно. Это предостерегает против определения жанра через отдельную песню, но не освобождает от необходимости в каждой песне отметить признаки жанра. До сих пор наука так или иначе это и делала, и если сейчас все же приходится напоминать об этом, то такая необходимость вызвана только что разбиравшейся нами постановкой вопроса.

Мы рассмотрели, хотя и бегло, основные этапы изучения исторической песни. Попытаемся сделать некоторые выводы, касающиеся задач дальнейшего изучения. Задачи эти, по нашему мнению, таковы.

Прежде всего необходимо вновь и вновь твердо условиться, что историческая песня это не просто один из многих жанров народной поэзии, а известный симптом, показатель того, что народное сознание достигло определенной стадии своего развития. Это особенно важно подчеркнуть потому, что некоторые исследователи, справедливо стремясь показать, что историческая песня, как и всякая художественная форма, складывалась постепенно, принимают отдельные ее элементы за собственно историческую песню и, отсюда, начинают ее историю со времени возникновения этих самых первичных (зачастую даже чисто внешних) элементов. При этом упускается из виду, что эти первичные элементы недостаточны для того, чтобы художественная форма, содержащая их, могла называться исторической песней, недостаточны, между прочим, потому, что в момент их возникновения в действительности еще нет предпосылок для рождения той формы общественного сознания, выражением которого является историческая песня.

Фактических данных, подтверждающих мысль о возникновении исторической песни раньше того времени, о котором свидетельствуют известные материалы, нет. Попытки представить в качестве прямых свидетельств песни славы и данные летописей основаны либо на одностороннем толковании народности поэзии, либо на заведомых допущениях. Одной же убежденности в том, что историческая песня возникала постепенно, несомненно мало для того, чтобы относить ее возникновение ко времени, в которое она не могла возникнуть по многим причинам.

Итак, мысль о том, что за исторической песней стоит определенная форма общественного сознания, должна быть исходной в изучении генезиса исторической песни. Это не исключает того, что историческая песня складывалась постепенно, но это справедливое утверждение не должно превращаться в релятивистскую установку, которая за процессом не позволяет видеть состояний, слагающих процесс, за количеством — качества, за эволюцией элементов — качественно определенного комплекса.

Если все время помнить об исторической обусловленности фольклорных форм, то возникновение исторической песни невозможно отнести ко времени, более раннему, чем начало XIV века или в крайнем случае

самый конец XIII века, потому что только с этого времени можно говорить о соответствующих предпосылках в русском историческом сознании. Это находится в согласии и с фактическими данными (песня «Щелкан Дудентьевич»), подлинность и, так сказать, первичность которых пока еще никому не удалось серьезно оспорить. Доказать органическую связь такого признака исторической песни, как конкретность отражения действительности, со строго определенными историческими условиями — эта задача и сейчас остается главной в изучении генезиса исторической песни.

Не менее важны и актуальны задачи науки в области изучения эстетических принципов исторической песни, особенностей отражения ею действительности. Здесь основным и главным остается вопрос об отношении исторической песни к собственно историческому жанру в искусстве. Пока не будет выяснено, что представляет собою эта область искусства, все суждения об исторической песне неизбежно будут располагаться на двух крайних полюсах: или это будет теория художественного вымысла, в которой учет специфики собственно исторического жанра выражается в виде оговорки, или известное утверждение, что историческая песня — это песня о таком-то и таком-то факте. Между тем, по нашему мнению, правильнее было бы некое среднее решение, вытекающее из учета того, что понятие «историческая песня» не покрывается ни понятием собственно исторического жанра в искусстве, ни понятием реалистического творчества в широком смысле. В исторической песне объяснению подлежит и то, что художественное обобщение осуществляется в конкретно-исторических чертах, и то, что черты эти нередко не имеют вначале самостоятельного значения, и то, что в дальнейшем песня подвергается, так сказать, вторичной историзации как в смысле выделения имеющихся конкретно-исторических черт в качестве самостоятельных, так и в смысле привлечения новых, а иногда и приурочения всего сюжета к новым событиям. Весь этот процесс, разумеется, интересен не с точки зрения «обрастания» песни новыми реалиями, а с точки зрения отношения народного творческого сознания к предмету творчества, заключенному в песне. Все это можно выяснить только в том случае, если, повторяем, будет решен вопрос о сущности исторического жанра и характере взаимоотношений с ним исторической песни.

П. И. КАЛЕЦКИЙ

К ВОПРОСУ О ПРОБЛЕМАТИКЕ И ОСНОВНЫХ ОБРАЗАХ ИСТОРИЧЕСКИХ ПЕСЕН XVI—XVIII ВЕКОВ[1]

Изучение исторических песен в работах исследователей русского эпоса XIX—начала XX века отступало на задний план, заслоняясь преобладавшим в их сознании интересом к былинам. Об исторических песнях обычно говорилось попутно, мимоходом, и только в конце XIX—начале XX века появляются работы, специально посвященные историческим песням.

К. Ф. Калайдович в предисловии к «Древним российским стихотворениям» Кирши Данилова в издании 1818 года, указывая на их историческую основу, не проводил разницы между былинами и историческими песнями. Самый термин «исторические песни» соответственно с этим употребляется в дальнейшем авторами применительно как к былинам, так и к собственно историческим песням. Так, например, в статье А. Энзелинского «О древних русских исторических песнях»[2] этим термином одина-

---

[1] Статья покойного П. И. Калецкого, погибшего в Ленинграде в 1942 году, является частью его диссертации, защищенной в 1940 году. Ввиду того, что поставленные П. И. Калецким вопросы не разрешены еще в науке до конца и сейчас, считаем не бесполезным ознакомить с ней научную общественность.

В ссылках на источники приняты следующие сокращения:

Гильфердинг	— Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года, I—III. Изд. 4-е, М.—Л., 1949—1951.
Григорьев	— А. Д. Григорьев. Архангельские былины и исторические песни, т. I. М., 1904.
Киреевский	— Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. 1—10. М., 1860—1874.
Кирша Данилов	— Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М., 1938.
Марков	— А. В. Марков. Беломорские былины. М., 1901.
Миллер	— В. Ф. Миллер. Исторические песни русского народа XVI—XVII вв. Пгр., 1915.
Миллер. Очерки	— Вс. Миллер. Очерки русской народной словесности, I, М., 1897; II, М., 1910; III, М., 1924.
Ончуков	— Н. Е. Ончуков. Печорские былины. СПб., 1904.
Рыбников	— Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, I—III. Изд. 2-е, М., 1909—1910.
Соловьев	— С. М. Соловьев. История России с древнейших времен, тт. I—XXIX. М., 1851—1879.
Сперанский. Былины	— М. Сперанский. Русская устная словесность, т. II. Былины и исторические песни. М., 1919.

Редакция

[2] «Маяк», 1844, т. XIV.

ково называются и былины о князе Владимире, и песни об Иване Грозном. В исторических песнях Энзелинский видит «живую летопись», в которой отражается «дух народа, его взгляд на минувшие события, его суд». Дав беглый обзор нескольких сюжетов былин и исторических песен, Энзелинский сопровождает их комментариями, устанавливающими историческую основу песен, но замечает: «Мы не ищем фактической верности в песнях; в них гораздо важнее для нас самые ошибки и заблуждения, если они характеризуют народ».

Н. И. Костомаров в книге «Об историческом значении русской народной поэзии» (Харьков, 1843) говорит об «исторической народной поэзии», подразделяя ее на пять циклов: князя Владимира и богатырей, новгородский, песни Московского царства, песни донских казаков и солдатские песни. Говоря о «песнях Московского царства», он иногда употребляет и термин «исторические песни», не придавая ему еще никакого специфического значения.

Историческими песнями называет наравне с песнями о Грозном и былины о Владимире П. В. Киреевский в «Примечаниях» к песням, публикуемым им в «Московском сборнике» (1852, I, перепечатано в томе I «Песен, собранных П. В. Киреевским»). И только Бессонов закрепил наименование «исторических песен» или «исторических былин» за «былинами московскими» (т. е. историческими песнями XVI и последующих веков), считая, что подлинно исторический характер придают им более позднее происхождение, близость к событиям, последовательность в сопровождении истории, собирание их на месте возникновения и, наконец, рукописная документальность, близкая ко времени их сложения.[3]

Таким образом, от Калайдовича до Киреевского первые исследователи народного творчества не выделяли еще исторические песни как особый жанр по отношению к былинам. Для складывающегося славянофильства русский эпос был важен как доказательство национальной самобытности, как живые национальные предания, сохранившиеся в народной памяти и укрепляющие «национальную гордость». Так, Киреевский надеялся найти «всю русскую историю в песнях» (письмо к Языкову от 21 февраля 1834 года), и в этом плане — от былин о князе Владимире до песен о Петре и дальше — весь эпос выстраивался им в одну линию, без какого-либо его подразделения.

Выделение исторических песен как особого жанра было сделано уже на основе сложившейся мифологической школы, поскольку историческое приурочение этих песен было слишком явно и не допускало никакого мифологического истолкования. Ф. И. Буслаев еще не выделял исторических песен терминологически. В статье «Русский народный эпос» он пишет: «историческая песня или былина».[4] Буслаев устанавливает три стадии в развитии эпоса: теогоническую (мифологическую), героическую и историческую, усматривая в последней «только отрывочные намеки на утраченное целое в виде обычных эпических форм или темных поверий, бессознательных обрядов и т. п. ... форм, которых первоначальное значение уже непонятно, потому что они уже стали не что иное, как развалины некогда стройного целого здания — не иное что, как старый и разрозненный материал, пошедший на новые постройки».[5]

---

[3] Киреевский, вып. 7, Приложения, стр. 82.

[4] Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности, т. I. СПб., 1861, стр. 420.

[5] Там же, стр. 415.

Это деление эпоса на мифологический, героический и исторический намечало эволюцию его в сторону все большего насыщения конкретным историческим материалом, сказавшимся уже в былинах, и ставило исторические песни на место последнего звена в этой эволюции, знаменовавшего собой, с точки зрения мифологов, и распад эпоса, и его постепенную деградацию.

В плане этой методологии чрезвычайно характерно первое исследование, посвященное специально историческим песням, — П. Вейнберга «Русские народные песни об Иване Васильевиче Грозном» (Варшава, 1872; изд. 2-е, СПб., 1908). Вейнберг, рассматривая исторические песни как смену героического периода эпоса историческим, устанавливает в песнях о Грозном элементы былины, видит в них остатки еще мифологических представлений (например, в песне о Кострюке) и говорит о постепенном ослабевании эпического творчества народа, о том, что «оно все более и более пользовалось готовым материалом». Эта уже устаревшая к тому времени концепция Вейнберга встретила суровую рецензию со стороны А. Н. Веселовского.[6]

Следующим этапом в изучении исторических песен была концепция исторической школы. Стремление этой школы отыскать конкретные исторические события, легшие в основу былины, по существу, снова уничтожило принципиальную грань между былинами и историческими песнями. Та разница, которую ученые исторической школы видели между ними, сводилась к чисто количественному признаку: в былинах исторические события стерлись и затушевались под влиянием художественного вымысла, фантазии, а также вследствие забвения народом самого события, в исторической песне, более близкой к событию, при известной доле вымысла и фантазии историческая основа выступает более четко. «Старая былина является точно так же своего рода песней исторической по своей основе, — говорит М. Н. Сперанский, — только отражение исторического элемента там будет менее заметно, менее рельефно, более осложнено».[7]

Историческая школа в своем понимании развития эпоса, по существу, перевернула теорию мифологов. Если мифологи видели в эпосе постепенную эволюцию от мифологического к историческому, то с точки зрения исторической школы процесс был обратный. Вслед за событием возникала песня, «лиро-эпическая кантилена», близкая к событию и верно передающая его, но затем, по мере постепенного забывания исторической основы песни, она все более проникалась вымыслом и фантазией, смешивалась с другими песнями и, пройдя сложный путь развития, превращалась в былину. Этот общий процесс народного творчества характерен и для песен более позднего времени. В качестве примера ученые этой школы обычно ссылались на превратившуюся в былину песню о Скопине. Так, В. Ф. Миллер, говоря о Скопине, утверждает, что это «яркий пример возникновения былины киевского цикла из очень позднего материала, из московской песни XVII века. Здесь мы знаем самое событие, легшее в основу песни, и можем наблюдать ее постепенный переход в былину. И эти наблюдения дают нам яркое понятие о процессах народного творчества и оправдывают попытки исследователей искать в нынешних „фантастических" былинах отголосков исторических данных в сказочном содержании или фабуле. Приведенный пример перехода песни о Скопине в былину киевского цикла следует иметь в виду при дальнейших наших указаниях следов истории

[6] А. Н. Веселовский. Две варшавские диссертации. «Вестник Европы», 1872, X.
[7] М. Н. Сперанский. Русская устная словесность. М., 1917, стр. 328.

в эпосе».[8] В плане этой же концепции изучали историю песни о Скопине Б. А. Алборов[9] и В. Ф. Ржига. Путь развития этой песни, по словам Ржиги, это путь «утраты исторических элементов песенного прототипа». «Впечатления современников были живы и ярки, и обильное отражение действительности в песне — вполне понятно. Но действие исторического фактора в эпосе ограничено временем: отходя в прошлое, изображенные события уже перестают волновать непосредственно. Активная роль исторического фактора заканчивается, и на смену ей являются иные силы».[10]

Понимание исторических песен как отклика на исторические события и на деятельность исторических лиц, наиболее четко выраженное у представителей исторической школы, в сущности, является основным при анализе песни, несмотря на общие принципиальные разногласия, и для исследователей более ранних. В этом отношении сходятся ученые всех направлений, от П. В. Киреевского до фольклористов нашего времени. И соответственно с этим усилия всех исследователей исторических песен — Н. Я. Аристова, Е. Кале, В. Ф. Миллера, М. Н. Сперанского, С. К. Шамбинаго, Б. М. и Ю. М. Соколовых и др. — сводятся к установлению параллельно сюжету песни цепи исторических, координируемых с ним фактов, в лучшем случае намечая ту оценку, которую песня им дает. И если наряду с этим у Киреевского, а затем у мифологов мы еще встречаемся с попыткой понять песню как выражение народного мировоззрения в духе характерного для них славянофильства, если у Аристова под влиянием демократического мировоззрения 60—70-х годов намечается понимание разбойничьих песен как отголоска народных демократических движений, то у исторической школы понимание народного творчества как выражения мировоззрения народа отсутствует начисто.

Правда, Сперанский, усматривая некоторую принципиальную разницу между былинами и историческими песнями в различном отношении к факту автора исторической песни и слагателя былины, объясняет это новым мировоззрением, складывающимся с образованием Московского государства и развитием исторического самосознания. Песни — продукт новой эпохи — стремятся точно воспроизвести исторический факт так, как автор песни его понимает. Для создателя же былины при более слабом развитии исторического самосознания главный интерес представляло «изображение настроения, поэтического образа», а историческое лицо или событие служило лишь «отправной точкой, канвой».[11] Но при анализе песен и Сперанский как в своем курсе, так и в комментариях ко II тому «Былин» ограничивается установлением их исторической основы. Понимание Сперанским нового мировоззрения только как роста государственно-национального самосознания нас тоже уже не может удовлетворить.

Точка зрения исторической школы на исторические песни осталась еще непреодоленной и в советской фольклористике. Так, А. М. Астахова в вводной заметке к разделу «Исторические песни» в сборнике «Эпическая поэзия» (Л., 1935) указывает, подобно Сперанскому, на разный творческий метод у былины и исторической песни, видя в методе последней установку на передачу и истолкование исторического факта. В добавление

---

[8] Миллер. Очерки, II, стр. 288.

[9] Б. Алборов. Песни о М. В. Скопине. «Известия Северо-Кавказского пед. института», т. II, 1924.

[10] В. Ф. Ржига. Повесть и песни о Михаиле Скопине-Шуйском. «Известия по русскому языку и словесности АН СССР», 1928, т. I, кн. 1, стр. 118.

[11] М. Сперанский, ук. соч., стр. 328—335.

к этому Астахова отмечает и четкость социальных тенденций в исторических песнях.

В учебнике «Русский фольклор» (М., 1938) Ю. М. Соколов отмечает только, что историческая песня «в содержании своем более отчетливо и более близко к действительности, чем былина», передает «исторические факты (исторические события и имена исторических лиц)» (стр. 261). Н. П. Андреев, определяя отличие былины от исторической песни, также указывает, что, «опираясь на подлинные исторические факты, они (былины, — *П. К.*) не воспроизводят этих фактов с такой точностью и четкостью, как исторические песни, предоставляя значительно больше места фантастике и героике».[12]

Несомненно, что историческая песня часто очень близка к определенному историческому событию, отразила интерес к нему народной массы и сохранила не только имена исторических деятелей, но иногда даже детали этого события. Но в то же время самое вековое бытование песни в народе вызывает недоумение: если установка песни ограничивается только передачей и истолкованием того или иного исторического факта, то какое же значение эта песня имеет тогда, когда самый факт отошел уже в далекое прошлое, перестал волновать своей злободневностью и часто даже полностью изгладился из народной памяти? Не вкладывает ли песня в изображение конкретных исторических фактов какой-то обобщающий, социальный, психологический смысл, который остается для народа важным и значительным даже тогда, когда самый факт, легший в основу песни, потерял для него уже всякое значение?

Понимание исторической песни только как отклика на исторические события низводит ее до уровня исторической хроники, отказывает ей в художественном значении. И подобно тому, как ученые исторической школы, устанавливая исторические прототипы для былинных образов, не видели их глубокого обобщающего смысла, не понимали специфики их как художественных образов, также и исследователи исторической песни не замечают этой специфики.

Отражая в своих образах и сюжетах народные чаяния и ожидания, народную философию жизни, исторические песни отталкиваются от реальных фактов действительности, по-своему их осмысляя. Большие исторические сдвиги XVI—XVIII веков заставляли с обостренным интересом относиться к текущим событиям, вносившим изменения в судьбу народных масс. Не случайно поэтому, что наиболее ярко историческая песня отразила бурную эпоху Грозного, время Смуты, время Петра Первого. Не случайно и самый расцвет этого жанра относится к XVI веку, который характеризуется обострением классовых противоречий.

Истолковывая тот или иной исторический факт, песня преломляет его сквозь призму народной фантазии, подчиняет его законам поэтического творчества. Поэтому нередко мы встречаемся в песнях с международным сюжетом или сюжетом, воспроизводившим другое событие и лишь приуроченным к данному факту или историческому лицу. Но это приурочение народное творчество производит не случайно и механически, а исходя из своего понимания этого факта, усматривая в этом событии и приурочиваемой поэтической схеме общий смысл. И мы вправе поэтому в исторических песнях искать наряду с общенародной философско-исторической концеп-

---

[12] Н. П. Андреев. Былины. Героический эпос. Библиотека поэта. Л., 1938, стр. 6. В 1940-е и 1950-е годы появился ряд новых работ по исторической песне, в которых уже заметно преодоление советскими учеными взглядов исторической школы. (*Ред.*).

цией одновременно также и народное восприятие отдельных конкретных событий, не забывая все же, что мы имеем дело не с документальной песенной хроникой, а с их поэтическим истолкованием.

Художественный образ, из каких бы элементов действительности он ни складывался, какие бы конкретные явления жизни ни использовал, значителен тем, что, обобщая эти явления, он раскрывает какие-то существенные противоречия эпохи и приобретает в силу этого глубокий познавательный смысл, значение которого гораздо выше значения имен исторических лиц, названных в песне. И с этой точки зрения песенные образы Ивана Грозного или Петра Первого при всей их несомненной историчности являются не менее художественно типичными, не менее обобщенными, чем неизвестные истории вымышленные образы Ильи Муромца или Дюка Степановича.

Еще А. Н. Веселовский в своей рецензии на книгу Вейнберга, указывая на то, что исторический факт преломляется в песне сквозь призму народной фантазии, приравнивающей новые впечатления к старым, говорил, что «ценность исторической песни и не измеряется ее верностью летописной действительности, а именно ее искажением в смысле тех вековых идеалов, которые задолго перед тем овладели сознанием народа». Но Веселовский, исходя из этого, отрицал принципиальное отличие исторической песни от былины. Он видел разницу только в меньшей отдаленности эпохи, о которой историческая песня говорит, в меньшем времени ее устного бытования сравнительно с былиной, а поэтому в большей понятности для нас ее связей с историей. Если бы исторические песни прожили, как былины, в тех же исторических условиях — при отсутствии грамотности, быстрых способов сообщения и пр. — еще двести-триста лет, то «они поразили бы нас через 200 лет такой же загадочностью своего содержания, какой поражают теперь былины о Владимире и его богатырях».[13]

С этой частью утверждения Веселовского согласиться нельзя. Принципиальная разница между былинами и историческими песнями заключается в том, что исторические песни складываются в позднейшую эпоху и связаны с резким переломом народного мировоззрения. «Вековые идеалы», о которых говорит сам Веселовский, не остаются неизменными на всем протяжении истории народа, они меняются в связи с новым содержанием истории народа, они меняются в связи с новым содержанием исторической жизни. Новая историческая обстановка поставила перед народной мыслью новые проблемы, новые вопросы, и эта проблематика, иная, чем проблематика старого эпоса, вызвала к жизни новый жанр со своеобразным сравнительно с былиной творческим методом, с иной художественной структурой. Исторические песни тем самым получили новое качество, которое оправдывает их выделение как особого жанра со своими специфическими особенностями.

Обострение социальных противоречий в утверждавшемся Московском национальном государстве вызвало стремление в народной массе уяснить себе смысл новой, более сложной социальной обстановки, разобраться в этих социальных противоречиях. Повышенное, обостренное социальное мировоззрение и определило бóльшую историчность исторических песен сравнительно с былинами, на которую указывал Сперанский. Но эта историчность проявляется не в установке на точное воспроизведение исторического факта, а в стремлении уяснить себе смысл этого факта не как еди-

[13] «Вестник Европы», 1872, X, стр. 912. Ту же мысль см. у В. Ф. Миллера: Экскурсы в область русского народного эпоса. М., 1892, стр. 196.

ничного, но как типичного явления, в стремлении раскрыть те социальные отношения, которые в этом факте выступают с точки зрения народной мысли. Таким образом, эта историчность является не основным, определяющим исторические песни качеством, а производным, вторичным, вытекающим из своеобразия нового складывающегося народного мировоззрения и своеобразия жизненной проблематики, перед ним вставшей.

И поэтому основная задача, стоящая перед исследователями исторической песни, заключается не столько в том, чтобы выяснить, какие исторические события легли в ее основу, а в том, чтобы раскрыть художественный и познавательный смысл типически обобщающих действительность образов песни, учитывая их переосмысление в процессе ее фольклорной жизни. И если эти образы носят исторические имена, то надо также понять, почему именно эти факты реальной жизни песня использовала, почему она нашла их типичными, какой обобщающий смысл она им придала.

Отмечая какие-то факты и события реальной действительности, историческая песня никогда не излагает их с точностью хроники, но смешивает их, сталкивает между собой по своим специфическим художественным законам, воспринимает их сквозь призму народной фантазии, народного мировоззрения и воспроизводит их в какой-то сюжетной схеме, вырабатывая ее заново или используя старую, уже готовую. Сюжетная схема песни, из каких бы конкретных исторических фактов она ни складывалась, всегда шире, значительнее по своему смыслу, типичнее, чем эти единичные исторические факты. И было бы наивным объяснять несовпадения сюжета песни с исторической действительностью забвением фактов певцами, их неосведомленностью и т. п. Эта принципиальная независимость сюжета от единичного исторического события допускает и даже требует перекличку сюжетов песен, говорящих о разных событиях, использование старых сюжетов, созданных еще былевым эпосом, совпадение сюжетов, хотя бы, например, в песнях об Иване Грозном и Петре. В этом совпадении нельзя усматривать только формальный момент «заимствования» или, как думал Вейнберг, «пользование готовым материалом», что свидетельствует, по его мнению, о падении народного творчества.

Сюжетный костяк — это основное в художественном произведении. Сюжет намечает определенное соотношение образов между собой, определяет их развитие, раскрывает их до конца. И, таким образом, именно через сюжет происходит «художественное освоение» мира (Маркс). Этим определяется познавательное значение сюжета; в нем раскрывается и типически обобщается жизненная проблематика, отраженная исторической песней. Наличие повторяющихся применительно к разным историческим событиям сюжетных схем говорит о значительности для народного мировоззрения и типической глубине этих схем, в которых укладываются в народном художественном сознании разнородные факты жизни.

2

В старом героическом эпосе, сложившемся к XVI веку, основной проблемой является национальная борьба русского народа с иноземными захватчиками, с набегами кочевых народов — печенегов, половцев, татар. В этой борьбе окрепло национальное самосознание народа, выросло молодое русское государство. Тема борьбы с национальными врагами осталась и в исторических песнях XVI и дальнейших веков, но она уже перестала быть для них центральной. На первый план в эту эпоху в народном сознании встают уже другие проблемы.

Укрепление Московского государства чрезвычайно усилило социальную дифференциацию и обострило классовые противоречия. Московское национальное государство, а затем всероссийское создавалось прежде всего за счет закрепощения всей народной массы, усиления социального гнета С ростом этого закабаления растет, естественно, и ненависть народа к его непосредственным и заклятым врагам — боярству, в котором народное мировоззрение видит сосредоточие социального зла. Борьба московского самодержца с боярством, преследовавшая, как известно, совсем не народные, хотя в ту пору и прогрессивные социальные и политические цели, заставляла народную массу видеть в царе своего защитника и покровителя. Эта идеализация царя и вера в него, подкрепляемая авторитетом религии, внушавшей, что царь прямой наместник и помазанник божий, подняла реальный и идеологический авторитет власти до исключительной, поражавшей иностранцев силы.

Народные восстания против ненавистных социальных порядков не задевали авторитета царской власти. Это отмечал уже Олеарий: «Правда, русские, в особенности из простонародия, в рабстве своем, под тяжелым ярмом, из любви к властителю своему могут многое перенести и перестрадать, но если при этом мера оказывается превзойденною, то... в таких случаях дело кончается опасным мятежом, причем опасность обращается не столько против главы государства, сколько против низших властей».[14]

Постановление жюри Правительственной комиссии по конкурсу на лучший учебник по истории СССР предупреждает против преувеличения сознательности крестьянских движений этой эпохи: «При освещении крестьянских восстаний до начала XX столетия преувеличивается их организованность и сознательность. Авторы учебников недостаточно, видимо, отдают себе отчет в том, что крестьяне вне руководства рабочего класса были способны лишь на стихийные и неорганизованные движения».[15]

Если сам Разин и говорил посланцу астраханского воеводы: «...скажи воеводе, что я его не боюсь, не боюсь и того, кто повыше его»,[16] — то, учитывая народную точку зрения и собираясь идти вверх по Волге, он объявлял, что идет только против бояр. Московским стрельцам разинские казаки говорили: «Вы бьетесь за изменников, а не за государя, мы бьемся за государя».[17] Отсюда такое широкое распространение в России XVI—XVIII веков получило самозванство. Если наивная вера в царя как народного защитника, стоящего над социальными противоречиями и властного их разрешить своим справедливым судом, подрывалась самой практикой верховной власти, то народ не трудно было убедить, что этот царь не «настоящий». И тогда выдвигалась кандидатура «настоящего», «хорошего» царя — самозванца. Сравнительно мало известно, что и при войске Степана Разина был самозванец — Максим Осипов, выдававший себя за царевича Алексея (недавно умершего перед тем сына царя Алексея Михайловича).

Таким образом, даже крестьянская революция ставила лозунгом не свержение царской власти, а смену «плохого царя» «хорошим», народным, мужицким царем, что особенно ярко сказалось в движении Емельяна Пугачева. Практика самозванства имела, как известно, место даже в XIX веке (Чигиринское дело Стефановича и Дейча), и только 9 января 1905 года

---

[14] Олеарий. Описание путешествия в Московию... СПб., 1906, стр. 200—201.
[15] «Правда» от 22 VIII 1937.
[16] Соловьев, III, стр. 303.
[17] Там же, стр. 306.

окончательно подорвало в глазах народной массы самый авторитет царской власти.

Церковный раскол XVII—XVIII веков несколько поколебал авторитет царской власти, но не уничтожил его. Если протопоп Аввакум непочтительно называет Алексея Михайловича «царишкой» и пророчит ему адские муки на том свете, то зато он возлагает свои надежды на его преемника Федора Алексеевича. «Антихристу» Петру Первому противопоставлялся его сын Алексей.

С этим исторически ограниченным политическим мировоззрением народной массы приходится считаться исследователям фольклора. Проблема социальных взаимоотношений, проблема власти и народа является центральной проблемой для исторических песен XVI—XVIII веков. Эта социальная проблематика осложняет и тему борьбы с внешними врагами.

Идеализация царской власти в народном сознании определяет и придает глубокий смысл образу царя в исторических песнях. Этот образ в подавляющем большинстве случаев положительный. Эпитеты царя: «милосердный», хотя и «грозный» царь, «белый царь», «православный царь», «благоверный», «прозритель», «справедливый». Когда он говорит, то обычное сравнение при этом: «не золотая трубушка вострубила, не серебряна сиповочка возыграла» и т. п. Царь — победитель врагов, в нем воплощается идея патриотизма. На эту трактовку царя в народных песнях нельзя закрывать глаза. Ее надо объяснить, и это объяснение вытекает из сказанного выше о незрелом политическом мышлении массы, о ее «царистской» утопии.

При всей идеализации образа царя песня не скрывает его недостатков. Говоря об Иване Грозном, она рисует его жестоким, подозрительным, вспыльчивым, способным под влиянием гнева на несправедливый поступок, но в нем в конечном счете берут верх его добрые качества: он раскаивается, гнев сменяет на милость, справедливость торжествует, за смелую, правдивую речь царь щедро награждает. Надо сказать, что образ Ивана Грозного в народном историческом творчестве выделяется своей художественной силой и психологическим реализмом из всех образов, созданных фольклором: если образы фольклора обычно прямолинейны и упрощены, то Иван Грозный выступает в сложном, противоречивом проявлении и положительных, и отрицательных душевных качеств.

Излюбленными образами царей в песнях являются Иван Грозный и Петр. Это объясняется тем, что идеализация царя в практике обоих этих замечательных деятелей находила себе некоторую опору: у Ивана Грозного — в его борьбе с ненавистным народу боярством, у Петра — в огромном значении его преобразовательной деятельности, не всегда ясной для народа, но смысл которой он инстинктивно понимал, и, может быть, главным образом в своеобразном демократизме Петра. Другие цари не получили в песнях сколько-нибудь яркого воплощения, художественно они обезличены. И в этом сказалось глубокое историческое понимание и чутье народа, о котором Горький говорил: «От глубокой древности фольклор неотступно и своеобразно сопутствует истории. У него свое мнение о деятельности Людовика XI, Ивана Грозного и это мнение резко отлично с оценками истории, написанной специалистами, которые не очень интересовались вопросом о том, что именно вносила в жизнь трудового народа борьба монархов с феодалами».[18]

---

[18] А. М. Горький. О литературе. М., 1937, стр. 456.

Из сравнительно редких отрицательных образов царей следует отметить трактовку Алексея Михайловича в песне «Осада Соловецкого монастыря». «За «порушение» старой веры и разорение Соловецкого монастыря бог наказывает его и воеводу, князя «Пещерского» (Мещеринова):

Воевода-то розболелсэ,
Он в худой-то боли́ сконцялсэ.
Государь-от, государь наш царь
Олексей свет суда́рь Михайловиць
За воеводой собиралсэ,
Жисть своёй жизнью сконцялсэ,
Понесли ёго в божью церьковь, —
Потекло у ёго из у́шей-то,
Потекла у ёго всяка гавря (гной, — *П. К.*),
Ишше уши-ти затыка́ли
Всё хлопцятой белой бумагой.
(Марков, стр. 200—201).

Такая трактовка царя Алексея Михайловича объясняется в первую очередь раскольничьей традицией, в которой воспиталась сказительница А. М. Крюкова. Но характерно, что у той же сказительницы образ Петра находит уже иную сравнительно с царем Алексеем оценку. В песне «Семейная жизнь Петра I» (Марков, стр. 296, и сл.) Крюкова всецело на стороне замученного царевича Алексея и сосланной в монастырь царицы — поборников старой веры. Тем не менее демократизм Петра, работавшего, по песне, простым плотником, сила его импонируют певице, и песня кончается торжественным пиром на свадьбе Петра и Екатерины. В конфликте царя и религии в сознании певицы царь Алексей потерял свой авторитет, но Петр сохранил его полностью.

Следует отметить, что четкость политических симпатий и антипатий, характерная для современников исторических событий, которая несомненно была выражена в исторической песне в пору ее сложения, в дальнейшем, в процессе бытования этой песни, сглаживалась и стиралась. Песня проходила через своеобразную народную цензуру, и сохранилось и дошло до нас в основном лишь то (за немногими исключениями), что соответствовало народному мировоззрению, его окончательному, а не временному, злободневному восприятию. Этим, вероятно, в значительной мере объясняется, что известные по другим источникам — народному лубку, рукописной литературе, мемуарам современников — резкие памфлеты против Петра, его восприятие в известных слоях как антихриста и пр. — в народной песне совершенно не отразились.

Но Борис Годунов и Лжедмитрий в песнях не признаются за царей. Это лжецари, обманщики. Борис именуется в песне о нем «полоумным», «разбойником», он «всех бояр, народ надул» и пр. (Миллер, № 227). Лжедмитрий — «Гришка Отреплев», «прелесник», «собака», изменник вере. Он терпит заслуженное наказание, а народ «стал искать себе настоящего царя» и нашел царя Василия Ивановича.

При неудовлетворенности царем песня рядом с ним выводит образы царицы и царевича, на которых возлагает свои упования: они смягчают гнев царя, заступаются за обиженных, стоят за правду, справедливость. Такова «Софья Романовна» в песне «Смерть царицы», таков царевич Федор, спасающий новгородцев от казни и пыток в песне о покушении Грозного на сына.

Резко отрицательную оценку в исторической песне находят бояре. Ненависть к ним народа с особой силой проявляется в XVI—XVII веках, и можно с уверенностью утверждать, что отрицательная оценка бояр и

в былины внесена только с этого времени. В. Ф. Миллер в статье «Отголоски Смутного времени в былинах» (Очерки, II) приводит эпитеты бояр в былинах: «кособрюхие», «брюшинники», «толстобрюхие», «злые», «подмолчивые», «изменщики», «подговорщики» и пр. «В исторических песнях, — пишет Миллер, — встречаются еще более резкие выходки против бояр: они злые собаки, отрекшиеся от веры, у них руки злодейские и пр.».

Особенно выразительную резко отрицательную оценку получили в песнях В. Голицын, Меньшиков, Гагарин. Песни о двух последних впоследствии применяются к Аракчееву. Это «изменщики», казнокрады и взяточники, «запивающие, заедающие» солдатское жалованье.

Другую оценку иногда получает боярин-воевода, когда он выступает как военачальник против внешнего врага. Он становится тогда представителем силы народа, его патриотизма. Таков Карамышев в песнях об осаде Пскова и осаде Волока Ламского, таков Семен Пожарский, отказавшийся изменить родине и погибший в татарском плену, таков Шереметев, Чернышев. Особой популярностью, как известно, в народной массе пользовались боярин Никита Романович (дед царя Михаила) и М. В. Скопин-Шуйский. Оба эти героя в исторической песне заняли почетное место. Неразвитая политически, исторически ограниченная мысль народа отрицает не систему политической власти, но лишь дурных носителей ее. И поэтому вполне закономерно, что из собирательного образа «злого» боярина, каким народ встречал его повседневно в своей житейской практике, выделяются в порядке исключения какие-то популярные имена «хороших» бояр, которые тем не менее обычно противопоставляются остальным. Никите Романовичу противопоставляется Малюта Скуратов, Скопину — князья Мстиславский и Воротынский, по наущению которых его отравили.

Чрезвычайно характерно, что эти популярные герои в исторических песнях обнаруживают тенденцию превращаться в героев народных, демократических. Никита Романович выступает иногда как казачий есаул, сподвижник Ермака и Степана Разина, именуется «старым казаком» (Гильфердинг, II, № 129). З. Г. Чернышев в одном варианте называется «донским казаком», «племянником Сеньки Разина» (Ончуков, № 42). На образ Чернышева, как это показали Н. Я. Аристов и А. Н. Лозанова,[19] наложил отпечаток образ Зарубина-Чики, ближайшего сподвижника Пугачева и именовавшегося графом Чернышевым. Есть песни, где под именем Чернышева несомненно выступает Чика. Но так или иначе важно, что и на судьбе песни о Чернышеве можно проследить указанную тенденцию к превращению популярных «бояр» в демократических народных героев.

Народный герой является центральным образом исторической песни. И даже там, где в песнях он не выступает, оценка событий производится с его точки зрения. Это «добрый молодец», казак, солдат, пушкарь-канонер, это разбойничьи атаманы и есаулы, это, наконец, Ермак и замечательные вожди крестьянской революции Степан Разин и Пугачев.

В образе народного героя ярко сказались и сила, и слабость крестьянского движения, и размах народного бунта против ненавистных ему социальных порядков московского и всероссийского государства бояр и помещиков, и незрелость народной политической мысли.

Историческая противоречивость положения народа, с одной стороны, толкала его на восстания, на бегство от крепостной неволи на Дон, в казачью вольницу, в разбойничьи отряды, развивала в нем антигосударствен-

[19] Н. Аристов. Об историческом значении русских разбойничьих песен. Воронеж, 1875, стр. 86; А. Н. Лозанова. Социальные переосмысления песен о Чернышеве. «Советский фольклор», 1935, № 2—3.

ные, центробежные стремления, а с другой стороны — это же самое казачество отстаивало границы Московского государства от внешних врагов, завоевывало Сибирь и тем самым укрепляло позиции этого государства. Восставая против практики государственной власти, народная масса не смела еще, за редким исключением, посягать на авторитет главного носителя этой власти — царя, сохраняла веру в него, веру в то, что государь не знает, что творится боярами от его имени. Наряду с центробежными силами в народе были и силы центростремительные.

Эти колебания народной мысли нашли свое отражение и в трактовке народных героев исторической песни. Мы находим здесь и пушкаря, несправедливо заподозренного в измене, но смело разъясняющего царю его ошибку и щедро им награжденного, молодого сержанта, оплакивающего смерть царя. Мы встречаем здесь и Ермака, вольного удальца, разбивающего на Волге бусы-корабли, убивающего царского посла Карамышева, но затем завоевавшего Сибирь, Казань и приходящего к царю с повинной. Мы встречаем и разбойничьего атаманушку, упрямого в своем противоборстве царю, даже перед самой плахой не желающего покориться ему, несмотря на уговоры родных, мы встречаем и удалого молодца, требующего от царя выпустить его из тюрьмы и угрожающего ему казачьим буитом.

В этих образах нашли свое воплощение народные чаяния и ожидания — и утопическая вера в милостивого царя, народного заступника, и нарастание народной революционной активности, стремление к бунту, восстанию. Между образами героя — царского слуги и героя-бунтаря нет резкой грани. Они легко переходят один в другого. В этой противоречивости отразились социальные противоречия эпохи, противоречия народного мировоззрения.

Социальная заостренность народной мысли с неизбежностью толкала певцов и сказителей на реалистическую интерпретацию этих образов. Герои исторической песни, за некоторыми исключениями, лишены той фантастической гиперболичности, которая свойственна героям былин. Основные конфликты намечены песней жизненно, правдиво, психологически реально. Этот реализм исторической песни позволил ей создать образ героической народной массы, в былинном эпосе совершенно невозможной. Это солдаты, с полуночи чистящие ружья и берущие белой грудью неприступный Азов, посеявшие шведскую пашню своими головами и политые ее горячей солдатской кровью. Это казаки Ермака и Разина, «мазурушки персидские и беспаспорточные», селенгинские казаки, хвастающие после битвы своими «дырами широкими».[20]

Такова основная проблематика и основные образы, решавшие эту проблематику в исторических песнях XVI—XVIII веков и определившие их как следующий этап в развитии народного эпоса.

3

Центральной темой исторических песен XVI—XVIII веков являются отношения власти и народа, выражающиеся в образах царя, боярина и удалого доброго молодца. В этих образах нашли свое выражение наиболее острые вопросы, волновавшие народ в ту эпоху. Столкновение народного

[20] Первую и единственную пока попытку наметить основные образы народной песни сделал Н. Костомаров в книге «Об историческом значении русской народной поэзии». Он выделил типы царя, боярина, удалого доброго молодца, разбойника, казака и солдата. Костомарову был известен, однако, еще очень ограниченный материал «Кирша Данилов» и «Сказания русского народа» Сахарова). С трактовкой Костомаровым этих образов согласиться сейчас, конечно, также уже нельзя.

героя, царя и боярина не только осложняет тему борьбы с внешними врагами в исторических песнях, но становится в центре ряда песен как центральный и основной сюжетный конфликт.

Из песен о борьбе с внешними врагами наиболее видное место занимает эта социальная проблематика в песнях о Кострюке, в некоторых наиболее близких прототипу вариантах Скопина, в песне о взятии Казани, в песнях об Азове и Шлиссельбурге (где их берут штурмом) и уже слабее в некоторых других. Образ царя как идеализированного заступника народа выступает косвенно в солдатских песнях XVII—XVIII веков: именно к нему адресованы солдатские жалобы в песне об осаде Риги, ему жалуются на бездельников генералов, промотавших и пропивших русскую силу, для него и во главе с ним берут и осаждают города, совершают походы, погибают в сражениях. Отношение к царю сказалось и в многочисленных плачах войска об умерших царях: Иване Грозном, Петре и пр.

Историческая песня четко дифференцирует свое отношение к царю и его боярам и воеводам. Ермак приходит с повинной к царю, царь готов его простить, но боярин, к которому царь обращается за советом, настаивает на казни. Разгневанный Ермак срубает боярину голову и получает прощение во всех винах (Миллер, № 172).

В песне, обычно называемой «Убийство Карамышева», есть варианты, где «большого боярина» (иногда без указания имени) казаки убивают за то, что он не снял шапки при чтении царского указа:

И, убивши, телу говорили:
«Почитай ты, барин, государя,
Не гордись ты перед ним и не славься».

После этого они приходят с повинной к царю:

«Ты гой еси, батюшка, православный царь!
Ты суди нас праведной расправой,
Повели над нами делать, что изволишь,
Ты волен над нашими буйными головами».

(Миллер, № 250 и др.).

В песне о покушении Грозного на сына не сам царь играет отрицательную роль (царь раскаивается и награждает Никиту Романовича, спасшего царевича), но его подручный Малюта Скуратов, торопящийся исполнить опрометчивый приказ царя. В единственном известном варианте песни, где Грозный молится по убитом сыне, стоящие сзади князья-бояре со злорадством усмехаются (Миллер, № 141).

В песне о Василии Ивановиче Шуйском царя Василия погубили взбесившиеся и взбунтовавшиеся «злые собаки бояре» (Миллер, № 231).

В песне «Земский собор о Смоленске», несколько напоминающей по сюжету песню о совете с боярами и войском о взятии города Азова и др., большие и средние бояре советуют царю Алексею отказаться от русского города Смоленска и только меньший боярин (иногда называемый князем Данилой Милославским) требует постоять за Смоленск. Царь соглашается с последним, а первых, очевидно за измену, приказывает казнить.

Яркий отрицательный образ боярина дан в песне о Василии Голицыне, которому стыдно ехать по Москве, потому что он «первый изменщик», и которому царь на просьбу о награде обещает наградить его виселицей (Киреевский, вып. 8, стр. 41—42, 49). Песня несомненно связана с неудачным и непопулярным походом на Крым Голицына, которого тем не менее царевна Софья, несмотря на недовольство Петра, встретила триумфом. И, наконец, отрицательные образы бояр присутствуют в уже упомянутых

песнях о Меньшикове, известном своим стяжательством, о Гагарине и Аракчееве. В этих песнях солдаты жалуются на вельможу, взяточника и казнокрада, который заедает и запивает их жалованье и на эти деньги выстраивает себе хоромы не хуже государевых. По некоторым вариантам песен о сибирском губернаторе Гагарине, казнокраде и взяточнике, государь казнит его, что соответствует истории.

Наиболее резко народная ненависть к боярам, воеводам, помещикам и т. п. сказалась в песнях о Разине и Пугачеве (см., например, «Разин и Астраханский воевода», «Пугачев и граф Панин» и др.). Близка к разинским песням и песня об убийстве казаками астраханского губернатора Данилы Александровича Репнина (Кирша Данилов, № 43). В его имени П. А. Бессонов не без основания усматривает смешение известного своей жестокостью Бориса Александровича Репнина, бывшего с 1643 года воеводой в Астрахани, с непопулярным Александром Даниловичем Меньшиковым (Киреевский, вып. 8, стр. 295). Мотивировки убийства вариант Кирши Данилова не дает, но то, что оно является не простым разбоем, а местью, ясно из всего контекста песни. В другой, сходной песне об убийстве астраханского губернатора казаки, убивая его, насмехаются:

Ты добре ведь, губернатор, к нам строгонек был,
Ты ведь бил нас, ты губил нас, в ссылку ссылывал,
На воротах жен, детей наших расстреливал.

(Киреевский, вып. 7, стр. 150).

Таким образом, по песням бояре выступают не только как антагонистическая сила по отношению к народу, но и по отношению к царю.

Борьба Ивана Грозного и Петра с боярством создавала иллюзию о народном царе, о союзе против бояр царя и народа. Однако этот идеальный союз практически опровергается в повседневных конфликтах народной массы с административной властью. Историческая песня должна была как-то примирить свою утопию с жизненной практикой. Она и стремилась объяснить эти конфликты то боярским самовластием и наговорами царю, то самим характером царя, в котором, однако, идеальные качества должны в конечном счете взять верх.

Конфликт царя и народного героя, многообразно решаемый сюжетно, стоит в центре внимания ряда исторических песен. Прежде всего это мы видим в уже упомянутой песне о взятии Казани, в эпизоде с пушкарем, несправедливо заподозренным в измене. Также несправедливо заподозрен в измене и Краснощеков в песне «Иван Грозный в Серпухове». С. К. Шамбинаго [21] и вслед за ним Миллер (Очерки, III, стр. 238—242) с некоторым основанием усматривают в прототипе образа Краснощекова (в одном варианте — Гагарина) князя Михаила Ивановича Воротынского, разбившего в 1572 году Девлет-Гирея, но затем заподозренного в измене и казненного. Но с другой стороны, притянутое к песне впоследствии имя популярного казачьего атаманушки само уже говорит о том, что в этом сюжете художественная мысль народа видела нечто большее, чем простое отражение событий 1571—1572 годов.

Сталкивается с царем Омельфа Тимофеевна, заместившая в варианте сборника Григорьева (I, стр. 290—291) известную Авдотью Рязаночку, так же как «провославный царь» заместил образ турецкого царя Бахмета. Своей умной речью она выручает своих родных, оказавшихся виноватыми перед царем.

[21] С. К. Шамбинаго. Песни времени царя Ивана Грозного. М., 1914, стр. 93 и сл.

Своеобразно решает столкновение царя и народного героя сюжет интересной песни о борьбе Петра Первого с драгуном. Царь вызывает охотников с ним бороться, князья-бояре испугались, но вызывается молодой драгун. Драгун побеждает царя и вместо награды просит указа безденежно пить по кабакам вино (Киреевский, вып. 8, стр. 37—38). В песне, известной только в одном варианте, с одной стороны, чувствуется пиетет перед царем (драгун, поборов царя, подхватил его, «не пущал царя на сыру землю»), но с другой, как привильно заметил А. Рамбо, певец дал почувствовать, что народ, представленный солдатом-драгуном, сильнее, чем сам царь,[22] так же как в песне о взятии Казани пушкарь оказался дальновиднее царя.

В песнях о Ермаке конфликт между царем и народным героем намечен гораздо резче. Атаман свободных и вольных людей, «воровских» [23] казаков, это уже не смиренный, хотя и смелый пушкарь — верный слуга царю. В песнях о нем выделяются в основном три эпизода, иногда соединяемых вместе (см., например: Кирша Данилов, № 14), иногда образующих самостоятельные песни. В первом — казаки Ермака в драке убивают царского посланника Карамышева. Это, видимо, позднейшая вставка, вызванная воздействием упомянутых уже песен об убийстве казаками Карамышева (1630), если только имя Карамышева не вытеснило имени какого-либо другого царского воеводы. После этого следует второй эпизод — Ермак не хочет оставаться на Волге (или на Дону), не хочет слыть вором и быть повешенным и предлагает казакам покаяться и заслужить свои вины перед царем. Заслуживает «вины» он завоеванием Сибири либо помощью Грозному под Казанью и затем приходит к царю с повинной и получает прощение. Эпизод о приходе с повинной часто образует особую песню.

В ряде песен, разрабатывающих преимущественно образ вольного казака, атамана, сохранились только выборы Ермака атаманом, «разбойные» походы по Волге и Дону, бегство от преследований власти. В некоторых вариантах казаку, сидящему в турецкой темнице, присваивается имя Ермака. И наконец, это популярное имя проникло даже в былинный эпос, который породнил его со «старым казаком» Ильей Муромцем (Ермак иногда становится племянником Ильи, в других вариантах — племянником князя Владимира) и отвел ему почетное место в борьбе с татарским нашествием. Однако в былине о Ермаке от исторического Ермака уже ничего не осталось.

Конфликт между Ермаком и властью очень глубок, но песня тем не менее видит почву для примирения их в совместной борьбе с внешними врагами. На основе народного патриотизма царь и вольный удалец по концепции песни вступают в желаемый народом союз. Боярин, для которого патриотизм Ермака не искупает его вины, получает от него справедливое возмездие.

Эпическая фигура Ермака и героизм его сподвижников очень скупо, лаконично, но чрезвычайно выразительно выступают в полупрозаическом предании о завоевании Сибири в сборнике Кирши Данилова. Но анализ языка этого рассказа заставляет согласиться с мнением Сперанского о том, что это единственное предание о завоевании Сибири и смерти Ермака, не встречающееся в других вариантах, является не песней, а произведением

[22] Alfred Rambaud. La légende de Pierre le grand dans les chants populaires et les contes de la Russie. «Revue des deux mondes», 1873, t. CVI, p. 689.

[23] Это слово употреблялось в ту эпоху в другом смысле, чем теперь, обозначая не уголовных, а государственных преступников, людей, не признающих государственной власти.

какого-то книжника, смешивающего канцелярско-книжные обороты речи с песенными эпическими приемами (Сперанский. Былины, II, стр. 358—360): «Таковы слова услыша», «дал ему полномочия владеть ими», «письменное известие обо всем своем похождении подавал» и т. п. Но свое повествование этот неизвестный нам автор несомненно писал на основе народных песен и преданий, из которых некоторые, как например убийство Карамышева и др., дошли до нас и в фольклорной традиции.

Конфликт удалого доброго молодца с властями лежит в основе песен о правеже. Молодца заподозрили в краже казны монастырской и бьют его на правеже, мимо проезжает царь Иван Васильевич (по другим вариантам — Петр Алексеевич). На вопрос царя молодец рассказывает, что он не крал монастырской казны, но отнял ее у разбойников, за то, что они ему не дали доли. Казну — сорок тысяч — он пропил в кабаках, поил голь кабацкую и одевал ее в платье цветное. Царь прощает молодца и приказывает «бурмистрам-целовальникам» еще заплатить ему за бесчестие.

Очень близка к песням о правеже былина об «Оксенко» (имя молодца), переносящая место действия в Вологду. Приезда царя там нет. Оксенко вырывается от вологжан, которые хотят его повесить, едет в Киев к князю Владимиру и рассказывает свою историю. Ответа князя нет.[24] Кроме того, существует на эту тему два прозаических предания.[25] В первом из них разъясняется более подробно происхождение украденной казны. Иван Грозный якобы хотел построить «вторую Москву» возле Вологды и пожаловал для этого 40 000, которые хранились в монастыре Николы Можайского (это имя монастыря иногда встречается и в песнях о правеже). Разбойники их украли, и дальше сюжет развертывается как в былине об Оксенко.

Это предание уже подводит к каким-то историческим воспоминаниям. Иван Грозный действительно заложил в Вологде «город каменной» и ездил смотреть за стройкой, причем, очевидно, строилась не только крепость, но и царский дворец.[25] Однако не эти исторические приурочения могут объяснить смысл песни. Здесь разрабатывается та же народная концепция: молодца пытают «бурмистры-целовальники», по другим вариантам — «князья, бояре, сенаторы, воеводы губернские», но царь прощает его, признает невиновным (не он украл, он только отбил и пропил украденное!). Царь умеет оценить удаль и силу молодецкую.

Хотя молодец и не сам украл, но черты анархического бунтаря ему несомненно свойственны. Он не прочь сначала и мирно воспользоваться долей ограбленной казны и вступает в конфликт с разбойниками только тогда, когда они в этой доле ему отказали. Тем не менее, если примирение с «воеводами губернскими» оказалось невозможным, то примирение с царем завершает песенный сюжет.

В большинстве случаев в песнях о столкновении царя и молодца героями являются казак, казацкий атаманушка, казацкая масса. Исторически это глубоко верно, так как в истории казачества с наибольшей глубиной выразились центробежные и центростремительные силы, толкавшие его на бунты и восстания против московской власти и на героическую борьбу с внешними врагами, которая неизбежно приводила к союзу с той же центральной властью. Именно здесь поэтому особенно благодарную почву находила мысль о «хорошем» царе, окруженном ненавистными народу боя-

[24] В. Ф. Миллер. Былины новой и недавней записи. М., 1908, № 98.
[25] Марков, стр. 463; Пермский сборник, вып. 2, 1860, стр. 166.
[26] Г. К. Лукомский. Вологда в ее старине. СПб., 1914.

рами, и лозунг «за царя против бояр» не раз раздавался на Волге, Дону и Кубани. Не случайно поэтому в казачьей среде исторические песни были особенно распространены.

Ряд песен посвящен специально взаимоотношениям казаков с московскими властями. Такова, например, песня, в которой казакам приходит весточка с Дона о том, что на «тихом Дону нездорово», приехали на Дон бояре и «без указа-то они государева нас разоряют» (Киреевский, вып. 8, стр. 87). Таковы песни о Флоре Минаеве, о Некрасове и др.

Однако жизненный опыт показал, что конфликт между народом и властью не может быть разрешен при непосредственном вмешательстве царя, что царь на стороне князей и бояр. И в ряде песен, правда немногих, царь оказывается силой, противостоящей удальцу-молодцу, примирение между ними невозможно.

Прежде всего это песни о переговорах Петра со стрельцами, связанные со стрелецкими бунтами конца XVII века. В одной из них царь милует пришедшего с повинной стрелецкого атамана, но в другой Петр не дает ему никакого ответа: он посоветуется с боярами и сенаторами. И тогда стрелецкий атаман обвиняет царя во лжи, уезжает от него и предупреждает стрельцов о предстоящей казни.

В другой песне — о казни большого боярина, стрелецкого атамана — герой упорствует в своем противоборстве царю. Родные напрасно упрашивают его повиниться перед царем в надежде на милосердие. Но герой никого не слушает, «упрямствует», «каменеет сердце молодецкое». Эта песня особенно любопытна тем, что ее отношение к герою двойственное. Певцу импонирует его сила и гордость, не совсем ясно, действительно ли он заслуживает казни, виноват ли он в измене государю, но и царь сохраняет свой авторитет, родные героя на него возлагают свои упования. В непримиримом конфликте царя и героя песня как бы не знает, кому отдать свои симпатии.

В ряде случаев, вместо большого боярина, стрелецкого атамана, выступает обычный народный герой — «атаман волжский» или «атаман разбойничий». В этих вариантах боярин, вождь реакционного стрелецкого восстания, заменяется излюбленным в народной песне образом. Это лишний раз доказывает, что для исторической песни не столько важна оценка определенного события, сколько общая ситуация, в которую она вкладывает свой художественный смысл. Ненавистный обычно боярин, подвергаясь преследованиям власти, приобретает народные симпатии и легко заменяется вызывающим те же преследования народным героем. Даже Голицын в одном варианте песни о нем, попав в положение гонимого, неожиданно приобретает черты народного заступника и обращается к царю с упреками:

Ты зачем, государь-царь, черня-т разоряешь?
Ты зачем больших господ сподобляешь?

(Киреевский, вып. 8, стр. 47).

Интересен вариант песни о бежавшем со своими приверженцами казаками за границу Некрасове, где он говорит наследнику в ответ на обещание отдать казакам все вольности, а самого Некрасова сделать атаманом:

Извини меня, царь, и не жаловай,
Без чинов я проживу с волей вольною,
С войском донским, с крылом правыим.

(А. И. Мякутин. Песни оренбургских казаков. Оренбург, 1905, стр. 38—39).

Недовольство царем при сохранении непоколебимого еще авторитета самой царской власти естественно вызывает желание противопоставить ему другой образ из числа лиц, его окружающих, на которых падает тот же ореол царского достоинства. Как уже говорилось, это прежде всего образы царицы и царевича.

Наиболее резко намечено противопоставление доброй и милосердной царицы грозному царю в песне о смерти царицы Анастасии Романовны. Это единственная песня, где Иван Грозный лишен обычно окружающей его народной симпатии, где он выступает в отрицательном свете. Известно, что царице Анастасии приписывалось благотворное влияние на Ивана IV, и некоторые буржуазные историки предполагают даже, что террор и опричнина во второй половине его царствования в значительной мере объясняются утратой этого влияния. Такова же была концепция современной Грозному боярской партии, идеологом которой выступил Курбский.

В тех случаях, когда смерть царицы является только первой частью песен о Кострюке, образ Грозного смягчен последующим изложением. Царица уговаривает его быть милостивым, не жениться на Марье Темрюковне, царь обещает ей остаться холостым (Миллер, № 28) или ничего не отвечает, затем, нарушив желание царицы, он совершает ошибку, но в исходе песни о Кострюке исправляет ее, и поэтому симпатии песни не утрачивает.

В другом свете выступает его образ, когда песня о смерти царицы образует самостоятельное целое. В ответ на просьбы царицы в одном варианте он «разъярился», «рассердился» и выбежал вон из спальни, в другом он даже не желает идти с ней прощаться, и только после третьей просьбы царевичей приходит к царице и «говорит-то ей слово со всей грубости» (Миллер, № 26).

Образ царя дополняется и речью умирающей царицы, которая просит разрешения «слово вымолвить»:

Шьто без той мне без казени без скорые,
Шьто без той мне без сабельки без вострые,
Шьто без той ли без ссылоцьки без дальние,
Да без той ли без насмешоцьки великие.

(Миллер, № 26).

Глубокая симпатия певца к царице передается через лирически насыщенное вступление:

Приутихло, приуныло море синее,
Приутихли, приуныли реки быстрые,
Приутихли, приуныли облака ходецие,
Благоверная царица представляласе.

(Миллер, № 26).

Содержанием ее предсмертной просьбы, кроме просьбы не жениться в «проклятой Литве», является наказ быть кротким и милостивым к своим детям, князьям и боярам, солдатушкам новобранным, крестьянам чернопахатным и пр.

Если даже усматривать в этой песне сохранившиеся отголоски антипатии к царю современных ему политических противников, то само сохранение этой песни в фольклорной традиции, обычно относящейся к Ивану Грозному с симпатией, можно объяснить этим характерным для песни противопоставлением ему как грозному, жестокому царю милостивой, благоверной царицы.

Противопоставляется царю Петру и царица Евдокия в песне о ее пострижении. Однако при всей симпатии к царице Петр не встречает в песне резкого осуждения, отношение к нему эпически спокойное. В ряде аналогичных песен имени Петра и Евдокии нет, и они носят уже не исторический характер, а лирически-бытовой. В некоторых из них, правда, сохранилось упоминание о Суздальском монастыре, куда была заточена Евдокия Лопухина.

В бумагах Государственного архива было разыскано интересное дело 1729 года, возбужденное доносом канонира Гаврилова на канонира Носова о пении последним этой песни «по случаю пострижения первой супруги Петра Великого царицы Евдокии Федоровны». Доносчик указывал, что еще в 1704 году за пение этой песни солдат в Азове был наказан батогами. Обвиняемый Носов оправдывался тем, что имени царицы в песне не было, и о том, что она касается «чести ее величества» он не знал. Наказан был доносчик Гаврилов «за ложное того слова сказывание»: «гонен шпицрутен и для отсылки в ссылку в Гилянь отправлен».[27]

Близка по сюжету и по расстановке образов к песне о пострижении Евдокии песня о ссылке в монастырь царицы Марфы Матвеевны (Киреевский, вып. 6, стр. 202—204). Марфа Матвеевна — имя второй жены царя Федора Алексеевича — довольно часто встречается в песнях,[28] но в ее судьбе исторической аналогии с сюжетом песни нет. Вероятней всего генезис песни связан с судьбой Соломониды Сабуровой, сосланной в монастырь Василием III, если не с той же Евдокией Лопухиной.

Заступницей перед царем выступает царица в песне о повешенном молодце. Веревка у виселицы оборвалась, и царица уговаривает царя не вешать его вторично и простить во всех винах (Киреевский, вып. 8, стр. 100).

Гневному и жестокому царю противопоставляется и царевич Федор в песне о покушении Грозного на сына. В то время, когда Грозный казнил новгородцев, царевич пытался их спасти. Узнав об этом, царь велит предать сына казни, но вскоре раскаивается и радуется его спасению. Исторически песня несомненно связана с убийством Грозным своего сына Ивана (по песне Федора), но, стремясь обелить царя, песня не хочет делать его сыноубийцей: он только хотел убить, но не убил. Подлинным героем ее является популярный в народе Никита Романович, который, как уже сказано, в других песнях нередко превращается из боярина в народного героя — казачьего есаула, старого казака.

Противопоставление царевича царю особенно наглядно в варианте Рыбникова № 136, где Иван Грозный в конце песни уступает престол царевичу Федору. Очень интересно приведенное Соловьевым (III, стр. 1326) донесение русского посла в Париже Андрея Артамоновича Матвеева о том, что при французском дворе был распространен перевод русской песни, где место Грозного и его сына заняли Петр и царевич Алексей. Спасителем царевича явился Меншиков. Любопытно, что это донесение относится к 1705—1706 годам, когда Алексей еще был жив.

Среди «Русских народных песен» П. В. Шейна, помещенных в «Чтениях в имп. Обществе истории и древностей российских» (1877, кн. 3), есть эта

---

[27] А. Пыпин. Дела о песнях в XVIII в. «Известия ОРЯС», 1900, т. V, кн. 2.

[28] С ее же именем связан плач царицы по умершем царе «Иване Васильевиче» и жалобы ее на стрельцов, которые бунтуют и ее не слушают; стрельцы обещают ее слушать. Исторически эта песня, вероятно, связана с бунтом 1682 года, когда действительно Марфа Матвеевна уговаривала разъяренных стрельцов не трогать Нарышкиных и др.

песня об Алексее и Петре, но Алексея спасает, так же как и в песне о Грозном, его «дядюшка Микита Романович» (стр. 102—103).

Судьба царевича Алексея (называемого Федором) является также темой песни «Семейная жизнь Петра I», записанной от А. М. Крюковой (Марков, стр. 296—303). Алексей (Федор) и его мать-царица противопоставлены здесь Петру, но при всей симпатии к первым певица не снизила и образа Петра.

Образ царя, носителя верховной власти, в исторических песнях, таким образом, дается противоречиво в связи с колебанием в отношении к царю самой народной мысли. Это не образ реального царя, а воплощение народных чаяний о «хорошем» царе, разрешающем все жизненные противоречия.

Практика опровергала эту утопическую мечту, но в ответ на это мечта создавала другую утопию о своем народном, мужицком царе, который неожиданно объявится и покажет свою власть всем угнетателям народа. Эта мечта питала многочисленные случаи самозванства, с ней связана и интересная песня о «Незнамушке» (Миллер, № 305), о появлении в астраханском кабаке небывалого молодца, оказавшегося царем и «родовым казаком» — Петром Алексеевичем. Не узнавшему его губернатору он обещает с ним, «собакой», заутро переведаться, а кабацкую голытьбу жалует генералами, адмиралами, тайными советниками.

В образе «Незнамушки» можно усмотреть исторический образ одного из самозванцев (может быть, «Петра Федоровича» — Пугачева), но самый образ царя кабацкой голытьбы, как бы его генезис не объяснялся, чрезвычайно важен и характерен для народного мировоззрения. В свете этого образа с наибольшей яркостью становятся понятными образы и не мнимых царей, выступающих в исторических песнях.

Б. Н. ПУТИЛОВ

ПЕСНЯ О ЩЕЛКАНЕ

Песня о Щелкане Дудентьевиче представляет для историка русского фольклора совершенно исключительный интерес. Прежде всего это самый старший из сюжетов исторической песни, зафиксированных в живой записи. Если о существовании песен о Евпатии Коловрате или об Александре Невском можно говорить лишь в плане гипотетическом, если принадлежность песни об Авдотье Рязаночке к XIII веку должна быть еще доказана, то песня о Щелкане не только реально существует, но и может быть хронологически определена с большой точностью. Связь ее содержания с событиями, происшедшими в Твери в 1327 году, не вызывает сомнений, и самое возникновение ее можно смело датировать первой половиной XIV века.[1] Если принять во внимание, что и в поздних записях песня сохранила целый ряд исторических подробностей XIV века, то ценность ее еще более увеличивается: очевидно, что, пройдя в живой традиции несколько столетий, песня не претерпела каких-то качественных изменений и в известном нам виде сохранилась как песня XIV века.

Песня о Щелкане интересна еще и в том отношении, что она может быть сопоставлена с летописными рассказами о Шевкаловщине. В итоге этих сопоставлений можно прийти к важным выводам о соотношении методов изображения исторических событий в фольклоре и в летописях XIV века.

Всестороннее исследование сюжета о Щелкане должно помочь представить характер и особенности жанра русской исторической песни на ранних этапах его развития. Это исследование предполагает прежде всего анализ песни как *целого*, как произведения народного поэтического искусства. Сюжет о Щелкане должен быть *прочитан*, и для этого недостаточно простого его сопоставления с летописными свидетельствами, как недостаточно и стилистических сравнений с былинами, хотя и то и другое важно для понимания песни.

Вокруг песни о Щелкане накопилась уже довольно значительная исследовательская литература.[2] Многие наблюдения и выводы исследователей

---

[1] Попытка А. Д. Седельникова увидеть в сюжете о Щелкане памфлет XVI века, направленный против Ивана Грозного, не была обоснована серьезными аргументами (А. Д. Седельников. Песня о Щелкане и близкие к ней по происхождению. Сб. «Художественный фольклор», тт. IV—V, М., 1929).

[2] А. Д. Седельников, ук. соч.; Н. Н. Воронин. Песня о Щелкане и Тверское восстание 1327 г. «Исторический журнал», 1944, № 9; Я. С. Лурье. Роль Твери в создании русского национального государства. «Ученые записки ЛГУ», № 36, серия исторических наук, вып. 3, 1939; Д. С. Лихачев. Русские летописи и их культурно-историческое значение. Изд. АН СССР, М.—Л., 1947, стр. 325—327; А. М. Астакова. Северные исторические песни. Петрозаводск, 1947, стр. 6—7; В. П. Адриа-

должны быть приняты и использованы; есть и утверждения, с которыми нельзя согласиться и которые необходимо подвергнуть пересмотру. Сейчас отмечу только, что все исследователи занимались преимущественно тем вариантом песни, который находится в «Сборнике Кирши Данилова», поскольку в этом варианте есть эпизоды, отразившие восстание тверичан 1327 года; при этом анализу подвергалась та часть песни, в которой говорится о приезде Щелкана в Тверь, о его бесчинствах и о расправе с ним. К первой же части песни, более обширной, обращались гораздо реже и не анализировали ее с той же тщательностью. Этот пробел должен быть восполнен. Исследованию подлежит весь сюжет в целом, во всех его версиях и вариантах.

Песня о Щелкане известна в девяти записях.[3] Старший по времени записи текст находится в составе «Сборника Кирши Данилова».[4] Пять записей принадлежит А. Ф. Гильфердингу; все они сделаны в одном районе — на Кенозере.[5] Один текст был записан экспедицией под руководством Б. М. и Ю. М. Соколовых в 1927 году и является записью от сына Калитиной, певшей Гильфердингу.[6] Таким образом, записи Гильфердинга и Соколовых относятся к одной местной поэтической школе Заонежья. Об известности песни на Пинежье в конце XIX—начале XX века свидетельствует А. Д. Григорьев. Он пишет, в частности, что, по словам М. Д. Кривополеновой, и она «слыхала от дедушки... песню... о Щелкане... но не усвоила этого».[7]

До последнего времени указанными семью текстами и приведенным печатным сообщением Григорьева и ограничивались наши сведения о сюжете и его распространении. Новейшие разыскания позволяют ввести в научный оборот еще два очень интересных текста песни о Щелкане. Оба они записаны в одном месте — в деревне Гридино на Карельском берегу Белого моря. Записи отделены промежутком в сорок семь лет. Первая сделана А. В. Марковым от И. М. Мехнина в 1909 г.[8] Вторая принадлежит

нова-Перетц. Историческая литература XI—начала XV в. и народная поэзия. «Труды Отдела древнерусской литературы», т. VIII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1951, стр. 123—127; М. О. Скрипиль. Народное поэтическое творчество периода феодальной раздробленности и создания централизованного Русского государства (XIII—XV вв.). В кн.: Русское народное поэтическое творчество, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1953, стр. 288—290.

[3] Строго говоря, этих записей восемь, так как один из вариантов записан А. Гильфердингом дважды от одного сказителя.

[4] Сборник Кирши Данилова. Под редакцией Шеффера. СПб., 1901, стр. 13—14; Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. Подготовка текста, статья и комментарии С. К. Шамбинаго. М., 1948, № 4. Вариант цитируется в дальнейшем по тексту, подготовленному нами для издания «Исторические песни XIII—XVI вв.».

[5] Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года, т. III. Изд. 4-е, Изд. АН СССР, М.—Л., 1951, №№ 235, 254, 269, 283, Приложение, стр. 629—631.

[6] Онежские былины. «Летописи Государственного литературного музея», кн. 13. Подбор былин и научная редакция текстов Ю. М. Соколова. Подготовка текстов к печати, примечания и словарь В. И. Чичерова. М., 1948, № 253 (зап. на Суетин-острове П. А. Грушниковым, Б. М. Соколовым, В. И. Чичеровым).

[7] А. Д. Григорьев. Архангельские былины и исторические пѣсни, т. I. М., 1904, стр. XVII, стр. 334—335.

[8] Запись Маркова хранится в Рукописном отделе Государственной библиотеки им. В. И. Ленина: Собрание А. В. Маркова, ф. 160, п. 7, ед. 1, тетр. XI, песня № 88. О существовании данного текста нам сообщила Э. С. Литвин. Копию с рукописи сняла для нас Кербелита Брониславa, аспирантка МГУ, при содействии Э. В. Померанцевой. Пользуюсь возможностью выразить всем названным лицам признательность за помощь в отыскании этого текста. Запись Маркова печатается нами в приложении к настоящей статье.

К. В. Чистову и относится к 1956 году.[9] Таким образом, наряду с версией сибирской и двумя версиями заонежскими теперь мы знаем еще версию беломорскую.

Имеющиеся материалы говорят о том, что песня о Щелкане была известна в основных районах бытования русского эпоса.

1

Все известные тексты содержат ряд общих эпизодов и на основании значительного сходства должны быть отнесены к одному сюжету. Но есть в них и серьезные различия, касающиеся главным образом второй части сюжета, где говорится о судьбе Щелкана. Анализ этих различий заставляет говорить о существовании четырех версий одного сюжета.

Исследование первой части песни не требует выделения версий. Оно может идти на материале всех записей, и хотя здесь различия тоже налицо, но они не определяют существа первой части; варианты лишь помогают представить более полно ее содержание.

Уже первые эпизоды говорят о том, что мы имеем дело с нетрадиционным, необычным для песенного фольклора древней Руси сюжетом. Он резко отличается, в частности, от известных героических былин на тему борьбы с татарами. В этих былинах речь идет обычно о татарском нашествии, против которого выступают богатыри, либо о единоборстве богатыря с иноземным насильником. Все эти былины говорят, в сущности, об одном времени, и время это можно определить как начало нашествия татар, которые здесь же терпят поражение. В этом смысле можно говорить об эпическом времени наших былин. В предполагаемой песне о Евпатии Коловрате эпического времени уже нет. События, описываемые в ней, происходят в реальном времени — в 1237 году. Но и здесь речь идет о начале нашествия татар, в неравную борьбу с которым вступает герой.[10]

Совершенно иную картину мы наблюдаем в песне о Щелкане. Она говорит о времени татарского ига, которое полностью господствует на Руси. Поэтому действие песни, естественно, начинается в Орде. Татарский царь выступает здесь как полновластный хозяин: он вершит суд, жалует князей и бояр, сажает в русские города своих представителей, посылает собирать дань.

А на стуле на бархате,
На златом на ременьчатом
Сидел тут царь Возвяг,
Возвяг сын Таврольевич.
Ен-де суды рассуживал,
Все дела приговаривал
И князьев, бояр жаловал
Селами, поместьями,
Городам с пригородками.
И Хому дарил Токмою,
И Ерему — Новым-Городом.
(Гильф. № 283).

В тексте «Сборника Кирши Данилова» о князьях и боярах не говорится. Можно думать, однако, что упоминание русских князей и бояр органично и изначально для данного сюжета. Оно вполне исторично. Оно, по суще-

[9] К. В. Чистов. Новая запись песни о Щелкане Дудентьевиче. Труды Отдела древнерусской литературы, т. XIV, Изд. АН СССР, М.—Л., 1958.

[10] См. нашу статью «Песня о Евпатии Коловрате» («Труды Отдела древнерусской литературы», т. XI, Изд. АН СССР, М.—Л., 1955).

ству, направлено против правящих кругов Руси, которые, подчинившись татарам, получали от них и ярлыки на княжение, и различные привилегии, и поддержку в борьбе против народных масс. В предельно сжатой форме песня определила самую сущность взаимоотношений ханской власти с представителями господствующего класса древней Руси в XIII—начале XIV в. Что песня осуждает русских князей и бояр, об этом говорят две последние строки. Правда, они вошли в песню значительно позже, заменив, быть может, другие, более ранние: Фома и Ерема — персонажи народной сатиры XVII века, образы бездельников, глупцов, не способных ни к какому труду.[11]

В тексте Кирши Данилова острие сатиры направлено в этом эпизоде против татар. Начало здесь выдержано в скоморошьем тоне:

А и деялося в Орде,
Передеялось в Большой.
На стуле золоте,
На рытом бархоте,
На черчатой камке
Сидит тут царь Азвяк,
Азвяк Таврулович,
Суды рассуживает
И ряды разряживает,
Костылем размахивает
По бритым тем усам,
По татарским тем головам,
По синим плешам.

Уже имя Азвяка позволяет прикрепить песню к началу XIV века: это, конечно, хан Узбек (годы правления 1313—1342). Но отчество у него эпическое: справедливо предположение В. Миллера, что «Таврулович» идет от имени персонажа песни о Евпатии Коловрате Таврула (Хостоврула).[12]

Завязка сюжета о Щелкане лучше всего выясняется из текста «Сборника Кирши Данилова»: царь Азвяк жалует городами трех своих «шурьев», но не жалует четвертого:

Шурьев царь дарил,
Азвяк Таврулович,
Городами стольными:
Василья на Плесу,
Гордея к Вологде,
Ахрамея к Костроме;
Одного не пожаловал —
Любимого шурина
Щелкана Дюдентевича.

Ясно, что речь идет здесь о татарах: русские имена, вероятно, результат поздней переработки. В каком значении употреблено здесь слово «жаловал»? Пожалования городами татар в прямом смысле история не знает. Но известно, что в XIII веке для политики Орды в отношении Руси было характерно баскачество: хан направлял в русские княжества своих представителей — баскаков, которые осуществляли широкий контроль за князьями и обладали большой властью. К XIV веку баскачество стало постепенно терять постоянный характер. Можно предположить, что именно

[11] См. об этом: Русская сатирическая сказка в записях середины XIX—начала XX века. Подготовка текстов, статьи и комментарии Д. М. Молдавского. Изд. АН СССР, М.—Л., 1955, стр. 250—251.

[12] Вс. Миллер. Очерки русской народной словесности. М., 1897, стр. 322.

этот ненавистный народу порядок имела в виду песня. Известно, что должности баскаков исправляли представители высшей феодальной аристократии; поэтому песня неслучайно говорит о царских «шурьях». Наименование городов (Плес, Вологда, Кострома), может быть, носит случайный характер и внесено позже. Относительно Костромы, однако, можно сделать оговорку. В первой половине XIV века этот город неоднократно бывал местом посещения татарских послов. Сюда собирались не раз по распоряжению хана русские князья для выполнения ордынских поручений.[13]

Все это место, следовательно, интересно для характеристики историзма песни: в начальных эпизодах как будто не имеются в виду совершенно определенные события, но в них с большой точностью охарактеризован порядок, существующий на Руси в годы татарского ига, в начале XIV века. Однако историзм этот выражен в песенной форме. Здесь и элементы условности, и элементы явного вымысла, и заостренные характеристики персонажей.

Песня относится к истории активно — отсюда экспрессивность всей картины, сатирические мотивы, осудительный тон. С особой художественной формой выражения историзма мы будем встречаться на протяжении всей песни. Она — не летопись, не хроника, она — поэтическое произведение, в котором основным средством отражения действительности является вымышленный сюжет.

Вымышленный, условный характер носит завязка песни: пожалованы все, но не пожалован герой — Щелкан. Мотив этот не нов. Он встречается в эпосе, где тоже нередко служит для введения героя в действие и для начала конфликта. В былинах богатырь, обойденный князем, совершает затем подвиг и тем самым доказывает неправоту князя. В песню Щелкан вводится для других целей; как будет показано ниже, одна из основных идей песни — последовательное разоблачение и осуждение Щелкана. Естественно, что аналогия Щелкана с богатырем сразу нарушается. Щелкана Азвяк не пожаловал оттого, что «его дома не случилося»:

Уезжал-то млад Щелкан
В дальную землю Литовскую,
За моря синея.
Брал он, млад Щелкан,
Дани-невыходы,
Царски невыплаты.

(Сборник Кирши Данилова).

Картина взимания дани нарисована в песне с большой силой. Она передает живые впечатления народа от татарского ига:

С князей брал по сту рублев,
С бояр по пятидесят,
С крестьян по пяти рублев.
У которого денег нет,
У того дитя возьмет;
У которого дитя нет,
У того жену возьмет,
У которого жены-то нет,
Того самого головой возьмет.

(Сборник Кирши Данилова).

[13] А. Н. Насонов. Монголы и Русь. (История татарской политики на Руси). Изд. АН СССР, М.—Л., 1940, стр. 94.

Острый вариант с описанием взимания дани имеется в одной записи Гильфердинга: Щелкан едет в землю Литовскую «не для дани для выхода, ради чертова правежу»:

Черт-от с улицы
Брал по курицы,
Со избы брал по петуху,
Со бела двора он по добру коню.
У ково коня нет, дак и жену возьмет,
У ково жены нет, самого в полон возьмет.
Где ли Щелкан побывал,
Как будто Щелкан головней покатил.

(Гильф. № 269).

Ясно, что перед нами — изображение татарских поборов на Руси во всей их беззастенчивой грабительской сущности и жестокости. Наименование земли, где действует Щелкан, Литовской — это, вероятно, результат влияния эпической традиции, скорее всего более позднего: в былинах богатыри нередко едут в «дальную» землю, в том числе в Литву, выполнять княжеское поручение. По существу же, «дальная» земля в песне — это Русь, стонущая под татарским игом. В одном тексте, записанном Гильфердингом, все это место прямо отнесено к Твери. Конечно, это уже результат поздней переработки, но характерно, что в сознании певца земля, где Щелкан взимал дань, — русская.

В определении характера и размеров дани песня, разумеется, не соблюдает какой-то точности. Важнее другое: указывая на дифференциацию в обложении данью различных слоев населения Руси, она говорит о том, что вся тяжесть ига ложится на плечи трудового народа. «У которого денег нет», — эти слова относятся, конечно, не к князьям и боярам, а к крестьянам. В песне отчетливо звучит тема народных страданий, тема грабежа и насилий, творимых татарами на Руси. Не случайно, конечно, в качестве основного персонажа в песне выступает фигура сборщика дани. Это — одна из наиболее типичных фигур в татарской политике на Руси в XIII веке. Известно, что к XIV веку дело взимания выходов перешло в основном в руки русских князей. Но память о наездах татар за данью, о расправах с теми, кто не мог рассчитаться, об уводе полона еще долго жила в народе. Образ сборщика дани — даруги или дороги, как его именовали в то время, воплощал татарское иго, так же как веком раньше образ татарского богатыря или Идолища воплощал татарское нашествие. Щелкан — это типичный даруга, и не исключена возможность, что именно так называла его прежде песня. В тексте Кирши Данилова рассказ о взимании дани дополнен эпизодом с конем, которого вывез Щелкан. Эпизод этот носит как будто вполне эпический характер: конь и седло оцениваются очень высоко, а узде «цены нет», так как она — «царское жалованье».

А нельзя, дескать, тое узды
Ни продать, ни променять,
И друга дарить,
Щелкана Дюдентевича.

Это место представляется неясным и как будто противоречивым по смыслу. Но все становится ясным, если слову «друга», совершенно неуместному здесь, вернуть его исконную форму — «даруга» или «дорога». Щелкан отобрал у князя царский подарок, который нельзя было ни продать, ни променять, ни тем более подарить ханскому даруге. Щелкан рисуется в песне и как жестокий сборщик дани, насильник, и как стяжатель.

Вернувшись в Орду, «млад Щелкан» просит Азвяка пожаловать его «Тверью старою, Тверью богатою, двумя братцами родимыми, дву удалыми Борисовичи» (Сборник Кирши Данилова).[14] Лишь в одной записи Гильфердинга сам Азвяк предлагает Щелкану выбрать, чем его пожаловать. Это нетипично для сюжета, так как с пожалованием Щелкана в песне связан трагический эпизод. В ответ на просьбу Щелкана царь предлагает ему страшное условие:

Гой еси, шурин мой,
Щелкан Дюдентевич!
Заколи-тко ты сына своего,
Сына любимого;
Крови ты чашу нацеди,
Выпей ты крови тоя,
Крови горячия;
И тогда я тебе пожалою
Тверью старою,
Тверью богатою,
Двомя братцами родимыми,
Дву удалыми Борисовичи.

(Сборник Кирши Данилова).

Щелкан без всяких колебаний выполняет условие царя и получает Тверь. Этот трагический эпизод довершает характеристику Щелкана. Образ его оказывается одним из самых зловещих в русской народной поэзии.

Вымышленный, по-видимому, эпизод с убийством сына опирался на реальные исторические факты, о которых не мог не знать народ. Для русских людей XIII—XIV веков, конечно, не были тайной кровавые страницы истории борьбы за власть в Орде. Известно, что Узбек пришел на ханский престол через убийство наследника умершего хана и 120 царевичей. Правление Узбека было ознаменовано многочисленными убийствами его соперников и врагов, совершенными самым коварным образом.

Эпизодом с умерщвлением сына песня не только подчеркивала бесчеловечную сущность Щелкана, но и раскрывала типичные для Орды кровавые средства завоевания власти, приобретения ханского расположения, получения различных привилегий и т. д.

Ни в одном из произведений русской народной поэзии идея морально-политического разоблачения татарского ига, его антинародной сущности и бесчеловечности не получила столь последовательного и сильного разрешения, как в песне о Щелкане. Это разоблачение доведено до своего логического конца: песня будила в народе не только чувство негодования, но и ощущение невозможности дальнейшего существования такого порядка вещей. Уже в первой части песни содержится мысль о неизбежной гибели татарщины. Полную художественную реализацию эта мысль найдет во второй части.

Анализ первой части сюжета показывает, что она сама по себе полна большого исторического содержания. Ее нельзя рассматривать как некий подступ к основным эпизодам песни, которые сосредоточены якобы во второй части. Недооценка первой части песни исследователями вытекает из неправильного представления о сюжете в целом. Песня о Щелкане — это песня не о Тверском восстании 1327 года, а о татарском иге. Тема татарского ига получает широкую разработку в первой части песни. Но песня не могла окончиться лишь разоблачением ига. Она отражала активную борьбу народа, она была связана с его верой в крах ненавистных татарских

[14] Эпизодов, связанных с возвращением Щелкана в Орду, нет в тексте, записанном К. В. Чистовым (см. об этом варианте ниже).

порядков, и поэтому естественно и закономерно в ней мощно прозвучала тема гибели Щелкана, олицетворяющего собою иго. Тема эта, как и тема первой части, находит в песне свою художественную разработку, неодинаковую для всех редакций сюжета.

Вторая часть песни, повествующая о судьбе Щелкана, известна в различных видах, и на основании этого можно говорить о четырех самостоятельных версиях сюжета, в которых народный замысел нашел разное поэтическое воплощение.

2

Первая версия, наиболее значительная и самая содержательная, представлена текстом из «Сборника Кирши Данилова». Однако в интересах удобства изложения она должна быть рассмотрена в последнюю очередь.

Две другие версии редко привлекали внимание исследователей, а одна из них, представленная беломорскими записями, вообще не была известна до настоящего времени. А между тем с точки зрения историко-фольклорной все они вызывают большой интерес.

Вторая версия, которую условно можно назвать «балладной», представлена четырьмя записями Гильфердинга (№№ 235, 269, 283, Приложение, стр. 629—631) и одной записью экспедиции Б. М. и Ю. М. Соколовых (№ 253). Текст Гильфердинга № 269 отрывочен, второй части в нем нет, и он не будет здесь рассматриваться. В остальных текстах заключительная часть читается примерно одинаково. По пути в Тверь Щелкан заезжает к «родной сестре» Марье Дудентьевне, чтобы проститься с ней и, видимо, получить от нее благословение, но в ответ слышит безоговорочное осуждение и пожелание скорой гибели:

— Да и здравствуй-ко, родной брат,
Уж ты по роду родной брат,
По призванью окаянной брат.
Да чтобы тебе, брателку,
Да туда-то уехати,
Да назад не приехати.
Да остыть бы те, брателко,
Да на востром копье,
На булатном на ножичке.

(Гильф. № 235).

В другом варианте за предсказанием сестры следует и его исполнение — гибель насильника:

— Ты прощай же, мой родной брат,
Ужо по роду родной брат,
По прозванью окаянной брат.
И кабы ти уехати
И назадь не приехати.
Кабы ти самому на ножи остыть
И на сабли на вострые.
И уехал Щелканушко,
Еще сам головой вершил.

(Гильф. № 283).

Сюжет песни здесь полностью завершен. В словах Марьи Дудентьевны звучит осуждение Щелкана и утверждение неизбежности его гибели. Идея эта приобрела в настоящей редакции моральный аспект и выражена не в исторических или эпических формах, а в форме балладной. Заключительные строки песни указывают на то, что суд народа как бы состоялся, что справедливость восторжествовала, что зло уничтожено. О действительных

обстоятельствах конца Щелкана здесь не говорится, хотя, вероятнее всего, создатели песни об этих обстоятельствах знали. Для художественного воплощения темы они нашли формы, прямо не соприкасающиеся с реальными фактами. Песня вырастает на почве фактов, но не делает их предметом прямого изображения.

Третья версия, условно называемая нами «переходной», представлена записями А. В. Маркова и К. В. Чистова. Текст Маркова полнее, и именно он определяет характер версии. Исполнительница, от которой записывал Чистов, плохо помнила некоторые эпизоды песни, а кое-что и вовсе не знала. Однако текст ее нельзя рассматривать как результат простой деформации сюжета. В нем есть своя художественная цельность. Скорее всего, текст этот представляет собою позднюю переработку более полной версии, известной по записи Маркова. Поскольку в задачу настоящей статьи входит прежде всего исследование сюжета в его предполагаемых первоначальных формах, запись 1956 года не будет нами рассматриваться здесь подробно. В ней есть эпизод, который, может быть, является не поздним для данной версии: это эпизод гибели Щелкана, и мы к нему еще вернемся.

Полный текст третьей версии имеет несколько существенных отличий уже в первой части. В начале царь не жалует своих приближенных городами, а дает им поручения. По-видимому, все трое направляются с одной и той же целью в разные места, и песня следит далее за Щелканом. Царь Возвяк не требует, чтобы Щелкан заколол своего сына: он вызывает охотника, и этим охотником оказывается Щелкан. Кстати, возникает вопрос: о ч ь е м сыне идет речь в этом тексте? Из контекста вовсе не явствует, что Щелкан заколол с в о е г о сына. А то обстоятельство, что встречает Щелкана и желает ему гибели не его сестра (как в текстах «балладной» версии), а сестра Возвяка, позволяет предположить, что казни был предан сын самого царя. К сожалению, приходится ограничиться лишь предположением, так как текст недостаточно ясен.

Очень важной особенностью данной версии является подчеркивание в ней того, что Щелкан едет в Тверь (в Твердо-город) для расправы: царь предлагает ему взять с собой «палачей немило́сливых».

Дальнейшее повествование обнаруживает явную связь версии с эпосом. Щелкан не входит в город, а разбивает шатры вблизи него, посылает толмача с обычным для былин требованием — чистить улицы, готовить город к сдаче. Правда, эти мотивы уже не развернуты здесь с той широтой, какая присуща обычно эпосу. Отметим также, что здесь нет ни традиционного Киева, ни столь же традиционного князя Владимира. Щелкан обращается к двум князьям. Роль их в данной версии не вполне ясна. Во всяком случае, не им принадлежит заслуга уничтожения Щелкана.

К сожалению, заключительная часть песни в записи Маркова полна загадок. Неясен смысл диалога Щелкана с князьями: очевидно, что окружению татарского посла (пановья-улановья, палачи немило́сливы) противостоит не совсем обычное княжеское окружение, состоящее из церковных служителей. Щелкана пугает и смешит их внешность. Совсем непонятно, почему Щелкан затем включает в свое окружение и князей.

Расправа с Щелканом, как она описана в этой версии, заставляет вспомнить финал «Кострюка». Как известно, против Кострюка выступают борцы, люди незнатные и безвестные, и один из них (чаще всего Потанюшка) одерживает верх в борьбе с Кострюком, тоже хватая его поперек живота и бросая на землю. Аналогия с Кострюком помогает прояснить смысл финала «переходной» версии песни о Щелкане. Несомненно, что Дютькозлять — персонаж, принадлежащий народной среде. Он не просто побеждает

татарина, победа эта сопровождается унижением и посрамлением Щелкана. В этом смысле финал версии «переходной» совпадает с финалом первой версии. Имя победителя — Дютькозлять — пока не поддается объяснению. Можно предполагать здесь какое-то искажение. Очень соблазнительно увидеть в этом имени связь с тверским дьяконом Дудко, о котором упоминает летопись, рассказывая о драматических событиях 1327 года в Твери (см. об этом ниже). Не будем, однако, прибегать к столь смелым сопоставлениям, ограничимся лишь указанием на некоторое сходство в именах, быть может вполне случайное.

По-другому изображается гибель Щелкана в тексте, записанном К. В. Чистовым. Щелкан видит перед собой четверть с вином, выпивает и тут же умирает. Певица уже от себя объяснила этот мотив: «Оказалось не зелено вино, а яд». Возможно, что такая трактовка гибели Щелкана принадлежит давней традиции.

«Переходная» версия, названная нами так из-за совмещения в ней одновременно «исторических», «балладных» и «эпических» элементов, требует еще дальнейшего, более детального исследования. Для нас сейчас важно, что художественные идеи, выраженные в ней, складываются в определенный комплекс, который раскрывает смысл и содержание песни о Щелкане во всех ее версиях как песни о татарском иге, его разоблачении и уничтожении.

Четвертая версия, которой мы даем название «эпической», представлена единственной записью (Гильф. № 254). Она довольно сильно отличается от других версий и в первой своей части. В ней есть зачин былинного характера, не связанный непосредственно с сюжетом. Согласно этой версии, царь Везвяк, сын Везвякович, сидит в Твери. Здесь же он жалует Тверью Щелкана, который собирает с тверичан дань. Отметим здесь две характерные строчки, которыми заключается описание сборов дани:

Да у Щелканушка не выслужишься,
Из двора-то вон не вырежешься.

Несмотря на некоторую краткость в изложении первой части, тема татарских насилий и в этой версии звучит вполне отчетливо.

Вторая часть дает совершенно отличное развитие сюжета. Действие здесь приобретает эпический характер. Везвяк и Щелкан узнают о предстоящем рождении «сильного могучего богатыря» «Вольвы сына Щеславьевича». Как бы в предчувствии приближающейся гибели они неистовствуют на Руси, уничтожая ее богатства:

Да по той ли по Волги по реки,
Взяли-де рыбоньку белуженку повыловили,
Окуня, сарожку повыдобыли,
Рябчика, косачика повыстреляли,
Да лисицу, куницу повыдавили.

Эта картина находит прямую параллель в былине о молодости Чурилы. Бесчинства Чурилы и его дружины в займище князя Владимира описаны очень сходно:

Всю они белую рыбицу повыловили,
Щуки, караси повыловили ж,
И мелкую рыбицу повыдавили.
(Сборник Кирши Данилова, № 18).

В кенозерском варианте люди Чурилы «рыбу сарогу повыловили», «Гуся да лебедя да повыстреляли», «Кунок да лисок повыловили, черного сибирского соболя» (Гильф. III, № 223).

По-видимому, это описание является первоначальным и исконным для былины о Чуриле. Создатели «эпической» версии песни о Щелкане использовали описание, применив его для характеристики поведения насильников-татар на Руси и тем самым придав ему символический смысл.

Заключительные строчки песни дают своеобразную обобщенную картину гибели татарщины.

Да тут Вольвушенька раждается,
Да Щелканушко кончается,
Да кончается Щелканова вотчина,
Да только ли Щелканушко жив-то бывал.

(Гильф. № 254).

И здесь тема возмездия татарам за их преступления решается без привлечения в песню конкретных фактов. Более того, песня идет по пути почти символических обобщений. Рождение нового богатыря, в котором нельзя не видеть пробуждающихся сил Руси, одновременно знаменует конец татарского ига, воплощенного в образе Щелкана. Заключительные строки песни, как и во второй версии, содержат неумолимый приговор татарщине.

Близость «эпической» версии — как по отдельным мотивам и образам, так и по самому духу — к героическим былинам не вызывает сомнений. В ней есть та масштабность образов, тот эпический размах, та своеобразная историческая перспектива, которые присущи русским былинам.

Нет оснований видеть в этой версии результат поздних контаминаций, как думает А. Д. Седельников. Перед нами не контаминация, но вполне законченное цельное произведение, возникшее на основе творческой переработки традиций эпоса.

Теперь необходимо обратиться к первой версии, которую можно назвать «исторической».

Согласно этой версии, Щелкан садится судьей в Твери. Песня вновь возвращается к теме положения народа под игом татар. Картина, которая здесь дается, предельно выразительна:

А немного он судьею сидел:
И вдовы-то бесчестити,
Красны девицы позорити,
Надо всеми наругатися,
Над домами насмехатися.

(Гильф. № 254).

Во второй части песни Щелкан выступает уже в новой роли. Он не собирает дань; песня называет его судьей, но это определение не соответствует, видимо, исторической действительности. Чтобы яснее представить образ Щелкана в этой части сюжета, необходимо сопоставить песню с летописными данными.

Как уже говорилось выше, естественнее всего предположить, что песня, говоря о пожаловании царских «шурьев», имеет в виду обычное для XIII и более редкое для начала XIV века назначение баскаков в русские княжества. Летопись толкует посылку Щелкана в Тверь по-иному. Подробнее всего говорится об этом в Рогожском летописце. Вскоре после того, как князь Александр Михайлович получил ярлык на княжение, «безбожные татары» стали «глаголати безаконному царю: аще не погубиши князя Александра и всех князии Русских, то не имаши власти над ними. И безаконьи и треклятыи всему злу началник Шевкал, разоритель христианскыи,

отъверз скверная своя уста начат глаголати, диаволом учим: господине царю, аще ми велиши, аз иду в Русь и разорю христианство, а князя их избию, а княгини и дети к тебе приведу. И повеле ему царь сътворити тако».[15] Летопись изображает, таким образом, приход Шевкала в Тверь как своеобразную карательную экспедицию, цель которой — подорвать силы возрождающейся Руси путем уничтожения окрепшей княжеской власти. Та же антикняжеская направленность миссии Шевкала подчеркнута и в Тверском летописце. О том, что приход Шевкала в Тверь был связан с широкими замыслами татар, говорит и Воскресенская летопись: «Прииде из орды посол силен на Тверь, именем Щелкан, со множеством Татар, и начаша насилие творити велико, а князя Александра Михайловича и его братью хотяше побити, а сам сести хотяше во Твери на княжении, а иных князей своих хотяше посажати по иным городам Руским, и хотяше привести христиан в бесерменскую веру».[16] В словах Воскресенской летописи о желании Щелкана сесть в Твери на княжение и посадить других татарских князей по русским городам есть некоторая аналогия с песней, но в целом песня и летопись расходятся в представлениях о смысле и целях прихода Шевкала (Щелкана) в Тверь. Летописцы склонны представить его как повторное нашествие татар на Русь. Песня же видит здесь скорее типический случай, характерный для установившихся отношений Орды с Русью. Приход баскака она изображает как тяжкое несчастье прежде всего для народа. Песне нет дела до князя и княжеской семьи, и это вполне соответствует всему отношению песни к «князьям и боярам». Вся тяжесть испытаний ложится на народные массы. Характерно, что песня с особым сочувствием говорит в первую очередь о наиболее беззащитных слоях населения Твери, о самых горьких обидах, которые наносил Щелкан. Летописи также говорят о насилиях и беззакониях, которые совершил Щелкан в Твери. В Рогожском летописце читаем: «Безаконныи же Шевкал, разоритель христианскыи, поиде в Русь с многыми Татары и прииде на Тферь и прогна князя великаго с двора его, а сам ста на князя великаго дворе съ многою гръдостию и яростию и въздвиже гонение велико на христианы насилством и граблением и битием и поруганием».[17] В других летописных редакциях об этом говорится кратко: Шевкал «гордяся приходит в православный град Тверскый, начат же многыа пакости христаном творити»;[18] «И мало дней пребывшу ему во Твери многом зла сотворися от него христианом»;[19] «Приеха посол силен из орды Щелкан, с множеством Татар, на Тферь, и великое насилье начаша творити».[20]

Очевидно, в рассказе о поведении Щелкана в Твери летопись известным образом отличается от песни. О зле и насилии первая говорит в самом общем плане; акцент в ней сделан на «христиан», сам Щелкан именуется «разорителем христианским». Песня выразила непосредственно народные впечатления от прихода татар.

Последние эпизоды песни по первой версии рисуют расправу тверичан с насильником. Весь ход событий представлен здесь следующим образом. Богатые посадские мужики жалуются на Щелкана братьям Борисовичам. Те, по-видимому, желают договориться с Щелканом мирным путем и несут ему «честные подарки». Щелкан принял подарки, но «чести не воздал им»,

[15] ПСРЛ, т. XV, изд. 2-е, вып. 1, Пгр., 1922, стр. 42—43.
[16] ПСРЛ, т. VII, СПб., 1856, стр. 200.
[17] ПСРЛ, т. XV, изд. 2-е, вып. 1, стр. 43.
[18] ПСРЛ, т. XV, СПб., 1863, стр. 466.
[19] ПСРЛ, т. X, стр. 194.
[20] ПСРЛ, т. IV, СПб., 1917, стр. 50.

«зачванился он, загородился». Произошла ссора, в ходе которой Борисовичи убили татарского баскака:

Один ухватил за волосы,
А другой за ноги,
И тут его разорвали.
Тут смерть ему случилася,
Ни на ком не сыскалося.

(Отметим, что все это место в тексте, начиная со слов «От народа они с поклоном пошли», изложено так, что производит впечатление прозаического пересказа; видимо, здесь мы имеем дело не с очень хорошей записью подлинного текста).

В том, как передает песня ход событий, есть своя логика. Развернувшиеся события она представляет как следствие того, что терпение народа истощилось. Известно, что восстание тверичан было типичным вечевым восстанием — одним из многих в начале XIV века. Решающую роль здесь играло городское население. Песня говорит о роли народа, передает его настроение. Но само восстание не показано, оно не вошло в с ю ж е т песни. Сюжетно дело представлено так, что со Щелканом расправляются два героя — братья Борисовичи. Самый характер расправы своеобразен: в песне нет сраженья, нет единоборства богатырей, нет уничтожения вражеской силы; Борисовичи расправляются с татарским послом самым унизительным для него образом. Имеет место не только победа над врагом, но и его посрамление. Такое развитие сюжета находится в полном соответствии с замыслом песни: Щелкан — не богатырь и не воин, поэтому он не может погибнуть в бою; он и не чудовище (наподобие Идолища), поэтому для борьбы о ним не нужны чудесные средства. Он — насильник, существо подлое и низкое, и поэтому он заслуживает унизительной и бесславной смерти. Татарское иго в песне не только морально разоблачено, но и представлено осужденным на позорную гибель.

Изображение расправы Борисовичей с Щелканом в песне — плод художественного вымысла. Как ни скудны и противоречивы источники, из них явствует, что в действительности в Твери произошло крупное восстание, шли сражения горожан с татарами. Картина, созданная песней, сюжетно условна. В создании ее несомненную роль сыграли эпические традиции.

Более или менее близкие параллели к этому месту песни имеются в варианте былины о Калине-царе (Сборник Кирши Данилова, № 25). Когда Калин потребовал у князя Владимира выдачи Василия Пьяницы, застрелившего царского зятя, Илья Муромец отправился в татарский лагерь с подарками. Подарки здесь те же, что в песне о Щелкане: миса чиста серебра, другая — красна золота, третья — скатного жемчуга. Калин не сразу принял подарки, а после вторичного обращения Ильи —

И тут Калин принял золоту казну
Нечестно у него, сам прибранивает.

Происходит ссора богатыря с татарским царем, Илью Муромца схватывают, но он освобождается и начинает уничтожать татар:

Схватил он Калина во белы руки;
Сам Калину приговаривает:
«Вас-то, царей, не бьют, не казнят,
Не бьют, не казнят и не вешают!».
Согнет его корчагою,
Воздымал выше буйны головы своей,
Ударил о горюч камень,
Расшиб его в крохи...

Отказавшись от воспроизведения событий в их фактической достоверности, песня переработала знакомые по эпосу мотивы расправы с врагом, применив их к изображению конкретных событий.

Перед нами — одна из принципиальных особенностей исторической песни XIV века. Она очень наглядно выясняется при сопоставлении песни с летописью.

События 1327 года получили в летописях различное освещение и толкование. Остановимся прежде всего на рассказах Рогожского летописца: «Народи же гражанстии, повсегда оскорбляеми от поганых, жаловахуся многажды великому князю, дабы их оборонил. Он же, видя озлобление людии своих и не могы их оборонити, трьпети им веляше. И сего не трьпяше Тферичи искаху подобна времени. И бысть в день 15 аугуста месяца, в полутра как торг сънимается, некто диакон Тферитин, прозвище ему Дудко, поведе кобылицу младу и зело тучну, напоити ю на Волзе воды. Татарове же видевше отъяша ю, диакон же съжаливъси зело, начат въпити, глаголя: о мужи тферстии, не выдаваите. И бысть между ими бои, Татарове же надеющеся на самовластие, начаша сечи, и абие сътекошася человеци и смятошася людие и удариша во вся колоколы и сташа вечем и поворотися град весь и весь народ в том часе събрася и бысть в них замятня и кликнуша Тферичи и начаша избивати Татар, где котораго застропив, дондеже и самого Шевкала убиша и всех по ряду, не оставиша и вестоноши, разве иже на поли пастуси стада коневаа пасущеи, тии похватавше лучшии жребци и скоро бежаша на Москву и оттоле в Орду и тамо възвестиша кончину Шевкалову».[21]

Весь этот рассказ носит вполне народный характер. Князь Александр не может «оборонити» тверичей от «гонения великого» и склоняет их на терпение. Народ же не может терпеть и лишь ожидает подходящего момента. Случай с Дудко переполняет чашу терпения. Все происходящее дальше описано скорее всего по живым впечатлениям очевидца, либо на основе городских преданий, закрепившихся в памяти тверичей. В этом рассказе есть та фактичность, то обилие живых подробностей, которые характерны для народных преданий; здесь полностью сохранена такая их особенность, как наличие известной диспропорции в изложении отдельных эпизодов, отсутствие стройной и завершенной композиции. В основе преданий всегда в той или иной мере лежит эмпирическое воспроизведение фактов; фактам, подчас второстепенным и случайным, придается особое значение (в данном случае — эпизод с Дудко). Это не значит, что преданиям чужд вымысел. Но в предании, воспроизведенном Рогожским летописцем, он, по-видимому, отсутствует вовсе. Сами факты, изложенные с такой живостью, непосредственностью, создают предельно ясную картину стихийного народного возмущения, смявшего татарских насильников.

«Ходячий народный рассказ о Шевкаловщине, — справедливо указывает А. Н. Воронин, — был внесен в Тверскую летопись, сохранив почти в нетронутом виде свою непосредственную свежесть и простоту».[22]

Как показали Н. Воронин и Д. Лихачев, рассказ о восстании Шевкала в Рогожском летописце носит все признаки вставки в основной летописный текст. Значение этой вставки выходит далеко за пределы исторического документа. Она представляет большой историко-фольклорный интерес как образец народного предания XIV века.

---

[21] ПСРЛ, т. XV, изд. 2-е, вып. 1, стр. 43.

[22] «Исторический журнал», 1944, № 9, стр. 80.

Вопрос о взаимоотношении летописного рассказа и песни неоднократно ставился различными исследователями и по-разному ими решался. Он требует, на наш взгляд, пересмотра в свете всего сказанного выше.

М. Н. Сперанский писал, что «летописный рассказ, особенно с деталями, сообщаемыми Тверской летописью, дает объяснение песне почти целиком, кроме конца ее».[23] Это замечание справедливо в том лишь смысле, что летопись дает возможность увидеть конкретно-историческую основу песни. Если бы летопись не сохранила сведений о Шевкаловщине, было бы невозможно соотнести песню о Щелкане с определенными событиями. Песне требуется исторический комментарий, и этот комментарий дает летопись. Уже здесь намечаются серьезные расхождения между песней и летописью. Однако некоторые исследователи склонны видеть прямую зависимость летописного рассказа и песни. Не ограничиваясь установлением фольклорной природы рассказа, включенного в Тверскую летопись, Н. Воронин пытается более тесно связать песню с летописью, находя между ними ряд параллелей. Первая такая параллель относится к мотивировке посылки Щелкана в Тверь. В летописи, как полагает Н. Воронин, начало рассказа о Шевкаловщине вполне фольклорно: злые татары посоветовали хану погубить князя Александра и других русских князей, чтобы прочнее владеть Русью; Шевкал берется уничтожить христианство и князей и полонить их семьи. Действительно, угрозы подобного рода можно встретить в былинах. Но все это место в летописи очень далеко от песни, где замыслы Щелкана направлены не против князя, а против Твери в целом и против народных вождей — братьев Борисовичей. Ни в фактическом, ни в идейном отношении между песней и летописью здесь нет какой-либо близости.

Далее некоторое сходство песни и летописи Н. Воронин усматривает в том, что в тексте летописи дьякон Дудко назван вместе с именами князя и Шевкала, а песня сохранила имя тысяцкого с братом (Борисовичи). Но именно здесь можно видеть как раз расхождение двух произведений, а не сходство. Народное предание, на которое опирается летопись, сохранило имя Дудко и весь эпизод с ним, поскольку, согласно преданию, именно этот момент явился своеобразным сигналом к возмущению. О тысяцком и его брате летопись не говорит вовсе; восстание описано как совершенно стихийное: оно началось внезапно и не имело ни вдохновителей, ни руководителей; Щелкана смела ярость народной толпы, которую никто не вел.

Совсем в ином плане выступает в песне роль двух Борисовичей. Их значение подчеркнуто уже в начале. Они тесно связаны с Тверью. Из содержания песни выясняется, что Борисовичи — вожди народа, они воплощают силу и совесть народной Твери. Не случайно Щелкан просит не только, чтобы царь пожаловал его «Тверью богатою», но чтобы выдал ему Борисовичей.

Заключительные эпизоды песни окончательно проясняют дело: к Борисовичам обращается народ за помощью, от имени народа они действуют.

Очевидно, что между изображением восстания в предании (Рогожский летописец) и в песне нет фактических соответствий. Причина этому — различная художественная природа двух жанров, разные методы изображения истории в них. Вопрос о принципах отражения истории в песне о Щелкане будет рассмотрен подробно в итоге настоящего исследования. Сейчас же нам важно указать на то, что песня и предание не находятся между собою в какой-либо зависимости. Оба произведения говорят об одном

[23] Русская устная словесность, т. II. Былины, исторические песни. М., 1919, стр. 340.

событии, но изображают его различно. Вот почему неприемлемыми представляются утверждения о том, будто бы в летописном рассказе прямо отразилась песня. Нельзя признать доказанным тезис Д. С. Лихачева, высказанный им в следующей категорической форме: «Подробность и детальность летописного рассказа объясняется вовсе не тем, что он сделан свидетелем событий, а тем, что он воспроизведен по народной песне, точность которой доказана... Н. Н. Ворониным».[24] Как раз ни подробностью, ни детальностью, ни фактической обстоятельностью песня — в отличие от предания — не характеризуется.[25]

Тверское восстание 1327 года отразилось и в других летописях. Характер этих отражений достаточно определенно выяснен в работе Н. Н. Воронина. В Воскресенской летописи, например, роль в организации выступления тверичан отдана князю: «Уведа бы мысль окаанного князь Александр Михаилович, и созва к себе всех Тверич, и вооружився поиде на Щелкана, рече: „не аз почах избивати, но он; бог да будет отместник отца моего крове князя великого Михаила и брата моего князя Дмитрия, зане пролия кровь без правды, да егда и мне же се же створит?“ и поиде на них. Щелкан же слышав идуща на ся князя Александра ратью, изыде противу ему с множеством татар своих, и соступишася восходящу солнцу, и бишася чрез вьсь день, и уже к вечеру одоле князь Александр, а Щелкан побеже на сени; князь же Александр зажже сени отца своего и двор вьсь, и сгоре Щелкан и с прочими татары».[26]

И идейная направленность, и литературная манера этого рассказа совершенно иные, нежели в Рогожском летописце, не говоря уже о песне. Здесь есть лишь одна живая подробность — поджог Александром княжеского дома, где укрылся Щелкан. В остальном решительно преобладают традиционные летописные описания со знакомыми формулами княжеских речей, сражений и т. д. В центре рассказа — образ князя Александра, который выступает в роли руководителя восстания. Эта версия в более распространенном виде была затем принята Никоновской летописью.[27] В риторической форме, без всяких фактических подробностей, эта же версия изложена в Летописце Тверского княжения.

Таким образом, очевидно, что уже в XIV веке существовали две различные концепции восстания 1327 года. Одна из них принадлежала народу и получила свое отражение как в форме устных преданий, так и в форме песни.[28] Песня и предание сходятся в одном — в признании решающей роли в восстании 1327 года за народом. Другая концепция придавала восстанию характер организованного выступления, во главе которого стоял князь.

И песня, и предание свидетельствуют о значительном росте политического сознания народных масс в начале XIV века. Рост этот наглядно проявился в финале песни. Ее заключительные слова — «Ни на ком не сыскалося» — находятся в резком противоречии с действительными фактами. Хан Узбек направил в Тверь карательную экспедицию, которая

---

[24] Д. С. Лихачев, ук. соч., стр. 327.

[25] О различном освещении хода событий в песне и в летописном рассказе и об отсутствии прямой связи между ними говорит В. П. Адрианова-Перетц (ук. соч., стр. 125—127).

[26] ПСРЛ, т. VII, стр. 200.

[27] ПСРЛ, т. X, стр. 194.

[28] Не могу согласиться с В. П. Адриановой-Перетц, которая считает, что в основу песни о Щелкане легла «третья версия преданья, согласно которой не князь, а „Борисовичи“ возглавили восстание» (ук. соч., стр. 127). Песни вырастали не из преданий, но независимо от них — в результате поэтического осмысления народом событий.

опустошила и разорила город. Смысл песенного финала раскрыт современным исследователем песни: «Это — не забвение фактов, это — не искажение истории. Наоборот, это ценнейшее историческое свидетельство об истинном отношении русского народа к кровавым событиям татарского ига. Оно говорит о несгибаемой воле народа, о его готовности бороться до конца за свое освобождение... В нем слышатся слова ободрения для всех тех русских людей, которые еще должны принять участие в восстании против татар».[29]

Так песня о Щелкане в своем финале как бы перекликалась с героическими былинами. Но если в последних изображение победы над татарами опиралось прежде всего на несгибаемый народный оптимизм, на веру народа в свои силы, то для исторической песни основой служили уже и конкретные факты успешного отпора татарам со стороны поднимавшихся на борьбу за полное уничтожение татарского ига народных масс.

Очевидно, что именно в первой версии сюжет о Щелкане получил свое наиболее полное и исторически обобщенное завершение.

Вопрос о том, в каких взаимоотношениях находятся версии песни о Щелкане, требует специального рассмотрения. Обычно текст Кирши Данилова считают первичным и основным, а остальные — результатом его сокращений и переработки. Так, Н. Н. Воронин считает варианты Гильфердинга явно позднейшими; в них рассказ о тверском восстании, сохраненный в записи Кирши Данилова, «естественно отпал», и утеря эта «может быть отнесена к XVIII—XIX векам».[30] Исследователи в своей оценке сохранившихся вариантов исходят из убеждения, что первоначально была создана одна версия сюжета, которая долгое время и существовала. Между тем специфика фольклора в том и заключается, что один и тот же сюжет может одновременно сложиться в нескольких версиях, либо эти версии могут возникнуть на протяжении небольшого отрезка времени — и не в силу каких-то внешних причин, а потому, что определенный народный замысел требует нередко различных конкретных художественных решений. Решения эти не исключают друг друга, но существуют параллельно — отсюда создание различных версий одного сюжета.

Нельзя доказать, что вторая, «балладная», или третья, «переходная», версии появились лишь в XVIII—XIX веках в результате сокращения первой, «исторической». Дело в том, что в первой версии нет никаких следов эпизода встречи Щелкана с сестрой. Естественно предположить, что его здесь и не было, что он изначально связан с определенной версией; выше было показано, что и эта версия в идейно-художественном отношении является вполне завершенной и не вызывает впечатления сокращенной.

Что касается «эпической» версии, то о ее значительной древности как будто говорит одна гипотеза, выдвинутая Я. С. Лурье. Лурье проанализировал изображения на рогатине, принадлежавшей тверскому князю Борису Александровичу, и пришел к выводу, что они иллюстрируют отдельные эпизоды песни о Щелкане. Шесть из них, как показывает Я. С. Лурье, находят аналогию в первой (и частично второй) версиях песни.

Два последних рисунка, «изображающие охоту, следует связать с... местами из варианта „Щелкан и Вольва“»,[31] т. е. с четвертой версией сюжета.

---

[29] М. О. Скрипиль, ук. соч., стр. 290.
[30] «Исторический журнал», 1944, № 9, стр. 72, 82.
[31] Я. С. Лурье, ук. соч., стр. 104—106.

Наличие в одном ряду иллюстраций к разным версиям вовсе не означает, что в XV веке эпизоды из версии «эпической» входили в тот сюжет, который представлен текстом из «Сборника Кирши Данилова». Художник не излагал в рисунках весь сюжет, а лишь иллюстрировал отдельные его моменты.[32]

3

Анализ сюжета о Щелкане в его различных версиях, сопоставление его с фактами истории, с летописными рассказами, а также с фольклорной традицией подводят нас к уяснению вопросов о специфических особенностях исторической песни XIV века.

Анализируемый сюжет настолько значителен, что он не может рассматриваться как нечто случайное и единичное в народной поэзии. Песня о Щелкане — факт, глубоко закономерный в истории русского фольклора, и с этой стороны она должна быть рассмотрена и оценена.

Песня о Щелкане — новое явление в русской поэзии. Но как всякое новое явление она возникает на почве определенной традиции; она не просто отрицает и творчески преодолевает старые традиции — она их усваивает и перерабатывает. Короче говоря, сюжет о Щелкане должен быть рассмотрен как определенный — закономерный и важный — этап в развитии русского историко-песенного фольклора.

Выше уже отмечалось, что песня о Щелкане необычна по своей теме: она посвящена разоблачению татарского ига и утверждает его неизбежную и скорую гибель. Этим определяются и все основные особенности песни как художественного произведения. Сюжет песни довольно сложен, и это отражено в ее композиции. Как было показано, содержание песни не может быть сведено к одному событию, пусть даже такому значительному, как восстание 1327 года. Песня охватывает определенный круг политических явлений, характерных для времени конца XIII—начала XIV века. Все они относятся к области татарской политики на Руси. Песня о Щелкане — это первое из известных нам произведений русского фольклора, о котором можно говорить как о произведении от начала до конца п о л и т и ч е с к о м.

Отношение сюжета к исторической действительности не обусловлено, однако, целиком и полностью политической направленностью песни. Перед нами — определенная художественная система, основу которой составляет не эмпирически точное, но п о э т и ч е с к о е воспроизведение действительности. Пытаясь уяснить специфику песни, В. К. Соколова говорит о «стремлении к точному изображению конкретного факта».[33] Однако историческая точность песни о Щелкане определяется вовсе не этим. Мы видели, что как раз к эмпирической конкретности песня вовсе не стремится. За всеми ее эпизодами стоит реальная историческая действительность, но в песне она предстает в художественно преобразованных формах. Достигается это двумя различными путями. С одной стороны, такие типичные явления XIII—XIV веков, как баскачество, взимание дани, страдания народных масс, раболепство русских князей и бояр перед ханской властью, жестокость

---

[32] Объяснение Я. С. Лурье, данное изображениям на рогатине, подвергнуто недавно обстоятельной критике, см.: Б. А. Р ы б а к о в. Ремесло древней Руси. Изд. АН СССР, М., 1948, стр. 636—640. Ввиду основательности ряда сомнений, высказанных Б. А. Рыбаковым, объяснение Я. С. Лурье остается признать пока лишь более или менее вероятной гипотезой.

[33] Русское народное поэтическое творчество. Пособие для вузов. Учпедгиз, М., 1954, стр. 299.

татар и т. д., изображены в песне через единичные вымышленные эпизоды. С другой стороны, реальный факт выступления против насильников-татар находит в разных редакциях песни художественно-вымышленное воплощение. Оба пути ведут к большим обобщениям, которыми и ценна песня.

Вымысел играет в песне о Щелкане очень большую роль, но природа и характер его совсем иные, чем в эпосе и в исторических песнях XIII века. В былинах очень большое значение имели гипербола, элементы фантастики, необычности, характерные эпические мотивировки. В песне лишь некоторые эпизоды заставляют вспомнить эпос: таков эпизод с похищением Щелканом дорогого коня и бесценной узды; такова же картина убийства татарского посла. Лишенные фантастики и гиперболы, они, однако, сохраняют известную условность.

В основном же вымысел в песне не выходит за пределы достоверности и, главное, не противоречит исторической правде. Здесь налицо иное отношение к действительности. В этом плане песня о Щелкане, уходя от принципов эпоса, прокладывала новые пути в развитии русского историко-песенного фольклора. Она несомненно подготавливает появление ряда исторических песен XVI века. По принципам сюжетосложения к ней близки песни о Кострюке, о взятии Казани, о набеге крымского хана и другие.

Столь же яркие проявления новой художественной системы видны в образах героев песни о Щелкане.

В былинном эпосе и в исторических песнях XIII века в центре сюжета всегда стоял положительный герой — представитель народа, боровшийся со злом. Судьба этого героя, его подвиги определяли развитие сюжета. Совершенно другая картина наблюдается в исследуемой песне. Здесь главное действующее лицо — враг; его стремления и поступки двигают сюжет. Поэтому есть все основания называть эту песню песней о Щелкане. Образ его полон большого содержания. Через него в первую очередь (и отчасти через Азвяка) раскрывает песня сущность татарского ига. Естественно, что образ этот — большой обобщающей силы. В Щелкане воплощены основные черты монгольских насильников, хозяйничавших на Руси. Стремясь к предельной художественной концентрации, песня соединила в лице Щелкана одновременно даругу (дорогу) — сборщика дани и баскака, т. е. наиболее ненавистных народу представителей татарской власти на Руси; в исторической действительности XIII и тем более XIV веков должности баскака и даруги, по-видимому, не соединялись. Песня, «нарушив» фактическую точность, достигла полного художественного эффекта.

По своему содержанию и по методу создания образ Щелкана — новый в русском фольклоре. В былинах и в ранних исторических песнях враг изображался чаще всего в иных ситуациях и наделялся иными чертами. Это был татарский царь (Калин, Батыга и др.), наглый и самонадеянный, но и трусливый; нередко враг выступал в виде чудовища (Идолище, Змей Тугарин), богатыря-нахвальщика (Хостоврул), посла, являвшегося в русский лагерь с унизительными требованиями.

В образе Щелкана отразилась и новая эпоха отношений Руси с татарами, и новые представления народа о врагах. Щелкан лишен каких-либо уродливых, чудовищных черт; в его характеристике совершенно нет гиперболизации; он — персонаж вполне земной; не сказался ли здесь вековой опыт народа, который увидел татарских захватчиков не только в страшные дни нашествия, но и в их повседневной практике, направленной на ограбление и унижение русской земли? У Щелкана есть реальный прототип — ханский посол Чол-хан (по летописям — Шевкал), но разумеется, что основное содержание образа — плод народного творчества.

В галерее образов врагов, созданных народной поэзией, Щелкан занимает свое особое место. Ни в каком другом образе идея морально-политического разоблачения татарского ига не нашла столь сильного выражения.

В создании образа Щелкана очень интересно использованы традиции эпоса. Щелкан в версиях «исторической» и «балладной» ничем не напоминает своих предшественников — персонажей из былин. Он не хвастает своей силой, не требует поединщика и т. д.; короче говоря, с ним в песне не связано ни одной ситуации, которая бы напоминала татар из эпоса. Зато есть ситуации, напоминающие эпизоды с богатырями. В былинах князь иногда «жалует» окружающих, но не жалует главного героя, и это является началом развития сюжета; богатыря посылают в чужую землю (иногда в Литовскую) за данью или с другим поручением; богатырь не только выполняет задание князя, но и привозит что-то для себя и т. д.

Песня проводит как бы некую аналогию между Щелканом и героями эпоса. Но аналогия эта мнимая. Она нужна для того, чтобы еще резче подчеркнуть всю противоположность облика Щелкана и образов богатырей, для того чтобы еще сильнее раскрыть растленную сущность представителя татарского ига.

Таким образом, эпические традиции в песне используются нередко не в их прямом, установившемся смысле, но получают как бы противоположный смысл, преобразовываются и тем самым преодолеваются. Более определенна зависимость образа Щелкана от былинных традиций в версиях «переходной» и «эпической». Вопрос о том, насколько они изначальны для этого образа, нуждается в дальнейшем исследовании.

Обычно в русском эпосе врагу всегда противостоит народный герой. В песне о Щелкане о таком противопоставлении можно говорить лишь с большими оговорками. Образы братьев Борисовичей здесь не развернуты. О многом можно лишь догадываться. Борисовичи — не князья и не богатыри. Историки утверждают, что это тысяцкий с братом.[34] Из песни этого не видно. Очевидно только, что Борисовичи — защитники Твери, воплощение ее независимости и силы. Они не богатыри, но в песне они исполняют богатырское дело — уничтожают насильника. Выше было показано, что весь заключительный эпизод определенным образом связан с эпосом. Несомненно, что создатели песни, не изображая Борисовичей богатырями, сознательно или бессознательно наделили их богатырскими чертами и поставили их в ситуации, напоминающие былины. В живой традиции, хранившей песню о Щелкане, Борисовичи представлялись несомненно героями, плоть от плоти народными как по своим делам, так и по происхождению. Не случайно, конечно, что в варианте песни о Кострюке (из «Сборника Кирши Данилова») борцы, выступающие против царского шурина, названы «двумя братцами родимыми», «двумя удалыми Борисовичами». Столь же эскизным представляется и образ Дютькозлятя из «переходной» версии. И здесь к пониманию его смысла мы подходим через художественные аналогии, а не через прямую характеристику, которая отсутствует.

Таким образом, в песне о Щелкане с полной отчетливостью определился новый подход к созданию образов людей: с одной стороны, отказ от эпической гиперболизации и условности и наделение персонажей обычными человеческими свойствами, ориентация на конкретных исторических лиц как на реальных прототипов песенных героев; с другой стороны, стремление к обобщению, к художественной типизации и отсюда — отказ от эмпириче-

[34] См. об этом в названной выше статье Я. Лурье, стр. 106—107.

ского воспроизведения облика прототипа и установка на вымысел, обогащающий образ.

Песня о Щелкане несет на себе следы скоморошьего стиля. Они особенно ощущаются в начале текста Кирши Данилова. Разумеется, эти следы еще не дают оснований для отнесения песни к скоморошьему творчеству, хотя предположить это вполне возможно. Для нас важно другое — наличие в песне о Щелкане то явной, то скрытой иронии, обращенной по адресу татар. Ирония эта, как и заключительные строки произведения — художественное выражение народного оптимизма, который пронизывает всю песню.

Песня о Щелкане — произведение о силе народа, который противостоял татарскому игу, боролся с ним и верил в свою конечную победу.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Песня о Щелкане в записи А. В. Маркова (1909)

Текст печатается полностью, так, как он дан в записи собирателя. Исправление касается только одного случая: у Маркова всюду «зьбирать», «зьбирал».

В квадратные скобки заключены слова, которые Марков показывал в записи прочерком, как повторявшиеся.

И на стуле, крытом бархатом,
На ковре красном золоте
И цярь сидел, суды судил, ряды рядил:
И Ваську — на Костомку,
Мишку — на Малые Резы,
И шурина любимого,
Шшолкана Задудентьевича,
И службой бóльшою,
Дорожкой дальнёю,
И за тридевет земель —
Сбирать дани-пошлины,
И сбирать дани-пошлины
За прежни годы, лета прошлыя,
Со всякой улици по курици,
Со всёго дому по пяти рублей;
У кого нету пяти рублей,
И по лошади добрыя,
По дочери хорошея,
По сыну одинакому.
Ну, сбирал Шшолкан,
Ну, сбирал Задудентьевич: (Повтор.)
«Вот тебе, царь Возвяк,
Служба сослуженая,
Да ряды наряженыя,
Дорожка исправленая».
И проговорит цярь В[озвяк]:
«Кто бы мог мне думушку подумати,
Взял бы сына одинакого
И вел на широко двор,
И тыкнул вострым ножом в грудь,
И налил чашу крови,
Перед царем испил?».
Шшолкан Задудентьевич
Взял сы[на одинакого,]

Вёл [на широко двор,]
Т[ыкнул вострым ножом в грудь]
И н[алил чашу крови,]
Перед цярем испил.
«Вот тебе, цярь В[озвяк,]
Служба сослуженая,
Да ряды наряженыя,
Дорожка исправленая.
Пожалу́й, цярь Возвяг,
Твердо-город,
Тверду прекрасную,
Становитьсе большим начальником
И сам собой».
«Бери-ко ты пановей-улановей,
Палачей немило́сливых».
Взял он п[ановей-улановей,
Палачей немило́сливых,]
И пошел Шшолкан,
Пошел З[адудентьевич.]
И навстречу ему Возвякова сестра.
«Ты куды, Шшолкан, пошел,
Ты куды, Зад[удентьевич?]».
«Я пошел, Ш[шолкан,]
Я пошел, Зад[удентьевич,]
Твердо-город,
Тверду прекр[асную,]
Стан[овитьсе большим начальником,]
Сам собой».
А старуха наместо говорит:
«Дай тебе, осподи,
Ту́ды не прийти
И назад не дойти,
Положить своя буйна́ головушка».
И так пошел Ш[шолкан,]
Пошел Зад[удентьевич.]
И пришел Ш[шолкан,]
Пришел Зад[удентьевич,]
Пришел ко Наум ко реки,
И раздёрнул шатры белополотняны,
И говорит Ш[шолкан,]
Го[ворит Задудентьевич:]
«Кто бы, кто бы мне-ка мог
Мою думушку подумати,
И знал бы по-руськи сказать,
По-норвссьски толмачити,
И Митрею-князю
И Василью-князю
Приказать,
Шшёбы улицы чистити
И фатеры приготавливати,
Шшелкана в гости дожидать?».
Высходил черне́шенек мале́шенек.
«А я знаю по-р[уськи] с[казать,]

По-н[орвесьски толмачити,]
И Митрею-князю,
Василью-кн[язю]
Приказать».
Пришел Митрей-князь
И Василей-князь,
И спрашивает Шшелкан:
«Шшо у тя за́ люди?».
«У меня попы, дьяки,
Протопопы,
Все це́рковны причетники».
«Этто шшо у тя за́ люди:
Кафтаны долгия,
Рукава широкия,
Волосы долгия,
Шляпы плоскии;
Это шшо у тя за́ люди, —
Сатаны это, дьяволы».
Спрашиват Митрей-князь
И Василей-князь:
«У тя-то шшо за́ люди?».
«У мня пановья-улановья,
Палачи немило́сливы,
Потом Митрей-князь
И Василей-князь».
И ушел он прочь,
Пошел Шшелкан,
Пошел Зад[удентьевич,]
Приходит против Красного села.
Из Красного села
Выскочил Дю́тькозла́ть
И хватил Шшелкана поперек живота
И бросил [Шшелкана] о сыру землю.
И тут Шшелкану славы́ поют,
[И тут Шшелкану] старины́ скажут.

Н. П. КОЛПАКОВА

РУССКАЯ НАРОДНАЯ ИГРОВАЯ ПЕСНЯ

Русские народные песни, объединяемые обычно под общим названием игровых, настолько разнообразны и пестры по своему происхождению, по формам бытования, по разновидностям своего драматургического оформления и поэтики, что не только изучение, но даже и подробное описание всех их видов издавна представляло для исследователей немало трудностей. Вопрос о происхождении и бытовой роли этих песен ставился в дореволюционной науке не раз. Игровые песни неоднократно привлекали внимание таких крупных ученых прошлого, как Буслаев, Афанасьев, Костомаров, Потебня, Сумцов, Аничков и другие. Но все эти исследователи, каждый по своему, в основном посвящали свои труды, упоминавшие игровую песню, изучению обрядовой календарной поэзии. Приписывая первобытному человеку мистическое мировоззрение и попытки войти в сношения с абстрактными (добрыми или злыми) силами и мифологическими существами, дореволюционная наука чаще всего исследовала календарную поэзию со стороны ее мистической и магической сущности, т. е. в основном анализировала отраженные в ней пережитки (культа предков, коллективных заклинаний, обрядов очищения водой и огнем и т. п.). Игровая песня рассматривалась при этом постольку, поскольку она составляла часть этих обрядов, рассматривалась неизменно с идеалистических позиций, свойственных буржуазной науке прошлого, без учета трудовых корней первобытной поэзии и того материалистического отношения к окружающему миру, которое было свойственно человеку доклассового общества более чем какое-либо иное. Таким образом, несмотря на большой фактический материал, собранный дореволюционной фольклористикой, вопрос об игровой песне вообще и о русской народной игровой песне в частности разработан не был. Очень возможно, что одной из причин этого была неясность самого жанра, отсутствие точного определения понятия не только игровой песни, но и игры. Очевидно, что в сознании ее исполнителей и собирателей песня, связанная с народными развлечениями, уже давно откристаллизовалась как какая-то особая группа в общем составе народного песенного репертуара. Но четкости и ясности в представлениях об этой группе старые описания и сборники обычно не дают. В разделах игровых собиратели и издатели XVIII—начала XX века нередко объединяли очень разнообразный и различный по своей функции материал, создававший пеструю и запутанную картину. Сложность возникала не только в силу разногласий в терминологии (одна и та же песня в разных губерниях и даже в уездах могла называться по-разному — игровой, хороводной, заюшковой, частой и пр.), но вследствие того, что в раздел игровых включался материал, различный по своему бытовому применению, проис-

хождению и стилистическим особенностям. Игровыми (игральными, игромыми, игорными, игрищными и т. п.) в различных сборниках называются песни: 1) круговые, т. е. связанные с круговым движением играющих, когда участники игры медленно движутся по кругу, держась за руки, за концы лент в косах, за платки или двигаясь в затылок друг другу и не разыгрывая при этом никакого действия; 2) песни, связанные с движениями типа прогулочного шага с приплясом, когда цепь играющих шеренгами извивается по избе или по улице; 3) песни типа молодежных припевок любовного характера, исполняемые на зимних посиделках; 4) игровые сюжетные драматизированные песни, разыгрываемые коллективом участников с выделением отдельных действующих лиц, хора, с определенным драматургическим элементом в композиции.

К игровым же относились мелкие наборные и разборные песенки, роль которых заключалась в зачине и завершении игрового цикла. В ряде случаев старые сборники соединяют в общий цикл игровых песни хороводные, утушковые, уличные, гулевые, ходячие, походеночные и т. д. Иногда в игровые включались песни скорые, частые, веселые, которые по своему характеру относятся явно к плясовым; с другой стороны, в раздел плясовых включалась песня, по всему содержанию, композиции и поэтике игровая. Это могло быть оправдано в сборниках музыкальных, где по различному характеру музыкального материала песни могли объединяться в игровые-плясовые и игровые-хороводные; но и в музыкальных изданиях наблюдается порой достаточная нечеткость. Так, например, в сборнике Римского-Корсакова «Сто русских народных песен» в раздел игровых рядом с хороводными помещены колядки, святочные подблюдные, масленичные, семицкие и другие календарные песни. Очевидно, неустойчивость условно понимаемых жанровых особенностей, разнообразие игрового репертуара в различных районах, а также несогласованность в терминологии (особенно между фольклористами — словесниками и музыковедами) не давали возможности установить четкий критерий при отборе и определении игровых песен в старых изданиях.

По-видимому, некоторые собиратели сами понимали условность отнесения той или иной песни к жанру игровых. «Вообще... эти песни очень разнообразны по своему содержанию, и часто песня должна быть поставлена в отдел хороводных только потому, что ее поют в хороводе», — писал Варенцов,[1] подчеркивая этим, что в раздел хороводных попадают иногда песни совсем другого характера. «С этой песней девушки и парни водят просто хоровод; никакой игрой как эта, так и последующие песни не сопровождаются», — писал про песню «Созывал король» Пальчиков,[2] выделивший в своем сборнике «хороводные с игрой», «хороводные без игры» и «ходовые» и, очевидно, ясно ощущавший жанровые различия трех этих песенных групп.

Действительно, нельзя считать игровой лирическую песню, которая привлекается к исполнению в хороводе чисто случайно; среди таких песен встречаются «За морем синичка не пышно жила»,[3] «Как по речке, речке»,[4]

---

[1] Сборник песен Самарского края, составленный В. Варенцовым. СПб., 1862, стр. 108 (в дальнейшем: Варенцов).

[2] Н. Е. Пальчиков. Крестьянские песни. М., 1888, № 26 (в дальнейшем: Пальчиков).

[3] А. Терещенко. Быт русского народа, ч. IV. СПб., 1848, стр. 280 (в дальнейшем: Терещенко).

[4] Пальчиков, № 27.

«Как за речкою да как за быстрою»,[5] «При долинушке калинушка стояла»[6] и т. п., исполнявшиеся в кругах-хороводах без всякого драматургического разыгрывания. Не являются игровыми и песня «Прялица, кокорица моя»,[7] и песня «Бежит, побежит»,[8] под которые, как указывают сами составители сборников, не играли, а плясали. Нельзя назвать игровыми и песни исторического характера (о Кострюке, о Степане Разине), включавшиеся иногда в отдельных районах в народный игровой репертуар. Между тем все эти песни попадали в сборники в качестве игровых и путали представления о жанре подлинной игровой песни.

По-видимому, в старину какое-то исконное, основное ядро старых русских народных сюжетных игровых песен было в репертуаре каждой местности, и песни эти для многих районов были общими, а тексты их — устойчивыми. Собиратели и исследователи народной песни Прач и Шейн, которых разделяло целое столетие, делают некоторые сходные наблюдения над игровым песенным материалом. Прач говорит о сходстве хороводных, святочных и семицких песен почти по всей России,[9] Шейн отмечает повсеместное единообразие рубрик и названий игровых песен.[10] Но вокруг основного ядра в разных местностях наслаивались свои дополнения, свои местные песни, которые примыкали к игровым в силу тех или иных местных бытовых и календарных особенностей; песни эти смешивались с исконным игровым циклом, включались в него. В то же время под влиянием местных условий отдельные игровые песни отрывались от обряда игры, переходили в быту на другие роли, становились плясовыми, лирическими, припевками и т. п., создавая в целом зыбкость и расплывчатость границ игрового репертуара. Все это мешало установлению четких принципов для определения жанра подлинной игровой песни.

Между тем, если рассматривать содержание игровой песни одновременно с анализом соответствующей системы свойственных ей художественных выразительных средств, можно установить, что из разнородной и пестрой массы так называемых русских народных игровых песен выделяется целая ведущая группа, которая объединяет сходными чертами (общим содержанием, композиционными и стилистическими особенностями) исконные народные игровые песни и отличает их от материала, случайно примешавшегося к ним на их историческом пути.[11] Но раньше, чем анализировать их специфику, следует четко отграничить понятие подлинной игровой песни от этих посторонних, случайных примесей.

Прежде всего должны быть ясно разделены понятия песни игровой и хороводной. В большинстве изданий, как словесных, так и музыкальных,

---

[5] П. В. Киреевский. Песни. Новая серия. М., 1911, № 1122 (в дальнейшем: Киреевский).

[6] Игры народов СССР, составл. В. Н. Всеволодским-Гернгроссом и др. Изд. «Academia», М.—Л., 1933, стр. 206 (в дальнейшем: Игры народов СССР).

[7] Там же, № 523.

[8] Пальчиков, № 21.

[9] «Хороводные, святошные и семичные песни... почти везде одинаковы» (И. Прач. Собрание народных русских песен с их голосами. М., 1955, стр. 46, предисловие к изданиям 1806 и 1815 годов. В дальнейшем: Прач).

[10] «Хороводные песни по своему характеру и содержанию распадаются на три разряда: а) наборные или сборные; б) игровые и в) разводные или разборные. Так разделяет их сам народ во многих губерниях» (П. В. Шейн. Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п., т. I, вып. 1. СПб., 1898, стр. 53. В дальнейшем: Шейн).

[11] Более подробно «Опыт классификации традиционной русской крестьянской бытовой песни» разработан автором в специальной статье, предназначенной для V тома «Русского фольклора».

они отождествляются. Однако ставить знак равенства между ними нельзя. Не каждая игровая песня является хороводной и не каждая хороводная — игровой. В хороводах (карагодах, кругах, кружках, танках и др.), где собравшиеся ходят кругами, цепью, змейкой, восьмеркой и другими фигурами, никакой игры, по существу, нет. Игра — это действие, разыгрывание той или иной сюжетной ситуации. В круговых же хороводах, где такое разыгрывание отсутствует, зачастую исполнялись песни совершенно не игрового, а повествовательного характера на различные бытовые и семейные темы (несчастливое замужество молодой женщины со стариком, трудности нелюбимой домашней работы, воспоминания о счастливом девичестве и т. п.).[12] И по содержанию, и по композиции, и по ряду стилистических признаков они относятся к песням лирическим и никакого драматургического элемента в себе не содержат.

Уличные, утушковые, гулевые, ходячие и т. п. песни должны быть также изъяты из песен игровых и перенесены в группу лирических, так как, по существу, они представляют собой веселые песни с плясовым ритмом и теми особенностями поэтики, которые свойственны в основном группе лирических-плясовых. Они обычно также не содержат в себе никаких (или почти никаких) элементов драматургического разыгрывания. Наконец, зимние припевки на молодежных посидках и игрищах, зачастую попадавшие также в разряд игровых, должны быть отнесены в значительной своей части к песням величальным, так как и бытовое назначение их («жениханье»), и поэтика в очень многих случаях роднят их с величаниями (свадебными и календарными), а материала для драматургического разыгрывания в них также не содержится никакого. Таким образом, хотя все эти песни и связаны в быту с какими-то формами народных развлечений, однако развлечения эти — не игры в буквальном значении этого слова, и песни, связанные с ними, имеют другое содержание, происхождение и поэтику. В разделе игровых должны остаться только те песни, которые дают возможность действительно разыграть их и обладают при этом определенной спецификой содержания и поэтики, обусловленной бытовым назначением этих песен. Именно эти песни и будут рассматриваться в данной работе.

Основой для возникновения древнейших игр и игровых песен служили различные действия, связанные с борьбой человека за свое существование, с его попытками в процессе труда воздействовать на реальный окружающий мир и покорить его. По мере того как под влиянием развивающейся техники и видоизменяющихся социальных и производственных отношений менялись формы сознания, обрядовая система воздействия на природу становилась пережитком. Привычная, ставшая традиционной внешняя форма действия продолжала жить, но вкладываемое в нее содержание уже не соответствовало первоначальному. Обряд сводился к игре.

Точное время возникновения русской народной игровой песни установлено быть не может. По-видимому, эта песня живет в народном быту очень давно. Упоминания о русских игрищах находятся в «Повести временных лет» («игрищи межю селами», «схожахуся на игрища, на плясанье и на вся бесовьская игрища»), но что это были за собрания, с какими именно играми и соответствовало ли тогдашнее слово «игра» нашему сегодняшнему его пониманию, полностью установить сейчас трудно. Очевидно

---

[12] См., например: Киреевский, №№ 1109, 1110, 1114, 1115, 1118 и др.; И. П. Сахаров. Сказания русского народа, т. I, кн. 3. СПб., 1841, стр. 32, № 16 и др.

только, что древние русские игры сопровождались какими-то песнями и музыкой, так как затем, как известно, в церковных запретах неоднократно наряду с играми упоминаются «гудение» и «плясание». О содержании и бытовом назначении старой русской народной игровой песни можно судить только на основании тех материалов, записи которых частью восходят к XVIII веку, а в главной своей массе относятся уже к XIX и XX векам. Тем не менее древность русских игровых песен отмечалась собирателями уже в XVIII веке.

«Свадебные и хороводные песни весьма древни. Между оными нет ни одной, в наши дни сочиненной», — писал Прач в предисловии к своему сборнику.[13] По-видимому, основной репертуар русских игровых песен обладал большой устойчивостью, так как текстовые записи одной и той же песни на протяжении иногда свыше ста пятидесяти лет дают очень сходные сюжетные мотивы и образы. Вместе с тем крайне интересны наблюдения, возникающие даже при самом беглом сопоставлении русского народного игрового репертуара с игровым и обрядовым песенным фольклором украинцев и белорусов; целый ряд сюжетных мотивов, композиционных приемов, черт поэтики, типичных для русской бытовой игровой песни, в украинских и белорусских песнях встречается среди более древнего слоя — среди песен обрядовых. Так, например, в украинских девичьих колядках очень часто применяется трехкратный повтор сюжетного мотива (один из приемов, наиболее типичных для русской игровой песни и обычно отсутствующий в русских календарных песнях): девушка теряет перстень, который находит не отец, не мать, а милый; заснув, девушка упускает волов, которых находят не родители, а милый; бережет вино не для родителей, а для милого, и т. п.[14] Мотив, очень типичный для русских игровых песен, — девушка вьет венок (гуляет, танцует и пр.) и не идет домой, когда ее зовут родители, а возвращается только по зову любимого, в белорусском фольклоре включен в песню обрядовую.[15] Обрядовая поэзия украинцев и белорусов очень долго сохраняла многие архаические черты, давно утраченные русской обрядовой песней. Тот факт, что совершенно сходные сюжетные мотивы и композиционные приемы в более архаическом фольклоре бытуют в качестве обрядовых, а в русском — среди игровых песен, наводит на ряд соображений о возрасте и историческом пути русской игровой песни, об ее возможном постепенном переходе из обрядовых на более будничную и повседневную роль бытовых. Однако общая неразработанность этих вопросов в фольклористике не дает пока возможности делать по этому поводу какие бы то ни было определенные выводы.

Можно предполагать, что соответственно дошедшей до нас тематике и целеустремленности древнейшие русские игры разделялись на две основные группы: игры календарные и внекалендарные. Содержанием первых, связанных в основном с темами аграрного характера, было воспроизведение желательных явлений природы: полного круговорота солнца, пышной растительности, величины плодов и т. п. Содержанием вторых — воспроизведение желательных явлений промысловой, а позднее — производственной жизни: счастливого результата охоты, быстрого и успешного выполнения различных ремесленных трудовых процессов и т. п.

---

[13] Прач, стр. 46.

[14] Я. Ф. Головацкий. Песни Галицкой и Угорской Руси, III. М., 1878, стр. 85—90, №№ 32—40 (в дальнейшем: Головацкий); Н. Коробка. Колядки и щедривки. СПб., 1902, стр. 23, № 60, и др.

[15] З. Радченко. Гомельские песни (белорусские и малорусские). СПб., 1888, стр. XXXII (в дальнейшем: Радченко).

Древнейшее назначение трудовых-подражательных игр носило конкретный, утилитарный характер. Соответственно тому как исполнение трудовых аграрных песен когда-то четко соединялось с определенными календарными моментами, игровой материал на темы земледельческого труда, вероятно, тоже был когда-то более четко распределен по временам года. Но постепенно эта четкость исчезла. На длительном пути от первобытного обрядового действа к позднейшей развлекательной роли в народном быту игровой репертуар претерпел немало социальных и бытовых переосмыслений, утратил многие из своих первоначальных черт, воспринял много наслоений. Труд земледельца и крестьянский быт — основные темы русских игровых песен — во многих играх тесно переплелись между собою. В XVIII—XX веках игровая песня в отношении своих тем и календарного распределения их представляет уже достаточно спутанную картину.

Более или менее точную календарную прикрепленность можно установить только в отношении сравнительно небольшой группы игр, в первую очередь игр с аграрной тематикой. Игровые песни на сельскохозяйственные темы, естественно, разрабатывали в основном сюжеты, связанные с теми временами года, когда пробуждение, расцвет и затем плодоносное цветение природы требовали наибольшего напряжения человеческого труда, давали человеку наибольшее количество творческих радостей. Содержание большинства этих песен отражает такие трудовые бытовые занятия, которые связываются обычно с условиями натурального хозяйства. В целом ряде игровых песен (из которых многие, известные уже в записях XVIII века, сохранились в народном быту до наших дней), отражены сцены весенних земледельческих работ. Таково изображение подготовки земли под пашню, посев проса и бранье льна («Ух я сеяла, сеяла ленок», «Я посею белый лен», «Посеяли девки лен» и др.),[16] выращивание капусты («Пошли наши гусли»,[17] «Вейся, вейся, капустка»,[18] «Вейся ты вейся, капустка моя»),[19] рост мака («Ой, на горе мак»),[20] хрена («Ой, хрен мой, хрен»),[21] и т. д. Игровая песня изображает прополку огорода («Пойду луку полоть»),[22] охрану его от домашних животных («Вскочил козел в огород»)[23] и пр. К весенним играм на темы земледельческого труда примыкают игры, связанные с изображением домашних и мелких промысловых животных и птиц, занимавших определенное место в хозяйственном быту древнего русского крестьянина. Песня отражает уход за конем («Кони вы, кони»),[24] за домашней птицей (игры в утку и селезня — «Селезень, селезень»,[25] «Догони, селезень, утку»[26] и др.). Возможно, что весеннее пробуждение природы и прилет птиц дали повод для возникновения ряда игр и игровых песен, в которых действуют гуси, лебеди, перепелка, коршун, ворон и

[16] Игры народов СССР, №№ 236, 239, 240 и др.
[17] Рукописное хранилище Сектора народного творчества Института русской литературы (Пушкинский Дом) Академии наук СССР (в дальнейшем: Рукописное хранилище Сектора народного творчества ИРЛИ), Мезень, 1928.
[18] «Этнографическое обозрение», 1914, № 3—4, стр. 181.
[19] «Известия Общ. антропологии, истории и этнографии при Казанском университете», т. XI, вып. VI, стр. 509—510.
[20] Терещенко, IV, стр. 299.
[21] Шейн, № 278.
[22] Там же, № 458.
[23] Игры народов СССР, № 172.
[24] «Записки Русского Географического общества», 1863, кн. IV, стр. 28—29.
[25] Терещенко, IV, стр. 292.
[26] «Донские областные ведомости», 1875, № 14.

другие птицы. Таким образом, игры на аграрные темы в основном относились к весеннему и летнему календарю земледельца.[27]

С играми сельскохозяйственного содержания соприкасаются другие игры, связанные с различными бытовыми и производственными процессами и не имеющие календарного характера. Эти игры воспроизводят отдельные моменты домашнего быта и хозяйства (печение каравая, варку пива, киселя и т. п.) и особенно много внимания уделяют женским работам, широко распространенным в старом крестьянском быту, — тканью, изготовление льняных и других тканей-самоделок, в которые одевалась деревня феодальной Руси.

Самое построение движений в этих играх носило подражательный характер. Особенно много известно «ткацких» игр, в которых играющие двигались между воткнутыми в землю кольями, подражая движениям ткацкого челна, переплетанию нитей и т. п. («Я основушку сную, переметы кладу»,[28] «И шили, и брали ковер»,[29]. «Ковровая»,[30] «Навивать»[31] и многие другие).

Второй раздел весенних русских народных игровых песен содержит игры на темы любовные и семейные. В песенном игровом репертуаре на темы выбора невесты и заключения брака видны многие черты и пережитки, известные по свадебному обрядовому материалу.

В игровых песнях на любовную тему отражены (хотя бы и в пережиточных формах) различные способы приобретения невесты и заключения брака. Прежде всего невесту похищают. Такие игровые песни, как «Я хожу, хожу кругом города»,[32] «Подойдем, подойдем под нов город каменный»,[33] и т. п. дают понять, что жених собирает товарищей («где бы, где бы мне товарищей найти?»), в полуразбойничьем набеге пробивает стену и похищает скрытую от него девушку. Таким образом, игра воспроизводит тот древнейший способ получения невесты, который известен из старшей летописи.

В других песнях девушку м е н я ю т на какую-нибудь ценность. Отражение этой формы брака, также достаточно известной по историческим документам, имеется хотя бы в песне «А мы просо сеяли», конечный смысл которой сводится к тому, что за определенный выкуп то девушка, то парень переходят в состав другого рода, другой семьи («в нашем полку прибыло... в нашем полку убыло»).[34] В отношении анализа содержания данной песни любопытно примечание Сахарова, который, описывая эту игру и передачу играющих на противоположную сторону, замечает: «Может быть, наши предки имели свои причины в этом действии, но оно, как непо-

---

[27] Очень многие из русских игровых песен этого типа находят полную аналогию в украинском и белорусском фольклоре. См.: Р а д ч е н к о, стр. 36, № 5, стр. 38, № 7, стр. 44, № 16; Г о л о в а ц к и й, II, стр. 181, № 5; III, стр. 171, № 12, стр. 181, № 7, и мн. др.

[28] П а л ь ч и к о в, № 9.

[29] Рукописное хранилище Сектора народного творчества ИРЛИ, Мезень, 1928.

[30] Ю. И з в е к о в. 20 народных песен. М., 1900.

[31] Ш е й н, № 1208.

[32] Игры народов СССР, №№ 317, 574. См. также: Рукописное хранилище Сектора народного творчества ИРЛИ, Мезень, 1928.

[33] Рукописное хранилище Сектора народного творчества ИРЛИ, Мезень, 1928.

[34] «В этой песне-игре, как известно, изображается похищение невест. Из одного хоровода в другой после каждого куплета... перехватывают по одной девушке» (Р а д ч е н к о, стр. XXVII). Радченко правильно отмечает связь этой песни с древним способом добывания невест, но неправильно объясняет его; в песне явно изображается момент мены, а не похищения невесты.

нятное, не может допускать предположений. Для истории нужны факты, но не ничтожные догадки».[35]

Но песни о похищении, увозе, обмене, продаже невесты как об общепринятых способах заключения брака отражают лишь далекие, пережиточные формы. В период, с которого жизнь русского народа начинает прослеживаться исторически, семья в основном создается путем мирного сватовства, дружелюбного договора между старшими членами семьи — отцами и другой родней жениха и невесты. В игровых песнях на любовную тему отражено преобладание именно таких взаимоотношений между двумя семьями. Если в эпоху похищения и насильственного увоза девушек об их родственниках похищающая сторона не заботилась и с ними не считалась, то в большинстве известных старых игровых песен, наоборот, изображается тщательный выбор зятем будущей родни («хожу я выбираю ласкового тестя, ласковую тещу»). Жених, выбирая невесту, советуется с матерью («что же я, матушка, не женат хожу... а ты женись, женись, мое дитятко»). В любовных игровых песнях «батюшка», «матушка» и другая родня жениха и невесты выступают в роли доброжелателей, принимающих большое участие в судьбе своих детей. Словом, весь характер организации семьи в большинстве игровых любовных и семейных песен далек от картины диких разбойничьих налетов или равнодушной продажи-обмена девушки, а наоборот, говорит о согласии и взаимной договоренности в условиях организованной моногамной семьи с хозяином-отцом во главе. Возможно, что здесь имела значительное место бытовая идеализация: как известно, семейный вопрос в условиях старой феодальной крестьянской семьи решался обычно далеко не так идиллически ясно и просто; но в данном случае, как и во многих других, народная поэзия, очевидно, говорила не столько о реально существующем, сколько о желаемом.

Песни на темы любовного выбора и организации молодой семьи, по-видимому, исполнялись также весной и в начале лета. В разгар летней поры игровой цикл несколько замирал, вероятно в связи с тем, что тяжелый земледельческий труд не оставлял в этот период досуга для развлечений, и возобновлялся уже на осенних и зимних игрищах (вечорках, вечеринках, посиделках, посидках, супрядках и т. п.), происходивших осенью и зимою по вечерам во всех старых русских деревнях.

На эти собрания девушки приходили с рукоделиями, с прялками. Здесь играли в «Пряху», в «Дрему» (которая в данном случае, в отличие от «дремы» колыбельных песен, символизировала дремотную зиму).[36] Здесь же разыгрывались песни на темы семейной жизни, чаще всего малоудачной. Темами этих песен обычно были несогласия семейной пары, деспотизм мужа или жены, излишнее щегольство и легкомыслие молодой хозяйки, жестокое обращение сильной стороны со слабой, неравенство в браке с мужем-стариком или мужем-недорослем. Здесь же звучали и отголоски раздоров молодой женщины с чужой, часто враждебной семьей. Игровые песни такого рода, очень верно отражая действительность, являлись не только пародией на уродливости старого семейного крестьянского быта, но и протестом против него, своеобразным проявлением возмущения и негодования угнетаемой стороны. Хотя песни эти в основном имели место в осеннем и зимнем цикле, нельзя утверждать, чтобы распределение песен любовных и семейных было всегда столь выдержанным и календарно точным: песни и игры на темы жениховства и бытовые семейные песни

[35] И. П. Сахаров, ук. соч., кн. 3, стр. 75.

[36] См., например: Н. Абрамычев. Сборник русских народных песен. СПб., 1879, № 31 (в дальнейшем: Абрамычев).

с течением времени смешивались, нарушалась их календарная прикрепленность, тем более, что имелось и еще немало старых песен на бытовые темы (в основном лирических), которые не были прикреплены ни к каким календарным срокам и, исполняясь в различные времена года, сдвигали за собою и игровые песни, имевшие сходную с ними бытовую тематику.

По мере того как усложнялись социальные отношения в феодальной Руси, углублялось и усложнялось содержание устной народной поэзии в целом и игровой песни в частности. Преломляя в художественной форме явления быта, игровая песня неоднократно затрагивала вопросы взаимоотношений крестьянства с другими классами феодальной и капиталистической России — боярами, дворянами, барами, духовенством.

Тема взаимоотношений с господствующими классами нередко встречалась в песнях игрового любовного цикла, где она переплеталась с темой выбора невесты и устройства новой семьи. В этих песнях перед героем зачастую являлось несколько невест (княжна или дочь боярская, дочь дворянская, дочь купеческая, дочь поповская, дочь крестьянская), причем каждый раз одна только дочь крестьянская удовлетворяла предъявлявшимся требованиям добронравия, скромности, хозяйственного умения и пр. Песни эти, критикуя представительниц невежественного, ленивого и надменного барства, рисовали народный идеал в лице трудолюбивой и умной крестьянки, выходившей замуж не за старого, не за малого, а за мужаровню.[37]

В песнях более позднего происхождения социальные противоречия обрисовывались более резко. Так, в одной из игровых песен, записанных уже после Великой Октябрьской социалистической революции,[38] изображается веселье крепостных девушек в отсутствие барыни, передаются их напутствия ей:

Да чтобы ее лешие в лесу удавили,
Чтобы шишиги в реке утопили,

и пр. и рассказывается о расправе с крепостными по возвращении барыни домой:

Да я вас розгами всех запорю,
Да я в каталашке всех заморю.

Несмотря на то, что песня звучит как бы юмористически, она вся проникнута чувством нескрываемой классовой ненависти и социального протеста.

Изображая в сатирическом плане представителей барства, игровая песня еще больше насмешки и осуждения вкладывала в обрисовку духовенства, высмеивая три его основных порока — безделье, пьянство и нескромное поведение, скрываемое под личиной показного благочестия. Игровые песни о чернецах, игумнах, монашенках изображают лицемерие монахов, любовь к хмельным напиткам, к обществу молодых женщин и девушек.[39] «Не мое было дело спасаться, а мое было дело жениться» — эта мысль, вложенная в уста одного из персонажей игровой антиклерикальной песни, выступает из многих текстов как итог насмешливых наблюдений народа. Игровая песня высмеивает лень, глупость, злонравие, сварливость, сатирически изображает врагов и эксплуататоров крестьянства, сочувственно рисует трудолюбие, мастерство, скромность, миролюбие и другие

[37] Шейн, №№ 365, 419, 421, 434—436, 516 и др.

[38] И. С. Зайцев. Народное творчество южного Урала, вып. 1. Челябинск, 1948, стр. 83.

[39] Шейн, №№ 380, 1064—1066 и др.

положительные качества народа, отражает народный семейный идеал в лице трудолюбивой молодой пары, соединенной взаимной любовью и возрастным равенством; выражает протест против нарушения этого идеала и других уродливостей старого крестьянского быта. Таковы ее основные идейные и моральные установки.

Основной особенностью игровой песни является четко выраженное в ней действие. В то время как песня величальная или лирическая сосредоточивает свое внимание первая — на описательной стороне (наружности, костюмов, хозяйства и прочих величаемых лиц), вторая — на подробном раскрытии психологических ситуаций, песня игровая стремительно развивает свой сюжет, дает непрерывное нарастание какого-то действия. В песнях на тему земледельческих работ показывается, как сажают, поливают, выдергивают из земли хрен; как растет и завивается, приближаясь к созреванию, круто завернутый кочан капусты; как сеется, всходит, цветет, поспевает и стряхивается мак; как достигает предельных размеров вырастающее дерево («расти вот этакое!»). В песнях с имитацией повадок животных и птиц передается то же непрерывное движение: «утеня» показывает, как она «обмочила ноженьки» и крылья, как встрепенулась, как садилась на берег и пр.[40] В другой сходной песне «утеня» изображает, как она плавала по морю, «этак гнездо совивала», «этак детей выводила» и т. д.[41] Ряд последовательных движений показывают пойманный лунь, заяц, селезень, догоняющий утку, воробей и пр.[42] Песни, разыгрывающие бытовые сценки, четко и конкретно изображают трудовые процессы: стирку белья («мыли девушки платочки... они мыли, полоскали»), варку и питье пива («у этого пива мы посядем... повстанем... поляжем... подеремся... помиримся»), неумелое тканье («Дуня-тонкопряха») и др. В цикле любовно-семейном шаг за шагом изображаются действия капризной невесты («девушка с молодца кафтан сорывала... шляпу растоптала... перчатки замарала»), укрощение мужем строптивой жены, последовательный набор женихом новой родни и т. п. Как правило, развивающееся действие логически завершает свой процесс тем или иным желаемым результатом, к которому и ведет вся песня: утка свивает гнездо и высиживает детей, больной воробей выздоравливает, строптивая невеста или жена смиряется. Сама по себе эта напряженность, насыщенность действиями четко отличает песню игровую от других песенных жанров.

Композиционно игровая песня строится различными способами: в ней может быть одночленность, двучленность, трех- и многочленность, как бы осуществляющие деление песни на отдельные сценические действия. В самом простом случае вся игра, которой точно соответствует композиция сопровождающей ее песни, представляет собой цепь нарастающих действий и постепенное приближение к развязке (история мака развивается от момента посева до отряхивания, история утки — от плавания по морю до вывода птенцов, и т. п.). Так строится большинство песен на темы земледельческих работ, животноводства и ряда производственных трудовых процессов.

---

[40] Терещенко, IV, стр. 168.

[41] Пальчиков, № 24.

[42] Шейн, № 393; Терещенко, IV, стр. 277; Игры народов СССР, стр. 63, № 148; М. Семевский. Великие Луки и Великолуцкий уезд. СПб., 1857, стр. 183 (в дальнейшем: Семевский); В. Попов. Народные песни, собранные в Чердынском уезде Пермской губернии. М., 1880, стр. 131, № 8, и др.

С двух-, трех- и многократными повторениями сюжетного мотива строятся обычно песни на бытовую и любовно-семейную тематику. Примеры двукратных повторений встречаются в многочисленных песнях о выборе жениха или невесты: девушка теряет ключи, символизирующие любовное согласие, горюет, когда их находит старик, и радуется, когда их находит молодой; девушка ткет ковер (приготовляет постель, вьет венки и т. п.) небрежно для старика и старательно для молодого; кудри молодцу чешет сначала старуха, затем девушка; молодец садится на пиру сначала против вдовы (или старухи), затем против девушки, и т. п. Во всех этих случаях песня, дойдя до середины, начинается опять сначала и в противоположность нежеланному, неприятному дает второй эпизод с благополучным окончанием.[43] Такая повторность подчеркивает контрастность между отдельными частями игры и заостряет развитие сюжета.

В песнях с трехчленным и многочленным строением применяется тот же принцип, но сюжет усложняется большим количеством эпизодов: девушка выбирает милого между стариком, недорослком и ровней; молодка просится погулять у свекра, свекрови, мужа; потерянный платок парня ищут отец, мать, невеста; у молодца три невесты — дочери боярская, купеческая, крестьянская, и т. п.[44] Многократное повторение сюжетного мотива встречается в песнях о выборе парнем новой родни, о выборе и осмотре жениха (его платья, шляпы, кудрей, рук, ног) и т. п.[45]

Таким образом, насыщенность действием и наличие внутренней сценарной схемы являются основной особенностью игровой песни. Эта особенность позволяет в ряде случаев при определении жанра песни с достаточной степенью вероятности утверждать, что среди лирических «веселых» («частых») песен как в дореволюционных, так и в советских сборниках имеется немало бывших игровых, в какой-то момент утративших свою связь с разыгрыванием.

При рассмотрении игровой песни как единого песенно-сценического целого можно обнаружить, что различному типу движений в игре соответствует различное строение песни. В отношении драматургического разыгрывания игровая песня имеет различные формы. Есть несколько основных типов расположения играющих: 1) кругом, когда весь коллектив стоит на месте и движениями воспроизводит содержание песни (игры типа «Мак», «Каравай» и т. п.); 2) парами или шеренгами, перевивающимися в процессе разыгрывания таких подражательных игр, как ткацкие, «Семужка» и др., изображающих движение ткацкого станка, прялки, пойманной в сети рыбы и пр.; 3) двумя вытянутыми линиями, когда две партии играющих поочередно приближаются и отступают друг от друга (игры типа «А мы просо сеяли», «Бояре, вы куда пошли» и т. п.); 4) кругом, когда весь коллектив стоит на месте или движется в том или ином направ-

---

[43] М. Чулков. Собрание разных песен, части I, II и III с прибавлением. СПб. 1770—1773. стр. 778, № 91 (переиздано Академией наук, СПб., 1913); Киреевский, № 1112, 1113, 1116; Семевский, стр. 185; Варенцов, стр. 112; Пальчиков, №№ 9, 15, 23; В. Попов, ук. соч., стр. 126, № 6; А. Васнецов. Песни северо-восточной России. М., 1894, стр. 189, 195, 207; Шейн, №№ 366, 368, 400, 406, 419 и др.

[44] Киреевский, №№ 1127, 1132, 1134, 1135 и др.; Семевский, стр. 181; Варенцов, стр. 119, 146; Пальчиков, №№ 2, 14, 25; Н. Римский-Корсаков. Сто русских народных песен. М., 1877, № 59; Шейн, № 495 и др.

[45] Киреевский, № 119; Пальчиков, №№ 7, 19. Ср. песни этого типа в украинском и белорусском фольклоре: Радченко, стр. 45, № 19 стр. 47, № 24, стр. 48, № 27, стр. 49, № 28; А. Л. Метлинский. Народные южнорусские песни. Киев, 1874, стр. 294; Головацкий, III, стр. 51, № 33, и др.

лении, а посреди круга разыгрывается производственная, любовная или семейная сценка (игры типа «Дрема», «Вдоль по морю», «Хожу я гуляю вдоль по хороводу» и др.). Все это — различные способы оформления народных игр, но вряд ли правомочно объединять их все под одним общим названием «хоровода».

Вероятно, каждая из этих основных форм драматургического оформления имела при зарождении свои корни. Можно предположить, что, например, размещение играющих по кругу с подражательными движениями имело истоком весенние обрядовые массовые действа, употреблявшиеся коллективом земледельцев с целью воздействия на природу; расположение играющих двумя линиями, наступавшими и отступавшими друг от друга, имели началом древние военные игры; разыгрывание бытовых сценок в кругу шло от древних охотничьих и промысловых обрядовых игр. Вероятно, когда-то каждой форме движения соответствовало определенное содержание песни. Но с течением времени под наплывом других, более новых (а также смежных) тем эта первоначальная четкость затушевывалась и постепенно исчезла совсем.

Соотношение игрового и песенного материала при разных драматургических формах могло быть очень разнообразным:

Форма игры	Форма исполнения песни
1. Коллектив стоит на месте и воспроизводит действиями содержание песни («Мак», «Каравай»).	1. Общий хор.
2. Массовое подражательное движение всего коллектива (ткацкие и т. п. игры).	2. Общий хор.
3. Встречное движение двух коллективов («Просо», «Бояре»).	3. Диалог полухоров.
4. Разыгрывание в кругу драматургических сценок производственного или любовно-семейного характера:	
а) в кругу один играющий («Дрема», «Заинька» и т. п.);	а) диалог хора с солистом;
б) в кругу двое играющих (парень и девушка, «муж» и «жена» — например песня «Я поеду во Китай город гуляти»);	б) диалог хора с двумя солистами; двучленное построение песни;
в) в кругу трое играющих (парень, девушка и «мать», девушка и два парня, «молодка», «свекор», «свекровь» и т. п. — например песня «Что ж я, матушка, неженат хожу»);	в) диалог хора с солистами; трехчленное построение песни;
г) в кругу более трех играющих (выбор «невесты» и другой родни — например песня «Хожу я гуляю вдоль по хороводу»).	г) диалог хора с солистами; хоровое исполнение многочленной песни.

Драматургическая природа игровых песен находит выражение в ряде дополнительных художественных приемов. Одним из наиболее отчетливых является способ интонационного построения текста: в то время как песня лирическая очень часто строится на интонациях повествовательных, величальная — на восклицательных, песня игровая, как и песня трудовая, в основном пользуется интонациями императивными («завивайся, капустка», «перевейся, хмель», «расти, груша» и т. п.)[46] или применяет диалог.

[46] Эти интонации чаще всего встречаются в песнях на аграрную тему и подчеркивают генетическую связь этих песен с календарными-трудовыми, которые часто также строятся таким образом.

Система диалогов разработана в игровой песне разнообразно. Это может быть перекличка двух полухоров:

— А мы просо сеяли, сеяли...
— А мы просо вытопчем, вытопчем;

диалог хора и солиста:

— Дома ль кум воробей?
— Дома.
— Что он делает?
— Болен лежит; [47]

диалог двух солистов на фоне хора:

Хор. То-то горе-то мое, гореванье,
Да тяжелое мое воздыханье.
А старик-от моей думушки не думает,
А старик-от, мои кумушки, не может...
Жена. Старик! Люди-то пашут!
Муж. Мне мочи нет, спина болит.[48]

Вместе с тем игровой песне свойственны прямые обращения к зрителям, вызывающие их на какой-то отклик:

Люди вы люди,
Вы на нас взгляните,
С хозяйкой похвалите,

или

Поглядите, добрые люди,
Как жена меня, молодца, не любит,

или

Поглядите, как я гуляю
С милою женою.

Все подобные обращения, переклички, приказания и тому подобные интонационные приемы подчеркивают и усиливают заложенный в песне драматургический элемент. Вместе с тем они стилистически роднят ее с песней аграрно-календарной, являющейся ее родоначальницей и имеющей сходные черты в поэтике.

Наряду с другими особенностями художественного стиля игровая песня обладает характерными чертами стихового и строфического строения, которое обычно имеет аналогию в музыкальной форме. Живость и подвижность игровой песни редко дают возможности оформлять ее в длинных распевных строчках по образцу, например, стиха лирической протяжной песни; стих песни игровой чаще всего пользуется хореем с небольшим количеством стоп — размером быстрым, подвижным, в ряде случаев сближающим ритм песни игровой с песней плясовою. Такое сближение естественно — в ряд игровых песен вставлены пляски. Так, например, в игре «Селезень» [49] селезню предлагается сесть под грушей на берегу Дуная и послушать

Как там девки скачут-пляшут:
Они вот как, они вот как,
Они вот как, еще вот как.

Пляска вставлена в игры «Заинька», «Чижик» и ряд других.

---

[47] Шейн, № 449. Такого же типа песни о заиньке, которого расспрашивает весь хор, и т. п.
[48] Пальчиков, № 6.
[49] П. Г. Ярков. Русские народные песни Подмосковья. Музгиз, М., 1951, стр. 42.

Строфика игровой песни разнообразна. Иногда строфа и синтаксически, и музыкально ограничивается одним стихом.

Князь по городу ходит,
Князь невест выбирает.[50]

Этот стих может быть с повтором последнего слова:

Как во городе царевна, царевна

или

Как селезень по реченьке сплавливает, сплавливает

и т. п., может повторяться дважды с небольшими вариантами:

Дрема дремлет за куделью,
Дрема дремлет за шелковой

или

Поди, утица, домой,
Поди, серая, домой,

но и музыкально и синтаксически законченная строфа укладывается в одну строку.

В других случаях текстовая фраза расположена на двух строчках, составляющих в смысловом, музыкальном и синтаксическом отношениях одно целое или построенных параллельно, в дополнение друг к другу:

Не спасибо игумну тебе,
Не спасибо те, бессовестному,
Молодешеньку в монашенки постриг,
Зеленешеньку посхимиил меня.[51]

В напеве этим объединенным стихам соответствуют две полуфразы, составляющие вместе одно законченное мелодическое целое, которое повторяется несколько раз на протяжении всей песни.

Строфа из двух стихов может соединять основной текст с припевом:

или

Ой, веночки, ой, зеленочки,
Я хожу, гуляю вокруг городочка,
Ой, веночки, ой, зеленочки,
Ищу· выбираю ласкового тестя

или

А мы просо сеяли, сеяли,
Ой дид ладо, сеяли, сеяли

и т. п. Интонационно во всех таких случаях будет получаться двухстрочная строфа.

Чаще всего строфа текста состоит из четырех стихов, соответствующих четырем музыкальным фразам.[52] Иногда в строфе из четырех стихов две музыкальные фразы каждой полустрофы (в начале или в конце песни) объединяются в одно мелодическое целое соответственно тому, как анало-

---

[50] М. Стахович. Собрание русских народных песен, вып. 2. СПб., 1852, стр. 11.

[51] М. А. Балакирев. Сборник русских народных песен. СПб., 1866, № 16 (в дальнейшем: Балакирев).

[52] Балакирев, № 24; 40 народных песен, собранных Т. И. Филипповым и гармонизованных Н. А. Римским-Корсаковым. М., 1882, № 38; 115 русских народных песен для пения и фортепиано, собранных Д. Кашиным, ч. 3. М., 1834, № 19, и др. (в дальнейшем: Кашин).

гичные стихи словесного текста представляют собой синтаксически единое целое:

У ворот, ворот, ворот,
Ворот батюшковых,
Ах, Дунай мой, Дунай,
Ай, веселый Дунай.[53]

Во многих игровых песнях (типа «Во лузях», «Со вьюном я хожу», «Солнышко на закате», «Как по морю, морю синему» и др.) вторая половина строфы в музыкальном отношении более быстрого характера, чем первая (что достигается дроблением $^1/_4$ на $^1/_8$). Этот быстрый припев игровой песни, отрываясь от игры, может служить материалом для построения песни плясовой, и на основе его ритма могут возникать новые тексты плясовых песен.

Одной из очень характерных особенностей строения текста игровой песни является припев, который иногда состоит из слов, имеющих определенную образность («ой калина, ой малина», «Дунай мой, Дунай» и т. п.), но чаще представляет собой лишь образцы словесной звуковой инструментовки («ой люли, люли», «ой дид ладо», «ой ладу, ладу», «ой люшеньки люли» и т. п.). Если встречающиеся в них сочетания отдельных звуков (обращения к «диду», «ладе») и имели когда-либо определенный смысл, то он, по-видимому, давно утрачен.

Комбинации припевов с основным текстом могут быть различны. Иногда припев стоит в конце каждого стиха:

Выходил молодчик — люли, люли,
На свою сторонку — люли, люли,
Выносил молодчик — люли, люли,
Звончатые гусли — люли, люли.[54]

Припев может переплетаться с основным текстом, присоединяясь к повтору второго стиха:

Из-за лесу, лесу темного,
Из-за садику зеленого,
Ой, ляли, ляли, из-за садику зеленого.[55]

Очень часто припев повторяется после каждых двух стихов и проходит по всей песне, деля ее на двустишия:

Что не белый снег напал —
Молодец с коня упал, —
Ой, калина моя,
Ой, малина моя.[56]

Особенно широкие возможности для размещения различным образом стихов основного текста, повторов, припевов и т. п. дает словесная строфа из четырех стихов.

Во всех описанных выше случаях на протяжении песни какое-то количество раз повторялась та или иная словесно-музыкальная строфа из од-

---

[53] Балакирев, № 38, а также № 22. Из других типов сочетания и чередования строк в словесно-музыкальной строфе можно указать, например, тип ААВА (Кашин, 2, № 34), АВВ (Кашин, № 3, № 30), АВСВ (Кашин, 2, № 1) и др.

[54] См., например: Абрамычев, № 31. Публикации игровых песен, перемежающих игру с пляской, см. у М. Е. Соколова (Великорусские весенние и хороводные песни, записанные в Саратовской губернии. Труды 3-го историко-археологического съезда во Владимире в 1906 г. Владимир, 1909, №№ 78, 79, 84, 90, 100, 104 и др. — «песни хороводные и вместе с тем плясовые»).

[55] Шейн, № 360.

[56] Там же, №№ 374, 375 и др.

ного, двух или четырех стихов. Но встречаются и более сложные построения всего музыкально-словесного текста. Иногда песня как бы делится на две части: вся ее первая половина имеет размер и ритм одного типа, а вся вторая — другого. Такова, например, песня «Ходил заинька»:

Ходил заинька, ходил беленький,
По хороводу, по девичьему, по молодичьему,
Искал заинька, искал беленький,
Кого подарить, челом ударить
На все стороны, на все четыре...

Вертузай, горностай,
По пожарцу скакал,
Белы ножки прижал,
И ушки припалил.[57]

Эта смена ритма в словесном тексте вызвана сменой ритма в напеве. Сходным образом построена песня «Шла утушка»[58] и ряд аналогичных. В таких песнях музыкально-ритмическое и стиховое строение в целом указывают на то, что две разные части соответствовали двум разным формам движения: сначала медленной экспозиции и движению хора, а затем быстрым прыжкам, пляске и т. п. внутри круга.

Встречается и еще более сложная композиция — трехчастная, когда музыкальный и словесный материал три раза на протяжении песни последовательно меняют характер своего ритма:

Как селезень по реченьке сплавливает, сплавливает,
Свои сизые крылышки складывает, складывает.
Как и молодец у девицы спрашивает, спрашивает:
— Ты скажи-ка мне, девица, правду всею, всею,
Уж кто же тебе, девица, мил на роду, мил на роду.
— Уж как мил-то мне милешенек батюшка, батюшка...

— Ты неправду, девка, баишь,
Не те речи говоришь.
Мое сердце крушишь.
Полюби-ка селезня,
Селезнюшка дружка.
В камзоле селезень,
В кафтане селезень,
Русокудренный такой,
Принапудренный такой,
То-то селезень,
То-то молодой.[59]

Описания игры при этом не дается, но постепенное нарастание движения от allegretto к allegro и затем к presto указывает на то, что игра, вероятно, представляла собой сравнительно сложное драматургическое действо. По такому же принципу построена песня «Заинька»,[60] «Воробей»[61] и ряд других. Каждый раз смене стихового ритма соответствует смена ритма музыкального, говорящая о перемене движения играющих в кругу. Таким образом, ознакомление хотя бы в самых общих чертах с музыкальной формой песни может оказать большую помощь при ее текстовом и драматургическом анализе.

[57] Пальчиков, № 20.
[58] Там же, № 31.
[59] Н. Прокунин. 65 русских народных песен. Под ред. П. Чайковского. М., 1881, № 45.
[60] Там же, № 58.
[61] Абрамычев, № 32.

Мелодий игровых песен меньше, чем текстов, и иногда несколько текстов исполняется на один напев.[62] Очевидно, напев песни создается медленнее, чем текст.[63] Это наводит на предположение, что музыкальный материал песни должен быть старше и традиционнее, чем текстовой (который и складывается, и обновляется быстрее), и что, анализируя напев, можно иной раз получить такие данные о происхождении и характере разыгрывания песни, которые не могут быть получены при анализе одной только текстовой стороны. Иногда в песне, записанной в качестве лирической, особенности ритмического и строфического строения (текста и напева) могут подсказать, что в жанр лирических она отнесена не по природе своей, а в силу каких-то иных причин, чаще всего в результате отрыва от игрового действа.[64] Данные, получаемые при рассмотрении музыкальной формы, могут установить генетическую связь между отдельными жанрами песни. Так, например, некоторые (по-видимому, наиболее древние) игровые одновременно с особенностями поэтики в тексте сохраняют и в напеве ряд тех архаических особенностей, какие наблюдаются в календарных трудовых песнях, наглядно свидетельствуя о генетической связи двух этих песенных разновидностей. В тех случаях, когда песня меняет свое бытовое назначение, в какой-то мере соответственно меняется и общий характер ее художественных средств, как словесных, так и музыкальных: если песня из игровой становится лирической — напев ее может стать несколько более распевным, потерять первоначальную четкость своего строения; если она становится плясовой — наоборот, увеличивается не распевность, а подчеркнутая четкость ее ритма. Однако и в том, и в другом случае сохраняется словесная и музыкальная основа, которая видна сквозь новые наслоения и позволяет определить исконный тип песни.

Эмоциональный тон игровых песен всегда оптимистичен. Песня создает ощущение полноты жизненных сил и трезвого отношения к жизненным явлениям, нередко проникнутого ярким юмором, переходящим порой в сатиру.

Соответственно общему жизнерадостному тону светлы и ведущие образы игровых песен. Основной эмоциональный характер их определяется обычно уже в самом зачине песни, где даются изображения веселого гулянья:

Выходили красны девушки
С хороводами на улицу...[65]

Не дождем березу — водой поливает,
В хороводе девок прибывает
Скачите, пляшите, красные девки.[66]

и т. п. Развитое изображение пейзажа в игровой песне обычно отсутствует, но отдельные его детали, кратко упоминаемые в экспозиции сюжета, под-

---

[62] Это наблюдается также среди плясовых и величальных песен, которые также нередко используют для ряда текстов один и тот же музыкальный материал.

[63] Отсюда следует, что определение «устойчивости», которое в данной работе применяется и к тексту словесному, и к тексту музыкальному, должно пониматься различно: для словесного текста, записи которого имеются лишь с XVIII века, «устойчивость» определяется сроком в 150—200 лет, тогда как «устойчивость» некоторых музыкальных типов песни музыковеды относят к значительно более длительному периоду.

[64] Так попали в лирические песни «Перевоз Дуня держала», «Вдоль да по речке» и др.

[65] Шейн, № 402.

[66] Там же, № 398, см. также № 414. Аналогичный материал у Пальчикова (№ 7, № 20) и в других сборниках.

черкивают настроение бодрости и веселья, связанные с цветущей природой, молодостью и привольем:

Улица да моя улица,
Улица широкая,
Мурава моя мурава,
Мурава зеленая,
Игра ж ты моя игра,
Ты игра веселая.[67]

или

У нас по травке,
У нас по муравке
Тут ходит, гуляет
Молодой молодчик.[68]

Образы свежей травы, зеленых садов, красивых, пестрых цветов, игры и гулянья дополняются образами музыки и пляски, сопровождающих молодежное веселье:

Выходил молодчик
На свою сторонку,
Выносил молодчик
Звончатые гусли.
Гусельцы играют,
Девок вызывают.[69]

В песнях упоминаются народные одежды (пуховые шляпы, синие кафтаны, алые ленты, шелковые пояса и пр.) и другие детали, создающие в целом представление о веселом, красочном празднике. Чувство радости жизни, передаваемое в любовных и семейных игровых песнях всеми этими художественными образами, в песнях аграрных-игровых связано с образами, рисующими могучий расцвет и плодородие земли (крепкие белые кочны капусты, удачный волокнистый лен, высоко растущий хмель — «хмель на тычине, на самой вершине» и т. п.), олицетворяющими силу, свежесть, бодрость.

Иносказаний, символики игровая песня почти не знает. Хотя некоторые песни и строятся на сопоставлении, на художественном параллелизме, но параллели эти сейчас же раскрываются: соболь скачет по чернике вокруг дуба,отыскивая друга — девушки ведут хоровод, поджидая женихов; селезень горюет о якобы утонувшей утке и радуется, когда она всплывает — парень радуется появляющейся девушке; сокол ощипывает галку — парень ловит девушку, и т. п. Смысл песни ни на минуту не утрачивает своей прозрачности и ясности.

Отсутствие старых записей не дает возможности проследить, как исторически развивались художественные образы игровой песни. Сходство многих записей XVIII—XX веков указывает на то, что тексты игровых песен, как правило, достаточно, устойчивы. В основном это относится к песням на аграрные и производственные темы и объясняется, по-видимому, прежде всего тем, что основные процессы и техника крестьянского земледельческого хозяйства, пройдя через столетия, к началу XX века почти не изменились. Что же касается игровых песен на темы любовные и семейные, то они, очевидно, пережили на своем историческом пути немало стилистических изменений.

Игровая песня, как и многие другие жанры устного народного художественного творчества, в течение столетий бытовала одновременно среди

[67] Шейн, № 453.
[68] Там же, № 366, см. также № 367.
[69] Там же, № 370, см. также № 422.

различных кругов общества — эстетический опыт народа использовала и аристократия. Молодежь в царских и боярских теремах водила те же хороводы, играла и гадала так же, как молодежь крестьянская. Но художественные образы одной и той же песни во время бытования ее в различных социальных кругах могли принять разные оттенки. Записи XIX—XX веков показывают, что с течением времени игровая песня не только усложняла и обогащала свое содержание социальными мотивами, но и давала своим образам различное истолкование.

Прежде всего это должно было отразиться на портретах основных героев. Этими основными героями, по-видимому, всегда была молодая крестьянская пара, но в разных исторических и социальных пластах игровой песни она выглядела по-разному. Вероятно, к наиболее древнему слою относятся образы удалого доброго молодца — полуразбойника, выкрадывающего невесту из-за каменной стены, и красной девицы, дающей себя похитить;[70] затем в песне появляются бояре и сыновья боярские, высматривающие невест;[71] XVIII век в своем увлечении чувствительностью внес в игровую песню особенно много изысканности, чуждой крестьянской песне. В игровой текст попадают в эту эпоху образы, пришедшие из реального городского быта, — щеголи в атласных костюмах, «молодцы из гвардейского полку», девицы, гуляющие по саду в шелковых телогрейках с веерами и цветками в руках.[72] Попав в крестьянскую среду, «шелковые» платочки, «пукетовые» ленты и другие детали барского обихода заменяются элементами, более соответствующими крестьянскому быту. В записях XIX века ряд игровых песен изображает сыновей и дочерей дворянских и купеческих, одетых более скромно, чем аристократы предыдущего столетия. К началу XX века образы, классово чуждые народному игровому песенному творчеству, встречаются уже в редких записях; основными героями игровой песни остаются крестьянские добрый молодец и красная девица, отношения которых развертываются в обстановке будничного трудового быта. В целом же весь стиль бытовых игровых песен в записях XIX—XX веков своей простотой и реалистичностью перекликается со стилем народной бытовой сказки: просто, безо всяких приемов поэтизации, изображаются крестьянский огород, домашние животные, домашняя утварь, ткацкие станки, прялки и пр.

---

[70] Я хожу, хожу кругом города,
Я секу, рублю новы ворота,
Я ищу себе товарища.
Где бы, где бы красну девицу найти.

(Рукописное хранилище Сектора народного творчества ИРЛИ, Мезень, 1928).

[71] Да вы, бояре, вы зачем пришли,
Да молодые, вы зачем пришли.
Да княгинуши, мы невест смотреть,
Да молодые, из хороших выбирать...

(Там же, Печора, 1929).

[72] Ах, ты Настенька, Настюша, Настя, ягода моя,
Гуляй, Настя, не долго, не прогуливай всю ночь.
Пара коней вороных и карета золотая,
И лакеи молодые, молодец к молодцу,
Преображенского полку, у них шляпа на боку,
Черна шляпа со пером, бахромочки с серебром.

(Песенник Герстенберга, ч. 1. 1797, № 48).

Таким образом, исконная русская народная игровая песня имеет целый ряд жанровых черт, свойственных только ей в отличие от других разновидностей народных песен: она разрабатывает определенный круг тематики, глубоко насыщена элементами театрализации, имеет четко выраженные особенности композиции и художественных образов, определяющих ее основной эмоциональный тон.

Порядок игр обычно в разных местностях бывал произвольным, но во многих районах старой России исполнению основного игрового цикла предшествовали лирические песенки наборные, в параллель которым песни разборные заключали игры. По-видимому, такое своеобразное вступление и заключение существовало в русском игровом репертуаре издавна. Образцы и описания наборных и разборных имеются в сборниках Студитского,[73] Киреевского, Сахарова, Истомина и Дютша,[74] и др. Форма их разыгрывания бывала различна: в одном случае парень или девушка шли по избе, поочередно приглашая в цепь всех присутствующих, в другом парень или девушка становились рядом посреди избы и под пение наборной к ним по одному присоединялись присутствующие, причем парни становились за парнем, а девушки за девушкой, пока таким образом вся молодежь не разделялась на две партии для дальнейших игр. Самое большое количество наборных и разборных песен различных районов имеется у Шейна,[75] который в предисловии к разделу наборных[76] называет их «небольшими песенками пригласительными, весьма скудными содержанием». Как и примыкающие к ним по типу разборные, наборные представляют собой короткие песни в 6—10 строк. Текст дает какую-нибудь мелкую бытовую картинку: девушка ждет молодца, молодец переводит девушку через речку, девушка будит молодца, и т. п.[77] В других случаях песенка просто заключает в себе описание наружности парня или девушки.[78] Основная особенность этих песенок — их концовка. В наборной она строится по типу:

Мой миленький идет,
С собой девушку ведет,

или

Молодчик молодой,
Бери девицу с собой,

или

В хоровод поставлю,
Танцовать заставлю,

и т. п. В разборных при очень сходном построении всего остального коротенького текста концовка указывает на обратный смысл песенки:

По садику пошли —
Поклонились, врозь пошли,

---

[73] Народные песни Вологодской и Олонецкой губерний, собранные Ф. Студитским. СПб., 1841.

[74] Песни русского народа, собраны в губ. Архангельской и Олонецкой в 1886 году. Записал слова Ф. М. Истомин, напевы Г. О. Дютш. СПб., 1894.

[75] Шейн, №№ 286—347 и 473—527.

[76] Там же, стр. 53.

[77] Там же, №№ 293, 296 и др.

[78] П. В. Шейн. Русские народные песни. М., 1870, стр. 89 и сл., №№ 15, 19, 35, 58, 59 и др.

или

Целовала милешенько,
Провожала далекошенько,

или

Отойди, девчонка, прочь,
Говорить с тобой не в мочь,

и т. п. Художественный материал песен наборных и разборных определяется их происхождением, весьма пестрым и разнообразным. Для них зачастую использовались отдельные строфы и образы песен других жанров; во многих случаях наборными и разборными являлись округленные и снабженные традиционной концовкой куски песен лирических («Ивушка», «Светит месяц перед горницей», «Вася в зеркало гляделся»), старых игровых («Заюшка»), плясовых («Я хожу, хожу по пашеньке», «Я по бережку ходила», «Как на тоненький ледок выпал беленький снежок») и др. Для наборных и разборных песен годился любой коротенький текст любовного характера вплоть до отрывков из цыганских песен и городских романсов (например, типа «Над серебряной рекой»), если он укладывался в соответственно недлинный, четкий, довольно быстрый напев плясового типа, служивший обычно для целых десятков текстов. Поэтика этих песенок, таким образом, была в каждом отдельном случае обусловлена их происхождением, жанровая общность между ними существовала лишь в отношении их бытового назначения и традиционности концовок. Художественные образы здесь могли быть и очень простыми, и достаточно пышными, приукрашенными. В наборных и разборных встречаются и девушки в нарядных алых шубках, и парни в атласных жилетах, пришедшие из городской плясовой песни XVIII века, и одарение «златом-серебром», взятое, судя по общему контексту, из свадебной песни, и т. д. Бóльшая или меньшая красочность этих образов зависела и от возраста источника, и в значительной степени от различия тех социальных кругов, в которых бытовала использованная песня.

Попытка проследить хотя бы в самых общих чертах путь исторической жизни игровой песни приводят к следующим наблюдениям. Записи середины XVIII—начала XX века показывают, что на протяжении последних 150—200 лет общая картина жизни песенного игрового материала значительно менялась: она постепенно становилась все менее четкой. Насколько можно проследить по печатным источникам, прежде всего стало все реже встречаться исполнение наборных и разборных — игровые циклы стали обходиться без этих маленьких вступлений и концовок, замедлявших смену игр и общий ход веселья на посиделках. Далее игровая песня начала постепенно утрачивать свою развитую театрализованность. Если первоначально тот или иной сюжет разыгрывался в кругу в виде целой сценки, то с течением времени разделение на действующих лиц, монологи и диалоги мало-помалу во многих случаях заменились общим хоровым исполнением песни, а разыгрывание — простым хождением «в кругах» или парами по избе. Постепенно — сначала медленно, затем все быстрее — начинается продвижение игровой песни от исполнителей 40—50 лет к молодежи, а из молодежного обихода — к детскому. Явление это повторяет картину исторической жизни аграрно-календарных песен, которые в свое время претерпели такое же возрастное снижение исполнителей. К началу XX века игровые песни почти всюду становятся детским фольклором.

Вместе с этим игровая песня начинает все заметнее окружаться смежным песенным материалом, утрачивает четкость своих жанровых границ,

четкость своего календарного распределения. Кое-какие из игровых песен, устарев, распадаются на части, давая жизнь песням новым: припевкам, припляскам и т. п. Возможность соединения с другими песенными текстами, столь характерная для плясовых припевок, наборных, разборных, для игровой песни не существует. В силу особенностей своего тематического и драматургического построения она имеет законченный сюжет, ограничена в этом плане четкими рамками и не может быть слита ни с какой другой сюжетной игрой. Вследствие утраты жанровых границ многие старые классические игровые песни начинают помещаться в сборниках между лирическими, плясовыми или шуточными.

В Советскую эпоху собиратели, записывающие десятками сотен песни лирические, свадебные, плясовые и другие, с игровыми (насколько можно судить по имеющимся публикациям и записям многочисленных фольклорных экспедиций) встречаются реже. Почти как правило, раздела игровых песен в советских фольклорно-песенных изданиях нет. Игровые песни иногда соединяются с хороводными и плясовыми,[79] иногда попадают в лирические, семейные и т. п.[80] Новых игровых песен (судя по многочисленным сборникам «Новых песен и песен, созданных в художественной самодеятельности») в настоящее время складывается очень мало.[81] Все это говорит прежде всего о том, что самый жанр старых игровых песен в наши дни не занимает в быту того места, как прежде. Новые формы быта и культуры, новые интересы и развлечения молодежи во многом изменили игровой календарь прежней деревни. Постепенная утрата связи игровой песни с календарными циклами в наши дни доходит до утраты связи этой песни с ее прежним жанром вообще. Старые игровые песни, публикуемые в современных сборниках, почти нигде не сопровождаются хотя бы краткими примечаниями об их бывшей жанровой принадлежности. В немногих случаях указывается, что песня «карагодная»,[82] и почти нигде, за исключением отдельных сборников,[83] как правило, не дается никаких описаний игры, связанной с той или иной явно игровой песней.[84] Тексты почти всюду даются укороченными, незаконченными, с отсутствием повторов, припевов и другими нарушениями их жанрового своеобразия, что указывает на забываемость, на иное бытование песни в народной среде, чем

---

[79] Русские народные песни. Редактор-составитель Е. В. Гиппиус. «Искусство», Л., 1943; Фольклор Саратовской области. Сост. Т. М. Акимова. Саратов, 1946 — «весенние, хороводные и игровые песни»; Уральский фольклор. Сост. М. Г. Китайник. Свердловск, 1949 — «шуточно-плясовые и игровые песни»; Фольклор Воронежской области. Сост. В. А. Тонков. Воронеж, 1949 — «весенние, хороводные и игровые песни», и т. п.

[80] Фольклор Дона и Кубани. сб. 1, Ростов н/Д, 1938 — «женские песни»; Фольклор — частушки, песни и сказки, записанные в Курской области. Курск, 1939 — «лирические»; Песни и сказки Воронежской области. Сост. А. М. Новикова и др. Воронеж, 1940 — «любовные»; Песни и сказки Пензенской области. Сост. А. П. Анисимова. Пенза, 1953 — «шуточные». Фольклор Дона, сб. 2, сост. Ф. В. Тумилевич и М. А. Полторацкая, Ростов н/Д, 1941 — «семейные и любовные песни», и др.

[81] Очень интересным, но, к сожалению, и очень редким исключением является песня «Телочка» (Народные песни Свердловской области. Музгиз, 1950, стр. 7), где изображается заболевшая телка и ее лекари — три знахарки и ветеринар, герой песни. Песня имеет все композиционные и стилистические признаки традиционной игровой народной песни, но на новую тему. В примечании указано, что песня «иллюстрировалась игрой ряженых», изображавших персонажи игры.

[82] См., например, «Фольклор Дона и Кубани», стр. 85.

[83] См. «Народное творчество южного Урала» (Челябинск, 1948).

[84] Краткие комментарии к игровым песням имеются в сборниках хора им. Пятницкого (25 русских народных песен. Музгиз, М., 1938; 30 русских народных песен. Музгиз, М., 1939), где собраны песни, исполняемые этим хором в концертах. Но сборники эти — репертуарного типа и научного значения не имеют.

прежде. В ряде случаев, по-видимому, собиратели плохо осмысляли записываемый материал и не могли поэтому правильно отнести его в соответствующий раздел своего сборника,[85] но если и опытные собиратели[86] не сообщают никаких описаний игр, относящихся к записанным песням, это наводит на мысль, что, по-видимому, и сами исполнители во многих случаях уже не воспринимают данную песню как игровую, а помнят лишь ее текст и напев. Между тем, применяя для определения жанра анализ содержания песни и ее художественных средств, можно ясно обнаружить, что целый ряд песен, относимых составителями современных сборников в смежные жанровые группы, на самом деле являются типичными русскими народными игровыми, оторвавшимися в процессе бытования от своей прежней драматургической формы.

Однако, несмотря на то, что в современном колхозном быту игровая песня и сопровождающие ее разыгрывания в значительной степени утратили свою прежнюю роль, говорить об исчезновении ее из народного обихода не приходится. Если самые игры, как разыгрывание тех или иных сюжетных ситуаций, перешли в детский фольклор, то песня сохраняется и живет в устах народа. В отдельных случаях наблюдаются попытки обновить ее образы и тексты соответственно новым потребностям колхозной деревни. Попытки эти иногда кончаются очевидной неудачей,[87] но во всяком случае нельзя не отметить, что народ пытается с различных сторон подойти к старой игровой песне для ее нового творческого использования в своем живом быту. В то же время общий светлый эмоциональный тон, здоровое отношение к вопросам трудовой и семейной морали, богатство и разнообразие напевов не дают старой игровой песне уйти из этого быта и неразрывно связывают ее с песенным репертуаром советской колхозной деревни: с деревенской улицы она переходит на сцену, в репертуар колхозной художественной самодеятельности, становится образцом художественного наследия и нередко исполняется на смотрах и олимпиадах народного творчества, воскрешая перед зрителем картины старинного русского трудового и семейного уклада. Немало старых художественных игровых песен введено в программы государственных хоров народной песни. В то же время богатство и глубина ее музыкального содержания являются неисчерпаемым источником для творчества советских композиторов, обращающихся в поисках новых творческих путей к разнообразным жанрам классической народной песни, в том числе и к песне игровой. Все это те новые формы жизни и роста, те новые условия, в которых может и будет жить все, что отбирается народом из классического песенного материала для создания новой музыкально-песенной национальной культуры.

---

[85] Так, в сборнике «Фольклор Дона и Кубани» песни №№ 35 и 36 названы «троечными», что не имеет никакого смысла и является явно испорченным словом «троичные», т. е. игровые песни, исполнявшиеся в троицын день.

[86] Например, Т. М. Акимова, составитель сб. «Фольклор Саратовской области».

[87] Так, например, явно не удалась проба механически заменить в песне «По городу гуляла царевна» слова «царевна» и «царев сын» словами «гражданка» и «гражданин» (Рукописное хранилище Сектора народного творчества ИРЛИ, Мезень, 1928).

Э. С. ЛИТВИН

К ВОПРОСУ О ДЕТСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ

Произведения народного творчества с давних пор были известны не только взрослым, но и детям. Как показывают многочисленные наблюдения этнографов и фольклористов, дети и подростки были не только слушателями, но и активными исполнителями многих видов народной поэзии.

Невозможно установить, хотя бы даже приблизительно, когда именно русское народное творчество стало использоваться детьми и для детей. Как самое зарождение народного творчества, так и применение его в воспитательных и образовательных целях восходит еще ко времени первобытно-общинного строя. Древность педагогической функции народного творчества подтверждается при помощи данных, почерпнутых из фольклора других народов. Занимавшиеся охотой и скотоводством кочевые народности Севера и Дальнего Востока — чукчи, манси, нанайцы и др., которые до Великой Октябрьской социалистической революции стояли на очень низкой ступени общественного развития, уже имели специфические жанры, предназначенные для детей. Так, например, у чукчей были известны детские сказки — «отговорки», имевшие особую форму юмористического диалога. В фольклоре этих народностей применялся и другой термин — «сказка-игрушка», еще более наглядно указывавший на назначение подобных сказок.

Глубокую древность и огромную общественную значимость использования фольклора в воспитательных целях решительно подчеркнул А. М. Горький. «Я утверждаю, — писал Горький, — что библейская сказка о единоборстве юноши Давида с Голиафом, легенда о Персее и все сказки на эту тему были сочинены для детей, рассказаны детям и воспитывали из детей Спартаков, Фра-Дольчино и других революционеров».[1]

В классовом обществе появляются письменность и литература, возникает школа и выделяются профессиональные педагоги. Но и литература, и школа развиваются под ревнивой опекой правящих классов, которые стремятся превратить как искусство, так и образование в свои сословные привилегии. Огромную роль в воспитании детей трудящихся и в городе, и особенно в деревне, в крестьянской среде, продолжали играть традиции фольклора, неразрывно соединившиеся с традициями стихийно складывавшейся народной педагогики.

Использование народного творчества детьми и для детей имело такие глубокие исторические корни, популярность его в детской среде была настолько велика, что фольклорные произведения постоянно проникали и в барскую усадьбу, и в купеческие дома. По авторитетному свидетельству

[1] А. М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 25, М., 1953, стр. 174.

русской литературы, народные сказки и песни были хорошо знакомы детям из дворянских кругов. Не только общеизвестные факты биографии Пушкина, но и признания Аксакова, Тургенева, Толстого убедительно говорят о влиянии народного творчества на формирование личности и мировоззрения.

Разумеется, не всякое произведение коллективного искусства могло использоваться и использовалось для детей. Область так называемого детского фольклора имеет и свою многовековую историю, и свою специфику, и границы. Вопрос об этих границах и об этой специфике далеко еще не может считаться не только окончательно разрешенным, но даже хотя бы поставленным на достаточно полном и проверенном материале.

Среди сравнительно немногих исследователей, занимавшихся проблемой детского фольклора, существовали немаловажные расхождения. Так, Г. С. Виноградов, который очень много сделал для собирания произведений, бытовавших среди русских детей, и очень высоко поставил ценный опыт народной педагогики, чрезмерно суживал, однако, самое понятие детского фольклора. В эту область он включил только произведения, исполнявшиеся самими детьми, и устанавливал как бы некую непереходимую стену между нею и народным творчеством в целом. «Детский фольклор составляют произведения, которых не включает репертуар взрослых, это — совокупность произведений, исполнителями и слушателями которых являются сами дети».[2]

Исходя из этой концепции, Г. С. Виноградов не считал принадлежащими к детскому фольклору ни колыбельные песни — байки, ни классические детские сказки про зверей, ни многие образцы бытовой и сатирической лирики. Чрезмерное ограничение приводило к идейному и художественному обеднению воспитательных возможностей фольклора. Не случайно проблему сатиры в русском детском фольклоре ученый целиком свел к одному лишь жанру так называемых «дразнилок», оторвав, по существу, последние от общих фольклорных традиций, совершенно не учитывая широкого использования в детской аудитории сказок и песен о глупцах и лентяях, о попах и барах.

Значительно более обоснована та точка зрения, которой придерживалась в своих работах по собиранию и изучению детского фольклора О. И. Капица. Прямо полемизируя с Г. С. Виноградовым, она писала: «Под детским фольклором мы понимаем как творчество взрослых для детей, так и детское традиционное творчество».[3]

Нельзя согласиться с тем, что здесь на первый план выдвигается признак «традиционности» фольклора, т. е. его древности, устойчивости, неизменности. Но определение, сформулированное О. И. Капицей и впоследствии принятое многими советскими исследователями, верно указывает на «многослойность» детского фольклора и на его существенные разновидности.

К сожалению, эта точка зрения все-таки не была воплощена в содержательных работах и ценных публикациях О. И. Капицы и ее учеников с полной последовательностью. В книге «Детский фольклор», где были подведены итоги многочисленных дореволюционных и первых советских исследований в данной области, О. И. Капица категорию «творчество взрослых для детей» ограничила лишь очень немногими произведениями. В стороне

---

[2] Г. С. Виноградов. Народная педагогика. Изд. Вост.-Сиб. отд. Русского Географического общества, 1926, стр. 29.

[3] О. И. Капица. Детский фольклор. Л., 1928, стр. 5.

остались сказки в собственном смысле слова; рассматривались лишь специфические «посказульки» для самых маленьких. Не ставился вопрос об использовании детьми и для детей афористических и драматических жанров фольклора и т. д. Дело в том, что, следуя прочно установившейся фольклористической традиции, О. И. Капица включила в понятие «творчество взрослых для детей» опять-таки произведения, окончательно отделившиеся от репертуара взрослых.

Эта же традиция продолжает господствовать в современной зарубежной науке. Как явствует из публикаций, сборников, обзоров, появившихся за последние годы, представление о детском фольклоре обычно ограничивается англо-американскими wursery rimes, немецкими Kinderlieder, французскими comptines и т. д. Хотя еще бр. Гримм подчеркивали, что в состав их сборника входят детские сказки, современное зарубежное сказковедение не выделяет их в особую группу.[4]

Как старая русская фольклористика, так и немногие советские ученые, обращавшиеся к этим проблемам, привлекали, по существу, лишь произведения для маленьких, начиная с баек и кончая игровыми песнями и присловиями. Получалось, что народное творчество обслуживало детей лишь до 7—8-летнего возраста. Не учитывалось воспитательное значение лучших, наиболее полноценных в идейно-художественном отношении образцов народного искусства. Между тем история народного творчества, с одной стороны, история детской литературы — с другой, дают богатейший материал, который неопровержимо показывает, что животные, волшебные и сатирические сказки, загадки, поговорки и прибаутки, импровизированные народные пьесы были в значительной мере достоянием детской аудитории и видоизменялись в зависимости от ее состава.

Определяя специфику народного творчества для детей, не следует возводить ее в некую самоцель. Нельзя не учитывать в данном случае тех длительных споров, которые велись вокруг проблемы специфики детской литературы. Советской наукой давно уже доказано, что преувеличение этой специфики приводит к обеднению исследуемого предмета, к потере общей исторической перспективы. На наш взгляд изолировать так называемый детский фольклор от народного коллективного творчества в целом столь же немыслимо и неправомерно, как отрывать детскую литературу от всего процесса развития литературы данной страны. Общеизвестно, что многие произведения, ставшие классикой детской литературы, не писались специально для детей. Такова судьба сказок Пушкина, сатиры Свифта, романов Диккенса и Марка Твена. Живой опыт народного творчества не менее убедительно доказывает, что огромное художественное воздействие на подрастающие поколения оказывали отнюдь не только произведения, слагавшиеся специально для детской аудитории.

Только на общем фоне многовековой истории народного искусства с учетом его огромной роли в классовой борьбе в связи с формированием в нем реалистического метода показа действительности могут быть верно поняты

[4] Весьма показательна в этом смысле классификация материалов, принятая международной регистрационной библиографией фольклора, — «Bibliographie Internationale des Arts et Traditions Populaires. Années 1948 et 1949. Ouvrage publié par la Comission Internationale sous les auspices du Conseil International de la Philosophie et des Sciences Humaines et avec concours de l'Unesco. Redige avec l'assistance des collaborateurs par Robert Wildnaber» (Bâle, 1954, 467 p.). В этом объемистом справочнике старательно выделены мифы, фаблио, все виды легенд — христианских и нехристианских, не говоря уже о выдвинутых на первый план первобытной психологии и доисторической цивилизации, но классические детские сказки растворены в общей массе публикаций и исследований.

и охарактеризованы те его разновидности, которые переплетались с народной педагогикой и практически использовались последней.

Пути и формы взаимодействия между народным творчеством в целом и народным творчеством для детей всегда были сложны и многообразны. Это взаимодействие могло проявляться в форме постепенного отрыва целой группы произведений от репертуара взрослых и окончательного ее перехода во владение детей. Судьба русских сказок о животных является весьма убедительным примером подобного перехода. Сопоставление с фольклором других народов показывает, что сказки о животных не возникали в качестве специфического детского жанра, но очень давно стали использоваться в детской аудитории и постепенно пополнялись новыми образцами, непосредственно предназначавшимися для этой аудитории.

Трудно сказать, когда начался процесс полного выпадения сказок о животных из русского репертуара для взрослых, но во всяком случае к концу XIX—началу XX века он не только закончился, но и успел приобрести права давности. Русские исследователи единодушно утверждали, что сказки о животных получили в народе название «дитячих», «робячьих» сказок и стали достоянием тех исполнителей, творчество которых было неразрывно связано с запросами и интересами детей.

С особенной убедительностью и полнотой показаны результаты этого процесса в наблюдениях И. В. Карнауховой и А. И. Никифорова над бытованием русской сказки на Севере. «Были случаи, — писал А. И. Никифоров, — когда сказочник, передав мне весь репертуар, затруднялся припомнить сам еще „сказки". Но стоило напомнить сказочнику про „робячью сказку", как у исполнителя их оказывалось в запасе несколько». Под названьем «робячьей сказки» исполнители, обследованные А. И. Никифоровым, подразумевали «не только сказку, рассказываемую детьми, но и ту, что рассказывают взрослые детям и хранят для детей».[5]

Однако, отметив эти особенности бытования целой группы сказок, А. И. Никифоров не ставил своей задачей проследить, как их педагогическая направленность отразилась в идеях, образах, оформлении. Выделение сказок «драматического жанра», по его терминологии, производилось исследователем на основе особенностей исполнения и общей композиционно-словесной структуры. Столь глубоко отвечающая детским интересам тематика детских сказок «про зверей», преобладающая в намеченной А. И. Никифоровым классификации «драматического жанра», а также присущая этим сказкам дидактическая (в хорошем смысле слова) направленность остались совершенно в тени. Выдвижение на первый план чисто формальных признаков привело к явно ошибочному отнесению в рязряд «детских сказок драматического жанра» типичной суеверной былички о похищении девушек чертом.

Именно длительное бытование в детской среде сказалось на окончательном оформлении тех композиционных и языковых признаков «робячьей сказки», которые были перечислены в упомянутой работе А. И. Никифорова (краткость объема, преобладание диалога, повторяющиеся разговорные и песенные формулы, раскрытие не столько характера действующих лиц, сколько самого действия). Тем не менее ни в программах, ни в учебниках и хрестоматиях, даже предназначенных для педагогических вузов, превращение русской животной сказки в жанр детского фольклора не выступает как последний и важнейший этап ее исторической судьбы.

---

[5] А. И. Никифоров. Народная детская сказка драматического жанра. Сб. «Сказочная комиссия в 1927 году», Л., 1928, стр. 61—62.

Наряду с полным переключением в детскую среду история русского народного творчества дает возможность наблюдать и другие пути создания детского фольклора. Специально для детей, по всей вероятности, создавались сказки, героем которых является ребенок или напоминающее его маленькое фантастическое существо — Лутонюшка, Жихарка. Русский фольклор знает целую группу подобных сказок. Многие из них достигают большого художественного мастерства: «Гуси-лебеди», «Сестрица Аленушка и братец Иванушка», «Девочка и Баба-Яга» и т. д.

Фольклористы обычно не отделяют эту группу сказок от русской волшебной сказки в целом. Действительно, создание сказок с героем-ребенком, как их условно можно назвать, было возможно лишь на почве традиций народной фантастики. По содержанию и форме сказки с героем-ребенком прочно связаны с волшебной сказкой: та же активная борьба со злом и насилием, тот же оптимизм в оценке исхода борьбы, те же образы Бабы-Яги, Морозки, восходящие к первобытно-анимистическим представлениям о хозяевах стихий. В то же время выделить эту группу из общей области русской волшебной сказки и рассматривать ее как явление подлинного детского фольклора вполне закономерно и необходимо. Проблематика этих сказок органически связана с детской психикой: тема любви сестры к младшему брату («Сестрица Аленушка и братец Иванушка»), наказанное непослушание («Гуси-лебеди»), судьба маленькой сиротки («Морозко»). Возможно, что главная отличительная особенность этих сказок — то, что их герой мал по возрасту и по росту, — сложилась не столько на почве древнейшей мифологии, сколько в результате связей сказки с детской средой. Для ребенка — слушателя и читателя герой, близкий ему по возрасту и по облику и при этом храбрый, отважный, способный бороться и побеждать, всегда имел и поныне имеет особенно большое обаяние и неотразимую привлекательность.

Широко распространенным явлением был и остается до сих пор также отбор и сопровождающее его известное «редактирование» для детей произведений, параллельно продолжающих жить в фольклоре взрослых. Педагогический опыт народа давно проверил в живой повседневной практике возможность и целесообразность преподнесения детям сказки-сатиры, сказки, политически заостренной и проникнутой духом классовой борьбы. Сказки этого типа блестяще подтверждали известные требования А. М. Горького, предъявленные им советской литературе для детей. «Я утверждаю — с ребенком нужно говорить „забавно“... Классовая ненависть должна воспитываться именно на органическом отвращении к врагу как существу низшего типа, а не на возбуждении страха пред силою его цинизма, его жестокости, как это — бессознательно — делала до революции сентиментальная „литература для детей“, — литература, которая совершенно не умела пользоваться таким убийственным оружием, как смех».[6]

В отличие от либерально-буржуазной педагогики и связанной с нею сентиментальной литературы народное творчество постоянно применяло «оружие смеха» в воспитательных целях. Народные сказители давно сделали достоянием русских детей сказки об Иванушке-дурачке, делающем все некстати и невпопад. Детям рассказывались анекдоты о глупцах и лентяях («Горшочек», «Маланья — голова баранья»), антибарские и антипоповские сказки, освобожденные от элементов эротики. Жизнерадостность и комизм этих сказок, сопровождающая их игра каламбурами и созвучиями неизменно обеспечивали им успех в детской аудитории.

[6] А. М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 25, стр. 174.

Наличие несомненной близости между народным творчеством для взрослых и народным творчеством для детей вовсе не означает их полной тождественности и не снимает самого вопроса о специфике детского фольклора. Эта специфика накладывает свой отпечаток на содержание, форму, особенности устного исполнения даже в тех случаях, когда произведение начинает применяться для детей, вовсе не выпадая из репертуара взрослых.

Своеобразие народного творчества для детей определяется прежде всего его педагогической направленностью. Опираясь на большой опыт народной педагогики, хотя и складывавшейся стихийно и не подвергавшейся теоретическому обобщению, но очень жизнеспособной и широко распространенной, исполнители детского фольклора неизменно учитывали особенности восприятия детей, проявляли глубокое понимание интересов и вкусов ребенка, умели считаться с его возрастом. В область детского фольклора входили и переходили только такие произведения, тематика которых соприкасалась с задачами воспитания, с интересами детской аудитории, а форма была доступна ребенку определенного возраста.

И специфические жанры чисто детского фольклора, и произведения, переходившие из фольклора для взрослых, отличались четко выраженной возрастной направленностью. Имелся как бы неписаный, но в огромном большинстве случаев практически соблюдавшийся возрастной предел. В соответствии с ним байки и потешки предлагались малышам, еще не владевшим речью; сказки о животных и отдельные фантастические сказки, загадки, пословицы, игровые и бытовые песенки — ребятам, по современной терминологии, «дошкольного» возраста; волшебные и сатирические сказки в широком объеме, произведения исторического эпоса, драматические жанры — детям, которые уже принимали участие в трудовой деятельности окружающей среды. Таким образом, тематика и идейное содержание всей совокупности произведений фольклора, обслуживавших детскую аудиторию, расширялись столь же постепенно и последовательно, как расширяется с годами жизненный опыт, духовный кругозор и трудовые навыки самого ребенка.

Существование известной возрастной дифференциации всегда отмечали собиратели в тех случаях, когда к проводимому обследованию привлекались дети — рассказчики или слушатели. Так, Н. М. Элиаш, собравшая довольно большое количество сказочных текстов, исполнявшихся самими детьми, с полным основанием утверждает, что малыши 5—7 лет рассказывают преимущественно сказки о животных, тогда как ребята постарше, 10—12 лет, предпочитают длинные чудесные сказки, сказки о разбойниках.[7]

Изучая народное творчество для детей, можно убедиться, с какой тонкостью здесь учтены и закреплены в образе и слове общенародные наблюдения над психологией детства. Потребность ребенка в смехе, веселье, юморе, его рано пробуждающийся интерес к животному миру, огромное значение игры для его развития, могучее обаяние фантастики и героики в несколько более позднем возрасте — все эти черты детской психики нашли свое отражение в отборе тем, образов, языкового материала. И содержание, и форма детского фольклора находятся в тесной связи с детской психикой, причем конкретные проявления этой связи меняются в зависимости от возрастной направленности данной группы произведений.

Достаточно вспомнить обилие звукоподражаний в потешках и посказульках, предназначенных для малюток, развитие речи которых начинается

[7] Н. М. Элиаш. К вопросу о детской сказке. «Детский быт и фольклор», сб. 1, под ред. О. И. Капица, Л., 1930, стр. 37.

со слов-звукоподражаний, или огромную радость, доставляемую 3—4-летним детям песенками-перевертышами, помогающими ребенку утвердить в своем мышлении подлинные взаимоотношения и связи живой действительности, чтобы убедиться, насколько глубоко и последовательно детский фольклор отразил возрастные особенности детской психологии.

Проведение возрастной дифференциации и наличие глубокой психологической основы сочетаются в произведениях народного творчества для детей с наглядно выступающей педагогической установкой в более узком смысле слова. Эти произведения обычно способствовали решению конкретной воспитательной задачи. Они помогали физическому и духовному развитию ребенка (байки, потешки, песенки-игры), сообщали ему элементарные сведения (загадки, первые сказки, песенки-перевертыши), прививали определенные воззрения на труд, общественную жизнь (сказки, пословицы и поговорки, исторический эпос). Воспитательная действенность этих произведений возрастала благодаря тому, что они могли преподноситься ребенку в естественной, окружавшей его обстановке, в зависимости от конкретных обстоятельств и событий самой жизни. Прямая связь с действительностью ощущалась ребенком-слушателем, оживляла художественные образы, помогала вызывать в детском сознании выводы, непосредственно применимые к собственному мышлению и поведению.

Своеобразие детского фольклора — его возрастное деление, связь с детской психикой, конкретная педагогическая установка — не противоречит тому факту, что пополнение этого фольклора происходит в значительной степени за счет или полного перехода или параллельного бытования произведений из репертуара взрослых. Ведь самая возможность перехода определяется тем, насколько произведение соответствует задачам и требованиям детского фольклора. История народного творчества в сопоставлении с развитием детской литературы показывает, что происходил непрерывный отбор сказок, песен, пословиц, предлагавшихся детям в живом бытовании или через книгу. При этом было немало колебаний и расхождений в зависимости от времени и социальной среды. Но закреплялись в живом бытовании для детской аудитории лишь те произведения, которые отвечали педагогическим требованиям народа.

Произведения, отобранные из запаса текстов, первоначально не предназначавшихся для детей, в процессе своего перехода к детям подвергались более или менее существенным изменениям. Часто эти изменения прямо отражались в тексте песни или сказки: производились сокращения, вносились дополнения, менялись образы и детали. Еще дореволюционной русской наукой были отмечены многочисленные факты превращения календарных земледельческих песен древней Руси в игровые песни детского коллектива. Это привело к появлению образов самих детей и естественных в их устах обращений к взрослым в колядках, щедривках, веснянках, записанных в XIX—XX веках:

Мы малешеньки
Колядовщички,
Мы пришли прославлять,
Хозяев величать...
Тинька, тинька,
Ты дяденька,
Ты тетенька,
Подайте блинка,
Оладышка,
Прибавышка.[8]

[8] А. Н. Соболев. Детские игры и песни. «Труды Владимирской архивной комиссии», кн. XVI, Владимир, 1914, стр. 25, 36.

Советские фольклористы отметили, что детский фольклор пополняется не только за счет произведений, созданных в древности, но и путем заимствования близких современности лирических песен, частушек, загадок. «Многие произведения детского фольклора — писала О. И. Капица, — перешли к детям так давно, что память об этом утратилась, относительно других этот переход совершился во времена недавние, наконец и на наших глазах совершается процесс снижения фольклора взрослых в детскую среду».[9]

Так, по сообщению Г. С. Виноградова, ребята превратили современную частушку в веселую считалку, отбросив при этом лирическую концовку всякого произведения:

Чайник чистый, чай душистый,
Кипяченая вода.
Милый режет лимон свежий,
Не забуду никогда.

Первые две строчки этой частушки задорно выкрикивались девочками 4—5 лет во время их игр.[10]

Иногда переход произведения в детскую аудиторию не оставлял заметных следов в самом тексте, но при более внимательном иссследовании обычно выясняется, что все же какое-то переосмысление произошло. Изменилось восприятие песни или сказки, изменилась обстановка и манера исполнения.

Сохранив почти полностью свой текст, утратили некогда звучавшую в них сложную систему сатирических намеков скоморошьи песни, которые в детском фольклоре стали просто веселыми, забавными произведениями о зверюшках («Свадьба совы», «Похороны комара» и т. д.).

Очень часто переосмысление выражается в переводе символической образности в реальный план. Образы природы, которые в народной песне широко применяются в качестве символов человеческих отношений и переживаний, в тех случаях, когда подобные песни попадают к детям, воспринимаются только в своем прямом, непосредственном смысле. Так, в хороводных песнях «утица» и «селезень» — символы девицы и молодца. В той же песне, когда она исполняется как детская игровая, речь идет уже действительно о птицах, играющие подражают их движениям.

Итак, и в самом отборе произведений, и в обработке их текста, и в особенностях исполнения находит свое выражение своеобразие детского фольклора, даже если первоначально произведение создавалось не для детей. Разумеется, не менее яркий отпечаток той же специфики лежит на произведениях, непосредственно предназначавшихся для детей, и на творчестве самих детей, составляющем существенную, но далеко не преобладающую разновидность детского фольклора.

При очевидных различиях между этими тремя типами произведений детского фольклора все они тесно соприкасаются и провести между ними абсолютную, непереходимую грань невозможно, да и не нужно. Творчество взрослых, предназначенное для детей или переходившее к ним, и творчество самих детей в живом процессе развития фольклора отнюдь не были изолированы друг от друга. Песню или потешку, безусловно созданную взрослыми, могла петь и крестьянская девочка, ставшая нянькой своих младших братьев и сестер, либо отданная «в люди».

---

[9] О. И. Капица, ук. соч., стр. 9. Автор правильно раскрывает сущность и многосторонний характер явления, но пользуется неверным термином «снижение», распространенным в фольклористике 20-х годов.

[10] Г. С. Виноградов. Русский детский фольклор, кн. 1. Игровые прелюдии. Иркутск, 1930, стр. 16.

Чрезвычайно интересный материал для характеристики глубокого и непрерывного воздействия общенародного искусства на творчество детей дает один из вариантов старинной протяжной песни «На улице дождь, дождь». Она широко известна как одна из лучших песен «о бабьей доле», о горькой участи, ожидающей с детских лет русскую женщину, о замужестве, «в чужую сторону, в лихую семью». О полном отрыве этой песни от репертуара взрослых не может быть и речи. Однако в устах девочек-нянь она превратилась в настоящую колыбельную, подверглась сокращению, а главное — приобрела новую, противоположную прежней, идейно-художественную направленность. Под влиянием колыбельных, в которых постоянно выражались идеальные представления о будущем любимого ребенка, песня потеряла мрачный колорит. На первый план выдвинулись пожелание благополучия ребенку, картина счастливо сложившихся семейных отношений.

Как на улочке дождь поливает,
Брат сестру Олю качает:
Спи, сестра родная,
Вырастешь большая
Отдадим тя замуж.
В большую деревню,
В согласну семью.[11]

Дети не только превращались в исполнителей фольклора, заимствованного от взрослых, но могли создавать и новые произведения в рамках жанров, никогда не считавшихся специфически детскими. Если материалы Г. С. Виноградова показывают превращение девичьей лирической частушки в игровую песенку типа считалки, то наблюдения других собирателей позволяют говорить о частушке непосредственно как о жанре детского творчества. Целая серия пионерских частушек, прекрасно отразивших борьбу за становление нового быта в советской деревне 20-х годов, несомненно созданных самими детьми, была записана А. П. Серебренниковым:

Меня маменька ругала,
Что я в церковь не хожу,
Запишусь я в пионеры —
Красный галстук повяжу.[12]

Генетическое родство с молодежными частушками того же времени, особенно наглядно выступающие в зачине, отнюдь не мешает этой частушке являться подлинным произведением советского детского фольклора.

Все эти многообразные переходы и взаимодействия говорят о внутренней сложности понятия «детский фольклор», о необходимости конкретно-исторического изучения его видов и его носителей.

Мало привлекало внимание исследователей появление у детей сказительских склонностей и навыков. Между тем существование в старом крестьянском быту детей-сказочников или песенников отмечалось неоднократно, засвидетельствовано оно и по отношению к советской деревне. В отличие от большинства ребят, знавших и исполнявших, как правило, лишь тесно связанные с детскими играми и жизнью детского коллектива произведения детского фольклора в узком смысле слова (творчество самих детей), дети одаренные и проявлявшие особый интерес к народному искусству знали и исполняли многие образцы взрослого репертуара, творчески перерабатывая его.

[11] Записано Т. Ломаченковой в Тверской губ. «Детский фольклор и быт», сб. 1, Л., 1930 стр. 57.

[12] Записи А. П. Серебренникова в Невельском уезде. «Детский фольклор и быт», сб. 1, Л., 1930, стр. 63.

В известном сборнике Григорьева есть былина о Добрыне Никитиче, спетая 13-летней крестьянской девочкой Марией Тотолгиной. Собиратель указывал, что в ее исполнении исчезают многие элементы традиционного эпического стиля. Но еще более интересно и показательно то, что в былине подростка-сказительницы по-своему показан образ героя. Богатырь Добрыня выступает в роли необыкновенно нежного, послушного и внимательного сына.[13]

В том же направлении, не соблюдая строгой эпической обрядности (повторов, сказочных формул), но приблизив к своему возрасту и пониманию переживания героев, передавала перенятые от взрослых сказки 12-летняя Аниска Храмцова. В ее репертуаре имелись такие, никогда не считавшиеся детскими сказки, как «Князь Данила». И. В. Карнаухова отмечает исключительную популярность маленькой сказочницы среди своих сверстников. «Она рассказывает постоянно, ребята знают ее репертуар и подсказывают ей, про что рассказывать... Сама она очень слабенькая, щуплая, на вид не старше 7—8 лет, однако ее, по словам ребят, никто не обижает. „У нас парни Аниску не задевают, а то она сказывать не станет, так самого ребята прогонят", — объяснил нам задорный парень, который все время дергал девочек и огрызался, но сразу притих, когда пришла Аниска».[14]

Школьник-сказочник Ваня Колосов охарактеризован Т. А. Акимовой как любитель и знаток сатирической сказки. Записанные от него антипоповские сказки сохранили и свой комизм, и свою обличительную направленность, но, естественно, лишены эротических моментов.[15]

Биографии выдающихся мастеров русского фольклора со всей очевидностью показывают, что народная поэзия не только воспринималась детьми от взрослых во всем своем богатстве, благодаря чему передавалась из поколения в поколение, но и развивала у наиболее одаренных детей любовь к художественному слову, музыкальный слух, исполнительские навыки. Из детей крестьян и рабочих, воспитывавшихся на фольклоре, вырастали искусные певцы и рассказчики, основы репертуара которых закладывались в очень раннем возрасте.

Родоначальник целой сказительской «династии» Трофим Григорьевич Рябинин сообщил Гильфердингу, что свои былины про Добрыню и змея, про Добрыню в отъезде слышал в деревне Гарницы от крестьянина Завьялова. В год экспедиции Гильфердинга Рябинину было 78 лет, а Завьялов, по его словам, умер около 70 лет назад. Следовательно, сказитель впервые услышал эти былины лет 8—9 от роду и сохранил их до глубокой старости.[16]

С 14-летнего возраста ходила вопить на свадьбах и на похоронах Ирина Федосова, уже успевшая завоевать репутацию замечательной искусницы.

В творчестве талантливой воронежской сказочницы А. К. Барышниковой и поныне преобладают те «озорные», сатирические сказки, которые были ею восприняты и впервые исполнены еще в детские годы.[17]

Подобные факты, которые можно в изобилии извлечь из этнографических и фольклорных сборников, показывают, как тесно переплетались процессы педагогического использования народного творчества и идейно-художественной преемственности в развитии последнего.

---

[13] А. Д. Григорьев. Архангельские былины и исторические песни. М., 1904, стр. 195—201.

[14] Сказки и предания Северного края. М.—Л., 1934, стр. 401.

[15] Сказки Саратовской области. Сост. Т. М. Акимова и П. Д. Степанов. Саратов, 1937, стр. 71—76, 96. О Ване Колосове см. прим., стр. 201.

[16] А. Ф. Гильфердинг. Онежские былины. Изд. 4-е, М.—Л., 1950, т. II, стр. 2.

[17] Сказки бабушки Куприянихи. В обр. для детей М. Сергеенко. Воронеж, 1948, стр. 7—8.

Проблема детского фольклора не только очень важна в историческом плане, так как она позволяет в полном объеме судить об огромной общественной роли народного искусства, но чрезвычайно актуальна и в условиях современности. Педагогическое использование фольклора чрезвычайно выросло и коренным образом обновилось в советской действительности. С огромным размахом изданий классического фольклора для детей сочетается живое звучание родной песни, сказки, пословицы, отобранной самим советским народом из богатых запасов прошлого и пополненной за счет новых произведений коллективного творчества.

Вопрос о детском фольклоре должен занять свое место в наблюдениях и выводах собирателей и исследователей, решающих проблему роли и места народного творчества в социалистической культуре. Говоря об отмирании многих архаических видов фольклора, о жизнеспособности и дальнейшем развитии других, редко принимают во внимание песни, игровые присловья, сказки, живущие среди советских ребят. Интересные наблюдения И. В. Карнауховой, Н. П. Колпаковой, И. И. Парилова и других остаются разрозненными и необобщенными.

Рассматривая детский фольклор во всем его многообразии, в его постоянно меняющихся связях с устной коллективной поэзией народа, можно по достоинству оценить тот педагогический гений народа, которым некогда восхищался К. Д. Ушинский. «Многие из них, — писал Ушинский о русских сказках, — по-видимому, переделаны или вновь составлены нарочито для детей. Это — первые блестящие попытки русской народной педагогики, и я не думаю, чтобы кто-нибудь был в состоянии состязаться в этом случае с педагогическим гением народа».[18]

[18] К. Д. Ушинский, Собрание сочинений, т. IV, М., 1948, стр. 300.

А. М. НОВИКОВА

ПЕСНИ А. В. КОЛЬЦОВА В УСТНОМ НАРОДНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

> ...придет время, когда песни Кольцова пройдут в народ и будут петься на всем пространстве беспредельной Руси.
>
> В. Г. Белинский.

1

Творчество А. В. Кольцова, почти целиком укладывающееся в рамки 30-х годов XIX века, представляло собою в его основной, песенной части этапное явление в развитии особых жанров русской лирики — «песен» и «русских песен».

Ближайшими предшественниками Кольцова и его современниками были такие крупные поэты-песенники, как Дельвиг и Цыганов, а также поэт Тимофеев, вступивший в литературу немного ранее Кольцова. Его литературным современником и учителем был и его друг Сребрянский, который тоже писал песни. Ранее Кольцова выступают с стихотворениями и песнями на народные темы и поэты-самоучки Алипанов, Слепушкин и Суханов.

В 30-е годы, когда интерес к народным и литературным песням становится особенно большим, к песням обращаются самые разнообразные поэты того времени: Ф. Н. Глинка, Е. П. Гребенка, актер Мочалов и др.

Песни вставлялись некоторыми прозаиками в повести и романы (песни Загоскина в романе «Аскольдова могила», песня Лажечникова «Сладко пел душа-соловушка» в его романе «Последний Новик»), а поэты включали их в свои большие стихотворения и поэмы («Вот мчится тройка удалая» Глинки в его стихотворении «Сон русского на чужбине», песня Вельтмана «Что затуманилась, зоренька ясная» в его поэме «Муромские леса» и т. д.). Песни встречались и в драматических произведениях (П. П. Ершова, Н. А. Полевого, В. С. Межевича, А. А. Шаховского и др.). Некоторые из песен поэтов этого времени вошли в число народных песен («Что затуманилась зоренька ясная» А. Ф. Вельтмана, «Вот мчится тройка удалая» Ф. Н. Глинки, «Поехал далеко казак на чужбину» Е. П. Гребенки», «Вниз по Волге-реке» А. А. Шаховского и др.). Ряд других песен поэтов надолго стали любимыми и распространенными русскими романсами (например, «Матушка-голубушка» Ниркомского, «Сладко пел душа-соловушка» И. И. Лажечникова, «Соловей» А. А. Дельвига, «Сарафанчик» А. И. Полежаева, «Ах, ты солнце, солнце красное» И. С. Мочалова и т. д.).

Поэты-песенники на протяжении длительного времени имели весьма различные представления о песенных лирических жанрах. Не выходя за пределы стиля сентиментализма, многие поэты-песенники в конце XVIII—

начале XIX века создавали, в сущности, не близкие народу песни, а сентиментальные романсы во внешне народной «оправе», что достигалось при помощи самого примитивного подражания народным песням: заимствования «голосов» и размеров тех или других народных песен и их первых строк, непродуманного использования художественной символики народных песен и т. д. Дальнейшее развитие литературной песенной поэзии в 20—30-е годы XIX века шло главным образом уже по пути расширения народно-песенной тематики и приближения к художественному реализму народных песен. Эти творческие задачи были во многом удачно выполнены такими поэтами-песенниками, как А. Ф. Мерзляков, А. А. Дельвиг и Н. Г. Цыганов. В их песнях уже почти не было не только чисто внешнего использования «голосов» и текстов определенных народных песен, но и тематического однообразия, которое было типичным для прошлого. Расширив тематику, поэты этого времени создавали не только любовные, но и «ямщицкие», «казачьи» и даже «разбойничьи» песни, опираясь на различные фольклорные традиции. Однако в творчестве поэтов-песенников 20—30-х годов оставались еще условно-стилизаторские черты. Одной из таких вполне устойчивых черт была сохранившаяся от эпохи сентиментализма традиция особенно «сгущенного» изображения в любовных песнях всяческой печали и уныния. Многие поэты, отправляясь от народно-песенной тематики, разрабатывали ее на прежний любовно-сентиментальный лад. Так, например, «разбойничьи» и «ямщицкие» «русские песни» 20—30-х годов, как правило, были песнями о грустных любовных переживаниях разбойника и ямщика, и их содержание совершенно не затрагивало тем народного труда и социальной борьбы народа, что было типичным для подлинно народных «ямщицких» и «разбойничьих» песен (например: «Что затуманилась, зоренька ясная» А. Ф. Вельтмана, «Вот мчится тройка удалая» Ф. Н. Глинки и др.). Условно-литературно разрабатывая темы народных традиционных песен, поэты-песенники 20—30-х годов почти не обращались к самой народной жизни, многим из них очень мало знакомой. Поэтому, несмотря на всю кажущуюся народность их поэзии, поэты-песенники не могли достигнуть подлинной широты и глубины в разработке народной тематики.

В отличие от ряда поэтов-песенников Кольцов в своем творчестве шел не только от современных литературно-песенных традиций, но и от хорошо ему знакомых народных песен, от живого народного языка, стремился отразить реальный крестьянский труд и быт, поэтому его творчество было гораздо шире по тематике, реалистичнее и народнее по языку и стилю. Песням Кольцова была свойственна и новая внутренняя настроенность, глубоко отличавшаяся от традиционного «унылого» тона современных литературных песен. В творчестве Кольцова зазвучали бодрые, оптимистические призывы к преодолению жизненных невзгод, тяжелых переживаний и настроений. Песни Кольцова, отражая народный социальный оптимизм, в то же время были очень близки к внутренней настроенности самих народных песен, в которых даже мотивы «грусти-тоски» никогда не были выражением безысходности жизненного горя, а служили средством «размыкать» его, преодолеть в поэтическом переживании.

Песни Кольцова были не только содержательны и лиричны, но и особенно напевны. Если для ряда поэтов-песенников их «песни» были лишь особым литературным стихотворным жанром, то для Кольцова они прежде всего были тем, что «поется». С детства усваивая народные песни в единстве слов и напева, Кольцов воспринял и первые стихотворения, попавшие ему в руки, как музыкально-поэтические произведения. Это были стихотворения И. И. Дмитриева, с которыми он познакомился в 1825 году. Спрятав-

шись с книгой Дмитриева в саду, Кольцов сразу же стал пробовать петь их. Это отношение Кольцова к стихотворениям других поэтов было характерно и для его собственной творческой практики. Поэтому песни Кольцова, как правило, действительно имели все признаки песен: простоту построения, большую музыкальность. Даже по размеру своему они были близки к большинству народных песен. Очевидно, что Кольцов сам не раз пробовал распевать свои песни. Об одном таком случае он упоминал в своем письме к Белинскому от 15 июня 1838 года. В нем Кольцов писал о том, как при поездке в степь он в восторге пел одну из своих песен: «А степь опять очаровала меня; я, черт знает, до какого забвения любовался ею. Как она хороша показалась! И я с восторгом пел: „Пора любви"».[1]

Кольцов придавал большое значение тому, что его песни привлекали внимание композиторов. В 1841 году он, например, послал своей сестре в подарок ноты своей песни «Ты не пой, соловей». Собирая народные песни, он глубоко сожалел о том, что он сам не умеет «положить голоса» этих песен на бумагу, о чем он писал в своем письме к Краевскому от 28 июля 1837 года.

Очень сильно поэзия Кольцова отличалась и от творчества ранее его вступивших в литературу поэтов из народа — Слепушкина, Алипанова и Суханова, писавших стихотворения в духе чисто книжной поэзии. Если Кольцов стремился с предельной глубиной выразить действительно народное отношение к жизни, то у Слепушкина и Алипанова (а отчасти и у Суханова) жизнь народа скорее раскрывалась как литературная «сельская тема», которая разрабатывалась ими зачастую самым «благонамеренным» образом: крестьяне имели вид веселых, покорных и всем довольных «пейзан», мирно живущих бок о бок с добрым и заботливым помещиком. Эта условность и неправдоподобность изображения народной жизни была отмечена Белинским, который в своей рецензии на стихотворения Слепушкина иронически писал о том, что крестьяне в них «как-то похожи на пастушков и пастушек гг. Флориана и Панаева или на тех крестьян и крестьянок, которые пляшут в дивертисментах на сцене театра».[2]

То новое, что внес в поэзию Кольцов, впервые было отмечено В. Г. Белинским. В своей статье о Кольцове он так определил особенности его творчества: «Кольцов знал и любил крестьянский быт так, как он есть на самом деле, не украшая и не поэтизируя его. Поэзию этого быта нашел он в самом этом быте, а не в риторике, не в пиитике, не в мечте, даже не в фантазии своей, которая давала ему только образы для выражений уже данного ему действительностью содержания. И потому в его песни смело вошли и лапти, и рваные кафтаны, и всклокоченные бороды, и старые онучи — и вся эта грязь превратилась у него в чистое золото поэзии. Любовь играет в его песнях большую, но далеко не исключительную роль: нет, в них вошли и другие, может быть, еще более общие элементы, из которых слагается русский простонародный быт».[3]

Будучи самобытным поэтом, Кольцов творчески осваивал как все достижения в области развития литературной песенной поэзии, так и все поэтические богатства народной поэзии, что сочеталось в его творчестве с изображением самой народной жизни. Все эти три основные источника Кольцов использовал своеобразно. Знакомство с книжной поэзией позволило ему

[1] Полное собрание сочинений А. В. Кольцова. Изд. Акад. наук, СПб., 1909, стр. 184 (в дальнейшем: Кольцов).

[2] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 159—160 (в дальнейшем: Белинский).

[3] Белинский, т. IX, стр. 534.

хорошо усвоить литературные размеры, правила рифмовки и т. д. Но в выборе тем, в характеристике чувств и настроений героев своих песен, в применении различных художественных средств Кольцов значительно отличался от современных ему поэтов-песенников. В частности, в песнях Кольцова нельзя найти той «сгущенности» в применении народно-поэтических средств, которая была характерной для песен его предшественников — Мерзлякова, Цыганова и Дельвига. Большой знаток народных песен и их собиратель, передавший А. А. Краевскому целую тетрадь записанных им песен, Кольцов, однако, почти не использовал в своих произведениях такие типичные для народных традиционных песен композиционные приемы, как образные параллелизмы и отрицательные сравнения, не вносил в свои произведения песенных ритмических частиц (ах, ой, эх-да, ой-да и т. п.), не подражал размерам народных протяжных песен и т. д. Обращаясь к художественной символике народных песен, Кольцов всегда сочетал традиционные народно-поэтические образы со своими, оригинальными образами.

Поэтическая свобода Кольцова в использовании художественных приемов народной песни не лишает, однако, его песенные произведения глубочайшей народности. Эта народность прежде всего состоит в мощном и широком выражении глубинных народных переживаний и настроений, в обобщении и удачном поэтическом выражении черт народного социального сознания.

Народ в песнях Кольцова изображен не только в его каждодневной, трудной, однообразной и мучительной жизни, но и в моменты наиболее важных и глубоких переживаний, сосредоточенного раздумья над своей жизнью, порывов к свободе, оптимистического сознания своей социальной силы и мощи. Изображая жизнь народа, Кольцов не вносил ни одного ненужного натуралистического штриха, ни одной лишней бытовой подробности. Это тесно сближало песни Кольцова с народными песнями, в которых при всей их реалистичности нет натуралистического повторения народного быта. Удивительное умение Кольцова показать народную жизнь в ее конкретных проявлениях, но в то же время и поэтически обобщенно и было главной отличительной чертой его поэзии, той ее подлинной народностью, которую с таким восторгом приветствовал Белинский.[4]

Глубокое постижение Кольцовым народной жизни и народной психологии несомненно исторически сближало его с его великим учителем Пушкиным, а позднее с Лермонтовым, хотя как поэт он был совершенно самобытен и оригинален. На своем сравнительно узком, только песенном, поэтическом участке Кольцов, в сущности, шел теми же путями идейного демократизма и художественного реализма, которые прокладывал Пушкин.

Крепкая вера Кольцова в народную «силу-могучесть» помогала ему видеть духовное здоровье народа. В его песнях одной из основных тем является тема народной бедности, жизненной бесприютности, сиротства и т. д. («Сирота», «Раздумье селянина», «В непогоду ветер», «Светит солнышко», «Доля бедняка» и др.). Тема эта разрабатывалась Кольцовым всегда жизненно правдиво. В одних песнях такого содержания причиной жизненных несчастий оказывались семейные нелады («Как женился я, раскаялся», «Не на радость, не на счастие»), чаще же этой причиной было угнетение бедняка деревенским богачом и т. д. Горькая доля бедняка представлена в поэзии Кольцова в заимствованных им из народной поэзии образах Беды, Горя, злой судьбы. Но изображение «злой доли» крестьянина соединяется у Кольцова с мотивами смелого и упорного ее преодоления. В его песнях мы встречаем изображение борьбы

[4] См., например: Белинский, т. V, стр. 270.

бедняка с богачом («Деревенская беда» и др.), страстных порывов героя к лучшей жизни, к свободе («Дума Сокола», «Тоска по воле»), молодецкой удали, помогающей героически преодолевать любое горе («На погибель идти — песни петь соловьем»). Народ в песнях Кольцова оказывается не только «бедняком» и «горемыкой», но и большой социальной силой. Никакие поэты-песенники так народ и народную жизнь не изображали.

Сумев угадать душевную крепость народа, Кольцов в своем творчестве разработал и еще одну новую для его времени тему — тему поэзии крестьянского труда, ничего общего не имевшую с «пейзанскими картинками» изображения труда «поселян» в пасторальной и сентиментальной поэзии. Кольцов видел крепкую любовь крестьян к «матери сырой земле», чисто крестьянские трудовые интересы и упования, связанные с земледельческим хозяйством, и с большой художественной силой отразил их как в стихотворении «Косарь», так и в своеобразной трилогии, посвященной выращиванию урожая, начиная от сева до описания праздника в итоге его сбора: «Песня пахаря», «Урожай» и «Крестьянская пирушка». В этих произведениях Кольцов показал не только поэзию народного труда, но и ту сосредоточенную величавую «обрядность», которая была так характерна для крестьянской жизни во все ее наиболее важные моменты.

Творчество Кольцова, отражавшее любовь крестьянина к природе, с новой стороны открывало внутреннюю жизнь народа, показывало высокую человеческую сущность угнетенного крепостного крестьянина, как бы подготавливая образы крестьян в «Записках охотника» Тургенева. Глубоко прав был Г. Успенский, когда, называя Кольцова «поэтом земледельческого труда», писал: «Никто, не исключая и самого Пушкина, не трогал таких поэтических струн народной души, народного миросозерцания, воспитанного исключительно в условиях земледельческого труда».[5]

Наряду с этими главными темами творчества Кольцова, связанными с социальными отношениями народа и его земледельческим трудом, в нем большое место занимали и песни на семейно-бытовые и любовные темы. Но бытовая тематика, как правильно отметил Белинский, не была единственной и главной в творчестве Кольцова, в отличие от традиций «русских» песен.

Семейно-бытовые и любовные песни Кольцова по своим художественным особенностям всего более связаны с народными песнями. С последними их сближают как традиционные песенные образы «девушки» и «молодца», «мужа» и «жены», повторяющиеся в целом ряде песен, так и их художественные формы, близкие к народным песням повествовательного характера («Хуторок», «Дом лесника», «Женитьба Павла») или к народным любовным песням («Перстенечек дорогой», «Обойми, поцелуй» и др.). В бытовых песнях Кольцов всего более использовал и народно-песенные стилистические и композиционные средства: символику («Кольцо», «Перстенечек дорогой»), лирические обращения к силам природы («Ты не пой, соловей», «Не шуми ты, рожь»), лирический монолог («Ах, зачем меня силой выдали»), метафорические сравнения («Соловьем залетным юность пролетела»), народные поэтические эпитеты («ярый воск», «чисто золото», «сырая земля», «душа-девица», «ветры буйные», «кудри русые» и др.). Но Кольцов применял эти средства глубоко оригинально. Так, например, часто обращаясь к форме лирического монолога, Кольцов нередко значительно отходил от традиционного стиля народных песен, в которых лирическая характеристика чувств и переживаний героя чаще всего дава-

[5] Г. И. Успенский. Избранные произведения. М., 1938, стр. 499.

лась не в форме их прямого выражения, а через объективное описание действий героя, а также при помощи различных психологических сопоставлений с образами из мира природы.

Такое построение песен Кольцова и лирическая эмоциональность и экспрессивность выраженных в них чувств скорее сближали некоторые из них с литературными или устными городскими романсами того времени. Некоторые песни Кольцова, очевидно, и были созданы под влиянием стиля современных «романсов» («Погубили меня твои черны глаза», «Не скажу никому», «Я любила его» и др.). В свою очередь, песни и романсы Кольцова стали на продолжительное время образцами для многих авторов песен и романсов второй половины XIX века.

Широкое использование Кольцовым художественного стиля не только крестьянских традиционных песен, но и городских романсов было для его эпохи весьма знаменательным. В отличие от ряда поэтов-песенников, которые в своих произведениях старались целиком повторить стиль народных традиционных песен, Кольцов шел навстречу новым стремлениям народа в его песенной культуре, выходившим за пределы песенной традиционности.

Кольцов был одним из самых талантливых народных поэтов, смело прокладывавших новые пути развития народных лирических песен. Поэтому песни Кольцова должны были иметь для народа особенно большое значение и приобрести в народе широкую популярность.

2

Талантливое, самобытное, подлинно народное творчество Кольцова, так положительно встреченное Белинским, Пушкиным и всеми представителями лучшей части русской литературы и критики, скоро стало достоянием каждого грамотного русского человека.

Вслед за первыми изданиями 1835 и 1846 годов (второе издание вышло с вступительной статьей Белинского), сочинения Кольцова переиздавались много раз в течение всего XIX века и позднее, причем некоторые издания были даже полными собраниями его сочинений. Особенное внимание обращают на себя массовые и провинциальные издания, свидетельствовавшие о самой широкой популярности Кольцова. Сочинения Кольцова издавались народно-учебными библиотеками, давались в виде приложений к журналам, помещались в хрестоматиях и книгах для чтения и т. д. Песни Кольцова издавались огромными тиражами издательствами лубочной литературы. Такие издания были своеобразными «песенниками», состоящими из одних стихотворений Кольцова.[6] Как правило, они много раз перепечатывались. Став достоянием почти каждого песенника, песни Кольцова достигли особенно большой популярности в изданиях Сытина, Коноваловой, Губанова, Холмушина и других лубочных издателей в конце XIX—начале XX века. Нередко сами названия песенников в это время состояли из названий кольцовских песен, которые и иллюстрировались на обложках, например: «Хуторок» (1891 и 1898), «Обойми, поцелуй» (М., 1902), «Перстенечек золотой» (Киев, 1902) и др.

В песенниках XIX и XX веков обычно печатался весь «песенный» Кольцов. Наиболее часто в них встречаются песни «Оседлаю коня», «Перстенечек золотой», «Хуторок», «Обойми, поцелуй», «Я любила его»,

[6] Например: А. В. Кольцов и его стихотворения. М., 1893, 1899, 1901, 1903, 1906; Стихи А. В. Кольцова. М., 1902, 1905, 1908, 1909; А. В. Кольцов. Женская доля. Стихи и песни. Пора любви. Песни. М., 1902, 1905, 1909 и др.

«По-над Доном сад цветет», «Не шуми ты, рожь», «Что ты спишь, мужичок». Постоянной принадлежностью песенников были и такие песни, как «Ты не пой, соловей», «Молодая жница», «Соловьем залетным», «Ах, зачем меня», «В поле ветер веет», «Не скажу никому», «Так и рвется душа», «Песня пахаря», «Первая песня Лихача-Кудрявича» и др.

Таким образом, и через песенники, помимо многочисленных изданий Кольцова, его произведения легко могли дойти до самых широких масс города и деревни, до всякой более или менее грамотной среды, где они так или иначе могли превратиться в подлинные песни.

Процесс превращения стихотворений Кольцова в песни совершался очень быстро, так как они привлекли внимание многочисленных русских композиторов начиная еще с 30-х годов. Здесь мы встречаем прославленные имена Глинки («Если встречусь с тобой»), Варламова («Оседлаю коня», «Ты не пой, соловей», «Перстенечек золотой» и др.), Гурилева («Ты не пой, соловей», «Разлука»), А. Рубинштейна («Светит солнышко»), Рахманинова («Погубили меня»), Балакирева («Я любила его», «Обойми, поцелуй»), Даргомыжского («Без ума, без разума, меня замуж выдали»), Мусоргского («По-над Доном сад цветет») и т. д., и, кроме них, много имен малоизвестных композиторов. Как правило, наиболее популярные песни Кольцова были положены на музыку несколько раз самыми различными композиторами, таким образом музыкально приспособляясь к бытованию в самой широкой социальной среде. По подсчету современного исследователя на стихотворения Кольцова было написано свыше 700 романсов и песен композиторами.[7]

Широкой музыкальной популяризации песен Кольцова способствовали и их издания вместе с мелодиями, и их включение в репертуар многих известных певцов-профессионалов и певцов-любителей, в репертуары русских и цыганских хоров. Ко всему этому присоединялась и работа в самой народной среде по музыкальному освоению Кольцова; ею не только воспринимались мелодии композиторов, но и создавались свои мелодии. Этот интереснейший процесс до сих пор остается не изученным музыкантами-этнографами.

Песни Кольцова получили большую известность и в лубочных картинках, особенно те, которые легче было иллюстрировать: «Что ты спишь, мужичок», «Первая песня Лихача-Кудрявича», «Ты не пой, соловей», «Молодая жница», «Хуторок», «Песня пахаря», «Оседлаю коня», «Раздумье селянина», «Косарь» и др.[8]

Все эти факты широкого распространения текстов песен Кольцова, мелодий к ним и лубочных иллюстраций с наглядностью свидетельствуют о начале процесса их фольклоризации. К сожалению, о распространении песен Кольцова в народе все исследователи писали очень мало, специально не останавливаясь на этом вопросе.[9] Между тем в длительных спорах о народности или антинародности творчества Кольцова само народное мнение о его произведениях могло бы быть очень важным и даже решающим аргументом. Стихотворения Кольцова очень мало записывались и собирателями народных песен. Это обстоятельство вызвало даже убеждение, что песни Кольцова мало пелись в народе. Так, проф. И. Н. Розанов в своей

---

[7] В. Тонков. А. В. Кольцов. Воронеж, 1953, стр. 209.

[8] Сведения о вхождении в лубок песен Кольцова даны на основе неопубликованной работы С. А. Клепикова и частично на основе указаний В. А. Тонкова в его книге «А. В. Кольцов».

[9] Это остается типичным для работ о Кольцове и последнего времени. Так, например, В. А. Тонков в своей работе «А. В. Кольцов» только вскользь касается этого вопроса.

книге «Песни советских поэтов», ссылаясь на исследования о Кольцове П. М. Соболева, писал в 1936 году: «Мы почти не находим кольцовских песен среди фольклорных записей, сделанных в крестьянской среде. Новейший собиратель песен П. Соболев мог сделать из богатого песенного кольцовского наследия только четыре записи фольклорного освоения Кольцова: „Песня старика", „Хуторок", „Погубили меня твои черны глаза", „По-над Доном сад цветет"».[10] Сам П. М. Соболев, считая Кольцова поэтом городского мещанства, писал, что в фольклор из его творчества проникло только «немногое», но и оно было усвоено только мещанской средой, оставшись неизвестным рабочим и крестьянам.[11]

Это предвзятое мнение Соболева было совершенно неправильным и не опиралось на какие-либо серьезные исследования. Стихотворения Кольцова несомненно сыграли очень большую роль в развитии идейных и эстетических потребностей широких народных масс. С произведениями Кольцова народ широко знакомился и как со стихотворениями в различных популярных книжках, и как с устными песнями, которые не могли быть неизвестны народу. К сожалению, по вине собирателей народного творчества, пренебрегавших в XIX веке записью «авторских» песен, в настоящее время невозможно уже со всей полнотой раскрыть историю большого и быстрого воздействия стихотворений Кольцова на песенный репертуар деревни и города. Но помимо очень скудных записей фольклористов в сборниках песен, о наличии такого воздействия свидетельствуют и некоторые другие факты, среди которых очень важное место занимают непосредственные свидетельства современников. Так, например, некоторые собиратели, писатели и другие лица, даже специально не занимавшиеся данным вопросом, невольно останавливали свое внимание на заметном факте повсеместного распространения в их время кольцовских песен. Собиратель народных песен Ф. Студитский, указывая в предисловии к своему сборнику новгородских песен 1874 года, что деревенские певцы «уже поют песни Кольцова», упоминал, что это явление он наблюдал в народе еще тогда, когда «собирал песни Вологодской и Олонецкой губ.».[12] Песни Вологодской и Олонецкой губерний были изданы Студитским в 1841 году, следовательно, устное распространение песен Кольцова в народе началось еще при его жизни.

О широкой известности песен Кольцова убедительно свидетельствовал и А. Н. Островский в своей комедии «Бедность не порок», один из героев которой купеческий приказчик Митя и чувствует, и создает свои любовные стихотворения «по Кольцову». Между ним и его товарищем Яшей Гусли-ным происходит следующий характерный разговор о песнях Кольцова:

«Митя (*декламирует*)

Что на свете прежестоко?
Прежестока есть любовь!

(*ходит по комнате*). Яша, читал ты Кольцова? (*останавливается*).

«Гуслин. Читал, а что?

«Митя. Как он описал все эти чувства!

«Гуслин. В точности описывал».[13]

---

[10] И. Н. Розанов. Песни русских поэтов. М., 1936, стр. 374.

[11] П. М. Соболев. А. В. Кольцов и устная лирика. Смоленск, 1934, стр. 71 и 76.

[12] Ф. Студитский. Народные песни, собранные в Новгородской губернии. СПб., 1874, стр. 4—5.

[13] А. Н. Островский. Бедность не порок. М.—Л., 1937, стр. 12.

Тут же Митя признается, что он и сам «сочинил песню», которая по своему стилю и размеру оказывается совершенно «кольцовской»:

Нет-то злей-постылее
Злой сиротской доли,
Злее горя лютого,
Тяжелей неволи!
Всем на свете праздничек
Тебе не веселье!..
Буйной ли головушке
Без вина похмелье!
Молодость не радует,
Красота не тешит,
Не зазноба-девушка —
Горе кудри чешет.

Характерно, что Гуслин, услышав эту песню, сейчас же предлагает Мите подобрать к ней «голос» и петь. Так пелись, очевидно, в их среде и кольцовские песни.

Такой же «кольцовской» по стилю является и другая песня Мити — «Не цветочек в поле вянет».

Когда в каморку Мити приходит его хозяин, купец Гордей Торцов, и находит на столе тетрадь со стихами, эти стихи оказываются уже действительно кольцовскими:

«Гордей Карпыч. А это что еще за глупости?

«Митя. Это я от скуки, по праздникам-с, стихотворения господина Кольцова переписываю».[14]

Популярность песен Кольцова еще в первой половине XIX века в Саратове была отмечена Н. Г. Чернышевским, который в своих автобиографических отрывках из «Повести в повести» писал о том, как он в детстве, в 1845—1846 годах, катаясь с товарищами с гор, вместе с ними занимался между шутками и играми «пением лермонтовских, кольцовских и простонародных песен».[15]

Впоследствии, видимо сохранив особенную любовь к кольцовским песням, Н. Г. Чернышевский, характеризуя в своем романе «Что делать» отношения Веры Павловны с Кирсановым, привел в момент их любовных объяснений цитату из песни Кольцова «Я любила его».[16]

Песни Кольцова в 60-е годы, очевидно, пользовались и вообще любовью революционно-демократической молодежи, глубоко входя в ее жизнь. В этом отношении примечателен один небольшой факт. В 1862 году юнкер Трувеллер «за распространение между нижними чинами возмутительных сочинений» на военном фрегате «Олег» был сослан в каторжные работы в Сибирь, которые через несколько лет были заменены ему ссылкой в г. Курган. Единственным утешением Трувеллера в ссылке были его письма к матери. В одном из них, умоляя ее не горевать о нем, Трувеллер обратился к произведениям Кольцова, процитировав следующий отрывок из песни «Обойми, поцелуй»:

Мне не надобно слез,
Мне не нужно тоски.[17]

Песни Кольцова в пореформенную эпоху были широко распространены и среди низовой интеллигенции. А. Левитов в своем очерке «Бабушка Маслиха», характеризуя культурные интересы обывателей в маленьком степном городке Воронежской губернии, отмечал, что в их песенном репертуаре произошли большие изменения — на смену старинным песням пришли

---

[14] Там же, стр. 19.
[15] Н. Г. Чернышевский. Из автобиографии. Саратов, 1937, стр. 174.
[16] Н. Г. Чернышевский. Что делать? Л., 1950, стр. 355.
[17] Центральный исторический архив, ф. 109, № 230, ч. 10. У Кольцова: «Мне не надобно их, мне не нужно тоски».

новые «книжные» песни Некрасова и Кольцова. «Да, совсем другое ныне поется в степи», — констатировал он.[18]

К данному историческому времени относится и интересное свидетельство А. И. Эртеля о большом поэтическом воздействии стихотворений Кольцова на любителя песен крестьянина Семена. В своих «Записках степняка» он дал описание следующего жизненного случая:

«Однажды у меня был приятель, великолепно читавший Кольцова. Только мы принялись было с ним за чтение, вошел с каким-то вопросом Семен и, получив ответ, вышел. Прошел час, другой... Вдруг я услышал шорох в соседней комнате. Посмотрел — вижу Семен стоит неподвижно среди комнаты и с глубочайшим вниманием слушает...

«„Больно хороши песни“ — сказал он мне с обычным выражением ласковости и все повторял после: „Вот песни!“».[19]

В конце XIX века автор первой статьи о стихотворениях поэтов в народе А. Балов одно из первых мест в этом отношении отводил Кольцову,[20] что также указывает на прочность и длительность народного интереса к его песням.

К началу XX века относится интересное свидетельство известной собирательницы народных песен Е. Линевой. Во вступительной статье к своему сборнику песен она рассказывает о своей встрече во Владимирской губернии с четырьмя братьями в одной из деревень. Они, обладая замечательными музыкальными способностями, с исключительным интересом усваивали все новые городские песни, называя их «кольцовскими».[21]

О хорошем знакомстве народа с песнями Кольцова свидетельствовал в 1929 году и собиратель из народа В. И. Симаков. Перечисляя песни поэтов, ставших народными, он писал: «Что же касается песен Кольцова, то их еще так много и так часто поют, что все его песни перечислять излишне».[22]

Все приведенные здесь свидетельства и упоминания, относящиеся к дореволюционному времени, убедительно говорят о широком распространении песен Кольцова в самой разнобразной социальной среде. Песенную популярность стихотворений Кольцова в народе, целиком подтверждает и работа собирателей-фольклористов в пооктябрьское время, когда они уже с научным интересом стали подходить к фактам бытования в народных массах стихотворений поэтов. Мои собственные длительные наблюдения над народным песенным репертуаром также подтверждают народное распространение ряда песен Кольцова. Однако следует сказать о том, что специальных разысканий песен Кольцова в народе в Советскую эпоху никто из собирателей не производил, чем в известной степени можно объяснить случайность и неполноту их публикаций в ряде сборников. С другой стороны, не все песни Кольцова, бытовавшие в народе ранее, остались в нем и в пооктябрьское время. Поэтому вопрос о характере бытования в народе песен Кольцова, о степени их распространения в различной народной среде или среде демократической интеллигенции продолжает оставаться сложным. Достаточно сказать, что даже песня Кольцова «Хуто-

[18] А. Левитов. Бабушка Маслиха. «Современник», 1864, т. III, стр. 215.
[19] А. И. Эртель. Записки степняка, т. I, ч. 1. М., 1909, стр. 204—205.
[20] А. Балов. Экскурсы в область русской народной песни. «Этнографическое обозрение», 1899, № 3, отдел смеси, стр. 166 (в дальнейшем: Балов).
[21] Е. Линева. Великорусские песни в народной гармонизации, вып. I. СПб., 1904, стр. XXXII.
[22] В. И. Симаков. Народные песни, их составители и их варианты. М., 1929, стр. 107—108.

рок», широко известная в народе по ряду свидетельств современников во второй половине XIX века, была единственный раз записана в дореволюционное время только Б. и Ю. Соколовыми и опубликована ими лишь в 1915 году.

При такой неполноте сведений и при сравнительно небольшом количестве записанных в народе вариантов песен Кольцова, не отражающих полной картины их бытования, точно определить, сколько их жило в народе, невозможно. Но судя по записям собирателей, наиболее известными народу песнями Кольцова были следующие: «По-над Доном сад цветет», «Сяду я за стол», «Перстенечек золотой», «Соловьем залетным», «Два прощания», «Ах, зачем меня», «Последний поцелуй» («Обойми, поцелуй»), «Хуторок», «Что ты спишь, мужичок», «Не скажу никому», «Так и рвется душа», «Я любила его», «Что он ходит за мной», а также «Не шуми ты, рожь», «Молодая жница», «В поле ветер веет» и «Разлука» («На заре туманной юности»). Большинство из них являются лучшими произведениями песенной лирики Кольцова. Их отличают задушевная лиричность, художественные картины народной жизни, замечательные образы русской природы. Поэтому песни Кольцова были для народа ценнейшим познавательным и идейно-художественным материалом, сыгравшим большую роль в историческом процессе развития народно-песенного репертуара.

Стихотворения Кольцова, проникшие в народный репертуар, можно условно разделить на три основные группы: 1) Песни о социальной и трудовой деятельности народа, содержание которых часто было посвящено народным поискам лучшей жизненной «доли» или раздумью о путях и итогах жизни; 2) песни на темы семейной жизни; 3) любовные песни. Все эти темы кольцовских песен были очень близки содержанию народных лирических песен. Художественный реализм стиля песен Кольцова также был родствен миру народной поэзии. Поэтому между творчеством Кольцова и народной песенностью не существовало ни идейных, ни художественных преград, что и способствовало их широкой популярности.

В песнях «Оседлаю коня», «Сяду я за стол» и «Соловьем залетным» Кольцов с большой поэтической силой выразил глубокое и сознательное раздумье народа над тяжестями и бедами его жизни («Сяду я за стол»), желание преодолеть все жизненные препятствия «(Оседлаю коня») и горькое сознание силы «злой судьбы» («Соловьем залетным»). Очень близка к этой группе стихотворений Кольцова и знаменитая «Дума сокола», которая, возможно, также была песенно-популярной, хотя ее песенные варианты и не удалось разыскать. Даже в песенниках «Дума сокола» печаталась редко и совсем не попала в лубок, так как иллюстрировать ее было очень трудно.

Песня «Оседлаю коня» постоянно печаталась в песенниках и широко распространялась в лубке (иллюстрировались на лубочных картинках обычно строки: «Я помчусь, полечу легче сокола, догоню, ворочу свою молодость»; при этом изображался старик верхом на коне). Положенная на музыку целым рядом композиторов (Варламовым и другими), она входила в репертуар многих эстрадных певцов. В 1886 году кольцовский текст был включен в сборник песен Весселя.[23] В послеоктябрьское время интересная народная переработка песни, свидетельствующая уже о ее долгой песенной жизни, была записана собирательницей С. С. Жислиной от песенниц Ясной Поляны. В ней песня Кольцова была своеобразно соединена

[23] Н. Х. Вессель. Сборник солдатских, казацких, матросских песен. Изд. 2-е, СПб., 1886.

с другой песней литературного происхождения — песней «Вниз по Волге-реке» А. А. Шаховского:

Уж ты молодость моя молодецкая,
Ты куда же прошла, прокатилася?
Я пойду, молодец, во конюшенку,
Оседлаю коня, коня воронова,
Узовьюсь, полечу выше сокола,
Узовьюсь, полечу выше яснова,
Догоню, взворочу свою молодость.
На реке-реке, Волге-речке-реке
Наряженный стружок, как стрела, летит;
На том на стружке на наряженном
Удалых молодцов ровно двадцать:
Как один-то из них, добрый молодец,
Призадумался пригорюнимши
Об одной об душе красной девице,
Красной девице, Пелагеюшке.[24]

Широкой популярностью пользовалась и песня Кольцова «Соловьем залетным», которая с музыкой Варламова, Дюбюка и других быстро стала популярным русским романсом, обычно входя в репертуар певцов дешевых городских эстрад. Вместе с другими песнями городского и литературного происхождения она была известна и передовым слоям рабочих и крестьян. Так, например, участник революционного движения, бывший рабочий А. С. Шаповалов отмечал в своих воспоминаниях, что он слышал ее в начале 1900-х годов в рабочей слободке в Батуме.[25] О ее песенном распространении свидетельствует и новгородский вариант Н. А. Усова[26] с совершенно неизмененным авторским текстом. Мало измененным был и записанный мной в 1924 году вариант Тульской области, по своему бытованию еще относящийся к началу XX века. Привожу его в сопоставлении с авторским текстом, главные отличия от которого заключаются здесь в перестановке строф, в отдельных текстовых изменениях и замене последней строфы первым куплетом, благодаря чему кольцовская песня оказывается в «рамке»-рефрене.

Текст Кольцова	Народный вариант
Соловьем залетным Юность пролетела, Волной в непогоду Радость прошумела.	Соловьем залетным Юность пролетела, Волной в непогоду Радость прошумела.
Пора золотая Была, *да сокрылась;* Сила молодая С телом износилась.	Пора золотая Была, *да и скрылась,* Сила молодая С телом износилась.
От кручины-думы В сердце кровь застыла; Что любил, как душу,— И то изменило.	Как былинку, ветер Молодца шатает, *Мороз* лицо знобит Солнце сожигает.
Как былинку, ветер Молодца шатает; *Зима* лицо знобит, Солнце сожигает.	От кручины-думы В сердце кровь застыла, Что любил, как душу,— И то изменило...

[24] С. Жислина. Рассказы о Толстом. Тула, 1941, стр. 144, раздел «Песни Ясной Поляны». Аналогичный вариант был записан и проф. П. М. Соболевым (см. его книгу «Кольцов и устная лирика», Смоленск, 1934, стр. 72).

[25] А. С. Шаповалов. В борьбе за социализм. М., 1934, стр. 370.

[26] Русские песни (фольклор Горьковской области). Составил и комментировал Н. А. Усов. Горький, 1940, стр. 242, № 15.

До поры, *до* время
Всем я весь изжился,
И кафтан мой синий
С плеч долой свалился!
Без любви, без счастья

По миру скитаюсь:
Разойдусь с бедою —
С горем повстречаюсь!

На крутой горе
Рос зеленый дуб;
Под горой теперь
Он лежит-гниет.[27]

Без поры, без время
По миру скитаюсь,
Разойдусь с бедою —
С горем повстречаюсь!
Без любви, без счастья

Сам я весь изжился,
И кафтан мой синий
С плеч долой свалился.

Соловьем залетным
Юность пролетела,
Волной в непогоду
Радость прошумела.[28]

Основной текст и смысл кольцовской песни здесь остался совершенно нетронутым, что объясняется, помимо самого содержания, и ее небольшим размером, вполне допустимым для ее песенного бытования без сокращения строф автора.

Песня «Раздумье селянина» («Сяду я за стол»), особенно близкая по своей теме крестьянскому «горемычью», была очень популярной в песенниках и в лубке. Безусловно известная в народе еще в XIX веке, она входила в песенный репертуар и демократической интеллигенции этого времени. Так, Ю. Подбельский в своих воспоминаниях отмечал, что эта песня была популярной в начале 80-х годов в среде политических ссыльных в Якутской области. Один из них, народоволец П. Подбельский, рано умерший в Сибири, особенно часто пел ее в минуты грусти.

«Временами на П. Подбельского набегали минуты сердечной тоски. И тогда он прибегал к песне. Особенно по душе ему был Кольцов. Любимой его песней была следующая:

Сяду я за стол
Да подумаю,
Как на свете жить
Одинокому».[29]

Только пренебрежение собирателей к «книжным» текстам является очевидной причиной того, что вариантов этой песни в фольклорных сборниках найти нельзя. О том, какое огромное воздействие на сознание человека из народа мог оказывать ее текст, свидетельствует В. Базанов в своей книге «За колючей проволокой». Он рассказал в ней о том, что в дни Великой Отечественной войны текст этой песни оказался благодарным поэтическим материалом, на основе которого стариком-крестьянином из Заонежья был создан проникновенный плач в момент его возвращения к пепелищу родной избы, сожженной немцами. Все обстоятельства, при которых был записан этот потрясающий плач, были следующим образом охарактеризованы участниками научной фольклорной экспедиции, организованной Институтом культуры Карело-Финской ССР сразу же по освобождении советской Карелии от немецких орд:

«Плакали не только „горюхи“, глядя на свое разрушенное „хоромное строеньице“. В дер. Тявзи довелось увидеть еще более драматическую картину. Плакал семидесятилетний старик — Михаил Георгиевич Акинфин, освобожденный из петрозаводских лагерей и вернувшийся в свою родную деревню. Он подошел к дому, в котором прошла вся его жизнь. Непривет-

[27] Кольцов, стр. 89—90.
[28] Мои записи в Тульской области в 1924 году.
[29] Ю. Подбельский. Палий Подбельский. Историко-революционный сборник, 1929, № 3, стр. 53.

ливо смотрел полуразрушенный дом на хозяина... Старик опустился на завалинку своей „хоромины“ и, обхватив свою седую голову, горько заплакал. Глухой старческий голос доносил протяжные слова: „Нет у меня да друга верного“. Вечером, когда дед устроился на квартиру, мы навестили этого одинокого и совершенно глухого старика. Из-под нависших бровей взглядывали добрые серые глаза. На листе чистой бумаги мы писали большими печатными буквами. Михаил Георгиевич по складам читал наши записки и в ответ на них рассказывал о своей жизни. Наконец, мы решились спросить: „Дедушка, расскажи нам, откуда ты знаешь причеть“. Старик покачал головой и как-то по-детски улыбнулся. Он понял, что мы слышали его причеть у разрушенного дома. Несколько лет тому назад, когда умер его единственный сын, Михаил Георгиевич работал печником в дер. Узки и там, на крестьянских полатях, он нашел потрепанную книгу. „Подобрал я эту книгу и стал читать. Прочитал и завопил. Хозяйка спрашивает — Что вóпишь? Да это про мою жизнь написано, вот и воплю. — С тех пор давно не плакал, а вот сегодня посмотрел на свою хоромину и не стерпел, вопить стал“. Дед повторил свою причеть. По плачу не трудно было догадаться, что в книге, которую он когда-то читал, было напечатано „Раздумье селянина“ А. В. Кольцова. Он воспринял это „раздумье“ как плач о своей одинокой жизни. Вот и сегодня, когда старик смотрел на свою „хоромину“, он вспомнил этот „плач“ селянина».[30]

Далее в книге В. Базанова приведен и самый плач Акинфина, созданный на основе песни Кольцова (опора на текст Кольцова выделена нами курсивом):

Я гляжу, смотрю, кручинная головушка,
Я на свое да на хоромное строеньице,
Как пустым стоит пустешенько строеньице.
Уж я сяду тут с собой думу думати,
Как мне жить теперь да горе мыкати,
Как нет у меня да друга верного,
Да и нет теперь казны бесчетноей,
Нет у меня теперь да друга верного
Молодой жены и угла теплого,
Тут я сяду нынь, победная головушка,
И подумаю с собой совет да думу крепкую,
Как я буду жить да горе мыкати
Уж как сяду я на кленовый стул,
Уж как я подумаю совет да думу крепкую,
Как мне жить теперь да одинокому,
Как у меня да у победной головушки
Нету в живности сердечных милых детушек,
Нету в живности законноей семеюшки,
Охти мнечушки тошнехонько,
Как мне жить тяжелехонько.[31]

Как видно из всего причета, весь он оказывается художественно построенным на двух основных мотивах песни Кольцова: «*Сяду* я за стол да *подумаю*» (курсив мой, — *А. Н.*).

Самые думы в этом плаче также опираются на весь смысл кольцовского «Раздумья селянина»: в плаче звучат те же настроения одиночества и бессемейственности, дополняющиеся и новой горестью — горестью бездомного человека. Таким образом, стихотворение Кольцова оказалось глубоко родственным и понятным для простого русского человека, пережившего черную годину войны с фашистами. Песня Кольцова помогла ему и

[30] В. Базанов. За колючей проволокой. Петрозаводск, 1945, стр. 45.
[31] Там же, стр. 45—46.

художественно выразить свое горе, и «размыкать» его в глубоко задушевном плаче. Несомненно, что и к этой песне Кольцова, и ко всем названным раньше народ обращался не раз, что, к сожалению, почти не нашло отражения в работе собирателей.

Из всех песен Кольцова на семейно-бытовые темы в число народных песен, судя по вариантам, вошли только две: «Ах, зачем меня силой выдали» и «Хуторок». Первая из них, известная мне лишь по записи 1936 года в Воронежской области, оказалась несколько сокращенной и с измененным концом. Привожу этот вариант в сопоставлении с авторским текстом:

Текст Кольцова	Народный вариант
Ах, зачем меня Силой выдали За немилова — Мужа старова?	Ах, зачем меня Силой выдали За немилого Мужа старого?
Небось весело Теперь матушке Утирать мои Слезы горькия!	Небось весело Теперь батюшке На судьбу смотреть Горямыкаю?
Небось весело Глядеть батюшке На житье-бытье Горемычное!	Небось весело Теперь матушке Утирать мои Слезы горькие?
Небось сердце в них Разрывается, Как приду одна На великой день;	Принесу с собой На лице печаль, На душе тоску.
Поздно, родные, Обвинять судьбу Ворожить, гадать, Сулить радости!	
Пусть из-за моря Корабли плывут, Пущай золото На пол сыплется:	Пускай за море Корабли плывут, Пускай золото На пол сыплется:
Не расти траве После осени; Не цвести цветам Зимой по снегу! [32]	Не цветите, цветы, Поздно осенью, Не ходи, дружок, Зимой по снегу! [33]

Уже наличие и этой одной фольклорной записи указывает на то, что данная песня, по всей вероятности, стала известна в народе еще в дореволюционное время. Во всем песенном творчестве Кольцова она является единственным произведением, которое исследователи с основанием сопоставляли с определенной народной песней — «Ах, кабы на цветы да не морозы», известной еще по чулковскому сборнику XVIII века. В ней, как и в кольцовской песне, центром содержания были горькие жалобы замужней женщины и ее просьбы к отцу не отдавать ее замуж за немилого богача:

А я батюшке-то говорила,
А я свету моему доносила;
«Не давай меня, батюшка, замуж,
Не давай меня, свет, за неровню,
Не мечись на большое богатство,

[32] Кольцов, стр. 98—99.

[33] Записано мною в 1936 году от Дарьи Николаевны Прудниковой, 32 лет, в колхозе им. Барышева в селе Нижний Кисляй Лосевского района Воронежской области.

Не гляди на высоки хоромы:
Не с хоромами жить — с человеком,
Не в богатстве нужда, а в совете».[34]

Таким образом, песня Кольцова — как бы своеобразная переделка старинной народной песни, кровно связанной своим содержанием с дореволюционным народным бытом. Интересно отметить, что этот ее единственно известный народный вариант был записан на родине Кольцова. Это делает возможным предположение, что песни Кольцова имели бóльшую известность в Воронежской области, где в народе, хотя бы понаслышке, все знали Кольцова, бюст которого уже много лет украшает городской сад.

Другой семейно-бытовой песней Кольцова, особенно песенно-популярной, была его баллада «Хуторок», пользовавшаяся повсеместной известностью в самых различных слоях населения. Еще при жизни Кольцова она была положена на музыку воронежским учителем-музыкантом С. Н. Нагаевым,[35] а затем и другими композиторами (А. Дюбуком, Е. Климовским и др.). Песня эта была достоянием эстрад, входя в репертуар ряда певцов-артистов. «Хуторок» постоянно печатался в песенниках,[36] в которых можно встретить и пародии на него или различные подражания. Известен «Хуторок» был и в лубке. Его популярность была отмечена в литературных произведениях XIX века, например в рассказе А. И. Левитова «Петербургский случай» «Хуторок» пел чиновник Померанцев.[37]

Широкую популярность «Хуторка» в XIX веке отмечали и собиратели народных песен, хотя тексты его в народе и не записывали. Так, например, А. Пругавин, исследовавший в 80-е годы под Москвой народный песенный репертуар, писал, что в это время «Хуторок» стал уже старой песней и мало пелся:

«Оказалось, что в „прежнее время“, т. е. лет 15—20 назад некоторые песни Кольцова, главным образом его „Хуторок“, усердно распевались молодежью подмосковных деревень. Но — увы! нелепая „м о д а“ вытеснила эти песни; теперешние парни и девицы не знают даже „Хуторка“».[38]

Возможно, что действительно наибольшая популярность выпала на долю «Хуторка» в первые десятилетия после его появления, хотя он имел устойчивую известность в народе и позднее. Уже в самом конце XIX века А. Балов сообщал, что в Ярославской губернии «Хуторок» поется и входит в число протяжных песен.[39]

«Хуторок» Кольцова входил в народный репертуар и в первые десятилетия XX века. В пооктябрьское же время «Хуторок», как и другие старые народные песни семейно-бытового содержания, стал встречаться в народе только изредка. Однако записи этой песни еще возможны, в особенности от пожилых исполнителей.[40]

Характер песенных переработок «Хуторка» можно установить лишь

[34] М. Ч у л к о в. Собрание разных песен. СПб., 1913, стр. 191.
[35] В. Т о н к о в, ук. соч., стр. 211.
[36] «Хуторок» печатался даже в так называемых цыганских песенниках, например в песеннике «Хор московских цыган» (1863) и др.
[37] А. И. Л е в и т о в, Сочинения, т. II, 1933, стр. 280.
[38] А. П р у г а в и н. Песни современной деревни. «Русские ведомости», 1888, № 21.
[39] Б а л о в, стр. 169.
[40] В 1940 году «Хуторок» был мною записан в колхозе имени Сталина Обоянского района, Курской области от Т. Т. Митиной, 66 лет. В 1944 году эта песня была записана еще раз Сталинградской экспедицией Института этнографии СССР от М. Н. Исаевой, 74 лет, на хуторе Быстрянском станицы Н.-Чирской Сталинградской области.

с трудом, так как его варианты XIX века остались незаписанными. Первым известным вариантом этой песни является текст из сборника Б. М. и Ю. М. Соколовых «Сказки и песни Белозерского края».[41] Судя по характеру этого варианта и по ряду позднейших записей, «Хуторок» в народе пелся «по автору», но с рядом сокращений текста, так как весь он для песни был велик. Эти сокращения производились главным образом за счет диалога вдовы с купцом и обращения купца к рыбаку. Весь же основной повествовательный стержень песни обычно оставался нетронутым вплоть до развязки в конце («Не стерпел удалой» и т. д.).

Любовные песни Кольцова, положенные на музыку самыми различными композиторами, стали достоянием широких социальных слоев. Часть их стала общеизвестными русскими романсами, например «Разлука» («На заре туманной юности»), «Не шуми ты, рожь», «Ты не пой, соловей», «Молодая жница» и другие. Входя в репертуар лучших русских певцов, они сделались постоянным достоянием концертных эстрад. Не входя в число распространенных народных песен, эти романсы Кольцова не были, однако, совершенно отделены от народа непроницаемой «китайской» стеной. Несомненно, что и эти песни Кольцова самыми различными путями — через эстраду, песенники, самодеятельные концерты, низовую интеллигенцию и т. д. — также могли в какой-то мере доходить до народных масс, в первую очередь до народной интеллигенции, до наиболее грамотных и передовых рабочих и крестьян, которые должны были выделить эти романсы Кольцова из всей массы доходивших до них городских «романсов», часто весьма невысоких по своим идейным и художественным качествам. Мне лично пришлось наблюдать, какой большой интерес в среде деревенской молодежи вызывали романсы Кольцова в первое десятилетие после Великой Октябрьской социалистической революции в селе Владычня Лаптевского района Тульской области. Источником их распространения в данном месте был хор учащихся школы и деревенской молодежи, организованный народной учительницей О. О. Сахаровой и существовавший около 10 лет. За это время многое, что сначала исполнялось хором только на эстраде, перешло затем и на сельские вечеринки, гулянья и т. д. В числе таких новых для деревни песен были и романсы Кольцова, особенно любимые девушками. Правда, исполнялись они еще своеобразно, «по-нотному». Песни «Ты не пой, соловей» и «Не шуми ты, рожь» пелись только дуэтом, песня «Молодая жница» пелась с соблюдением хоровых партий и т. д. Но за этим начальным периодом освоения данных произведений Кольцова в будущем могла уже наступить и их полная «распетость» в народе в данном месте. Известность в народе одной из этих песен — песни «Молодая жница» — была отмечена еще в дореволюционное время А. Баловым, который в 1899 году писал, что эта песня Кольцова бытовала в Ярославской губернии «как хоровая протяжная песня».[42] Надо думать, что случаи распространения подобных кольцовских романсов через народные хоры, сельскую интеллигенцию, народные дома и т. д. наблюдались в дореволюционное время и в других местах России. Однако широко распространенными народными песнями они, видимо, не стали.

Больше свидетельств о популярности в народе сохранилось о песнях Кольцова «Перстенечек золотой», «Так и рвется душа», «В поле ветер веет», «Не скажу никому», «Я любила его» и «Что он ходит за мной». Все эти песни Кольцова, тоже романсного склада, как и предыдущие, так

[41] Б. и Ю. Соколовы. Сказки и песни Белозерского края. М., 1915, № 667.
[42] Балов, стр. 169.

или иначе привлекали внимание народа в его поисках новых песен. Еще в 1864 году В. Александров так, например, отмечал популярность кольцовской песни «Перстенечек золотой» в среде бывших дворовых:

«На посиделках у дворовых, — писал он, — а также иной раз и в деревнях, поются и некоторые стихотворения, романсы и песни, помещенные в Молчановских песенниках. Чаще других я слышал от дворовых песню Кольцова „Перстенечек дорогой“».[43]

К сожалению, В. Александров, отметив это песенное бытование «Перстенечка», варианта его не записал, что было характерно и для позднейших собирателей. Поэтому о песенных изменениях «Перстенечка» ничего сказать нельзя.

Другая песня Кольцова — «Так и рвется душа» — встречается в деревенских альбомах в виде отдельных «кусочков», в качестве поэтического материала для различных любовных стихов. Особенно популярной оказалось самое начало, к которому присоединялись совсем другие, не кольцовские куплеты, например:

Так и рвется душа
Из груди молодой!
Хочет воли она,
Просит жизни другой!
Ты хочешь знать, кого люблю я,
Ее нетрудно угадать,
Будь внимательней читая,
Я не могу сказать.[44]

Очевидно, эта песня, прежде чем проникнуть в деревенские альбомы, также прошла значительный путь своего песенного бытования.

Песня «В поле ветер веет» в 1906 году была напечатана в сборнике оренбургских казачьих песен А. И. Мякутина. Вариант этот, за исключением незначительных разночтений, целиком повторял кольцовский текст.

Один из распространенных романсов Кольцова «Не скажу никому» (муз. Архангельского, Даргомыжского, Афанасьева, М. Бернарда, О. Дютша и многих других) был известен и в городе, и в деревне в качестве сольной песни, исполняемой под гитару, песни, особенно любимой девушками. Текст Кольцова обычно сохранялся целиком.[45]

Из небольших изменений, внесенных в текст Кольцова в записанном мной варианте, интересно отметить те, которые имеют ярко выраженный музыкальный характер. В строке «Не сбираю цветы» конечный согласный звук у автора («Не сбираю цветов») был заменен гласным, что улучшило ее напевность. В другой строке — музыкальная напевность была усилена путем замены авторских слов «уж и» («И тех нет уж и дней») словом «уже». Последний куплет в этом варианте, повторяющий первый, более, чем у Кольцова, связывал начало и конец песни, образующие здесь своеобразную поэтическую рамку.

Концовка у Кольцова	Концовка в варианте
Не скажу никому, Отчего у меня Тяжело на груди Злая грусть налегла.	Не скажу никому, Отчего я весной По полям и лугам Не сбираю цветы.

[43] В. Александров. Деревенское веселье в Вологодском уезде. «Современник», 1864, стр. 184.

[44] Записано мною в 1926 году в селе Владычня Лаптевского района Тульской области от В. Шибаева.

[45] Записано мною в 1936 году в Воронеже от студентки Воронежского педагогического института В. Петровой.

На популярность этой песни Кольцова еще в XIX веке указывает и стихотворное подражание ей поэта А. Мыльникова, «купеческого сына», как он сам назвал себя в издании своих стихотворений 1859 года. Это стихотворение Мыльникова в основном повторяло тему кольцовской песни и ее лирическое настроение. Как и в песне Кольцова, девушка в нем отказывалась рвать весной цветы, так как пора ее любви давно уж прошла:

Во широкой степи,
На раздольных полях
Много дивных цветов
Расцветает весной.
Но они не пленят
Меня чудной красой;
Их не буду я рвать
И не стану сбирать:
Мне венка для дружка
Уж из них не свивать.
Те и дни протекли,
Как искала я их,
И то время давно
Огнем будто сожгло,
Вы цветите ж, цветы,
Во широкой степи,
У меня в дни весны
Сердце вянет в груди.[46]

Песни «Я любила его», «Погубили меня», «Что он ходит за мной», созданные Кольцовым на тот же размер, как и песня «Не скажу никому», также имели большую песенную популярность. Близкие по своему стилю к городским романсам, сыгравшим большую роль поэтому в городском песенном репертуаре, они в той или другой степени доходили и до народной среды.

Песня Кольцова «Я любила его», популярность которой отмечена Н. Г. Чернышевским в его романе «Что делать»,[47] уже в 60-е годы получила распространение в народе. В 1865 году ее вариант был записан в Пермской губернии в качестве вечериночной игровой песни.[48] Ф. Студитский в своем сборнике новгородских песен также поместил ее вариант. По-видимому отрывочно записанный, этот неполный вариант все же указывал на достаточную «распетость» данной песни.

Текст Кольцова	Вариант Студитского
Я любила его	
Жарче дня и огня;	
Как другим не любить	
Никогда, никогда!	
Только с ним лишь одним	
Я на свете жила;	
Ему душу мою,	
Ему жизнь отдала!	
Что за ночь, за луна,	
Когда друга я жду!	Я бледна, холодна,
Вся бледна, холодна,	Помираю, дрожу,
Замираю, дрожу!	К себе друга я жду.
Вот идет он, поет:	Мил идет и поет:
— Где ты, зорька моя?	— Где ж ты, зорька моя?

[46] Русские песни. Сочинение Александра Мыльникова. СПб., 1859, стр. 18.
[47] Н. Г. Чернышевский. Что делать? Л., 1950, стр. 335.
[48] Архив Географического общества СССР. Очерк И. В. Змеева «Вечерки в Красноуфимске».

Вот он руку берет,
Вот целует меня!

Милый друг, погаси
Поцалуи твои,
И без них при тебе
Огнь пылает в крови,

И без них при тебе
Жжет румянец лицо,
И волнуется грудь,
И блистают глаза,
Словно в небе звезда! [49]

Он за ручку берет
И целует меня.

— Погоди, милый друг,
Поживи у меня,
Я любила тебя
Жарче дня и огня.

А теперь не люблю,
И глядеть не хочу —
Какой был, какой стал
И что есть у тебя.[50]

Народная популярность этой песни несомненно продолжалась и далее, в конце XIX и начале XX века. Очевидно, под ее влиянием в дореволюционное время каким-то анонимным автором был создан романс «Где эти лунные ночки», в котором тоже изображалось свидание девушки с милым в лунную ночь и который вошел в народно-песенный репертуар. Отдельные места обоих произведений оказываются особенно сходными и по содержанию, и по настроению:

У Кольцова

Что за ночь, за луна,
Когда друга я жду!
Вся бледна, холодна,
Замираю, дрожу! [51]

В народном романсе

Где ж эти лунные ночки?
Часто вас вижу во сне
. . . . . .
Милый нейдет, я горюю,
Верно не любит меня,
Верно он любит другую,
Ох, как несчастлива я.

Песня «Погубили меня твои черны глаза», ставшая известным городским романсом и входившая обычно в сборники «цыганских песен», тоже вызвала поэтические подражания. Одним из первых таких подражаний было стихотворение А. Бешенцева «Отойди, не гляди», написанное кольцовским размером и развивающее содержание строк песни Кольцова — «Не глядите же так, о, не мучьте меня». Это стихотворение повторяло и художественную форму кольцовской песни — страстный монолог, обращенный к любимому человеку. Родственность содержания и в особенности стиля обоих произведений особенно ясна при сопоставлении:

Песня Кольцова

Погубили меня
Твои черны глаза:
В них огонь неземной,
Жарче солнца горит!

Омрачитесь, глаза,
Охладейте ко мне!
Ваша радость, глаза,
Не моя, не моя! . .

Не глядите же так,
О, не мучьте меня!
В вас, страшнее грозы,
Блещут искры любви!

Стихотворение Бешенцева

Отойди, не гляди,
Скройся с глаз ты моих:
Сердце ноет в груди,
Нету сил никаких,
Отойди, отойди!
Мне блаженство с тобой
Не дадут, не дадут;
А тебя с красотой
Продадут, продадут.
Отойди, отойди!
Для меня ли твоя
Красота, посуди,
Денег нет у меня,
Один крест на груди.
Отойди, отойди.

[49] Кольцов, стр. 151.
[50] Ф. Студитский, ук. соч., стр. 18.
[51] Кольцов, стр. 151.

Нет, прогляньте, глаза,
Загоритесь, глаза!
И огнем неземным
Сердце жгите мое!
Мучьте жаждой любви!

Я горю — и в жару
Бесконечно хочу
Оживать, умирать,
Чтобы, черны глаза,
Вас с любовью встречать
И опять, и опять
Горевать и страдать! [52]

Иль играть хочешь ты
Моей львиной душой
И всю мощь красоты
Испытать надо мной?
Отойди, отойди!

Нет, с ума я сойду,
Обожая тебя,
Не ручаюсь, убью
И тебя и себя.
Отойди, отойди.[53]

Стихотворение Бешенцева, ставшее популярным городским романсом, в свою очередь вызвало подражание себе в том же песенно-кольцовском стиле. Например, уже в 1864 году, т. е. через несколько лет после появления романса Бешенцева, в песеннике «Песни тиролек и московских гризеток» появилась новая песня — «Что ты холоден стал», близкая по содержанию к песням Кольцова и Бешенцева и повторявшая их размер. По-видимому, она также вошла в число городских песен, так как ее текст долго печатался в песенниках вместе с песнями «Погубили меня» и «Отойди, не гляди». Некоторые ее тексты в песенниках имели и вариативность. В один из устных вариантов этой песни, который был записан мною уже в пооктябрьское время, был вставлен куплет из песни Бешенцева, что указывало на то, что в сознании поющих обе песни, как очень сходные по содержанию, часто перемешивались при пении.

Три первых куплета этой песни в данном варианте были следующими:

Что ты холоден стал,
Равнодушен ко мне?
Иль любить перестал,
Иль печаль на душе?
Или ты изменил?
Так уйди от меня!
Или ты разлюбил?
Не гляди на меня!
Иль играть хочешь ты
Наболевшей душой
И всю власть красоты
Испытать надо мной.[54]

Третий куплет здесь — из песни Бешенцева.

Таким образом, песенно-кольцовские мотивы, его излюбленный песенный размер и различные композиционные приемы проявлялись в творческой практике ряда мелких и безыменных поэтов, создававших свои песни по образцу кольцовских.

Песенной известностью в дореволюционное время пользовалась и песня «Что он ходит за мной», из той же группы полугородских песен Кольцова. Ее варианты обычно точно повторяли кольцовский текст. Мне лично ее народный распев известен с детства.

Интересно, что один и тот же размер всех названных песен Кольцова («Не скажу никому», «Я любила его», «Погубили меня», «Что он ходит за мной») был причиной того, что в устном бытовании все они обычно имели одну и ту же мелодию. Эту же мелодию имела и известная песня

[52] Кольцов, стр. 65.
[53] Сочинения А. Бешенцева в прозе и стихах. М., 1858.
[54] Записано мною от Ф. М. Кондратьевой в 1936 году в Туле.

конца XIX—начала XX века «Ах, зачем эта ночь», анонимный автор которой также использовал популярный кольцовский размер.

Самыми же распространенными любовными песнями Кольцова, если судить по количеству записанных вариантов, были три песни: «Под-над Доном цветет», «Два прощания» и «Последний поцелуй» («Обойми, поцелуй»).

Вариант первой песни, широко распространившийся в песенниках и лубке, был помещен уже в сборнике А. Можаровского, изданном в Казанской губернии в 1870 году. Этот первый печатный вариант данной песни Кольцова был еще во многом близок авторскому тексту, хотя и имел ряд отличий от него.

Текст Кольцова

По-над Доном сад цветет,
Во саду дорожка:
На нее б я все глядел,
Сидя, из окошка...
Там с кувшином за водой
Маша проходила,
Томный взор потупив свой,
Со мной говорила.
— Маша, Маша! — молвил я, —
Будь моей сестрою!
Я люблю... любим ли я,
Милая, тобою?
Не забыть мне никогда,
Как она глядела!
Как с улыбкою любви
Весело краснела!
Не забыть мне, как она
Сладко отвечала,
Из кувшина, в забытьи,
Воду проливала...
Сплю и вижу все ее
Платье голубое,
Страстной взгляд, косы кольцо,
Лентой первитое.
Сладкой миг мой, возвратись!
С Доном я прощаюсь...
Ах, нигде уж, никогда
С ней не повстречаюсь! [55]

Вариант Можаровского

Против дома сад цветет,
В том саду дорожка;
Все смотрел бы на нее
В зале из окошка.
Там с графином за водой
Маша проходила,
И, забывши про графин,
Воду проливала,
И с улыбкою такой
Весело смотрела,
И, потупя томный взор,
С милым говорила.
— Маша, Маша! — молвил я, —
Будь моей сестрицей,
Сплю и вижу я тебя
В голубыим платье,
И злато твое кольцо,
Лентой первитое,
Ты умрешь и я умру,
Милая, с тобою! [56]

Содержание варианта из сборника Можаровского свидетельствовало о том, что песня Кольцова «По-над Доном сад цветет» в 70-е годы в Казанской губернии была известна как обычная любовная народная песня. Позднейшие же ее записи в народе были уже иными, близкими к жанру так называемых вечериночных или проходочных песен. Такие названия данных народных песен объясняются тем, что они пелись молодежью на вечеринках во время особой игры в проходку, во время которой девушка или парень (а иногда и вместе) ходили по избе под песню, а по окончании ее подходили к кому-нибудь с поцелуем. Характер этой игры во многом обусловливал и тематику таких песен, в которых часто пелось о гуляньи героев («Как за речкой за рекой девица гуляет», «Как пошли наши подружки в лес по ягоды гулять» и т. д.). Поэтому и песня Кольцова, в которой тоже пелось о гуляньи Маши, оказалась очень подходящей для на-

[55] Кольцов, стр. 14—15.
[56] А. Можаровский. Сборник святочных песен Казанской губ. Казанский календарь на 1870 год, стр. 24, № 39.

родных вечериночных игр. Первый ее проходочный вариант был помещен в казанском сборнике А. В. Овсянникова в 1886 году в следующем виде:

Спротив дома сад цветет, в том саду дорожка,
Из нее бы все смотрел в зале из окошка.
Со цветами, со венками Маша проходила,
И, забывши про венок, с головки сронила,
И, потупив томный взор, с милым говорила.
Молвил, молвил Маше я: «Будь моя сестрица!
Сплю и вижу я тебя в голубыим платье,
И злато твое кольцо, лентой первитое!
Ты умрешь, я умру, милая с тобою!
Я любовь докажу — три раза поцелую».[57]

Насколько устойчивым было это вечериночное приспособление песни, показывает аналогичный пензенский вариант из сборника А. Троицкого 1905 года,[58] а также вариант, записанный мною в Тульской области в 1925 году. Привожу последний в полном виде:

Возле дома сад цветет,
Там была дорожка,
Лестно было посмотреть
Парню из окошка.
Там с графином за водой
Девица ходила
И с улыбкою такой
Речи говорила.
Ей молодчик отвечал:
— Будь моя невеста,
Сплю и вижу вас во сне
В голубом я платье,
На руках у вас кольцо
Точно золотое,
Бриллиантовый глазок —
Поцелуемся разок! [59]

Эти три варианта кольцовской песни различного времени позволяют сделать общий вывод относительно основных черт народной работы над ее текстом, которая заключалась главным образом в том, чтобы придать ее содержанию характер обобщенной «всенародности». С этой целью из всех вариантов, начиная уже с первого, исчезает конкретное «донское» место действия («*Против дома* сад цветет» вместо «*По-над Доном* сад цветет»). Обращение поэта к Маше («Будь моей *сестрою*»), слишком частное для любовной песни, в тульском варианте было заменено более типическим («Будь моя *невеста*»). Первое лицо поэта также постепенно заменялось в вариантах обычными для народных любовных песен названиями: «милый» и «молодчик». Сильно сократив прямые излияния чувств поэта, народные авторы, однако, сохранили все наиболее «эпические» места песни (изображение сада и дорожки в нем, гулянья Маши, описание ее костюма и т. п.), придав им более ясный народный стиль. Так, выражение Кольцова «*косы кольцо*» было заменено более понятным образом кольца на руке Маши («На *руках* у вас *кольцо*»). Ко всем этим переработкам содержания кольцовской песни прибавлялись и необходимые «вечериночные концы» с поцелуями.

---

[57] А. В. Овсянников. Русские народные песни, записанные в г. Казани. Казань, 1886, № 23 (отдел проходочных).

[58] А. Троицкий. Народные песни Пензенской губернии. Сборник Пензенского статистического комитета, вып. VI, 1905, № 119.

[59] Записано мною в 1925 году от Е. П. Буланинковой в селе Боровково Лаптевского района Тульской области.

Вечериночно-игровое бытование этой песни Кольцова в народе, очевидно, было не единственным. Она пелась и по-другому, как обычная песня, вне вечериночной игры. Например, один из ее пооктябрьских вариантов, записанный в Олонецкой области, не имеет никаких вечериночных черт.[60]

Длительная песенная популярность этой песни Кольцова подтверждается и подражаниями ей в песенниках. Так, в 1898 году в песеннике «Тройка» была напечатана песня, в которой кольцовская Маша приходила в сад на свидание с «молодым солдатиком»:

Близ дороги сад цветет;
Там, в часы досуга,
Молодой солдатик ждет
Милую подругу.
И к нему ночной порой
Маша приходила;
Томный взор потупив свой,
С милым говорила.
Не забыть ей тех ночей
Век свой до могилы:
Как в любви ему клялась,
Как его любила!
Не забыть ей, как она
Нежно отвечала
И, обняв его рукой,
Крепко целовала.

Широко распространенной народной песней была и песня Кольцова «Два прощания», варианты которой довольно часто встречаются и в пооктябрьскую эпоху. Мало печатавшаяся в песенниках, неизвестная в лубке, эта песня Кольцова, очевидно, даже не была положена на музыку композиторами. Тем не менее она получила широкую народную известность, была записана в разных местах России. Народом оказалась усвоенной только первая половина песни — прощанье девушки с первым молодцем. Второе прощанье и заключение девушки («Мне первого, конечно, жаль, люблю же я последнего») в народные варианты не вошло. Причина этого, очевидно, не только в том, что это стихотворение было несколько велико для песни, но и в сложности его содержания (психологическое сопоставление двух прощаний, двух настроений девушки). Поэтому песней стало только первое «прощание», которое по своему содержанию было близко народным любовным песням о прощании девушки и молодца. В соответствии с этим в них изменился и облик девушки, которая у Кольцова только жалела, но не любила первого молодца. В ряде вариантов ее поведение еще напоминало кольцовское первое прощание («Рассталась с ним я весело: прощалася-смеялася»), что объяснялось ее «неверностью». Но в большинстве вариантов девушка уже искренно тужит об отъезжающем милом («Рассталася не весело, лишилася не радошно»). На первый план выдвигался, вместо девушки у Кольцова, образ молодца: его горе, сборы в отъезд и т. д. Отъезд молодца, однако, как причина любовной разлуки, осознавался в различной народной среде по-разному. Так, с одной стороны, в тюремных вариантах этой песни все ее содержание было сосредоточено на сцене самого прощания, которое, очевидно, ассоциировалось в сознании узников с моментом их собственного прощания с родными

[60] Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР, Р. V, колл. 2. Записано Н. П. Колпаковой в 1926 году от Кати Касьяновой, 12 лет, в Карелии (Петрозаводский у., Космозеро, погост).

в «родимой стороне». В других же, более общенародных вариантах любовное прощание в этой песне мотивировалось обычно отъездом молодца на солдатскую службу.

Тюремный вариант данной песни, очевидно, впервые был записан Л. Мельшиным (Ф. Якубовичем) в конце XIX века. Песня эта была спета на работе в шахте ссыльным Ракитиным в следующем виде (в сопоставлении с первой половиной песни Кольцова):

Текст Кольцова	Вариант Л. Мельшина
— Так ты, моя Красавица, Лишилась вдруг Двух молодцев. Скажи же мне, Как с первым ты Рассталася, Прощалася?	— Скажи, моя красавица, Как с другом ты прощалася?
— Рассталась с ним Я весело; Прощалася — Смеялася...	— Прощалась я с ним весело: Он плакал — я смеялася...
А он ко мне, Бедняжечка, Припал на грудь Головушкой; И долго так Лежал, молчал.	А он ко мне, бедняжечка, Склонил на грудь головушку, Склонил свою головушку, На правую сторонушку, На правую, на левую, На грудь мою на белую. И долго так лежал, молчал,
Смочил платок Горючими... — Ну бог с тобой! Промолвил мне Схватил коня, Поехал в путь, В чужих краях Коротать век.	Смочил платок горючих слез.
— И ты над ним Смеялася? Не верила? Не верила? Скажи ж теперь, Мудреная, Как ты с другим Прощалася? [61]	А я, его неверная, Слезам его не верила! [62]

Точно такой же тюремный вариант этой песни был помещен и в книге В. Н. Гартевельда «Песни каторги» (М., 1909).

В других же вариантах тюремного типа был сильно развит мотив отъезда молодца «на чужую сторону» на коне, как и у Кольцова. Вот, например, такой уральский вариант из сборника В. Н. Бирюкова:

Скажи, красавица,
Как с первым рассталася.
— Я рассталася не весела,
Прощалася, смеялася.
Как он ко мне, бедняжечка,
Упал на грудь головушкой,
Упал лежал, долго молчал,

[61] Кольцов, стр. 90—91.

[62] Л. Мельшин (Ф. Якубович). В мире отверженных, т. 1. СПб., 1912, стр. 102. В примечании автор пишет: «Кольцовская песня, сильно переиначенная».

Смочил платок горячими слезами.
Я его слезам не поверила.
Схватил милый узду тесмянную,
Ушел в пригон на задний двор,
На задний двор коня имать вороного.
В седло седлал черкацкое,
В стремено ступал злаченое,
В стремено ступал, картуз скидал,
Картуз скидал, прощай сказал,
Прощай сказал, поехал в путь,
Поехал в путь, в чужи края,
В чужи края, в Сибирь, в Москву,
В Сибирь, в Москву — делить тоску,
Делить тоску, коротать век,
Коротать век на шестнадцать лет,
Шестнадцать лет во разлуке жить
Мудреной слыть.[63]

«Солдатское» направление этого пути молодца хорошо раскрывается в ряде других вариантов («Седло седлал он черкацкое, черкацкое и солдатское», «Шестнадцать лет в разлуке жить, в разлуке жить — царю служить» и т. д.).

Таким образом, в народе по-разному, но всегда реально, жизненно была воспринята и поэтически развита тема любовного прощания, составляющая содержание песни Кольцова. Уделяя главное место не «неверной» девушке, а молодцу-узнику или солдату, народные тексты нередко особенно подробно изображали его «прощальные» переживания. Некоторые варианты имели даже другое начало — поэтическое обращение к герою, например:

Ты, мальчишечка, ты, бедняжечка,
Ты склонил свою все головушку
Ты на правую сторонушку,
Ты на правую, ты на левую.
Ты на грудь мою, грудь белую.
На груди лежал, тяжело вздыхал,
Тяжелей тово девка плакала
Не по батюшке, не по матушке,
По милом дружке, по Иванушке.[64]

Достаточно большой известностью как песня пользовалось и произведение Кольцова «Последний поцелуй», положенное на музыку рядом ком-

[63] В. П. Бирюков. Дореволюционный фольклор на Урале. Свердловск, 1937, № 11. В примечании сообщается: «По А. В. Кольцову. Со слов Теплоуховой, дер. Трубиной, Мышкинского района». Аналогичный, но сокращенный вариант был записан еще в 1895 году от М. Н. Касториной (Сибирские народные песни. «Ежегодник Тобольского губернского музея», вып. III, 1895, № 72, стр. 50).

[64] Записано мной в 1927 году от А. И. Головиной, старой работницы на Московской фабрике. Такая редакция была распространена и в Воронежской области, например:

Мальчишечька, бедняжечка,
Ты склонил свою головушку,
Да на правую сторонушку,
На правую и на левую,
На грудь Маши на белаю.
На груди ляжал,
Чижало ты сдыхал,
Ф паследний раз
«Прашшай, — сказал
Ты прашшай, моя красавица,
А любов наша изминяитца».

(К. Филатов. Очерк народных говоров Воронежской губ. «Русский филологический вестник», 1898, №№ 3 и 4, стр. 17).

позиторов (М. Балакиревым, П. И. Бларамбергом и др.), входившее в русские и цыганские песенники и в лубок. В среде интеллигенции оно пелось обычно точно «по Кольцову», в широких же народных кругах в его текст вносились и значительные изменения. По сравнению с кольцовским текстом в песне сильно были сокращены любовные излияния. Основой содержания стал мотив самой женитьбы молодца («Я поеду к отцу, поклонюся родной» и т. д.). Такой, уже вполне отработанный, народный вариант песни был опубликован в сборнике фольклора Чкаловской (ныне Оренбургской) области в 1940 году в следующем виде:

Текст Кольцова	Чкаловский вариант
Обойми, поцалуй, Приголубь, приласкай, Еще раз, поскорей, Поцалуй горячей. Что печально глядишь? Что на сердце таишь? Не тоскуй, не горюй, Из очей слез не лей: Мне не надобно их, Мне не нужно тоски... На полгода всего Мы расстаться должны;	
Есть за Волгой село На крутом берегу; Там отец мой живет, Там родимая мать Сына в гости зовет; Я поеду к отцу, Поклонюся родной — И согласье возьму Обвенчаться с тобой.	За Уралом село На крутом бережку, Там отец мой живет И родимая мать, Сына в гости зовут, Сына видеть хотят. Я поеду к отцу, Поклонюсь всем родным И согласье возьму Повенчаться с тобой.
Мучит душу мою Твой печальный убор: Для чего ты в него Нарядила себя?	
Разрядись, уберись В свой наряд голубой, И на плечи накинь Шаль с каймой расписной; Пусть пылает лицо, Как поутру заря, Пусть сияет любовь На устах у тебя! Как мне мило теперь Любоваться тобой! Как весна, хороша Ты, невеста моя! Обойми ж, поцалуй, Приголубь, приласкай, Еще раз — поскорей, Поцалуй горячей! [65]	Соберись, нарядись В свой наряд голубой И на плечи накинь Шаль с каймой расписной.[66]

Как видно из сопоставления данных текстов, в народное бытование вошли только наиболее «эпические» мотивы кольцовской песни (изображение родины героя «на крутом берегу» Волги или Урала, его вообра-

[65] Кольцов, стр. 99—100.

[66] Фольклор Чкаловской области. Чкалов, 1940, стр. 76, отд. «свадебных», № 25. Аналогичный вариант этой песни был опубликован и в сборнике «Песни Оренбургского казачества», 1937, стр. 147.

жаемого путешествия к родителям и т. д.). Все же наиболее лирические места были сокращены. Аналогичными по своему содержанию являются и другие известные мне варианты этой песни.

Популярностью этой песни Кольцова объясняется создание на ее поэтической основе новых народных песен. Так, П. Г. Ширяевой в 1935 году была записана в Тульской области следующая песня с кольцовским началом, в которой изображалось любовное прощание уже не перед свадьбой, а перед отъездом молодца на военную службу (строки с опорой на кольцовский текст выделены курсивом):

Что печально сидишь,
И на сердце таишь?
Не тоскуй, не горюй,
Моя миленькая,
Из прелестных очей
Слез горючих не лей.
Я твою ли слезу
На груди унесу,
А она среди плеч
Будет сердце мне жечь.
Я из дальней пути
Со крестом на груди
Я к тебе ворочусь
Как к подруге моей,
На тебе я женюсь,
Ненаглядной моей.[67]

Таким образом, эта песня Кольцова, как и две предыдущих, прочно вошла в число народных лирических любовных песен, целиком сохранив ее авторское жизнерадостное лирическое настроение.

Материалы данной статьи, несомненно разрозненные и неполные, все же позволяют утверждать, что песни Кольцова имели в народе достаточно широкое распространение. Об этом свидетельствуют, с одной стороны, указанные в статье места их записи или упоминания о местах их бытования: от Сибири до Кавказа, от ряда центральных областей до Поволжья и Урала и русского севера (Карелия, Белозерье и т. д.). С другой стороны, широкой и разнообразной оказывается и сама народная среда, в которую проникали песни Кольцова.

Безусловно неправы были те исследователи, которые во что бы то ни стало старались представить Кольцова лишь в роли «мещанского поэта», песни которого не вышли за пределы среды «мелкого городского люда». Несомненно, что дальнейшее изучение данного вопроса еще более глубоко сможет раскрыть то всенародное значение, которое имели песни Кольцова на протяжении многих десятилетий и еще имеют и в настоящее время.

На основании всего вышеизложенного можно сделать следующие выводы. Процесс фольклоризации стихотворений Кольцова несомненно начался еще при его жизни и непрерывно продолжался с тех пор на протяжении длительного исторического времени, включая и Советскую эпоху. К сожалению, этот процесс почти не привлекал внимания ни литературоведов, ни собирателей и исследователей народного творчества в дореволюционное время, вследствие чего его полное раскрытие в настоящее время не представляется возможным за отсутствием нужного количества источников. Однако и имеющиеся данные позволяют утверждать, что творчество

[67] Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР, Р. V, колл. 48, п. 4, № 27. Записано П. Г. Ширяевой в 1935 году в дер. Ямно Тульского района Московской области от М. И. Любина.

Кольцова, одного из самых талантливых поэтов-песенников, имело очень большое значение для развития идейного и художественно-эстетического сознания народа. Песни Кольцова были большим вкладом в народный песенный репертуар XIX века, когда в народных массах, в связи с процессом исторической ломки старого патриархального уклада народной жизни, все больше развивалась потребность обновления народной песенной поэзии. Песни Кольцова имели бóльший успех в народных массах по сравнению с песнями предыдущих и современных ему поэтов-песенников (Мерзлякова, Дельвига, Цыганова и др.). Это объясняется тем, что Кольцов сумел ближе их подойти к народу и его песенной поэзии, отказавшись от ряда литературных условностей, характерных для современных ему «русских песен»: тематического однообразия, сентиментального уныния, чрезмерной стилизации и т. д. Песни Кольцова глубоко отражали в своем содержании стремления и надежды народа и здоровую жизнерадостность и оптимистичность его социального сознания. Они были близки народным массам и реализмом содержания, и художественной простотой, и задушевностью лирического чувства. Чуткий ценитель и знаток поэтического и музыкального стиля народных песен, Кольцов сумел создать свои песни и подлинно «песенными» по их величине и музыкальному складу, что также имело большое значение для их распространения в народе. Всеми идейными и художественными достоинствами песен Кольцова объясняется то, что в народном бытовании они мало изменялись в своем основном содержании.

Значение для народа стихотворений Кольцова можно только сравнить со значением стихотворений лучших поэтов из народа и таких крупнейших русских поэтов, как Пушкин, Лермонтов и Некрасов, а также творчества лучших поэтов-песенников Советской эпохи.

Глубоко проникнув в народ, песни Кольцова не только стали устойчивой частью народнопесенного репертуара, но и явились теми образцами новых народных песен, которые безусловно оказывали положительное влияние на развитие народного песнетворчества на протяжении длительного времени. Такое же большое положительное влияние песенное творчество Кольцова несомненно оказало и на творческую работу многих русских поэтов, которые вслед за Кольцовым прокладывали пути к народу и народной песенной поэзии.

В. Г. БАЗАНОВ

СЕМЕЙНЫЕ И МЕСТНЫЕ ПРЕДАНИЯ В «АВТОБИОГРАФИИ» Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

1

Историк С. Н. Чернов в статье «Семья Чернышевских» убедительно показывает, как в домашнем укладе Голубевых и Чернышевских уживались элементы двух разных культур: «В семьях шло постоянное и прочное сочетание старой и новой культур, непрестанно менявшееся в пользу новой, но при всех изменениях полное не одними переживаниями старой, но ее совершенно сознательным соблюдением: из их сочетания медленно рождалась культура синтеза... Замечу, что этот своеобразный синтез дал и свой тон остроумия и речи: сам Чернышевский, говоря о нем, охотно определял его словом: „иронический". Своими некоторыми чертами он, очевидно, восходит к Гавриилу Ивановичу, который иногда писал шутливым тоном, но элемент насмешливости — скорее наследие Голубевых. Однако изучение глубокоувлекательного синтеза в сущности еще не начато, — лишь намечается и, как и его конечная разгадка, есть дело будущих исследователей».[1]

Наша задача показать один из элеметов этого синтеза, а именно семейные рассказы бабушки Пелагеи («наследие Голубевых»). Но прежде напомним об отце Чернышевского, чтобы в какой-то степени дать представление о другой стороне семейной культуры. Гавриил Иванович Чернышевский (1795—1861) хорошо знал языки греческий, французский и латинский. Состоя кафедральным протоиереем, он составил «Церковно-историческое и статистическое описание Саратовской епархии», оставшееся ненапечатанным. Гавриил Иванович подготовил своего сына Николеньку по всем предметам, необходимым для поступления в класс философии. Семейная переписка свидетельствует, что Николай Гаврилович с большим уважением относился к своему отцу и ценил его разностороннюю образованность. Интересно отметить, что Гавриил Иванович не только преподавал поэзию, но и пробовал свои силы в стихосложении. «Современники, — пишет Н. М. Чернышевская, — свидетельствуют, что он писал стихи. Действительно, до наших дней дошло большое стихотворение, показывающее, что отец Чернышевского в 1812 году был охвачен патриотическим подъемом: стихотворение посвящено победе русского оружия над Наполеоном».[2] В нашем распоряжении еще один любопытный документ, присланный са-

[1] «Известия Краеведческого института изучения южноволжской области при Саратовском государственном университете», т. II, Саратов, 1927, стр. 237—239.

[2] Н. М. Чернышевская. Н. Г. Чернышевский в Саратове. Саратовское областное гос. издательство, 1952, стр. 45 (в дальнейшем: Чернышевская).

ратовским краеведом Д. В. Наумовым. Это поздравительные стихи Гавриила Ивановича, датированные 1824 годом. Для именинного подарка своему другу, тоже священнику, Гавриил Иванович выбирает не духовную книгу, изданную в Синодальной типографии, а трактат по геологии: «Геология, то есть землесловие, или рассуждение о земле Фридерика Вильгельма Закка, Королевского Надворного и Уголовного Суда Советника в Берлине, — с приобщением его ж особаго о Потопе Рассуждения. Перевел с немецкого Астраханской главной Городовой школы Математических наук учитель Титулярный Советник Матвей Резанов» (М., 1801, в Университетской типографии, у Хр. Клаудия). Надпись на этой книге — стихи Гавриила Ивановича, стихи светские, а не псалмодические.[3]

Приводим эту дарственную надпись:

«Его благословлению высокопочтеннейшему моему другу Сергиевской церкви иерею Якову Яковлевичу Г. Снежницкому в день Ангела.

Вот, друг любезный, подарок мой нелестный —
Нелестный, говорю: — Люблю тебя сердечно.
Нестройной рифмы склад ненадобен, нестроен там,
Где две души давно известны небесам.
Что я тебя люблю, ты это знаешь,
Что любишь ты меня, — ты также не скрываешь.

Окт. 23-го 1824-го года. д[ар] от Гавриила Чернышевского той же церкви Священника».

Гавриил Иванович, человек по тому времени ученый и не без литературных способностей, и бабушка Пелагея, безграмотная, но «большого ума» и одаренная рассказчица, как бы олицетворяют «сочетание старой и новой культур».

Пелагея Ивановна Голубева — бабушка Чернышевского по материнской линии. Его дед — Георгий Иванович Голубев, протоиерей Сергиевской церкви. Прадед — Иван Кириллович Кириллов, сначала сельский священник, а позже священник в Саратове. Прабабушка — Мавра Порфирьевна, по семейному произношению «Перфирьевна». О прабабушке Чернышевский писал Ольге Сократовне из Вилюйска 15 марта 1878 года: «...она была женщина, разумеется, совершенно безграмотная. Но умная и энергичная».[4] В этом же письме он вспоминает бабушку Пелагею (П. И. Голубеву): «И моя бабушка — очень, очень умная женщина; женщина очень большого ума — хотя безграмотная» (XV, 208).

Не проводя аналогий между бабушкой Пелагеей и Ариной Родионовной, которые были бы здесь искусственны, мы считаем необходимым напомнить отзыв Чернышевского о знаменитой пушкинской няне, познакомившей поэта с богатейшим миром народной поэзии. «Вообще, — говорит Чернышевский, — очень многие описания русских народных нравов и обычаев не были бы у Пушкина так живы и хороши, если б он не был с детства пропитан рассказами из народной жизни» (III, 313). Полагаем, что эти самые слова можно отнести и к самому Чернышевскому. Биограф Чернышевского не может умолчать о бабушке Пелагее, оставившей глубокий след в памяти внука. Отмечая, что Пелагея Ивановна любила рассказывать внукам сказки и предания, Н. М. Чернышевская в книге «Н. Г. Чер-

[3] Экземпляр книги с автографом Г. И. Чернышевского хранится в Саратовском музее им. Н. Г. Чернышевского.

[4] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XV, М., 1953, стр. 201 (в дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте; римская цифра — том, арабская — страница).

нышевский в Саратове» пишет: «Бабушкины рассказы развивали в мальчике первые зачатки свободолюбия, закладывали первые ростки протеста против порабощения и насилия человека человеком».[5] На наш взгляд бабушкины рассказы не имели столь сильного социального звучания и едва ли они прямым образом могли пробуждать дух свободолюбия. Роль их более частная, но по-своему важная и плодотворная. Через семейные рассказы и предания Чернышевский еще в детстве познакомился с народным бытом, с народной словесностью.

Нам известны сердечные отзывы Чернышевского о бабушкиных рассказах. «А вообще бабушкины рассказы о старине ее семьи, которых только и было всего, сколько я пересказал теперь, — эти рассказы, — признавался Чернышевский, — были важнейшим, почти единственным материалом сколько-нибудь фантастического содержания, полученного мною из живых впечатлений детства. Из всего, что давала мне жизнь в первую, очень важную эпоху развития, эти рассказы были самым чудесным, самым далеким от обыкновенного скромного и рассудительного порядка жизни» (I, 579).

Бабушкины рассказы вошли в «Воспоминания слышанного о старине», над которыми Чернышевский работал в Петропавловской крепости с 8 июня по 30 июля 1863 года. «Воспоминания» остались в черновых фрагментах, составив незаконченную часть «Автобиографии», вернее автобиографической повести. «Воспоминания» важны для понимания той среды, в которой протекало детство Чернышевского, они важны и в более узком смысле, как своеобразный фольклорно-этнографический документ, составленный самим Чернышевским. Это и летопись детских лет Чернышевского, и биография человека его времени, сопровождаемая разными местными историями, преданиями и легендами. Нас интересует «Автобиография» прежде всего в ее отношении к фольклору и народному быту.

Нравы и быт Саратова, общественная и духовная жизнь края не представляли собой редкого исключения. Саратов и саратовцы — частица большой русской темы. Саратовская губерния — типичная русская провинция, и все, что встречалось в этой провинции, встречалось и в других местах русской империи. «Воспоминания» написаны так, что за локальным элементом легко скрывалась этнография целого. Воспоминания о далеком прошлом, рассказы прабабушки и бабушки, разные саратовские предания и истории — весь этот местный фольклорно-этнографический материал используется Чернышевским для того, чтобы поговорить о состоянии народного быта, народных нравах и привычках.

Начинаются «Воспоминания слышанного о старине» рассказами бабушки Пелагеи Ивановны. Эти рассказы легко подразделяются на три цикла: предания о разбойниках, предания о продаже души черту и разные местные истории, имеющие характер народного анекдота. Несколько особняком стоят героическое предание о двух братьях, попавших в плен к «корсакам», и рассказ о воспитании чужого младенца. Чернышевский постоянно подчеркивает, что все эти предания имеют семейное происхождение, он даже пытается на основе бабушкиных рассказов восстановить свою родословную.

Воспроизводит ли Чернышевский в своей «Автобиографии» те самые семейные предания, которые он в детстве перенял от бабушки Пелагеи, или он, пользуясь приемами литературной мистификации, на основе общенародных сказок и преданий создает свои «семейные» предания? Этот

[5] Чернышевская, стр. 55.

вопрос невольно встает перед исследователем. Чернышевский уверяет, что рассказы бабушки Пелагеи исторически реальны, взяты из семейной жизни, что это рассказы о виденном и пережитом, главные их герои — прадед и прабабушка.

2

Обратимся непосредственно к рассказам бабушки.

Рассказ о встрече с разбойниками в пути: «Едут мой батюшка с матушкой в новый приход, и все сначала едут одни, — встречные попадаются, и то редко, попутных нет никого» (I, 67). Семейный элемент ограничивается фактически этим «паспортом». Все остальное повествование традиционно, в духе обычных легенд и преданий. Загадочные молодцы трижды исчезают и снова появляются. Трижды повторяется мотив стрельбы из ружья. Здесь же мотив «мудрой жены», предупреждающей опасность. Концовка рассказа имеет назидательный характер, как и в большинстве народных сказок.

Рассказ бабушки Пелагеи о разбойниках Чернышевский воспринимал в годы работы над «Автобиографией» несколько иронически. Он отмечал «ошибку» бабушки, выразившуюся в том, что обычных охотников бабушка выдает за разбойников. Эта «ошибка» явилась в результате «привычки принимать взгляд старших родственников за истину, над которой уже нечего думать, которую остается только повторять». «Замечательно то, что бабушка, — пишет Чернышевский, — была женщина умная и хорошо знала, что такое значит охотиться. Как же объяснить, что она совершенно не догадывалась, что прабабушкины разбойники были действительно честные мещане, стрелявшие от скуки по воронам, а быть может находившие и бекасов или встречавшие зайцев» (I, 569). Желая исправить бабушкину «ошибку», Чернышевский в Петропавловской крепости создает второй вариант рассказа о встрече с разбойниками. В этом втором варианте на сомнения Мавры Перфирьевны, услышавшей выстрелы из ружья, Иван Кириллыч говорит: «Полно, Мавруша, какие разбойники! Это, должно быть, какие-нибудь городские купцы разъезжают по деревням с товаром, а вот едут мимо озер, увидали уток, ну и стреляют» (I, 706).

Второй рассказ о разбойниках в «Автобиографии» тоже приурочен к семейным обстоятельствам. Он как бы является продолжением первого рассказа о встрече с разбойниками: «На новом месте (т. е. на новой должности, на которую переселились из прежнего прихода) батюшка с матушкой жили, Николинька, хорошо. Только кругом были разбойники, и главный атаман у них был Мезин, старик такой почтенный, видный из себя» (I, 572). Однажды у «батюшки» разбойники увели лошадей. Далее изображается встреча «батюшки» с атаманом Мезиным. «Вот он вместе с атаманом Мезиным и поехали в лес разыскивать разбойников. Мезин свистнул, — кругом из лесу люди повыскакали, голые все, в руках сабли». Мезин угощает разбойников вином. «Три раза так принимались: они все его и батюшку убивать хотят — он на колени станет, и потом пьют вино. Когда в третий раз напились, совсем сжалились... Ведь привели, отдали лошадей батюшке». Чернышевский и этот рассказ пытался объяснить реальными отношениями, существовавшими между его прадедом и атаманом Мезиным. Вот его комментарий:

«Отношения Мезина к прадедушке показывают, что прадедушка был тогда священником; был ли Мезин его духовным сыном, или так питал уважение к его священному сану и, без сомнения, честной жизни, этого

не видно из рассказа; неизвестно также, где и как был крытый, огороженный заостренными брусьями дом Мезина, — в лесу, как дом человека, формально живущего вне покровительства законов, или в селе, где, может быть, и угощались у него местные чиновники, — я хочу сказать, что остается неизвестно, на каком основании занимал свое атаманское положение этот Мезин: только ли избегал он наказания ловкостью, храбростью шайки и, быть может, содействием окрестных жителей, уведомлявших его о всякой опасности, — или он был выше, сильнее мелких местных властей? — Это второе предположение я делаю потому, что аккуратно каждое воскресенье во все мое детство видел своими глазами спокойно молящегося в нашей церкви человека, под командою которого производились грабежи его подданными. Если в 30-х годах действия таких шаек с явно живущими в обществе и также явно атаманствующими главами должны были ограничиваться воровскими формами грабежа, то в конце прошлого века натурально было им действовать шире, с формами настоящего разбоя. Этот знакомый мне в лицо атаман, наш прихожанин, точно так же уважал моего батюшку, как Мезин „прадедушку“» (I, 573).[6]

В цикле преданий «Про разбойников» Д. Н. Садовников приводит фамилии и клички многих поволжских атаманов: Костычев, Ахмет, Быков, Суворов, Алексей Ехмачинский, Шарюк, Серебреков, Кудеяр.[7] А. Н. Минх в статье «Легенды о Кудеяре в Саратовской губернии» также сообщает: «Наша губерния богата преданиями и легендами о местных разбойниках, главную роль между которыми играют — Стенька Разин и Кудеяр. За ними следуют волжские атаманы: «Урак, Будан, девушка Пелагеюшка, Водкин и другие разбойники: Гуляев, Дорыня, Кутырев, Улан, Сим, Кувыкан, Ермошка, Ерема, Бакут и масса других, не говоря уже о довольно свежих преданиях про Пугача — как о самом Пугачеве, так и его атаманах и полковниках».[8] Разбойник Мезин в этом списке отсутствует. Чернышевскому принадлежит вполне оригинальная запись саратовского предания о разбойнике Мезине. Важно и то, что хранительницами этого предания являлись прабабушка и бабушка Пелагея.

В предании «Про постоялые дворы», записанном Садовниковым от Абрама Новопольцева, содержится эпизод встречи с разбойниками, совсем близкий первому рассказу бабушки Пелагеи. Но у Абрама Новопольцева о дьяконе сказано резко, по-крестьянски: «Я под этим местом разбойником сидел, да попал на одного на дьякона, да на дурью родню, на жеребячью».[9]

Если в народных преданиях разбойники наделяются и положительными чертами (когда они выступают защитниками угнетенных масс) и отрицательными (когда они преследуют цели личной наживы), то дьяконы и попы, как правило, изображаются сатирически, как «дурья порода». Ба-

[6] Вместе с тем Чернышевский с недоумением отзывается о голых разбойниках: «Что это значит, я не знаю. Разделись ли они для того, чтобы быть страшнее, как люди совершенно отчаянные, пренебрегавшие уже всеми принятыми в общежитии правилами? Тогда это производило на меня такое впечатление. Или бабушка не совсем поняла в детстве рассказ отца, говорившего о голых саблях, а не о том, что сами разбойники были без рубах? Но нет, она тоном, голосом показывала, что именно это обстоятельство было важно, производило на ее батюшку и на самого Мезина такое же ужасное впечатление, как на меня» (I, 572).

[7] В одном из преданий о Кудеяре сказано: «Он грабил князей, бояр, вообще богатых людей, а бедных он не трогал» (Фольклор Саратовской области. Составитель Т. М. Акимова, под редакцией А. П. Скафтымова. ОГИЗ, 1946, стр. 419).

[8] «Этнографическое обозрение», 1891, № 1, стр. 255.

[9] Д. Н. Садовников. Сказки и предания Самарского края. СПб., 1884, № 108, стр. 320.

бушка Пелагея, происходившая из духовного звания по материнской линии, исключает из семейных рассказов мотив «дурьей», «жеребячьей» породы. Между разбойником и «честным» дьяконом устанавливаются добрососедские отношения. Мезин за добро платит добром. Доброжелательство распространяется и на сельского священника. В традиционных волжских преданиях честные разбойники обычно милуют только бедных, таков разбойник Костычев, действовавший на правом берегу Волги, в верстах семи от г. Сенгилея. Он «грабил только богатых, а бедных сам награждал деньгами».[10]

На примере семейных преданий о разбойниках раскрывается главная особенность сказительской манеры бабушки Пелагеи: местные предания перелицовываются в семейные рассказы, в семейные хроники; герои рассказов — прадед, прабабушка, дядя, «какой-то родственник». Одни герои наделяются семейными «паспортами», другие остаются традиционными разбойниками. Но и последние ведут себя вполне благоразумно: они не убивают родственников бабушки Пелагеи, возвращают прадеду лошадей и вообще ценят честное сельское духовенство. В этой композиции сказывается не просто семейная традиция, но и социальная биография сказительницы. Чернышевский не разрушает сюжетной схемы бабушкиных рассказов и оставляет нетронутой их идейную тенденцию.

Третий рассказ бабушки — «о каком-то своем старшем родственнике, вроде дяди» — не несет на себе ничего семейно специфического. Этот «старший родственник», построив на поляне бревенчатую избу с прорезами, привязывал у засады поросенка или гуся, а сам скрывался в избе. «Но вот волки сговорились, — потому что волки умеют сговариваться между собою, волк тоже умный зверь, как медведь или лиса, — и целая, быть может, сотня их собралась штурмовать избушку» (I, 570). Случайно подоспевшие мужики из деревни выручают охотника из беды, но с тех пор он зарекается охотиться и не берет ружья в руки.[11]

Рассказ бабушки о дяде-охотнике включен в «Повести в повестях» («Жизнь и приключения Александры Евтроповны Тисминой, урожденной Дмитровской»); действие приурочивается к Кузнецкому уезду Саратовской губернии и к 1815 году. Н. М. Чернышевская трактует этот рассказ как революционную аллегорию:

«Опять, как в рассказе бабушки, только с еще большей силой, здесь выявляется символика народного восстания: мужики, догадавшись о нападении волков, „собрались, вооружились и пошли целою милициею на выручку, — и выручили, когда отец уж не чаял спасения. Волки разбежались, увидев большую толпу с ружьями, рогатками, приближающуюся с криками и выстрелами“. Эзоповским языком Чернышевский говорит и о том, что у борцов с хищниками остается для следующих поколений богатое наследство, что их детей ждет лучшее будущее, в светлые ворота которого, несмотря на все притеснения и унижения, ожидающие их, они войдут как потомки героического охотника на волков и коршунов. Революционный смысл этого рассказа совершенно ясен. Перекликается он и с заключительной сценой романа „Что делать?“, где утверждается мысль, что победа народной революции освободит и самого Чернышевского из заточения».[12]

---

[10] Там же, стр. 111.

[11] Чернышевский сравнивает «бабушкиного родственника» с героем романа французского писателя Жозефа Мери «Гева»: сэр Эдуард привязывает к железной клетке быков или свиней, а сам из укрепленной клетки стреляет в тигров.

[12] Чернышевская, стр. 159—160.

Четвертый рассказ бабушки Пелагеи, известный по основному тексту «Автобиографии» и по второй ее незаконченной редакции, имеет условно-сказочный характер. В зачин попадает и сам Николенька: «Матушка была, Николинька, хорошая мать, заботливая, умывала нас, приглаживала головы, смотрела, чтобы рубашоночки на нас были чистенькие, опрятно держала нас, хорошо» (I, 576). За этой семейной присказкой следует рассказ о том, как однажды у ворот батюшкиного дома остановилась богатая карета, из нее вышел красивый барин, который попросил принять к себе на воспитание младенца. Иван Кириллыч и Мавра Перфирьевна воспитывают этого ребенка, «только не угодно было богу такого счастья для батюшки с матушкою и для нас: занемог младенец и скончался».

К этому рассказу Чернышевский делает довольно любопытный комментарий: «Теперь этот рассказ занимает меня своею поэтическою стороною: видно, что было тут какое-то похищение, бегство и нежная любовь, — и кто эта женщина, сидевшая в карете? И почему ее любовь должна была скрываться? И почему она должна была расстаться со своим сыном или дочерью, — ведь, наверное, она любила его или ее еще больше, чем отец? И как она „убивалась“ и „сходила с ума“, когда узнала о смерти малютки, — верно побольше, чем прабабушка. Но тогда нас с бабушкою занимало не то, а исключительно только то, что подвертывалось счастье прадедушке и прабабушке, да ушло от них» (I, 577).

Последние два рассказа — о дяде-охотнике и о приемном младенце — лишний раз свидетельствуют об условности семейного колорита. Бабушка Пелагея ссылается на семейные истории «бабушки с матушкой», а по существу, она рассказывает увлекательные сказки, составляющие фольклорное наследие Голубевых.

Все основные лексические и сюжетные элементы рассказов бабушки Пелагеи идут от фольклорной поэтики. Семейный элемент заключен в зачинах и концовках, в отдельных ремарках, что касается основного повествования, то здесь бабушка Пелагея просто даровитая сказочница, владеющая довольно разнообразным репертуаром. Всего ближе к истории своей родословной бабушка Пелагея придерживается в рассказах о разбойниках. Они наполнены реальными бытовыми деталями. Главное здесь не разбойники, а семейный и общественный быт и нравы, патриархальная наивность дедовских суждений. Рассказ о неудачном охотнике построен на обычном народном анекдоте. Рассказ о ребенке — чувствительная история, фольклорная основа которой нам неясна.

Шестой рассказ бабушки Пелагеи — историческое предание. Этот рассказ «довольно сильно действовал» на воображение маленького Чернышевского и оставил в его памяти глубокий след. В основе рассказа — героическая фабула, но и эта фабула подана в форме воспоминания о подвиге одного из предков, бежавшего из далекого плена на родину. «Чья-то семья, прадедушкина ли, или прабабушкина, была многочисленна, жила в коренном своем селе, и уж не все ее члены были духовные, а некоторые, может быть и бóльшая часть, не бывши в училище и не получив мест, сделались мужиками». «Корсаки» (киргиз-кайсаки) однажды захватили одного из родственников, работавших на пашне, далеко от села. Он попал в милость к тамошнему (неизвестно какому, хивинскому или другому) царю, сделался большим начальником и приезжал навестить родных, звал их ехать с собою. «Натурально, никто не согласился». Судьба другого пленника была иная. Его тоже захватили корсаки во время работы на поле, он превратился в обыкновенного раба, ему сделали на пятках глубокие прорезы и всунули туда комки мелко из-

резанного конского волоса или свиной щетины, потом заживили разрезы. После этого человеку надобно было ходить, не ступая на пятки, если же ступать на пятку, то от волоса или щетины делается нестерпимо больно. Однако и с подрезанными пятками «наш родственник решился бежать и ушел ночью».[13] За ним была снаряжена погоня, но он сумел сохранить силу и спокойствие, «уберегся незамечен, добрался до русских, пришел домой цел и стал жить подобру-поздорову» (I, 578—579).

Седьмой рассказ из цикла «семейных рассказов» содержит «мифологическую историю». Бабушка Пелагея однажды поведала «каким-то старухам», что один из ее родственников, человек пьющий, «шел из далекого конца города домой, и путь ему лежал через место, еще оставшееся чистым полем; дело было поздно, вечером, встречается нашему родственнику знакомый мещанин: „отец дьякон, пойдем ко мне в гости". Пошли. Хозяин поднес гостю стакан вина, гость перекрестился и увидел, что сидит не на стуле у знакомого мещанина, а на берегу Волги, свесив ноги на обрыве над „яром" (омут, начинающийся прямо от берега) — „как бы он выпил этот стакан не перекрестившись, столкнул бы его черт-то в омут-то". Но, перекрестившись, наш родственник благополучно возвратился домой, совершенно трезвый: „с перепугу-то хмель как рукой сняло"; но не исправился и имел вторую такую же встречу, около тех же мест, — но в этот второй [раз] знакомый пригласил его не в гости к себе, а „бродить рыбу", и пьяный опомнился, когда вода стала уж плескать ему в лицо: перекрестившись от страха, он увидел себя зашедшим, во всей одежде, в воду уже выше плеч и едва мог выбраться» (I, 582).

Чернышевский замечает, что такие приключения «действительно могли быть», он сам от знакомых слышал до десятка подобных легенд, среди которых особенно популярной была легенда о чертях, обитающих в большом полуразрушенном каменном доме около Нового собора. «Говорили, что в этом доме живут черти; слышали иногда по ночам крик, и даже летят камни из окон на запоздалого прохожего». Чернышевский не скрывает своего иронического отношения к местным «мифологическим историям», называя их «скудными и плохими».

Воспроизводя саратовские предания и разные «мифологические истории», Чернышевский постоянно указывает, что в передаче их он буквально следует за бабушкой. Бабушка Пелагея все эти местные предания выдавала за семейные происшествия: на пустой дороге встречаются люди, в которых п р а б а б у ш к а узнает разбойников; п р а д е д посещает стан разбойника Мезина, который возвращает ему украденных лошадей; какие-то богатые люди, которым почему-то неудобно воспитывать своего ребенка при себе, отдают его на воспитание п р а б а б у ш к е, которая умеет и любит ухаживать за детьми; степные наездники увозят двух р о д с т в е н н и к о в в плен, один из них остается в плену и становится богатым человеком, а другой бежит из плена, несмотря на физическое увечье и т. д.

Нет сомнения в том, что бабушка Пелагея была вполне оригинальной рассказчицей, и Чернышевский в детстве имел возможность познакомиться с народной словесностью, слушать сказки и предания. Все бабушкины рассказы (некоторое исключение составляет предание о двух братьях-мужиках, попавших в плен) вполне укладываются в понятие «фольклор», независимо от того, найдутся ли в дальнейшем к ним в параллель местные варианты преданий, легенд и сказок.

---

[13] Ср. с «Очарованным странником» Н. С. Лескова, где содержится аналогичный эпизод.

3

Чернышевский неоднократно, в разные периоды своей жизни возвращался к бабушкиным рассказам. Сохранились их многочисленные редакции. Эти редакции не только позволяют утверждать, что интерес Чернышевского к бабушкиным рассказам был длительным и серьезным, но и говорить о собственно его литературной манере, о тяготении Чернышевского-художника к сказочному жанру, к сказочной фантастике. Какая-то доля бабушкиных рассказов бесспорно принадлежит самому Чернышевскому. Перед нами несколько необычный род контаминации: сказки и предания бабушки Пелагеи в передаче Чернышевского и с его же дополнениями.

Чернышевский трижды принимался за переработку бабушкиного рассказа о разбойниках и каждый раз оставлял начатые варианты незаконченными. Для нас эти незаконченные варианты представляют особый интерес. Они позволяют говорить о повествовательной манере самого Чернышевского, о его увлечении художественным фольклором.

Предания и разные истории, вошедшие в «Автобиографию», могли быть и личным творчеством Чернышевского, не предусмотренным непосредственно семейной традицией. Однако такое заключение маловероятно. Постоянные напоминания Чернышевского о бабушке Пелагее и ее рассказах разрушают предположение, что сам образ бабушки-сказительницы в «Автобиографии» всего лишь литературный прием, образ вымышленный. Во всех трех вариантах рассказа о встрече с разбойниками Чернышевский настойчиво сохраняет семейные зачины и подчеркивает верность традиции: «Буду продолжать рассказ уже буквально подлинными словами моей бабушки Пелагеи Ивановны».

Конечно, это признание о дословном следовании за бабушкиными рассказами требует проверки. Сличение отдельных вариантов показывает, что Чернышевский воспроизводил бабушкины рассказы по памяти, это не был буквальный пересказ. Путем сличения отдельных вариантов мы приходим к выводу: Чернышевский расширяет композиционные схемы бабушкиных рассказов и вносит в повествование свои стилистические приемы. И это понятно. Внук оказался не только внимательным слушателем, но и талантливым писателем-беллетристом, умело продолжившим семейную фольклорную традицию.

Через пятнадцать лет после работы над «Автобиографией» в Петропавловской крепости, Чернышевский возвращается к прежним преданиям и на этот раз дает наиболее полные их редакции. В письме к Ольге Сократовне от 15 марта 1878 года из Вилюйска содержится известный рассказ бабушки Пелагеи о встрече с разбойниками. В этом третьем по счету варианте зачин менее каноничен, в нем появляются новые бытовые и этнографические детали. Чернышевский как бы корректирует и дополняет бабушкины рассказы: «Распродали они, — муж и Мавруша, — лопаты, кадушки и „корчаги“ (огромные горшки; ведра в три и больше); „ухваты“ и „половники“ (то есть уполовники) и сковороды взяли, надобно полагать, с собою: это были, по тогдашнему, вещи дорогие и в селах, я полагаю, еще „предметы роскоши“, которые не везде найдешь в продаже. Словом, осталось у них лишь столько „скарба“, что поместились они со всеми вещами на одну телегу, запряженную одной лошадью» (XV, 204). Далее идет подробное описание рогожной кибитки, отсутствовавшее в прежних вариантах («Автобиография», 1863). Изображение путешествия тоже значительно осложнено дополнительными вводными деталями

и более тщательно разработанным диалогом. Образуются как бы два слоя: «буквально подлинные слова» бабушки Пелагеи и «по-своему» перенятое и изложенное Чернышевским. «...несколько раз, — повторяет Чернышевский, — пересказывала наша бабушка со слов своей матери то, что я начал рассказывать по-своему, не помня того прежнего буквально, и буду продолжать буквально словами бабушки; я могу потому, что помню все, что дальше, буквально» (XV, 205—206).[14] Но и этот «буквальный» рассказ многим отличается от прежних редакций. В частности, изображение встречи с разбойниками в письме к Ольге Сократовне дополнено подробным описанием проезжаемой местности: «У матушки сердце не на месте. Дорога пустая как есть: лес, да поляны, да „тальник“ (ивовый кустарник, растет на сырых песчаных местах). Деревень нет на дороге».

В письме от 31 марта 1878 года Чернышевский возвращается к «трогательной историйке» о молодом человеке и молодой даме, отдавшим на воспитание прабабушке Мавре своего ребенка. Вместо обычного зачина — «предисловие к рассказу». Чернышевский от собственного имени рассказывает о том селе, в котором довелось жить прадедам («Село было вовсе глухая глушь среди глухого края» и т. д.). Затем снова следует ссылка на точность дальнейшего пересказа: «Буду писать словами бабушки. Помню их буквально». И снова «буквально» далеко не совпадает с тем ранним текстом, тоже «буквальным», который содержится в «Воспоминании» («Автобиография»). В письме совсем другая редакция «бабушкиного рассказа», более полная и художественно отточенная. В «Автобиографии» отсутствует разговор барина о воспитании детей, описание обеда, образ слуги, сцена расставания с ребенком. Фактически на основе прежней фабулы в 1878 году Чернышевский создает более развернутое повествование, сохраняя прежнюю сюжетную схему. Укажем, что и в дальнейшем, вернувшись из Сибири, Чернышевский продолжает обдумывать «Рассказы о старине», и летом 1884 года в Астрахани Михаил Чернышевский записывает под диктовку от престарелого отца еще один вариант о прадеде, переезжающем в другой погост, и рассказ о встрече с разбойниками. Сам Чернышевский как бы становится своеобразным «сказителем», продолжающим рассказывать своим детям и внукам «семейные» истории, когда-то перенятые от бабушки Пелагеи.

4

Многочисленные варианты одного и того же сюжета, о которых мы говорили выше, свидетельствуют также и о том, что Чернышевский настойчиво овладевает фольклорной поэтикой и через нее прокладывает дорогу к литературной сказке.

В письме к Ольге Сократовне от 10 марта 1883 года он с горечью писал: «Жаль, что я не в начале своей деятельности заметил истинное свое природное призвание: писать повести, романы, сказки» (XV, 390). Писать сказки, быть «хорошим сказочником» — сказано не для красного словца, Бабушкины рассказы — это и рассказы бабушки Пелагеи, и художественные наброски самого Чернышевского, наброски к «Повести в повести».

«Повести в повести» писались одновременно с «Автобиографией» в Петропавловской крепости (с 21 июля 1863 по 1 января 1864 года). «Цель автора — рассказать так биографию Форстера и историю Лесни-

[14] Разрядка моя, — *В. Б.*

кова, чтобы читатель сначала подумал: „это сказка", потом подумал: „нет, это очень легкая переделка какой-то действительной биографии", и потом пришел к заключению: „что-то такое тут есть, вовсе не выдуманное, но что тут выдумано и что не выдумано — не разберешь", — и успокоился на этом заключении, которое относится ко всем произведениям поэзии: часть в них — факты, часть — вымысел; факты и вымысел слиты так, что и невозможно отделить, и глупо было бы стараться отделить одно от другого; а если читатель успокоится на этом, то и цель рассказа достигнута» (XII, 436). Едва ли более удачно можно определить соотношение реального и вымышленного («часть в них факты, часть — вымысел») в бабушкиных рассказах, в «Автобиографии» и в «Повести в повести». Бабушкины рассказы из «Автобиографии» легко перекочевывают в «Повести в повести». В «Повести» эти рассказы выступают на правах вставных художественных новелл. Подобное перенесение бабушкиных рассказов и преданий в текст художественного произведения лишний раз подтверждает своеобразный синтез двух культур: фольклорной и литературной. Фольклорная культура — это «наследие Голубевых». Для Чернышевского сказки и предания бабушки Пелагеи были в одинаковой степени ценны и как семейные рассказы, по которым он пытался восстановить свою родословную и проникнуть в обстановку детства, и как памятники народного творчества, помогавшие ему решать определенные идейные и художественные проблемы.

Показательно, что Чернышевский в Сибири сам рассказывает детям сказки из «Тысячи и одной ночи». А в письмах из Сибири он признается: «Я в молодости очаровывался сказками „Тысяча и одной ночи", которые тоже вовсе не „сказки для детей", много и много раз потом, в мои зрелые лета, и каждый раз с новым очарованием, я перечитывал этот дивный сборник. Я знаю произведения поэзии не менее прекрасные, более прекрасного — не знаю» (XII, 130). Прямые реминисценции из сказок и народных преданий мы видим в «Повести в повести». «Мой роман..., — пишет Чернышевский, — вышел прямо из моей любви к прелестным сказкам „Тысяча и одной ночи"... Влияние [этих] сказок... господствует в моей переработке... материала. Даже форма перенеслась в мой сборник из арабских сказок».[15]

В композицию «Повести в повестях» входят имеретинская «Сказка о Деборе-девице», татарская сказка «Лань», татарская легенда «Сорок кяфироф»,[16] саратовское предание об охотнике, осаждаемом волками, и другие. На основе бабушкиных рассказов строится почти вся «Глава III. Вставка в рукопись женского почерка, не принадлежащая к ней. Отрывок

---

[15] Увлечение Чернышевского сказками Шехерезады отмечено Г. Виноградовым в его статье «Этнография в кругу научных интересов Н. Г. Чернышевского». В статье Г. Виноградова, в отличие от других работ, посвященных Чернышевскому и фольклористике, говорится (правда, очень бегло) об «Автобиографии»: «Судя по его „Воспоминаниям слышанного о старине", в детские и юношеские годы у него (Чернышевского, — *В. Б.*) были богатые запасы знаний о народном быте, полученные из рассказов окружающих и личных наблюдений: кулачные бои, юродивые, предания о кладах, следы житийных сказаний в устной традиции, близкой к обряду, обычай подкидывания детей и многое другое сохранила его память (рано или поздно все это должно войти в литературу по этнографии Поволжья)» («Советская этнография», 1940, III, стр. 36). В дальнейшем это замечание Г. Виноградова не привлекало внимания исследователей, и «Автобиография» фактически оказалась обойденной, хотя она и сообщает исключительно большой материал, относящийся к фольклору и этнографии.

[16] Среди ученических записей Чернышевского имеется «Былина о пророке Магомете и 40 неверных».

из мемуаров Л. Панкратьева».[17] Сюда из «Автобиографии» переходят почти без всяких изменений рассказы о встрече Ивана Кирилловича и Мавры Перфильевны с разбойниками, об атамане Мезине, о проезжем господине, оставляющем прабабушке своего младенца. Вместе с этими уже известными нам бабушкиными рассказами в «Отрывках из мемуаров Л. Панкратьева» приводятся и другие саратовские предания и «мифологические истории». Они же в более развернутой редакции значатся и в «Автобиографии». Здесь же, в мемуарах Л. Панкратьева, содержится комментарий к саратовской этнографии: «Гениями Саратов был скуден, потому что мир вообще не изобилует ими. В детстве не дошло до меня ни одного важного произведения собственного саратовского творчества. Но когда я потом жил в Саратове учителем гимназии, я получил сведения о существовании самородного гения в моей отчизне. Этот гений был слуга одного из моих тогдашних приятелей, пожилой солидный человек, издавна занявшийся отыскиванием кладов» (XII, 494). Об этом провинциальном «гении», как и о других саратовских юродивых, аскетах и фанатиках, Чернышевский рассказывает от своего имени. Он если и не видел их собственными глазами, то слышал о них множество разных историй. Это уже не герои далекой старины, не персонажи патриархальных бабушкиных рассказов, а живая этнография, саратовская действительность. В дальнейшем мы будем придерживаться текста «Автобиографии», где «глупость, пошлость, тупость или злонамеренность» представлены особенно эффектно.

В характеристике отрицательных явлений провинциальной жизни 40—50-х годов Чернышевский беспощаден. Теперь он говорит уже не с голоса бабушки Пелагеи, а как взрослый человек, учитель Саратовской гимназии, этнограф, революционный просветитель и талантливый публицист.

5

В «Автобиографии» довольно много саратовских историй, легенд и анекдотов, не имеющих прямого отношения к бабушкиным рассказам. Все эти местные предания образуют так называемую саратовскую «живую мифологию». Хотя саратовский край середины XIX века и был далек от «мифологической жизни», в понятиях людей все же сохранился «порядочный запас» суеверий. «Автобиография» тем и показательна, что она вмещает огромный этнографический материал, добытый самим Чернышевским. Чернышевский рассказывает не столько о себе, сколько о саратовцах, о их духовном и нравственном состоянии. За семейными рассказами идут «общие городские рассказы» (о кладах, о чертях, о разбойниках), широко бытовавшие в городе. Главное не в самих устных рассказах, а в живых лицах, в физиологии Саратова, в той атмосфере, которая окружала Чернышевского и до и после окончания Петербургского университета и его участия в кружке Введенского. Это уже не детские впечатления, не воспоминания бабушки Пелагеи о давнем, старом времени, но актуальная действительность. Многие рассказы — рассказ о барине-фармазоне, продавшем душу черту, и рассказ о чертях, раздающих золото в пещере подле Саратова, и рассказ о злодее, выдававшем себя за спасителя душ, а потом отрубавшем головы тем, кто был увлечен его ересью, — выходят за рамки обычных местных легенд и этнографических сведений. Герои этих расска-

[17] См. примечание А. П. Скафтымова к XII тому «Полного собрания сочинений» Н. Г. Чернышевского, стр. 696. Л. Панкратьев — псевдоним некоторых статей Чернышевского в «Современнике».

зов входят в «Автобиографию» на правах подсудимых, ради осуждения провинциального идиотизма и простонародной суеверности. Среди этих героев губернаторский сын, который грабит и режет людей прямо на улицах; атаманом разбойничьей ватаги, действовавшей около Соколовой горы, оказывается частный пристав Баус. Это уже не сказочные «голые разбойники», а разбойники в полицейских мундирах, представляющие не столько этнографический, сколько социальный интерес.

Чернышевский подразделяет «мифологические рассказы» на подлинно мифологические, которые «очень скудны и плохи», и рассказы, в которых запечатлена «живая мифология», т. е. реальная саратовская действительность. В качестве примера подлинно «мифологического» рассказа он приводит легенду о кладах. Доказывая существование кладов своему молодому барину, слуга рассказывал следующий случай:

«Обоз приближался к Саратову с одной из тех сторон, где близко от [него] дорога проходит по горам с ущельями. Смеркалось. Выходит на дорогу человек и говорит мужикам: „Не хотите ли разбогатеть?“ — „Как не хотеть!“ — „Так идите за мною, я вам покажу столько денег, что возьмете сколько захотите“. Повел их в ущелье; из ущелья ход в пещеру; пещера вроде комнаты; среди этой комнаты котел с золотом. У котла стоит квартальный, в мундире, со шляпою и при шпаге, как следует. „Берите, сколько хотите“, — говорят мужикам квартальный и проводник. А тем временем мужики огляделись и видят, в углу стоит старик. Они спросили проводника, что ж этот старик тут стоит в углу, а не идет к котлу брать деньги. „Он уж взял, — говорит проводник, — это купец NN, это его душа тут осталась у него в закладе“. — „Как так? Значит, если взять деньги, душа остается тут?“ — „Да“ — „Ну, когда так, мы не хотим“, — сказали мужики и ушли. А душа-то купца NN уж стала старая и поседела и длинной бородой обросла» (I, 580—581).

Это предание Чернышевский подвергнул всестороннему рассмотрению в «Автобиографии» и в «Повести в повести». Указывая на многие несуразности, свидетельствующие о «крайнем невежестве» рассказчика в области мифологии (душа, оставшаяся у чертей в закладе, а по старинным преданиям — в «вечном плену, в полном рабстве», «должна быть скована железными цепями»; «черти, не предупредив мужиков об условии займа, прямо сказали: „берите“». «Рассказчик не знает этого. Но мало того, что он не знает, как заключаются договоры между чертями и людьми, — он вовсе не знает, что такое черт» и т. д.), Чернышевский в то же самое время находит в этом предании уродливо-фантастическое отражение реальных противоречий действительности. Хотя черт в мундире квартального и не есть сознательная «язвительная насмешка» («Это не сарказм над мундиром и чиновничеством»), рассказчик все же не может ни на секунду забыть реальную жизнь и ее порядки. «Он знает, что выдача денег — служебное дело; на службе бывают в мундирах; полицейский мундир ему знакомее других, потому он и взял его, — он даже не в состоянии понять, что мундиры у чертей должны быть не такие же, как в городе Саратове, — если уж должны быть на чертях мундиры, которых не бывает на чертях» (XII, 495—496). Важно, конечно, и то, что купец отдает черту свою душу за золото, а бедные мужики не желают торговать своей душой. Несмотря на наличие в преданиях о кладах элементов мужицкого демократизма, мужицкой мечты о материальном довольстве, Чернышевский считает эти предания плодом больной фантазии. Рассказчик «в мечтах своих — реальный мещанин или крепостной человек, живущий в городе Саратове, а не гражданин фантастического мира... Это искание кладов — для него самого не

больше как праздношатательство. Если он наемный лакей, то из-за прибавки полтинника в месяц он уедет из Саратова со всеми саратовскими кладами в Петербург, где ему нельзя будет искать кладов, по отдаленности глухих мест от его квартиры» (XII, 496).[18]

Подобной характеристики преданий о кладах и кладоискателях не знала современная этнографическая наука и фольклористика. Чернышевский обнажает мелкобуржуазный смысл фантастики и приравнивает кладоискателей к праздношатающимся обывателям. Вместо этой мещанской, нездоровой фантазии, «беспомощной фантазии незнания», народу нужна другая, здоровая фантастика, помогающая заглянуть в революционное завтра.

6

Самостоятельный раздел саратовской «живой мифологии» составляют юродивые, производившие «фантастическое впечатление» на весь город. Эти «живые люди» с этнографической точки не только бытовая поза. Есть юродивые по недоразумению, на самом деле они вполне нормальные люди. Есть просто несчастные, обездоленные люди, их юродство — трагедия человеческой судьбы. К последним относится бедный деревенский мальчик, который бродил в длинной холщевой рубашке, босой и без. шапки. В Саратове говорили, что этот мальчик забрался однажды на крышу дома и несколько раз пропел петухом. Через день или два загорелся дом. Рассказывая о саратовских пожарах, Чернышевский дает понять, что юродивый мальчик тут ни при чем. Молва о его петушиных криках — просто выдумка. Летом 1840 года в Поволжье стояла сильная засуха и весь край находился в «пожарном страхе». Суеверная молва превратила бедного мальчика в колдуна, умеющего предрекать и предостерегать. «А когда, с наступлением сырого времени, слухи о горящих городах и селах прекратились и пожарный страх прошел, то мистическое значение [мальчика] заглохло и, вероятно, все саратовцы стали видеть в нем опять то же самое, что видели прежде: бедного слабоумного крестьянского мальчика, который из своего села (какого-то недалекого) заходит иногда в город, потому что родные не усмотрят за ним по своему рабочему недосугу или и вовсе не смотрят за ним, оставляют брести куда хочет, в надежде, что никто не

[18] Приводимая нами характеристика преданий о кладах входит в состав «Повести в повести». В «Автобиографии» содержится аналогичная оценка. Указывая на то, что у саратовского рассказчика «черти поступают совершенно несообразно своему характеру в наших преданиях», Чернышевский в «Автобиографии» замечает: «Единственное идущее к делу обстоятельство тут то, что деньги лежат в котле, — черта, взятая из рассказов о кладах, которые, как бы ни были неопределенны, все-таки упоминают, что клад лежит в котле; стало быть, достаточно было самого поверхностного знакомства с преданиями о кладах, чтобы вставить эту черту; но все остальные подробности свидетельствуют о неопытности изобретателя. Он даже не знал, что душу, оставленную в закладе, следовало бы мужикам видеть на цепи или на какой-нибудь привязи. Черти поступают совершенно несообразно своему характеру в наших преданиях: они не предупреждают мужиков об условиях, — такой недобросовестности никогда не приписывалось им, они всегда объясняют все по чистой совести. Но тут они даже и не то что недобросовестны, — они просто сами не знают, как им следует держать себя; когда мужики спрашивают их, кто ж это такой стоит в углу, они тотчас объясняют условия своей помощи, — прежде они не высказали их просто по забывчивости, просто потому, что не слыхивали о порядке заключения подобных сделок. Хорошо и то, что черт, стоящий у котла, одет квартальным, — что это колкость на счет полиции? — подумается вам сначала. Нет, рассказ не имеет никакой язвительной замашки, это не выраженье неприязни к полиции, автор просто думал, что так следует: он знал, что при выдаче денег из какого-нибудь ведомства находится чиновник, — ведь он и выдает, без него кто же выдаст? — и ведь выдача денег — служебное дело, стало быть, чиновник должен быть в форме» (I, 581—582).

захочет обидеть его, бедняжку, такого смирного, а может быть, и сами, по бедности, рады, когда он уходит с их скудного хлеба на хлеб добрых людей, из которого еще, может быть, и принесет им иной раз две-три краюхи калача» (I, 583—584).

Среди так называемых юродивых есть своеобразные протестанты, погибающие в неравной борьбе с жизненными обстоятельствами, люди трагические и до конца несчастные, заслуживающие всяческого сострадания. Чернышевский рассказывает о крестьянской девушке, которая круглый год ходила босой, в одной рубашке, представляя для окружающих «потрясающее зрелище». «Эта девушка, — рассказывает Чернышевский, — не бродила по домам и редко соглашалась посетить кого из звавших ее; она ходила только по церквам, на все службы дня, каждый день. Младшая сестра моей бабушки Анна Ивановна, знакомая с нею, говорила, что ужасно смотреть на нее, неподвижными ногами стоящую на каменном полу церкви... который почти так же холоден, как открытая паперть» (I, 584). Оказывается, что это несчастная девушка, «совершенно умная, и очень умная», превратилась в «юродивую» после страшной личной драмы; она не разыгрывала из себя святую, а «наложила на себя наказание», обрекла себя на смерть. Чтобы понять эту девушку, нужно знать историю ее жизни: «Она и сестра остались сиротами из небедной крестьянской семьи, были в это время уже взрослые девушки и продолжали жить одни, по крестьянскому быту не бедно. Старшая сестра была или младшая, не припомню, но только управляла хозяйством она, потому что была очень дельная и бойкая девушка; и говорить была мастерица. Стал свататься ее сестру жених. Сестра не хотела идти за него, — не потому, что жених не нравился, а так, сестра что-то боялась его, сама не знала почему. Она уговорила сестру и выдала за него. Но он вышел негодяй и жестокий человек, истиранил и очень скоро забил в гроб сестру. Тогда-то эта девушка, в мучении сердца, что погубила сестру, наложила на себя такое страшное наказание и перестала говорить — язык ее погубил сестру. Так она провела много лет, — быть может 15, — но, конечно, свалилась еще в молодых летах. Последнее, что я слышал о ней, было, что она безнадежно больна ногами: они были поражены, вероятно, гангреною» (I, 585).

Чернышевский называет эту девушку «благородной подвижницей», совершающей «чисто человеческий подвиг». В основе ее подвижничества «не фантастическое стремление, а страдание о действительном несчастии нашей простой человеческой жизни» (I, 586).

Чернышевский отличает юродивых по несчастью и шутов-простолюдинов, выступающих часто проводниками мнения народа, от юродивых по призванию, напускающих на себя личину святош, блаженных прорицателей и божьих человеков. Подобных же позиций придерживался И. Г. Прыжов.[19] Его выступление с разоблачением юродивого пророка

[19] До ареста, работая чиновником в Московской палате гражданского суда, Прыжов находил время заниматься этнографией и фольклором. Он путешествует по Московской, Тверской и Владимирской губерниям, изучает крестьянский быт и быт фабричных, записывает сказки и песни, выделяя и пропагандируя те произведения народного творчества, в которых отражалась вековая ненависть трудящегося люда к их поработителям. В результате «хождения по народу» явились «целые тысячи похабных сказок про попов и монахов». Но эти ценнейшие записи народно-сатирических сказок Прыжов вынужден был уничтожить. Незадолго до ареста были сожжены и другие фольклорно-этнографические материалы и готовые к печати труды, в частности исследование «Поп и монах как первые враги культуры человека». Об этой навсегда утраченной рукописи можно частично судить по изданным книгам «Житие Ивана Яковлевича, известного пророка в Москве» (1861) и «Нищие на Руси» (1862). В этих книгах Прыжов рассказывает

Ивана Яковлевича Корейша, воспитанника Московской духовной академии, было встречно в штыки архимандритом Федором в «Духовной беседе» (1860, № 46) и неким Я. Горницким в специальной брошюре «Протест Ивана Яковлевича на господина Прыжова за название его лжепророком». Тогда же, в 1861 году, «Современник» выступил в защиту Прыжова, поместив в январском номере рецензию на «Житие Ивана Яковлевича, известного пророка в Москве». После работы Прыжова «стало ясно как день, что Иван Яковлевич просто ханжа, юрод, лжепророк и больше ничего».[20] «Современник» продолжает прыжовскую характеристику: «Вот их (юродивых, — *В. Б.*) родовые признаки. Они обыкновенно ничего не делают, ничем не занимаются, напускают на себя дурь, в самое холодное время ходят полураздетые, босые, всегда грязные и до отвратительности нечистоплотные; они никем и ничем не стесняются, ничего не совестятся, и самая дурь дает им некоторые права: со всеми они обращаются фамильярно, часто назойливо и дерзко, но им все сходит с рук, все прощается по их глупости и юродству. Юродивыми бывают лица всякого возраста и пола, всех званий и состояний, — крестьяне, мещане, купцы, духовные, солдаты, благородные, но бедные дворяне, а иногда и богатые».[21] Все сословия имеют своих юродивых, т. е. просто несчастных, больных, о которых нельзя судить строго. Но есть среди юродивых и вполне нормальные люди. Они «напускают на себя дурь», чтобы прослыть пророками.

Революционные демократы спорили и с учением церкви, и с теми историками народной культуры, которые опирались на это учение, судили о русском простонародье по кликушам и юродивым, нищим и лжепророкам. Для славянофилов и представителей «официальной народности» (Погодин и Шевырев) весь этот уродливый мир, нравственно униженный и безликий, находящийся во власти религиозных предрассудков, по-своему поэтичен; для Чернышевского и Прыжова этот мир просто отвратителен.

Продолжая полемику со славянофильской фольклористикой и этнографией, начатую Прыжовым и поддержанную «Современником», Чернышевский в Петропавловской крепости в своей «Автобиографии» изображает саратовского блаженного Антона Григорьевича, который пользовался общегородской известностью и бывал в семье Чернышевских. «Если бы я вел дневник в такие годы, когда никто не ведет дневника, — пишет Чернышевский, — Антонушкою было бы наполнено довольно много страниц».

На первый взгляд Антонушка принял на себя юродство «вовсе не по тунеядским наклонностям, а действительно по призванию, по искреннему влечению служить на пользу ближним и тем спасать свою душу» (I, 587).

об ужасах религиозного фанатизма, о невежестве и разврате, царящих за стенами монастырей, в кельях святош. Прыжов сам обряжается в рубище и вместе с «целой ордой ханжей» ходит по монастырям. «Тут было жесточайшее пьянство, богохульство, явная торговля невинностями, фанатические рыкания, песни, молитвы, истерики, чтение писаний и колдовские заклинания. Последствием этого была книжка о юродивых» (И. Г. Прыжов. Очерки, статьи, письма. М.—Л., 1934, стр. 17). Прыжов был убежденным ученым-атеистом, сумевшим подчинить этнографию и фольклористику задачам атеистической пропаганды. Таким он пошел и на каторгу. Во время гражданской казни нечаевцев, когда к Прыжову подошел священник с крестом, он махнул на служителя церкви рукой и «подобравши цепи, взошел первый на эшафот» («Каторга и ссылка», 1924, № 4 (11), стр. 33). Значение Прыжова в истории демократического народознания уже достаточно выявлено в работах М. С. Альтмана и Л. Н. Пушкарева (М. С. Альтман. И. Г. Прыжов и его литературное наследие. В кн.: И. Г. Прыжов. Очерки, статьи, письма; Л. Н. Пушкарев. Критика церкви и духовенства в трудах И. Г. Прыжова. «Вопросы истории религии и атеизма», сб. II, Изд. АН СССР, М., 1954).

[20] «Современник», 1861, январь, стр. 303.

[21] Там же, стр. 300.

Отказавшись от «житейской формалистики» для того, чтобы жить для других («жалость к людям»), Антонушка в тяжелый год для народа (в холерный и голодный) бросает свое хозяйство и отдается проповедничеству. Антонушка подстать Ивану Яковлевичу, он претендует быть пророком, овладевает особым, «фигуральным языком». Слушая его «иронические, юмористические обороты», часто не знали, как его понять: шутит он или говорит серьезно, хвалит или порицает. В своих речах он постоянно обличал монахов и монашенек, «любил бранить и тех, и других». Он был способен на проделки, поднимавшие его авторитет среди простонародья: во время обедни, забравшись в пустые кельи женского монастыря, Антонушка выпустил пух и перья из перин и подушек, набив их кирпичами. «Они должны спать на камнях, какие они монахини, когда у них подушки и перины? — говорил он, когда его потом поругали за это» (I, 589). Антонушке нередко приходилось бегать или прятаться от полиции. Наконец, его арестовали и выслали в родное село, в Петровский уезд. Таким образом, Антонушка не просто чудак, он юродивый от ума, с расчетом. Чернышевский очень хорошо сказал о саратовском блаженном: «Итак, Антонушка был дипломат, очень и очень тонко соблюдавший границы в своем юродстве» (I, 591). Он отличался «природною живостью характера и бойкостью языка: он был из людей „неугомонных“» (I, 590). Чернышевский не хвалит и не обличает юродивого. Для него ясно лишь то, что Антонушка как явление общественное не только не полезен народу, а скорее вреден: Антонушка — человек корыстный и мелкий, несмотря на свое внешнее благородство. Русскому народу нужны другие недюжинные люди, не религиозные фанатики, не божьи человеки и юродивые, пусть даже умные юродивые, а сознательные борцы за общественные интересы. По словам Чернышевского, Антонушка «чудак, он занимается пустяками, он говорил бог знает что, потому что хоть и умный человек, но не за свое дело взялся, — что он понимает в нравственности?» (I, 595). Но и этого еще недостаточно. Антонушка — эгоист, он в своем чудачестве не пойдет слишком далеко, не умрет с голоду и не наложит на себя вериги. В конечном итоге образ Антонушки задуман Чернышевским для разоблачения ханжества и лицемерия, нравственного убожества и внутренней опустошенности блаженных и прорицателей, претендующих на роль народных наставников. Антоны Яковлевичи и Антоны Григорьевичи — это ряженые, выступающие в крестьянских полушубках, в лохмотьях, они искусно пользуются простонародной фразеологией, разыгрывают роль филантропов. А по существу, они — явление антинародное, сознательные или бессознательные проводники идей смирения и терпения. Чтобы Антонушка был совсем ясен, Чернышевский его жизнеописание доводит до конца: Антон Григорьевич становится купцом 2-й гильдии.

Под покрывалом юродства и кликушества может скрываться самое фантастическое мракобесие и невежество. Богомольный и благочестивый столоначальник Матвей Иванович Архаров под старость тоже решил заняться паломничеством, совершить путешествие по святым местам. Чернышевский показывает всю жестокость и весь цинизм «праведника». Отправившись в Киев, Архаров в пути тиранит свою жену. Столоначальник и архивариус Архаров был и остается «грубым, гадким человеком». «Праведник какой завелся. — Лошаденка плохая, — как дождик, чуть дорога в гору, она и становится. — Что же вы думаете? Сам сидит, а жену гонит с телеги: „Слезай, — говорит, — лошади тяжело, ступай пешком“. — „Матвей Иванович, ты в сапогах, да и то не слезаешь, а я в башмаках как буду идти по такой грязи?“ — „Мне, подлячка, можно сидеть, на мне грехов

нет, а тебе надо пешком идти, чтобы усердием этим искупить свои грехи". — Так и сгонит с телеги, и идет она пешком по дождю да по грязи. Вот они какие, праведники-то. У них у всех сердце жестокое. В них человеческого чувства нет» (I, 622—623).

Среди представителей «живой мифологии» имеются и такие, мимо которых не должен пройти этнограф.[22] К ним относятся не только деревенский мальчик и деревенская девушка, о которых речь шла выше, но и совсем дряхлая старушка. Ее однажды Чернышевский встретил на одной из улиц Саратова. Эту старушку нельзя назвать блаженной, она просто стара и по старости уже «вышла из ума». Следует привести весь разговор Чернышевского с этой старушкой:

«„Куда же ты идешь, бабушка?" — „Домой". — „Где ж у тебя дом?" — „Зятек с дочкою живут в избушке подле Уфимцева сада". — „Да ведь это версты три за городом? Как ты дойдешь? Где тебе дойти? У тебя уж рот-то стал коченеть, не то что ноги, — вишь тебе уж и говорить-то не свободно".— „Точно, батюшки мои, точно, что сводит лицо-то, заскорузло". — „Как же ты дойдешь? Тебе надобно переночевать здесь где-нибудь. Ты у кого была в городе-то?" — „У кумы, батюшки мои". — „Где живет кума?" — Старуха назвала очень далекую местность города. — Туда везти ее — не приходится, а так оставить нельзя: старуха от мороза и закоченела и уж совсем потеряла рассудок, — не разберет, что идет по сугробу, не разберет, что все прохаживается взад и вперед по одной улице. Как быть с нею? — „Мы тебя, бабушка, довезем до части, там обязаны дать тебе переночевать, да и пристава мы попросим, или кто там есть, хорошо приютят и покормят, а завтра поутру и пойдешь домой". — „Батюшки мои! — взвыла старуха. — Не губите моей души. Там меня убьют!" — Мы доказывали ей, что нет, не убьют, а дадут поужинать и уложат спать. Но никакие резоны не действовали: „Убьют, там убьют! в части убьют! В части всегда убьют!" — твердила старуха с таким убеждением, что мы подались и пошли на компромисс: вместо части предложили соседнюю будку; против будки старуха не имела такого твердого убеждения, была сбита нашею диалектикою, сказала наконец: „Ну, на будку так и быть подвезите, мои батюшки"» (I, 660—661).

Среди всех саратовских юродивых и пророков эта старуха, пожалуй, самая праведная. Чернышевский в шутливой форме, обычной для его литературной манеры, дает понять, что такая старушка для историков и этнографов является «психологической драгоценностью». Она до такой степени стара и находится в такой степени «чистейшей искренности», что ее мнение уже не является «проявлением индивидуальности» («у старухи все личное находилось уже в замороженности»), — «в этом состоянии человек уже бывает эхом духа своей нации». Прислушиваясь к голосу подобных старушек и наблюдая народную жизнь, ученые и писатели смогут «овладеть ключом к истории».

Для того чтобы картина народной жизни была совершенно ясна, Чернышевский рассказывает и о том, как однажды он сидел у окна, выходящего на улицу, и вдруг увидел бегущую толпу. Люди бежали «сломя голову, — еще, еще, — десятки, сотни людей, — не на пожар, не [на] другое какое зрелище, нет, не тот бег, не любопытный и спокойный, а отчаян-

---

[22] Под «живой мифологией» Чернышевский имел в виду отрицательные явления современного народного быта, полемически направляя это выражение против мифологов, идеализировавших рутинерские обычаи.

ный, — бег от погони». Были среди этой бегущей толпы «простые люди» в полушубках, в армяках, в волчих шубах, в шинелях, были среди них мальчишки, старцы, убеленные сединами, а «огромное большинство составляли пылкие юноши и люди в летах мужества, полного сил и гордого силами». Народная толпа, покинув поле кулачного боя, бежала от нескольких будочников. «Бой был в полном разгаре, как на берегу явился полицейский с несколькими будочниками, — и сражающиеся ринулись бежать» (I, 662). Здесь и толпа и полицейские имеют уже прямо символическое значение. Простительно было старушке бояться полицейской будки («там меня убьют»), но бежать от будочников юношам и «в летах мужества» просто позорно. Чернышевский не стесняется сказать горькую правду: отважные люди в полушубках и шинелях бегут от крикунов-будочников, которые «не смели бы подойти близко и к одному из них, если б он хоть слегка нахмурил брови и сказал: назад!» (I, 663). Чернышевский не переоценивает революционной сознательности народа, он знает, что народ еще слишком патриархален, что ему недостает сознательности, активности в борьбе с угнетателями. «Этнографический» эпизод бегущей толпы повторяется в «Прологе». В романе изображается Волга, «пьяные бурлаки», «шум, крик, удалые песни, разбойничьи песни», и этих «удалых молодцев», величающих себя «не ворами, не разбойниками, Стеньки Разина работничками», усмиряет окрик будочника-инвалида. Глядя на бегущую толпу и на «добрых молодцев», Чернышевский с горечью замечает: «...жалкая нация! Нация рабов, — снизу до верху, все сплошь рабы» (XIII, 196—197). Такой суровый приговор мог произнести только Чернышевский. В. И. Ленин указывал, что «это были слова настоящей любви к родине, любви, тоскующей вследствие отсутствия революционности в массах великорусского населения».[23] Это не значит, что Чернышевский не верил в революционные силы народа. Если терпению приходит конец, народная толпа делается отважной и бесстрашной, способной на самую «горячую битву».

Вместо того чтобы исследовать «историю общественной жизни» Чернышевский вынужден был придумывать в «Автобиографии» безвинные детские «анекдоты». Подобную «манеру обработки предмета» мы видим и в романе «Что делать?». Чернышевский запрятывал свои революционные идеи в семейные бытописания. Иначе он не мог писать в Петропавловской крепости.

Поведав о многочисленных саратовских историях, Чернышевский подводит итог: «Нравы и обычаи были настолько пестры и неоднородны, что и итог был столь же хаотичен». Нравы и обычаи действительно были пестры. Вот эта мозаика понятий и представлений: «Будь честен; пьянствуй; будь добр; воруй; люди все подлецы; будь справедлив; все на свете по зубам; кланяйся всем; от ученья один вред; бездельничай; от науки все полезное для людей; законы надобно уважать; плутуй; люби людей; дуракам счастье; смелому удача; говори всегда правду; без ума плохо жить; будь тише воды, ниже травы; закон никогда не исполняется; закон всегда исполняется; будь — неизвестно что, или что хотите, все на свете» (I, 671).

В этом хаосе суждений и представлений, половина которых выражена народными афоризмами и поговорками, содержится и то положительное,

[23] В. И. Ленин, Сочинения, т. 21, стр. 85.

что, будучи очищено от рутинерских предрассудков, органически войдет в революционно-просветительский катехизис: будь честен, будь добр, будь справедлив, бога нет, будь трудолюбив, от науки все полезное для людей, люби людей, смелому удача, говори всегда правду, без ума плохо жить, закон никогда не исполняется. Пока еще в жизни господствуют пошлые понятия, но со временем, в усиленной борьбе с пережитками, победу одержат просвещение и народный гуманизм. «Но если нельзя сомневаться, что этот хаос, — пишет Чернышевский, — придет в стройность, что из дикой бессмыслицы разовьется жизнь, приличная человеческому обществу, то теперь в целом еще нет ее. Все еще только кусочки, клочочки, перепутанные со всякою дрянью. И если не только нельзя сомневаться, что они очистятся и склеятся, если можно даже разобрать, что отбросится и что останется по очистке и как это чистое построится в стройное целое, — ведь это можно разобрать, — то нужно же разбирать, — а чтобы разбирать, для этого нужны же силы и опытность не ребенка» (I, 672). Эти новые силы, способные очистить жизнь народа от всего случайного и консервативного, способные организовать жизнь на новых началах, в России имеются. В России «есть все силы, которыми создается порядок, они уже действуют, но они еще слишком недавно действуют; в ней есть все, все элементы, из которых развернется прекрасная и добрая жизнь» (I, 671).

Все это Чернышевский пишет не в «Что делать?», а в «Автобиографии». Между тем совпадение основных идей здесь настолько очевидно, что едва ли следует приводить параллельно соответствующие цитаты из знаменитого романа. То, что Чернышевский не сумел или не пожелал досказать в «Автобиографии», он тогда же, в Петропавловской крепости, показал в «Что делать?». В романе изображены новые, свежие силы, которые действуют хотя и недавно, но уже много сделали для того, чтобы жизнь народа была прекрасной. В романе содержится новая фольклорная фабула, идущая также от местных преданий. Волжский бурлак Никитушка Ломов, а не юродивый Антонушка олицетворяет трудовой народ, его богатырскую силу и душевный размах. Замечательно, что из всех местных преданий Чернышевский вводит в «Что делать?» предание о силаче-бурлаке. Никитушка Ломов всего более соответствовал понятиям Чернышевского о недюжинных людях из народа, которым принадлежало великое будущее. Предание «Про Никитушку Ломова» вошло в сборник Д. Н. Садовникова (№ 121): «На Волге в тридцатых годах ходил силач-бурлак, Никитушка Ломов; родился он в Пензенской губернии. Хозяева судов дорожили его страшной силой: работал он за четверых и получал паек тоже за четверых. Про силу его на Волге рассказывали чудеса». Не случайно «особенного человека» Рахметова друзья называли Никитушкою Ломовым. Он «приобретал твердостью воли право носить это славное между миллионами имя».

«Автобиография» комментирует не только некоторые положения романа «Что делать?», но и многие другие работы Чернышевского, особенно его статьи и рецензии по вопросам этнографии и фольклора. Для Чернышевского фольклорно-этнографические интересы не были случайными, они были подготовлены всей жизнью и опытом ученого и общественного борца. Фольклор и этнография рассматриваются Чернышевским в свете важнейших политических проблем современности. Для него нет и не может быть какой-то единой фольклорной культуры. Фольклор — явление сложное и противоречивое, разного идейного и художественного достоинства.

Чернышевского интересует прежде всего отражение в народной поэзии, в народных обычаях и верованиях национально-народного характера, его сильных и слабых сторон. Блаженный Антон и Никитушка Ломов — две противоположные силы, две нравственные и духовные возможности. Чернышевский отвергает рутинерство, консерватизм, пассивность и пропагандирует все, что связано с революционностью, с энергией и трудолюбием народной натуры; ради народа Чернышевский сближает фольклор с просвещением, с общечеловеческими завоеваниями культуры. Это была позиция революционного демократа.

И. М. КОЛЕСНИЦКАЯ

ПРИРОДА В КРЕСТЬЯНСКИХ ПОЭМАХ Н. А. НЕКРАСОВА И В НАРОДНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Изучение связей творчества Некрасова с народной поэзией неоднократно привлекало внимание исследователей. На эту тему в советское время написан ряд работ, авторы которых устанавливали факты обращения поэта к фольклору, подтверждая выдвинутые положения ссылками на источники, откуда черпал Некрасов отдельные образы, а иногда и целые отрывки, песни и т. д.

В некоторых исследованиях освещалась функция заимствованного Некрасовым из фольклора материала в творчестве поэта, ставился вопрос о методах использования поэтом фольклора и о характере его переработки. Все эти работы внесли несомненный вклад в литературу о Некрасове, однако на современном этапе развития некрасововедения достигнутые выводы оказываются недостаточными. Это вызвало появление в последнее десятилетие новых работ о фольклоризме Некрасова. К. В. Чистов в своей статье «Некрасов и народное творчество» [1] подвел итог всего достигнутого наукой по данной теме за первые три десятилетия после Великой Октябрьской революции и наметил новые пути изучения проблемы. Автор статьи справедливо утверждает, что проблема эта на современном этапе «должна изучаться в связи с историей борьбы революционных демократов за реализм и народность русской литературы, в связи с историей развития эстетики Белинского, Чернышевского, Добролюбова, Некрасова, Салтыкова-Щедрина»,[2] при дальнейшем изучении вопроса должен быть прежде всего прояснен революционно-демократический характер некрасовского отношения к устному народному творчеству, выявлено новое, что внесено Некрасовым в заимствованные им из фольклора произведения.

В указанном направлении шла работа по изучению роли народного творчества в поэзии Некрасова, предпринятая К. И. Чуковским.[3] Он показал, что фольклор интересовал Некрасова как средство познания мировоззрения современного крестьянства, причем исследователь имеет в виду прежде всего взгляды крестьянства на его собственное положение, на отношения между сословиями, на представителей эксплуататорских классов и т. д. К. Чуковский показал, что Некрасов полемизировал с теми, кто подчеркивал косность, отсталость деревни, он тщательно выбирал и включал в свое творчество материал, свидетельствовавший о росте социального протеста в народной среде, создавал новые песни агитационного

[1] Некрасовский сборник, I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1951.
[2] Там же, стр. 106.
[3] К. И. Чуковский. Мастерство Некрасова. М., 1952, стр. 331—554.

содержания, при помощи которых старался воздействовать на сознание народа.

Перед современными исследователями творчества Некрасова очень остро встает вопрос о специфике его художественного метода, основанного на тех эстетических принципах, которые защищались теоретиками революционно-демократической эстетики. Для новой, демократической эстетики изучение поэтики фольклора имело большое значение. Недаром же на одной из первых страниц «Эстетических отношений искусства к действительности» Чернышевский подчеркнул своеобразие представлений народа о прекрасном в человеке, отличие идеала женской красоты крестьянина-труженика (отразившегося в народных песнях) от идеала женской красоты по понятиям дворянской среды, недаром приемы и средства изображения действительности в фольклоре привлекали внимание и Чернышевского, и Добролюбова.

Для Некрасова, стремившегося полно и правдиво раскрыть жизнь и мировоззрение современного народа в доступной для него форме, вопрос о взглядах народа на мир и приемах изображения этого мира имел первостепенное значение. Причем поэт-демократ интересовался не только взглядами народа на явления социальной жизни, этическими, религиозными представлениями и т. д., его внимание привлекал и взгляд крестьянина-труженика на окружавшую его природу и приемы изображения последней в народном творчестве.

При изучении особенностей художественного метода писателя, его философских и эстетических взглядов решение вопроса, как изображается природа данным автором, имеет большое значение. Этому вопросу также немало внимания уделяла революционно-демократическая критика. «Изображение природы,— писал Чернышевский, — раскрывает отношение писателя к нации, его философские воззрения, его чувство прекрасного».[4] В «Эстетических отношениях искусства к действительности» читателю ясно показано, как представляет себе прекрасное в природе новая эстетика. В критических статьях и рецензиях, посвященных разбору произведений современных поэтов, Добролюбов постоянно обращал внимание на характер созданных ими картин природы. Он резко осуждал Никитина за нарочитую красивость пейзажей, которые оказывались излишними в некоторых его произведениях, не будучи связаны с действием, он же восхищался реалистическими картинами природы у Кольцова, сумевшего передать подлинный взгляд крестьянина на природу. Некрасов, горячо любя русскую природу и тонко чувствуя ее красоту, был строгим и справедливым критиком современных ему поэтов (см. статью «Русские второстепенные поэты»)[5] и сам создавал в высшей степени реалистические, живописные и пластические изображения русской природы. В этих картинах отчетливо проявилось эстетическое credo революционной демократии, новое материалистическое понимание прекрасного, породившее специфические для Некрасова приемы пейзажной живописи.

В крестьянских поэмах Некрасова перед читателем проходят разнообразные картины русской природы в различные времена года. Они явились как бы итогом работы Некрасова-пейзажиста, в них сказались ориги-

[4] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. II, М., 1939, стр. 260. В дальнейшем все цитаты приводятся по этому изданию, в скобках курсивом обозначается том, прямым — страницы.

[5] Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений, т. 9, М., 1953. В дальнейшем цитаты приводятся по этому изданию, в скобках курсивом обозначается том, прямым — страницы.

нальные черты метода поэта-демократа. Пейзаж в крестьянских поэмах своеобразен, что объясняется спецификой авторского замысла в этих произведениях. В некоторых из крестьянских поэм пейзаж выполняет особую функцию (например, в поэме «Мороз, Красный Нос», о чем будет сказано ниже), однако можно установить ряд общих особенностей пейзажных зарисовок в крестьянских поэмах, которые связаны со спецификой жанра этих произведений.

Функции и характер пейзажа в крестьянских поэмах Некрасова, а также стиль описаний природы определяются двумя факторами: во-первых, тем, что перед нами жанр поэмы, жанр лиро-эпический, где от лица рассказчика или автора ведется повествование о событиях, прерываемое рассказами действующих лиц, и где в то же время широко разлита лирическая струя; во-вторых, тем, что перед нами поэмы крестьянские, где поэт стремился раскрыть характерные особенности мировоззрения народа.

В 60-е годы перед русской литературой встала задача создать произведения, широко и полно отражающие жизнь и взгляды современного народа, произведения, при помощи которых представители революционной демократии стремились воздействовать на сознание народа, пробудить его для активных действий, для борьбы за свое освобождение. Добролюбов требовал создания «партии народа в литературе», считал необходимым появление такого поэта, в произведениях которого была бы изображена жизнь простого народа во всех ее противоречиях, на которую поэт смотрел бы глазами народа: «...чтобы быть поэтом истинно народным... надо проникнуться народным духом, прожить его жизнью, стать вровень с ним, отбросить все предрассудки сословий, книжного учения и пр., прочувствовать все тем простым чувством, каким обладает народ»[6] (разрядка моя, — *И. К.*). Таким поэтом, глубоко знавшим жизнь угнетенного народа, изучившим его мировоззрение, был в ту эпоху только Некрасов. В приведенной цитате Добролюбова следует особенно подчеркнуть его мысль: «прочувствовать все тем простым чувством, каким обладает народ». В крестьянских поэмах Некрасова мы и встречаемся с поразительным искусством поэта показывать все через призму народного восприятия. Через призму восприятия народа дан в крестьянских поэмах и пейзаж. Это и определило особый характер картин природы, своеобразие стиля описаний природы в крестьянских поэмах и стихах Некрасова.

Как показывает изучение пейзажа в некрасовских поэмах 50-х годов («Саша», «Тишина», «Несчастные») и в стихотворениях 1860 года — «На Волге» и «Рыцарь на час», — именно в это время формировалось искусство реалистической пейзажной живописи поэта.

Предшественником Некрасова в области создания реалистических картин русской природы, отличающихся конкретностью изображения, был А. С. Пушкин. Однако созданные Некрасовым картины природы не были простым повторением пушкинских пейзажей. Они отразили новое отношение поэта-демократа к русской сельской природе, рисовавшего ее в тесной связи с жизнью и трудом народа.

Следуя реалистическому методу, Некрасов, как и Пушкин, подчеркивал национальную специфику пейзажа, рисовал «родные русские картины» колосящихся нив, сосновых лесов, зеленеющих лугов и лазурных озер («Саша», «Тишина»), широких русских рек («Тишина», «На Волге»),

[6] Н. А. Добролюбов. О степени участия народности в развитии русской литературы. Полное собрание сочинений, т. I, М., 1934, стр. 235. В дальнейшем все цитаты приводятся по этому изданию, курсивом обозначается том, прямым шрифтом — страница.

заснеженных равнин. Как и Пушкин, Некрасов стремился подчеркнуть конкретные признаки русской природы, называя растения и животных, которые распространены в средней полосе России: леса сосновые, березовые рощи, отлет журавлей («Несчастные», ср. у Пушкина: «гусей крикливых караван тянулся к югу»), стаи уток и куликов («Несчастные») и т. д. Он прибегал, как и Пушкин, к конкретным, точным эпитетам, подчеркивающим признаки предметов: «янтарная полоса» солнечного луча, «зеленые стены густых берез», «красные гроздья калины» и т. д. Эти приемы реалистической пейзажной живописи, встречающиеся уже у Пушкина, развиваются в произведениях Некрасова 50-х годов, особое же значение приобретают в крестьянских стихах и поэмах 60—70-х годов, где при их помощи создается особый стиль описаний природы. Однако картины природы в поэмах 50-х годов во многом отличаются от пейзажей крестьянских поэм, приближаясь к пушкинской пейзажной живописи. Характерной особенностью пейзажа в поэмах «Саша», «Несчастные», «Тишина», «На Волге», «Рыцарь на час» было то, что природа в них воспринималась или лирическим героем, или кем-либо из действующих лиц поэмы, относящихся к культурному слою русского общества, — героем дворянином или демократом, любящим народ, сочувствующим ему, но все же не принадлежащим к крестьянской среде.

Характер воспринимающего природу субъекта накладывал своеобразный отпечаток на стиль ее описаний. По функции своей пейзажи в некрасовских поэмах 50-х годов, как и у Пушкина, являются преимущественно средством раскрытия внутреннего мира героя, гармонируют с его мыслями о родине и народе. Отношение героев поэмы к природе (Саши, Агарина, Крота), как и у Пушкина (Онегин, Татьяна, Ленский), помогает автору подчеркнуть народность характера, определить степень близости героя к народу, его жизни и интересам.

В связи с тем, что природа воспринимается человеком, специально созерцающим пейзаж, в поэмах Некрасова 30-х годов появляются развернутые картины природы, характерные также для Пушкина и других дворянских поэтов, вплоть до современников Некрасова (пейзажи в «Евгении Онегине» занимают целую строфу, а иногда и несколько строф — главы II, IV, V, VII и т. д.). Названные выше черты (конкретность и детализация) сочетаются в этих обширных зарисовках с другими чертами, также присущими поэзии первой половины века: частыми олицетворениями природы, лиризмом, проявляющимся в виде обращений героев к природе, в обилии восклицаний («Сладок мне леса знакомого шум!») и т. д. Связь пейзажей поэм 50-х годов с традицией дворянской поэзии первой половины века закрепляется в ряде лексических особенностей, характерных для описания природы в поэзии пушкинской поры и самого Пушкина. Так, хлебное поле всегда называется «нивой», говорится о скирдах хлеба, распростерших «свою хранительную тень» (ср. у Пушкина: «В тени хранительной дубравы»), и т. п. Герои некрасовских поэм воспринимают красоту русской природы в привычных для них образах русской поэзии первой половины века. Все это создавало в поэмах 50-х годов своеобразную целостную поэтическую систему, напоминавшую по своему характеру пушкинский пейзаж. Однако в поэмах 50-х годов появляются уже специфические приемы некрасовской живописи, свидетельствующие о том, что перед нами художник-новатор. Здесь даются небольшие зарисовки отдельных уголков русской природы, основанные на выделении ряда характерных деталей и признаков изображаемого (картины провинции в «Несчастных», волжский пейзаж в отрывке «На Волге»; у Пушкина такого рода пейзажи появляются

лишь в зрелый период его творчества — последние главы «Евгения Онегина», «Осень», «Вновь я посетил»). Точность и детальность изображения достигают исключительного совершенства в «Рыцаре на час». Эта именно линия и получила дальнейшее развитие в поэмах о народе, где своеобразный метод художника-демократа, создающего пейзаж, помог ему последовательно осуществить принцип народности на новом этапе, показать не только мировосприятие героя, любящего народ и связанного с ним, но верно раскрыть мировоззрение самого народа, его взгляд на природу.

В отличие от поэм 50-х годов, где пейзаж был дан большей частью в восприятии лирического героя поэмы или в восприятии кого-либо из героев поэмы, относящихся к тому же социальному и культурному кругу, что и лирический герой, и гармонировал с их чувствами («Саша», «Тишина», «На Волге», «Рыцарь на час»), выражая отношение героя к народу, в крестьянских поэмах пейзаж дан в восприятии рассказчика или героя крестьянина. В большинстве случаев, связанный с эпической частью поэмы, пейзаж не представляет собою самостоятельной развернутой картины, а является лишь точным обозначением места действия. Поэт стремится создать яркие зрительные, сугубо конкретные образы, которые дали бы читателю точное представление об обстановке, окружающей крестьянских героев. В «Коробейниках» указано изменение характера местности, по которой идут торгаши, место встречи с лесником: «в Кострому идут проселками, по болоту путь лежит, то кочажником, то бродами»; точно обозначено место действия в стихотворении «В полном разгаре»: «равнина безлесная, нивы, покосы, да ширь поднебесная». Читатель ясно представляет себе время и место действия в поэме «Мороз, Красный Нос» в момент приготовления могилы Проклу, возвращения стариков домой, на пути Дарьи в лес, во время замерзания героини в лесу и т. д. В «Кому на Руси жить хорошо» с элементами пейзажа, указывающего на место действия, мы встречаемся почти в каждой главе. В «Прологе» действие происходит под дубом в лесу, в главе «Поп» перед нами «широкая дороженька, березками обставлена... песчана и глуха», по ней идут странники, их взорам открываются «холмы пологие с полями, с сенокосами, а чаще с неудобною заброшенной землей». Во время беседы странников с попом изменяется погода, идет дождь, в «Сельской ярмонке» «день жаркий, под березками крестьяне пробираются», «Последыш» начинается с картины сенокоса, в прологе главы «Крестьянка» рисуется картина уборки урожая с полей и огородов. Матрена Тимофеевна начинает свой рассказ на улице за избой:

Тут рига, конопляники,
Два стога здоровенные,
Богатый огород.
И дуб тут рос — дубов краса.

(*3*, 246).

Путь крестьянки в город лежит через равнину, покрытую снегом, отправляется она в звездную, лунную ночь. Точное обозначение места действия крестьянских поэм было, следовательно, одним из принципов некрасовского художественного метода. Природа здесь рисуется не сама по себе, а только в связи с человеком, как часть той типической обстановки, которая окружает крестьянских героев. Эти пейзажные зарисовки способствуют конкретному, зрительному восприятию центральных образов поэм, их действия.

Осуществление этого принципа в крестьянских поэмах 60—70-х годов явилось выражением требований, предъявляемых к пейзажной живописи прогрессивной демократической критикой 60-х годов. В своем отзыве о стихотворении Никитина Добролюбов упрекал поэта за то, что в его стихотворении «Утро на берегу озера» пейзаж не связан органически с действием персонажей, которые рисуются во второй части. «К сожалению, — писал Добролюбов, — заботясь всего более о художественности (которую он притом смешивает с красивостью описаний), господин Никитин до сих пор очень небрежно пользовался этой стороной своего таланта. Например, у него есть стихотворение, в котором является перед нами крестьянская девочка-приемыш... кажется для полного художественного представления такого явления вовсе не нужно описывать, как например „лебеди плывут по равнине вод", как „луг зеленеет подобно бархату"..., а у г. Никитина половина стихотворения состоит из описания всех этих прелестей, а во второй является девочка» (*2*, 583). В статье о Кольцове Добролюбов, напротив, одобрял пейзажи Кольцова, тесно связанные с человеком. Еще яснее выражено понятие демократической литературы и критики о функции пейзажа в произведении В. В. Стасовым (применительно к живописи). Стасов подчеркивал необходимость тесной связи пейзажа с человеком и его действиями: «По моему убеждению, пейзаж должен, рано или поздно, воротиться к первоначальной и истинной роли своей — являться только сценой человеческой жизни, постоянной спутницей, приязненной или враждебной, его существования. Пейзаж должен перестать быть отдельной самостоятельной картиной. Картины пейзажей должны замениться предварительными этюдами, необходимыми для представления полных картин, где человек занимает первое место, а все остальное, что окружает человека в его жизни, великое и малое, полезное и вредное, прелестное и отвратительное, — второе».[7]

Обращает на себя внимание и характер пейзажных зарисовок в крестьянских поэмах. Если в поэмах 50-х годов мы еще нередко встречались с широкой картиной русских лесов, нив, рек и озер, с общей картиной деревни, то в крестьянских поэмах окончательно восторжествовал тот прием изображения природы, который в поэмах 50-х годов только намечался: здесь даются тщательно выписанные, при помощи ряда конкретных деталей, изображения какого-нибудь небольшого уголка местности, а чаще всего просто два-три характерных штриха, сразу определяющих место действия. Ряд таких деталей встречается при описании помещичьего дома, оставленного владельцем: «огромный дом, широкий двор, пруд, ивами обсаженный» (*3*, 238; ср. также приведенные выше стихи с указанием места, где расположилась Матрена Тимофеевна со своими гостями, и многие другие). С такими же конкретными указаниями встречаемся мы в стихах 60-х годов, посвященных народу. В стихотворении «Деревенские новости» точно определяется место, где происходит встреча с крестьянами: «вот и Качалов лесок, вот и пригорок последний», «Вот уж запасный амбар, вот уж и риги» (*2*, 98). Читатель знает, что в тот момент, когда поэт подъезжал к родной деревне, шел «шумливый» летний дождь. Встреча поэта с крестьянскими ребятишками («Крестьянские дети») происходит в сарае, сквозь щели сарая «глядятся веселого солнца лучи», в конце стихотворения картина меняется, разражается гроза. Таким образом, картины природы в крестьянских поэмах и стихах Некрасова по своей функции и характеру отличаются от пейзажей в некрасовских поэмах 50-х го-

[7] В. В. Стасов, Избранные сочинения, т. III, СПб., 1894, стр. 547.

дов от пушкинских пейзажей и картин природы в дворянской поэзии XIX века. Эти пейзажные зарисовки, входящие в крестьянский сказ («Кому на Руси...», «Коробейники») или в монологи героев (монолог Дарьи, рассказ Матрены Тимофеевны), оказываются близкими по функции и стилю описания к изображению природы в эпических и лироэпических произведениях народного творчества, где проявился подлинный взгляд крестьянина на природу.

Характер народного восприятия природы, отразившийся в фольклоре, приемы и средства изображения ее в народном творчестве почти не изучены. Широкое распространение получило утверждение, что пейзаж для эпических жанров (былины и сказки) не характерен вообще. Окружающий героя мир хорошо известен как сказителю, так и его слушателям, поэтому на описании его исполнитель эпических произведений почти не останавливается; более подробные описания возникают тогда, когда речь идет о фантастических, неизвестных для слушателя сказки картинах тридесятого царства, подводного или подземного мира и т. д. В лирических песнях картины природы или отдельные образы, взятые из мира природы, гармонируют с выраженными в песне чувствами или действиями героев (на этом основывается прием психологического параллелизма), в иных случаях картина эта является просто зачином песни, не связанным с последующим содержанием. В исторических песнях в большинстве случаев развертывается картина, определяющая место действия, в этой же функции встречаются картины природы и в северных причитаниях (примеры будут разобраны в соответствующих местах настоящей работы). Более тонкие исследователи эпических жанров народного творчества высказывали относительно пейзажа в этих жанрах более осторожные и правильные суждения. Развернутый пейзаж, говорили они, для былины и сказки не характерен, однако слушатель постоянно получает верное, точное представление о месте, где происходит действие (степь ли это, или берег реки, лес или поле), нередко указывается время суток и даже освещение в момент происходящего действия, на котором сосредоточено все внимание сказителя. «Пейзаж в этой песне, — пишет В. Я. Пропп относительно былины «Садко», — нигде не описывается. Он должен быть угадан слушателями, угадан и почувствован».[8] «Пейзаж в сказке, — отмечает Елеонская, — занимает вообще мало места; ему уделяется внимание лишь тогда, когда им обусловлено действие, развертывающееся в сказке».[9]

Встает вопрос: на основании чего же слушатель может «угадать» характер пейзажа? Какие основания для правильного «угадывания» заключаются в текстах эпических произведений? Оказывается, что такие основания есть. В другом месте своего исследования о героическом эпосе В. Я. Пропп отмечает: «...пейзаж в этой былине (речь идет о той же былине «Садко», вариант Сорокина, — *И. К.*), как и вообще в русском эпосе, не описывается, он угадывается слушателем из полунамеков». Пейзаж подводного царства, куда попадает герой этой былины, сказитель воспроизводит «через одну характерную деталь: солнце светит сквозь воду».[10] Ряд конкретных деталей (обозначение пород деревьев, формы, цвета, свойств предметов) сообщает тем или иным вариантам былины черты местного колорита. «Природа Новгородской Земли и Севера ярко

---

[8] В. Я. Пропп. Русский героический эпос. Л., 1955, стр. 88.

[9] Е. Елеонская. Великорусские сказки Пермской губернии. Влияние местности на сказку. «Этнографическое обозрение», 1915, I—II, стр. 39.

[10] В. Я. Пропп, ук. соч., стр. 97, 98.

отражена в былинах», — пишет Р. С. Липец.[11] Она показывает в своей работе, как в зачинах былин проявились черты русской природы:

Реки да озера к Новугороду,
А мхи да болота к Белу-озеру,
Да чисто поле ко Опскову.

В ряде случаев, замечает исследовательница, новгородский пейзаж сливается с северным:

Гладкие мхи к морю пошли,
Щéлье-камéнье в северной стране
. . . . . .
А тая эта зябель в подсеверной стране.[12]

В некоторых былинах, как отмечает А. М. Астахова, действие переносится на «шумяче-гремяче Онегушко» на «Онегушко страховитое».[13] В мезенских былинах героиня блуждает около моря по колена в грязи, что характерно для низовьев реки Мезени,[14] в северо-восточных вариантах (беломорских и печорских) былины о Чуриле говорится о снежной пороше, выпавшей на Троицын день, что характерно для данной местности.[15] Все эти указания помогают слушателю воссоздать в своем сознании вполне реалистические картины русской природы в ее характерных чертах, представить место действия героя. «...две-три резкие черты бывают достаточны, чтобы определить внешние условия событий», — пишет Елеонская о сказке. Эти черты в процессе развития жанра развивались по линии усиления конкретизации и детализации изображения. А. П. Евгеньева, сопоставляя эпитеты, относящиеся к природе и быту в былинах из сборника Кирши Данилова и «Онежских былин» Гильфердинга, приходит к выводу, что число эпитетов, обозначающих предметы, в сборнике Гильфердинга возрастает. Лес, леса, вместо двух эпитетов в «Онежских былинах» получают свыше десяти (темные, дремучие, стоячие, шумячие, мелкие, превысокие, сухой, жаровой и т. д.). Исследовательница делает вывод, что «традиционный жанр — былина подчиняется той тенденции в поэтическом языке, которую мы отметили в плачах — показать мир в разнообразных свойствах и качествах».[16]

Стремление к конкретизации изображения природы, находящегося в тесной связи с действиями человека, проявляется и в увеличении числа деталей описываемого, в результате чего картина делается шире, нагляднее. Это явление отмечалось исследователями в области сказки. «В более поздних и современных нам записях, — писал М. К. Азадовский, — мы встречаем уже бóльшую детализацию в отдельных чертах природы и порой даже более или менее разработанные картины».[17] Он приводил примеры такой детализации при изображении природы из сказок А. Чирошника и Н. О. Винокуровой. Число подобных примеров могло бы быть увеличено за счет сказок Ломтева, Сороковикова и др.

---

[11] Р. С. Липец. Былины у населения русского севера XIX—начала XX в. Сб. «Славянский фольклор», Изд. АН СССР, М., 1951, стр. 163.

[12] Там же, стр. 164.

[13] А. М. Астахова. Русский былинный эпос на севере. Петрозаводск, 1948, стр. 88.

[14] Р. С. Липец, ук. соч., стр. 165.

[15] А. В. Марков. Беломорские былины. М., 1901, стр. 465, 520.

[16] А. П. Евгеньева. О некоторых поэтических особенностях русского устного эпоса XVII—XIX вв. «Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР», VI, М.—Л., 1948, стр. 174.

[17] М. К. Азадовский. Русские сказочники. В кн.: Русская сказка, т. 1. Л., 1932, стр. 74.

В более позднем по сравнению с волшебной сказкой и былиной жанре исторической песни это стремление к конкретизации места действия проявляется совершенно отчетливо:

Что пониже было города Саратова,
А повыше было города Царицына,
Протекала река-матушка Камышинка.
Круты-красные берега, луга зеленые.[18]
Эх-да,
Как на горочке, да на приго...
Эх-да, на пригорочке,
. . . . . .
Эх-да,
На белом камне, да на горю...
Эх-да, на горючем
Эх-да,
Там построили да церковь сла...
Эх-да, церковь славную.
(Русские народные песни, стр. 68).

Ты воспой, воспой, млад жавороночик,
Сидючии весной на проталинке.[19]

И здесь элементы пейзажа выполняют ту же функцию, что в былинах и сказках, — обозначают точно место действия, указывают на конкретные черты окружающей героя природы. Это единственная функция пейзажа в эпических и лиро-эпических жанрах фольклора. В этой именно функции выступает пейзаж и в поэмах Некрасова о народе.

Картины природы в народном творчестве лаконичны. Развитый, распространенный пейзаж в художественном произведении является большей частью результатом специального созерцания природы художником и имеет самостоятельное значение. Изображение же природы в народной поэзии не отражает такого специального созерцания. Крестьянин, прекрасно зная во всем конкретном многообразии окружающую его природу, познаваемую в процессе постоянного общения с ней, отбирал в своем творчестве только то, что было необходимо для конкретизации обстановки действия или для выражения чувств и настроений.

Пейзажи в крестьянских поэмах Некрасова в значительной своей части тоже лаконичны. Они свидетельствуют о тонком знании поэтом-демократом русской природы, окружающей его крестьянских героев.

Рассказывая о жизни народа от лица крестьянина, строя повествование в форме народного сказа или песни («Коробейники», «Кому на Руси жить хорошо», в стихотворении «Зеленый Шум» и других стихотворениях 1860-х годов), Некрасов стремился верно передать взгляд крестьянина на природу. Поэтому он нигде не выходит за рамки народной эстетики и поэтики. Правда, в некоторых случаях картины природы у Некрасова оказываются немного шире и всегда разнообразнее фольклорных, однако по своему общему характеру, по стилю и приемам изображения они остаются в пределах поэтики описания в эпических и лиро-эпических жанрах фольклора. Некрасов почти нигде, за немногими исключениями (где непосредственно включается народное причитание или песня, вложенные в уста крестьянки), не повторяет традиционных фольклорных пейзажей с дремучими лесами, синим морем и пр., он даже редко прибегает к такому традиционному приему, как параллелизм или постоянный эпитет, и все-

[18] Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. Изд. АН СССР. М.—Л., 1956, стр. 102 (в дальнейшем: Русские народные песни).

[19] Собрание разных песен М. Д. Чулкова. СПб., 1913, стр. 178 (в дальнейшем: Чулков).

таки взгляд на природу и принципы ее изображения здесь именно такие, какие характерны были для народного сказителя.

Конкретность изображения обстановки, окружающей крестьянских героев Некрасова, проявляется не только в обозначении характерных для данной местности предметов («по болоту путь лежит», «тут рига, конопляники, два стога здоровенные и т. д.»), но и в точном названии местности. Эта черта не была характерна для поэм и лирики Некрасова 1850-х годов, она появляется только в крестьянских поэмах и стихах, посвященных народу в 60-е годы: «Вот и Качалов лесок», «В Шахове свекру сноха вилами бок просадила» («Деревенские новости»), «в Кострому идут проселками», «да в Трубе селе» («Коробейники»), «в овраге у речки Желтухи» («Мороз, Красный Нос»), «вот, наконец, и Клин» («Кому на Руси жить хорошо»).

Эта особенность, сообщающая картинам и событиям бо́льшую реалистичность, правдивость, характерна и для народного повествования. Особенно часто точное обозначение места действия дается в исторических и казачьих песнях, в причитаниях, а в ряде случаев и в былинах. Так, в новгородских былинах называется Новгород, Ильмень-озеро, Волхов. Точно обозначен в некоторых вариантах путь Садко из Новгорода к морю по Волхову, Ладожскому озеру и Неве. В онежских былинах-балладах, так же как и в северных причитаниях, часто называется «страховитое Онегушко» и т. д. В исторических песнях конкретизация места действия в названии — явление обычное:

Как на славных, на степях
Было Саратовских,
Что пониже было города Саратова,
Что повыше было города Камышина.

(Русские народные песни, стр. 29).

Такие же точные обозначения часто встречаются и в текстах причитаний:

По славной, по веселой деревне Пожарищу
Из-за озера за Онежского.[20]
По Покровской гладкой улице,
По Рожественской площадочке.

(Рыбников, III, стр. 71).

Для поэтики исторической песни характерна не только топонимика, но в ряде случаев и топография местности, что придает описанию особую конкретность:

Промеж было Казани, промеж Астраханью,
А пониже города Саратова,
А повыше было города Царицына,
Из тое-ли было нагорную сторонушку,
Как бы прошла, протекла Камышевка-река,
Своим устьем она впала в матушку Волгу-реку.

(Русские народные песни, стр. 33).

Точное расположение предметов на местности подчеркивается обычно и Некрасовым: «пруд, ивами обсаженный, посереди двора» (*3*, 238), «в селе, за четыре версты, у церкви, где ветер шатает подбитые бурей кресты, местечко старик выбирает» (*9*, 171).

Конкретизация изображения, проявлявшаяся у Некрасова в точном обозначении пород деревьев и видов животных, с которыми встречаются

[20] Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, т. III. М., 1910, стр. 17 (в дальнейшем: Рыбников).

его герои, достигла в крестьянских стихах и поэмах 1860-х годов широкого распространения. Она передает большую наблюдательность и близкое знакомство крестьян с природой. В стихотворении «Крестьянские дети» поэт различает голоса птиц: «воркует голубка», «кричат молодые грачи»; вместе с крестьянскими ребятами наблюдает он лесных обитателей: «взлетит ли тетеря, закокав птенцам» и т. д. Пробирающиеся по болоту коробейники слышат, как «ухалица ухает», как «ребенком стонет сыч», «у реки куропаточки закокали», по голосам различает птиц в лесу дед Мазай:

Вечером пеночка нежно поет,
Словно как в бочку пустую удод
Ухает; сыч разлетается к ночи.

(2, 322).

Эта наблюдательность народа отчетливо проявлялась и в поэтической системе фольклорных произведений. В фольклоре обычно не просто называются птицы и звери, но конкретно обозначаются: «сидит мелка пташечка канареечка»,[21] «не серые гуси там все возгоковали, не черны там три ворона возлетывали»,[22] «ты воспой, млад жавороночек».[23] То же самое относится и к обозначению растительности. В причитании и песне часто встречаемся с точным обозначением пород леса, о котором идет речь: «толстым ельницком, березницком, частым мелким олешницком».[24] То же и в песнях:

Ах, зарастала та дорожка,
Эх, горьким частым осинничком,
Эх, ельничком да березничком.[25]

Из-под лесу, лесу темнова
Из-под частова осиннику.

(Чулков, стр. 131).

Такая же конкретность обозначений характерна и для крестьянских поэм и стихов Некрасова: «широкая дороженька березками обставлена», «пруд ивами обсаженный», «и дуб тут рос — дубов краса». Особенно сильно проявляется эта конкретизация в стихотворении «Зеленый Шум», написанном в стиле песни. Здесь перечисляются почти все деревья, встречающиеся в средней полосе России: «качнет кусты ольховые», «стоят сады вишневые», «шумят повеселелые сосновые леса», «и липа бледнолистая и белая березонька», «высокий клен» (2, 148—149).

Однако такого рода обозначениями конкретизация не ограничивалась. У Некрасова обычно все предметы окружающего крестьянских героев мира природы точно определяются, подчеркиваются их признаки, свойства. С этим связано широкое употребление в поэзии Некрасова и особенно в крестьянских поэмах и стихотворениях о народе точного конкретного эпитета. «В Зеленом Шуме» не только названы различные породы деревьев, но многие из них наделены еще эпитетами, создающими яркий зрительный образ: «липа бледнолистая», «белая березонька с зеленою косой», «шумит высокий клен», «к высокой сосне подошла», «рожь высокая».

---

[21] Русские народные песни, стр. 68.
[22] Там же, стр. 74.
[23] Чулков, стр. 178.
[24] Русские плачи Карелии. Петрозаводск, 1940, стр. 62.
[25] Лирические народные песни. Вступительная статья, подготовка текста и примечания Е. Лопыревой. Л., 1955, стр. 185. Библиотека поэта, малая серия.

Такого рода эпитеты, указывающие на конкретные признаки предметов, широко распространены и в фольклоре, где также усиливают конкретизацию изображения: «леса темные», «как у той лядины лесу частого стоит ель да суковатая, да береза виловатая»,[26] «толстым ельницком, березницком, частым мелким олешницком». Конкретные эпитеты широко употребляются и для характеристики других явлений природы: «пески сыпучие», «болота зыбучие», «на ключевую воду холодную», «по темному Онегу свирепому», «разольются круглы, малые озерушки».

А. П. Евгеньева отмечает рост числа такого рода эпитетов в записях былин и причитаний второй половины XIX века по сравнению с более ранними вариантами. Абсолютное количество определений возросло за счет тех, которые характеризуют явления природы, бытовые детали, обстановку действия.[27] Аналогичные явления наблюдает А. П. Евгеньева и в былине. Таким образом, окружающий мир предстает в народном творчестве во всем конкретном многообразии признаков, качеств, свойств. В таком же многообразии предстает он и перед героями крестьянских поэм и стихотворений Некрасова.

Разумеется, можно возразить, что названия пород деревьев, птиц и животных, равно как и точные конкретные эпитеты, не могут считаться принадлежностью только некрасовской поэзии и только крестьянских поэм. Реалистические картины природы у Пушкина и других поэтов создавались также при помощи такого рода обозначений и эпитетов. В XLI строфе IV главы «Евгения Онегина» упоминаются волчиха и голодный волк, гуси, улетающие на юг, при описании зимы говорится о «пушистых браздах» снега, взрытых проезжающей кибиткой и т. д. В стихах Тютчева, появление которых Некрасов приветствовал именно за живое, грациозное, пластически верное изображение природы, за умение поэта «уловить именно те черты, по которым в воображении читателя может возникнуть и дорисоваться сама собою данная картина» (*9*, 205), что представлялось Некрасову «делом величайшей трудности», можно встретить и упоминания растений («и сосен по дороге тени», и конкретные эпитеты: «песок сыпучий по колени», «багряных листьев томный легкий шелест», и т. д.). Обилие цветовых эпитетов встречалось еще в стихах Державина, искусного живописца, воспринимавшего окружающий мир в богатстве красок и форм: «воздух синий», «снопы златые», «в зеленых муравах» и т. д. Во всех названных случаях употребление эпитета (или точное обозначение предмета) способствовало, конечно, конкретизации, созданию реалистического образа, выделению национальных черт русского пейзажа.

Однако дело заключается не только в употреблении тех или иных штрихов, отдельных эпитетов и т. п., а в целостной поэтической системе, которую эти приемы у того или иного поэта образуют, важен контекст, в который они включены. В приведенных выше примерах у Пушкина, Тютчева и других поэтов это только единичные штрихи, отдельные эпитеты, вкрапленные в своеобразную систему стихотворения, у Некрасова — это не единичные, а многократно повторяющиеся разнообразные конкретные эпитеты, образующие в совокупности картину или зарисовку, близкую по своему характеру к народному творчеству, например в стихотворении «Зеленый Шум», картины уборки урожая в «Крестьянке», во втором сне Дарьи и т. д.

---

[26] Рыбников, III, стр. 69.
[27] А. П. Евгеньева, ук. соч., стр. 169.

Важно еще и то, что эти обозначения и эпитеты попадают у Некрасова в определенное окружение простых слов крестьянской речи, обозначающих предметы крестьянского быта и труда. Все это вместе создавало особый характер пейзажа крестьянских поэм, отличный от творчества других поэтов, где конкретный зрительный эпитет попадал в окружение метафорических образов и олицетворений:

Уж верба вся пушистая
Раскинулась кругом
Опять *весна* душистая
Повеяла крылом.[28]

Уже *румяна осень носит*
Снопы златые на гумно.[29]

Следует отметить, однако, что Некрасов, широко используя конкретные эпитеты-определения и создавая эти эпитеты по образцу народных, в то же время никогда почти не повторял в эпических частях поэм постоянных фольклорных эпитетов («леса темные», «ветры буйные» и т. д.). Поэта-демократа привлекала конкретность народного эпитета, создававшего яркий зрительный образ, но не его постоянство, придававшее изображению некоторое однообразие.

Конкретные штрихи, «намеки», при помощи которых в фольклоре создаются точные изображения природы, это не только выбор характерных предметов, их определение, расположение на местности и т. д., это нередко и точное указание времени, когда развертывается действие, что в свою очередь позволяет представить освещение, при котором выступает та или иная картина природы:

На заре было да на зореньке,
Ой да, на восходе вот ясного солнышка
. . . . . .
Ой да, на закате вот светлого месяца.
(Русские народные песни, стр. 121).

Не вечерняя заря, братцы, приутухла,
Полунощная звезда, братцы, восходила.
(Чулков, стр. 180).

Тонкий художник-живописец, Некрасов не только широко прибегал к приему выделения одной-двух черт, точно указывавших время дня, но вводил детали, позволявшие читателю распознавать полутона, оттенки, причем делал это также с предельным лаконизмом. Так, наступление вечера в поэме «Коробейники» подчеркнуто двумя штрихами: «Уж *темнели небеса*, над болотом *засинелася, понадвинулась роса*» (*2*, 137). Наступает вечер «дождливый», и опять вводится конкретный штрих: «ходят по небу бычки». Мы хорошо знаем, что действие в стихотворении «В полном разгаре», в сцене уборки урожая из поэмы «Мороз, Красный Нос», главах «Сельская ярмонка» и «Последыш», в начале «Крестьянки» происходит в жаркий солнечный летний полдень: «солнце нещадно палит», «солнышко серп нагревает». Здесь прямо упоминается солнце, в других случаях на солнечный день даются косвенные указания: «день жаркий. *Под березками* крестьяне пробираются» (*3*, 178) (следовательно, стран-

[28] А. Фет. Стихотворения. Л., 1953, стр. 76.
[29] Г. Г. Державин. Стихотворения. Л., 1947, стр. 46.

ники ищут тени). Матрена Тимофеевна начинает свой рассказ поздним вечером:

Уж звезды рассажалися
По небу темно-синему,
Высоко месяц стал.
(3, 247).

Дарья отправляется в монастырь поздним вечером, она идет лесом вьюжною зимнею ночью, а достигает монастыря днем при солнечном освещении. Это не описывается, об этом читатель узнает из отдельных косвенных штрихов:

Ветер шумит, *наметает сугробы*
Месяца нет — хоть бы луч!
(2, 188).

Вот и стена монастырская!
Тень уж моя головой достает
До монастырских ворот.
. . . . . .
Ворон сидит *на кресте золоченом*...
(2, 190—191).

Яркие зрительные детали создают картину морозной зимней ночи, яркого месячного света в главе «Губернаторша»: «равнина *белоснежная*, да небо с *ясным месяцем*, да я, да *тень моя*» (3, 294).

Еще прекраснее картина зимних сумерек в поэме «Мороз, Красный Нос», воспроизведенная также при помощи отдельных конкретных штрихов. Приготовив могилу Проклу, старик под вечер возвращается домой:

Нет солнца, луна не взошла.
Как будто весь мир умирает:
Затишье, снежок, полумгла.
(2, 172).

Наряду со зрительными деталями Некрасов часто вводит и звуковые, заставляющие читателя не только увидеть картину, но и почувствовать тишину морозного дня в поле, в лесу, прозрачность воздуха, тишину зимнего леса:

Как тихо! В деревне раздавшийся *голос*
Как будто у самого уха гудет,
О корень древесный запнувшийся *полоз*
Стучит, и *визжит*, и за сердце скребет.
(2, 181).

«В полях было тихо, но *тише* в лесу» (2, 181); «Слышу я конское ржанье, слышу волков завыванье» (2, 189). Выше уже приводились примеры того, как крестьянские герои чутко различают в окружающей их обстановке голоса птиц, животных и т. д.

Таким образом, природа выступает перед героями крестьянских поэм Некрасова и перед самим поэтом, рисующим природу в этих поэмах и стихотворениях, во всем своем конкретном многообразии, во множестве деталей, признаков, оттенков. Все это п о п у т н ы е, б е г л ы е и в то же самое время я р к и е и п р а в д и в ы е з а р и с о в к и, сопутствующие изображению крестьянских героев, их действий. Эти пейзажи напоминают по своему общему характеру, по функции своей и по приемам изображение природы в народном творчестве, где перед певцом и сказителем окружающий мир природы также выступал во множестве конкретных признаков и реалистических деталей. Указывая на сходство принципов и приемов

описания природы в крестьянских поэмах Некрасова и в народном творчестве, объясняющееся единством воззрения крестьянских героев поэм и народных певцов на мир, следует отметить, однако, что эти приемы пейзажной живописи у Некрасова возникли не только под влиянием фольклора. Они постепенно зрели, как об этом уже говорилось выше, в процессе всего предшествующего творческого развития поэта-демократа, в результате освоения им лучших традиций реалистической пейзажной живописи первой половины XIX века, прежде всего — пушкинских традиций. Однако несомненно, что прекрасное знание Некрасовым народа, его мировоззрения вообще и взгляда на природу в частности, хорошее знание поэтического творчества народа, где этот взгляд проявился в ряде конкретных образов и картин, сыграли для развития пейзажной живописи Некрасова в крестьянских поэмах далеко не последнюю роль.

Заметки, сделанные рукою Некрасова на полях рукописей, свидетельствуют о том пристальном внимании, с каким относился поэт к народным приемам и средствам изображения вообще и природы в частности.

Так, например, на лл. 116—118 черновых рукописей «Крестьянки», хранящихся в Архиве Института русской литературы АН СССР (ф. 203), рукою Некрасова сделан целый ряд отдельных выписок из произведений фольклора. Эти выписки свидетельствуют о том, что внимание поэта было привлечено образными выражениями и поэтическими средствами, встречающимися в произведениях народной поэзии, главным образом в былинах и причитаниях. Так, на л. 116 сделана выписка из былинного текста:

Как садились только видели
Не видали как под...
Ах ты волчья сыть! Ах! медвежья
Дрань.[30]
Ты ладь мне поединщика.
Укрепа богатырская
Язык мешается
Мозги потрясаются
В очах свет теряется.[31]

Эти записи свидетельствуют о том, что, работая над поэмой, Некрасов обращался и к былинному материалу. Хотя непосредственно былинные образы в поэму не вводились, отдельными чертами былинного богатыря наделялся Савелий. В частности, эпитет «укрепа богатырская» вошел в речь Савелия для обозначения розог Шалашникова (*3*, 263). Последняя выписка вошла тоже, но уже в измененном виде:

Уж языки мешалися,
Мозги уж потрясалися
В головушках — дерет.

(*3*, 263).

На этих примерах мы видим метод работы Некрасова, использующего фольклорный образ. Он вводит не целый фольклорный отрывок, а извле-

[30] Выражение «Ах! медвежья дрань» в былинных текстах вообще встречается редко. Чаще можно встретить другие формулы: «Ай же ты медвежья сыть, травяной мешок!» (Рыбников, I, № 61), «Ах ты волчья сыть, ты медвежья шерсть!» (Рыбников, I, № 82), «Ах ты волчья сыть, медвежий корм!» (Рыбников, II, № 170); и только в одном тексте былины «Илья и Сокольник» (Рыбников, II, № 199), записанной от Латышова, находим ту формулу, которая привлекла Некрасова: «Ах ты волчья сыть, медвежья дрань!» (Рыбников, II, стр. 635). Отсюда текст и был заимствован Некрасовым. Из этой же былины выписано поэтом еще одно яркое сравнение: спит-храпит, как телега гремит (л. 118): «Он спит, старый, храпит, Как телега ордынская гремит» (Рыбников, II, стр. 637).

[31] Расположение выписок воспроизводится по рукописи.

кает из него отдельные образные обороты, сравнения, отдельные выражения, которые вводит в иной контекст.

Тот же метод характерен был для Некрасова и при заимствовании им из фольклора пейзажных деталей. На лл. 116 и 118 выписан целый ряд конкретных эпитетов, относящихся к крестьянскому быту и к природе, особенно полюбившихся Некрасову в произведениях народного творчества. Большинство из них выписаны из причитаний И. А. Федосовой:

Дороженька бесповоротная
Туда ветер не доносится...
Сарай — колесистый.

У Ирины Федосовой в плаче вдовы по мужу, из которого Некрасов заимствовал целый ряд образов (образ сирот, бранчливой родни мужа и т. д.) для главы «Трудный год», говорится:

Повзыщу пойду любиму семеюшку
Я по этому хоромному строеньицу,
На этом ли сарае колесистом.[32]

В текст поэм Некрасова этот образ не вошел.

На л. 116 выписаны эпитеты, относящиеся к крестьянскому быту и природе:

пески рудожелтые
узда — тесмяная
сукно тонкотканое.

На л. 118:

Во темных лесах
На крутых горах и в желтых песках
Девушки-краснопевушки

На л. 116 выписана также характерная пейзажная деталь:

И было так безветренно,
Что дым над (труб)
стоял прямым столбом.

Все эти выписки свидетельствуют о пристальном внимании Некрасова к фольклорному конкретному эпитету, деталям и другим средствам описания природы и быта, передававшим взгляд крестьянина на природу в народной поэзии и сыгравшим несомненную роль при создании пейзажных зарисовок в крестьянских поэмах и стихах.

Важно то, что возникшая на основе усвоения литературной традиции и под непосредственным воздействием фольклора новая система реалистической пейзажной живописи, которая проявилась в некоторых пейзажах, созданных поэтом-демократом уже в таких произведениях, как «Саша», «Несчастные», и в еще большей степени в стихотворении «Рыцарь на час», являясь выражением принципов революционно-демократической эстетики, оказалась единственно возможной в то время для выражения мировоззрения современного крестьянина. Создать такие реалистические пейзажи, не повторяющие фольклорных, но вполне адекватные им по функции и стилю, мог только Некрасов, сумевший проникнуть в самую сущность народного миросозерцания, умевший, говоря словами Добролюбова, «прочувствовать все тем простым чувством, каким обладает народ».

Отмечая общность принципов создания пейзажа в крестьянских поэмах Некрасова и в произведениях народного творчества, мы должны, конечно, отметить, что некрасовский пейзаж не повторяет фольклорного, а отли-

[32] Е. В. Барсов. Причитания Северного края, т. I. М., 1872, стр. 21 (в дальнейшем: Барсов).

чается от него рядом существенных особенностей, главным образом по содержанию. Созданные поэтом-реалистом XIX века картины природы гораздо разнообразнее фольклорных. Дело в том, что в былине, исторической песне, сказке и даже в причитании природа связана с более или менее однообразным кругом действий героев. Действия эти по большей части особенные, исключительные, выходящие из ряда обычных явлений крестьянской жизни. В песне указывается место, где происходит столкновение героя с врагом (степь, чистое поле, берег реки), или место, где должны «разгуляться» удальцы песен (Волга, Камышенка, Кама и т. д.). Однообразие пейзажа отмечается Елеонской и в сказке: «Эти черты обычно одни и те же, установившиеся, застывшие (крутые горы, дремучий лес, синее море)».[33] Однообразие пейзажа в народной лирике отметил Добролюбов: «Во многих (песнях, — *И. К.*) находим прекрасные изображения природы, но и здесь заметно сильное однообразие» (*1*, 24). Такого однообразия некрасовские пейзажи лишены. Некрасов дает пейзаж в связи с различными явлениями крестьянского быта. Поэтому и пейзаж у него очень разнообразен. Перед нами пейзаж весенний («Поп», «Сельская ярмонка»), летний («Последыш», «Пир на весь мир»), осенний («Крестьянка», картины уборки урожая в поэме «Мороз, Красный Нос»), зимний («Мороз, Красный Нос»); пейзаж полей, кочковатых болот, лесов, деревень и т. д.

Широкая связь пейзажных зарисовок с жизнью героев приводит к тому, что пейзаж у Некрасова приобретает социальную функцию, свидетельствует о положении народа. Таковы картины полей в главе «Поп»:

Но вы, поля весенние!
На ваши всходы бедные
Не весело глядеть!

(*3*, 160).

Описание селения Клин:

Что ни изба — с подпоркою,
Как нищий с костылем;
А с изб солома скормлена
Скоту...

(*3*, 238).

и др. Так как в крестьянских поэмах природа изображается в связи с повседневными явлениями жизни крестьянина, пейзаж оказывается тесно связанным с картинами крестьянского труда, который в народном творчестве почти не является объектом специального изображения. Связь картин природы с картинами труда намечалась уже в поэмах 50-х годов, в крестьянских поэмах она усиливается. В поэмах 50-х годов герой как бы издали наблюдает различные виды крестьянского труда (пахоту, посев, молотьбу и др.), не замечая тяжести его. Только в стихотворении «На Волге» рисуется картина тяжелого труда бурлаков. В крестьянских поэмах Некрасов показывал на фоне реалистических картин природы тяжелый крестьянский труд. Такова картина уборки сена в рассказе Якима Нагого:

Там рать-орда крестьянская
По кочам, по зажоринам
Ползком-ползет с плетюхами...

(*3*, 195).

[33] Е. Елеонская, ук. соч., стр. 39.

Тяжелые условия подчеркнуты двумя штрихами в поэме «Мороз, Красный Нос»:

Слыхал ты в январские ночи
Метели пронзительный вой
И волчьи горящие очи
Видал на опушке лесной.
Продрогнешь, натерпишься страху...

(3, 177).

В этой же поэме рисуется картина жатвы под знойными лучами летнего солнца, данная через восприятие крестьянки: «Овод жужжит и кусает» (2, 185).

Однако Некрасов стремился передать и поэзию крестьянского труда, приносящего удовлетворение самим труженикам. Эти картины труда сливаются со светлым пейзажем. Таковы картины дружной косьбы в начале главы «Последыш», наступления весны в монологе Дарьи из второй части поэмы «Мороз, Красный Нос», уборки урожая во втором сне замерзающей Дарьи («Не вся еще рожь свезена, но сжата»; 2, 195), уборки снопов с поля в «Крестьянке» и т. д. В пейзажах крестьянских поэм неизменно показаны и результаты плодотворного крестьянского труда; это обогащает, украшает пейзаж. Если в поэмах 50-х годов такими картинами восхищался симпатизирующий народу герой (Саша, Крот, лирический герой в поэме «Тишина»), здесь на них с любовью смотрит сам крестьянин-труженик, для которого красота природы тесно связана с пользой, которую она приносит труженику. Эту особенность взгляда крестьянина на природу подчеркнул Добролюбов в статье о Кольцове. Народность его пейзажей критик видел в том, что Кольцов верно передал взгляд на природу крестьянина, который не просто любуется ею, но думает постоянно о том, что может дать природа человеку: «Во всем у него видно живое, положительное направление. Например, он любуется степью и прекрасно изображает ее, но он не забывается в этом наслаждении. Главная мысль его та, что в степь эту приходит молодой косарь, которому нужно добыть денег, чтобы жениться на дочери старосты» (2, 154). Добролюбов подчеркивает, что «в стихотворении „Урожай", после превосходнейшего описания пробуждения сельской природы весной, идет речь о полевых работах крестьян, и главная мысль обращается на то, „Что послал господь За труды людям"» (2, 155).

Взгляд крестьянина на природу с точки зрения того, что может она дать человеку, любовное отношение к природе-кормилице подчеркивал и Чернышевский в «Эстетических отношениях искусства к действительности». «Но нельзя не прибавить, — писал он, — что вообще на природу смотрит человек глазами владельца, и на земле прекрасным кажется ему также то, с чем связано счастье, довольство человеческой жизни» (2, 13).

Любовное отношение к результатам крестьянского труда выражает Дарья:

Стала скотинушка в лес убираться,
Стала рожь-матушка в колос метаться,
Бог нам послал урожай!

(2, 184).

Удовлетворение крестьянки тем, что получено от природы в результате тяжелого труда, ощущается и в картинах второго сна Дарьи: «И Проклушка крупно шагает за возом снопов золотых» (2, 196),

...*На полном мешке*
Красивая Маша, резвушка,
Сидела с морковкой в руке.
(*2*, стр. 196).

Умирающий Иванушка («Орина, мать солдатская») также прощается с природой-кормилицей: «поглядеть на солнце красное пожелал», «попрощался со скотинкою, попрощался с ригой, с банею, сенокосом шел — задумался: — Ты прости, прости, полянушка!» (*2*, 164).

Особенно ярко любовное отношение к природе и результатам крестьянского труда проявляется в прологе «Крестьянки». Здесь странники не скрывают своего восхищения по поводу колосящихся полей:

...Пора чудесная!
Нет веселей, наряднее,
Богаче нет поры!..
Довольны наши странники.
То рожью, то пшеницею,
То ячменем идут.
Пшеница их не радует
. . . . . .
Зато не *налюбуются*
На рожь, что кормит всех.
(*3*, 236—237).

Далее странники любуются поспевшей «овощью огородной», горохом, льнами и т. д.

Таким образом, рисуя картины природы и выбирая те из них, которые тесно связаны были с крестьянским трудом, поэт передавал не свое восхищение созерцаемыми красотами природы, не восхищение героя, пекущегося о благе народном, но восхищение самих тружеников, подлинный взгляд крестьянина на природу-кормилицу.

Анализируя пейзаж в крестьянских поэмах Некрасова, решительно нельзя согласиться с утверждением одного из исследователей, считавшего, что картины природы в поэзии Некрасова преимущественно унылые, осенние, гармонирующие с условиями жизни народа: «Но так как социальные картины, которые занимают поэта, чаще всего не веселые, то и пейзаж у Некрасова преимущественно будет унылый. Такой пейзаж подчеркивает безрадостную жизнь крестьянина, его горькую долю».[34] Это положение не подтверждается и при анализе картин природы в поэмах 50-х годов; тем менее справедливо оно в отношении крестьянских поэм и стихотворений о народе. Разумеется, в тех случаях, когда речь идет о бедности народа и его тяжелом труде, Некрасов показывает картину полей, залитых водой, лугов, на которых не взошла еще трава («Поп»), кочковатых болот, по которым крестьяне волокут мокрое сено («Сельская ярмонка»); с горьким чувством вдовы перекликается зимний пейзаж, где преобладают черные и белые траурные тона («Равнина белеет под снегом, чернеется лес впереди» — *2*, 181), и мертвый могильный покой зимнего леса. Однако наряду с этими не столь уже многочисленными зарисовками мы встречаемся в крестьянских поэмах и стихах о народе с большим количеством ярких, солнечных картин: буйное весеннее цветение природы в стихотворении «Зеленый Шум», навевающее радостное чувство на душу крестьянина, картины весны и богатой осени, возникающие в сознании замерзающей крестьянки, яркий солнечный день в сцене косьбы (главы «Последыш», уборка

[34] С. В. Касторский. Некрасов и Фет. «Ученые записки Ленинградского гос. педагогического института им. Герцена», т. II, вып. 1, Л., 1936, стр. 365.

урожая в «Крестьянке») и т. д. Поэтичное описание звездной августовской ночи в «Крестьянке» также не производит унылого впечатления. Эти картины природы гармонируют по своему общему колориту с образами сильных физически и духовно красивых героев и героинь крестьянских поэм, с картинами крестьянского труда, с большими, глубокими чувствами героев. Следуя принципам демократической эстетики, Некрасов подчеркивает в природе, как и в самих крестьянских образах, преобладание жизненного начала. Именно проявление жизни, а не умирания, пестрота и яркость красок, а не увядание, не блеклые тона унылой осени восхищали в природе поэта-демократа, восхищали они и крестьянина-труженика.

С любовью описывается во многих причитаниях наступление весны, когда вся природа начинает жить активной, бурной жизнью, солнце растопляет снега, шумно текут весенние реки, одеваются зеленью леса и поля, и начинаются крестьянские работы:

Вот пройдет зима холодная,
И настанет весна красная,
Разольются быстры риченьки,
Налетят да птички ластушки,
Серы-малые загозочки;
Запашут пахарьки во чистых полях,
Затрубят пастушки в зеленых лугах,
Засекут секарки во темных лесах.

(Барсов, I, стр. 73).

Аналогичные картины весны рисуются и в других причитаниях Ирины Федосовой (стр. 6, 69 и др.). С такою же любовью говорит о весне и солнце — источнике жизни и благополучия крестьянина — Дарья в поэме «Мороз, Красный Нос»:

Любо весной человеку.
Солнышко ярко горит,
Солнышко все оживило,
Божьи открылись красы,
Поле сохи запросило,
Травушки просят косы.

(2, 184).

Солнечные пейзажи в крестьянских поэмах преобладают. Говоря о весне, крестьянка выделяет ее характерный признак — солнышко, оживляющее природу и открывающее возможности для плодотворного крестьянского труда. «Солнце и дневной свет, — писал Чернышевский, — очаровательно прекрасны, между прочим потому, что в них источник всей жизни в природе, и потому, что дневной свет благотворно действует прямо на жизненные отправления человека, возвышая в нем органическую деятельность, а через это благотворно действует также на расположение нашего духа» (2, 13). Пейзажи в крестьянских поэмах Некрасова прекрасны не только потому, что они солнечны или ярки по освещению, — вся природа здесь изобилует богатством разнообразных красок и тонов. Создавая пейзажи, Некрасов часто прибегал к цветовым эпитетам, столь распространенным и в фольклоре. В народных песнях такие эпитеты, как «луга зеленые», «море синее», «желты пески», «круты красные берега», «белая березонька», «белый камень», «лес зеленый» и т. д., передают ощущение яркости красок природы, свежести, жизни. С таким же богатством красок встречаемся мы в пейзажных зарисовках у Некрасова: «румяное солнце», «золотые нити» (о дожде, освещенном солнцем), «глина желтая», «равнина белоснежная», «небо темно-синее», «зеленой свежей травушкой», «в зеленой раме зеркало;

с краями полный пруд». Не повторяя фольклорных эпитетов, поэт создает по их образцу столь же яркие и конкретные цветовые эпитеты, помогающие верно передать взгляд народа на природу, восхищение ее красотой.

Иногда Некрасов просто подбирал в одной картине предметы разных цветов. Тогда благодаря искусному подбору предметов создавалась живописная картина. Так написаны яркие солнечные пейзажи в поэме «Мороз, Красный Нос»: на полном мешке сидит синеглазая Маша и держит в руках *морковь*; Проклушка шагает «за возом снопов *золотых*»; Гришуха, *черный* как галчонок, подбегает опутанный горохом — «проворный мальчуган казался бегущим *зеленым* кустом»; в руках Дарьи «*белый* жбан», из которого она дает пить Проклу. В прологе «Крестьянки» странникам открывается «многохлебное поле»: «стоят столбы точеные, головки *золоченые*», золотистая рожь и пшеница сменяются *зелеными* льнами и горохом, дети бегают с *репой* и *морковью* в руках, свекла лежит на полосе подобно «*красным* сапожкам». Крестьянские герои Некрасова, как и сам поэт, любуются богатством и свежестью красок родной природы. Красочные пейзажи крестьянских поэм, близкие по характеру восприятия природы к народному творчеству, соответствовали тому эстетическому принципу демократической эстетики, который защищал Чернышевский. «Не нужно подробно говорить о том, — писал он, — что в растениях нам нравится свежесть цвета и роскошность, богатство форм, обнаруживающее богатую силами свежую жизнь. Увядающее растение нехорошо: растение, в котором мало жизненных соков, нехорошо» (*2*, 13).

В качестве одного из необходимых условий красоты пейзажа Чернышевский считал его оживление. В природе должно быть подчеркнуто то, что напоминает человека, свидетельствует о жизни: «Пейзаж прекрасен тогда, когда он оживлен». Однако оживление природы Чернышевский понимал не в смысле ее одушевления, проявления в ней идеи (как это характерно было для последователей эстетики Гегеля). Разбирая гегелевский принцип «прекрасное в природе имеет значение прекрасного только как намек на человека», Чернышевский замечает: «О, как хороша была бы гегелевская эстетика, если бы эта мысль, прекрасно развитая в ней, была поставлена основной мыслью, вместо фантастического отыскивания полноты проявления идеи» (*2*, 13) (здесь и дальше разрядка моя, — *И. К.*).

Чернышевский понимает оживление природы и уподобление ее человеку как материалист, он хочет видеть в пейзаже проявление материальной жизни. «Кроме того, — пишет он, — шум и движение животных напоминают нам шум и движение человеческой жизни; до некоторой степени напоминают о ней шелест растений, качание их ветвей, вечно колеблющиеся их листочки, — вот другой источник красоты для нас в растительном и животном царстве» (*2*, 13). Материальная жизнь природы, изменения, происходящие в ней, движения, звуки, напоминающие о жизни, подчеркнуты в пейзажах крестьянских поэм Некрасова. Мы уже говорили о том, как тонко различают герои крестьянских поэм звуки, издаваемые животными и птицами в лесу и на полях (см. приведенные выше примеры из произведений «Крестьянские дети», «Коробейники», «Мороз, Красный Нос», «Дедушка Мазай» и др). Шум, движение в природе постоянно подчеркиваются в стихах Некрасова. Его стихотворение, посвященное русской весне, называется «Зеленый Шум» — название заимствовано Некрасовым из народной песни. Природа здесь рисуется в момент проявления бурной жизни и движения: «Идет-гудет Зеленый Шум», «качнет кусты», «поднимет пыль цветочную», «шумит тростинка малая», «шумит высокий клен», «тихохонько шумят» сады вишневые и

т. д. В движении рисуется природа в сне Дарьи: «Травушки рвутся, шумят», колосья «машут, шумят, наступают, руки лицо щекотят, сами солому под серп нагибают», «задумчиво и ласково шумят» налитые колосья в прологе «Крестьянки». Герои Некрасова точно отмечают всякое движение и изменение в природе, не описывая его подробно, но передавая свои впечатления при помощи ряда характерных деталей. Рассказывая поэту о расходившейся буре, крестьяне отмечают силу ветра по гулу колоколов и поведению скота: «колокола-то, колокола — словно о пасхе гудели!», «с поля бежала домой, словно шальная, скотина; с ног ее ветер валил» (2, 100); сила ливня определяется по уровню воды в реках: «наши речонки водой налило на три аршина» (2, 100). Подробно описывается весенний дождь в главе «Поп».

Так же, отдельными характерными штрихами указывается в песнях и причитаниях на изменения в природе:

Течет Яик быстрехонько,
Урываючи круты бережки,
Желты пески сыпучие все по верх
Воды, сверх воды несет...

(Русские народные песни, стр. 74).

Разнообразные изменения природы подчеркнуты в причитаниях Ирины Федосовой. С восхищением говорит она о пробуждении природы весною: «повытают снежочки», «вода со льдом... поразойдется», «быстры реченьки с гор да поразольются», «протекут да ведь мелки малы реченьки в это океян — да сине морюшко» (Барсов, I, стр. 6),

Вот наступит весна красная,
Потекут да речки быстрые,
Зацветут в рощах деревьица,
Запогуркивают голуби,
Запосвистыват соловушко.

(Барсов, I, стр. 69).

Подробно описывает Федосова наступление грозы-бури в «Плаче об убитом громом-молнией»:

С утра жалобно ведь солнце воспекало,
Была тишинка на широкой на уличке
. . . . . .
Стало солнышко за облако тулятися,
Наставала туча темна-неспособная
. . . . . .
Горы с этой тучи порастрескались,
Мелки камышки со страсти покатилися
. . . . . .
Леса к зени с этой тучи приклонилися,
По корешку они все приломилися
. . . . . .
По своим местам звери убиралися
. . . . . .
Сине моря со дна все расходилося,
Страшно-ужасно тут море расшумелося.

(Барсов, I, стр. 246).

Ряд конкретных признаков, передающих движение в природе, выделяет Федосова, рисуя картину бури на озере в «Плаче о потопших» (стр. 253). Эти разнообразные реалистические черты свидетельствуют об умении крестьянки наблюдать изменения в природе, о восприятии ею природы в движении, во всем многообразии жизненных проявлений, о восхищении

движением весенней природы, что и отразилось в картинах, созданных Некрасовым.

Говоря о близости приемов изображения природы в крестьянских поэмах Некрасова к фольклорным приемам, следует отметить еще роль и характер сравнения при создании картин природы. Сравнения в пейзажах Некрасова употребляются значительно реже эпитетов. Однако они играют все-таки значительную роль в построении яркого зрительного образа. Уже в поэмах 50-х годов заметно тяготение Некрасова к предметным бытовым сравнениям: гусака, шагающего впереди стада, поэт сравнивает с майором, вышедшим в отставку, уток с комками земли (поэма «Несчастные»). В крестьянских поэмах и стихах круг таких сравнений значительно расширен, и при этом все предметы для сравнения отыскиваются в области крестьянского быта: дождь, падающий по лужам в виде пузырей, сравнивается со стальными гвоздями, скачущими «шляпками вниз», солнце — с желтым оком совы, крупные зерна спелой ржи — с градом, пруд среди лугов — с зеркалом в зеленой раме, с зеркалом сравниваются лужи воды в низинах весною (глава «Губернаторша»). При помощи бытовых сравнений нарисована картина летнего дождя в главе «Поп»: «что внуки малые, с румяным солнцем дедушкой играют облака», «рядами нити серые повисли до земли», «смеется солнце красное, как девка из снопов», «не дождь, там чудо божие: там с золотыми нитками развешаны мотки» и т. д. Использование бытовых сравнений, заимствованных из крестьянского быта, характерно для народного творчества и прежде всего для загадки, образы которой построены на основе сравнения. Чтобы изобразить какое-нибудь явление природы, растения, животных и т. д., в народной загадке отбирается часто предмет из крестьянского быта, какой-либо чертой напоминающий загадываемый. Затем производится замена загадываемого предмета тем, который назван в загадке:

Сидит старуха на завалинке
Вся в заплатках.[35] (*Лук*).

Ни окошек,
Ни дверей,
Полна горница людей. (*Огурец*).
(Садовников, 152 в).

Белая трубка
Красная лунка. (*Малина*).
(Садовников, № 8070).

Красна девица
Сидит в темнице,
Коса наверху. (*Морковь*).
(Садовников, 771 б).

Мальчик
С пальчик,
Бел балахон
Шапка красненькая. (*Гриб*).
(Садовников, № 1384).

Этой предметностью народной загадки объясняется и обращение к ней Некрасова в ряде случаев, главным образом тогда, когда поэту нужно было изобразить то или иное явление природы, подчеркнуть в пейзаже характерные признаки изображаемых предметов, создать зрительный образ. Предметы природы выступают перед странниками в привычных для них образах народной загадки, которая в поэме обычно превращается в сравнение:

Уж налились колосики,
Стоят столбы точеные,
Головки золоченые
(*3*, 236).

На поле Ногайском,
На рубеже татарском
Стоят столбы точеные,
Головки золоченые. (*Рожь*).
(Садовников, № 1285).

[35] Д. Садовников. Загадки русского народа. СПб., 1876, № 737 (в дальнейшем: Садовников).

А бабы свеклу дергают,
Такая свекла добрая!
Точь-в-точь сапожки красные,
Лежит на полосе.
(3, 238).

Красненьки сапожки
В земельке лежат. (*Свекла*).
(Садовников, № 783 б).

Народная загадка органически входит в поэтическую систему поэмы «Кому на Руси жить хорошо» потому именно, что она выражала взгляд крестьянина на природу в привычных для народа образах.

Как уже было сказано, Некрасов не только стремился посмотреть на окружающий крестьянских героев мир природы глазами крестьян, не только старался изобразить природу в многообразии красок и форм, в непрерывном движении, как она представлялась народу, но передавал и отношение народа к природе. Выше уже говорилось, что это было отношение нежное, любовное, характерное для крестьянина-труженика. Оно было выражено при помощи свойственных народной поэзии (главным образом для песен и причитаний) приемов и средств. Это прежде всего ласкательные эпитеты и уменьшительные суффиксы имен существительных, обозначающих предметы природы. В причитаниях и песнях говорится о быстрых реченьках, о синем *морюшке*, о *снежочках*, ласкательными суффиксами наделяются названия деревьев (*березонька* кудрявая) и птиц (*жавороночек*, *канареечка*, *ластушка* и т. д.). Именно такие ласкательные суффиксы широко использует Некрасов в крестьянских поэмах и стихах, создавая картины природы: «налились колосики», «травушки рвутся, шумят», «травушки просят косы», «солнышко все оживило», «белая березонька с зеленою косой» и т. д. Использует Некрасов и ряд эмоциональных народных эпитетов, относящихся к природе: «Стала рожь-матушка в колос метаться», «посмотреть на солнце красное». Причем поэт привлекает эти средства только тогда, когда речь ведут крестьянские герои (Дарья, Матрена, Оринушка и др.). В авторской речи эти средства почти не встречаются. Характерно, что ласкательные суффиксы у Некрасова относятся к тем словам, с которыми связаны они и в фольклоре. Например, из всех пород деревьев ласкательный суффикс прилагается только к березе (березонька, березка), все другие деревья называются обычно. Свое восхищение крестьяне выражают непосредственно рядом эпитетов: «пора *чудесная!* Нет *веселей*, *наряднее*, *богаче* нет поры», «льны тоже нынче *знатные*».

В некоторых случаях мы встречаемся в поэмах Некрасова с сочувственным отношением крестьян к природе. Герои жалеют слабых, обиженных птиц и животных. Роман бережно распутывает жавороночка, запутавшегося во льну:

И птичка ввысь помчалася,
За нею *умиленные*
Следили мужики.
(3, 237).

Сочувственное отношение к природе проявляется в главе «Демушка», где образы осиротевших птиц (ласточки и соловья), тоскующих о погибели детенышей, выступают в качестве параллели к образу осиротелой матери и окружают последний особым поэтическим ореолом.

Помимо картин природы, сопутствующих крестьянским героям и являющихся фоном для изображения действия, в крестьянских поэмах Некрасова мы встречаемся с психологическим пейзажем. В этой функции он выступает значительно реже, чем в ранее названных. Примеры психологического пейзажа встречаются почти исключительно в «Крестьянке», в наиболее лири-

ческих частях ее там, где речь идет о сокровенных чувствах героини. Характерно, что и здесь поэт, стремясь наиболее правдиво раскрыть внутренний мир крестьянки, передать ее взгляд на природу в момент наивысшего напряжения ее чувств, нигде не говорит от себя, а заставляет говорить саму героиню. Выражая свои мысли и чувства, крестьянка прибегает к традиционным, привычным для нее образам природы из лирических жанров фольклора (песни, причитания), а иногда, в наиболее лирических местах, просто говорит стихами причитания и песни.

Большинство примеров использования пейзажа для выражения психологического состояния героини относится к главам «Трудный год» и «Демушка», где чувство крестьянки достигает наивысшего напряжения. Рассказывая о горе Матрены Тимофеевны, потерявшей своего первенца, Некрасов вкладывает в ее уста стихи из сиротского причитания «Я пошла на речку быструю» с характерными для него образами быстрой речки, серого камушка, буйных ветров, ракитова куста, у которого выплакивает свое горе сирота, призывающая мать (*3*, 288). Аналогичные образы широко распространены в ряде причитаний Ирины Федосовой, которые, как известно, Некрасов использовал при создании «Крестьянки». Говоря о горькой обиде, которую придется испытать солдатке в семье мужа, Матрена Тимофеевна вновь прибегает к традиционному образу природы, заимствованному из причитаний:

Куда обиду сбыть?
В леса — леса повяли бы,
В лугах — луга сгорели бы,
Во быструю реку?
Вода бы отстоялася!

(*3*, 292).

Аналогичный образ встречается в причитании Федосовой:

Рассадить ли мне обиду по темным лесам?
Уж тут моей обидушке не местечко,
Как посохнут вси кудрявы деревиночки;
Мне рассеить ли обиду по чистым полям?
Уж тут моей обидушке не местечко,
Задернят да вси роспашистя полосушки;
Мне спустить ли ту обиду во быстру реку?
Загрузить ли мне обиду во озерышке?
Уже тут моей обидушке не местечко,
Заболотеет вода да в быстрой реченьки,
Заволочится травой мало озерышко.

(Барсов, I, стр. 17).

Из сопоставления ясно, что Некрасов вкладывает в уста Матрены традиционные образы причитаний, несколько сокращая их. Вспоминая о муже — советнике и заступнике, Матрена Тимофеевна снова прибегает к образу, заимствованному из причитания:

Пришла зима бессменная,
Поля, луга зеленые
Попрятались под снег,
На белом снежном саване
Ни талой нет талиночки —
Нет у солдатки матери
Во всем миру дружка!

(*3*, 292).

Образ «талой талиночки» встречается в причитании Федосовой:

Нигде нету-то талой талиночки,
Ни в ком нету мне великого желаньица;
Как-то жить будет печальной мне головушке?

(Барсов, I, стр. 21).

В конце главы «Трудный год», когда героиня отправляется темной ночью в город, чтобы добиться освобождения Филиппа, по деревне разносится песня «Ночь темна и не месячна» (любимая песня Матрены Тимофеевны), которая прекрасно выражает самое существо чувства крестьянки. Ради спасения мужа она готова пойти в темную морозную ночь к чужим, страшным для нее людям. Темная ночь в песне кажется героине, которую зовет милый друг, светлой и месячной, реки — тихими, леса — нестрашными (*3*, 294). Таким образом, в лирических частях крестьянских поэм Некрасова пейзаж выступает в другой функции, нежели в повествовательной части; он вполне соответствует той роли, которую играет природа в лирических жанрах фольклора. При этом картины и образы природы здесь непосредственно переносятся Некрасовым из народных причитаний и песен и вкладываются в уста крестьянки. Помимо этих случаев использования пейзажа из лирических жанров фольклора, образы природы выступают в рассказе Матрены Тимофеевны трижды. Когда героиня вспоминает о былом счастье, о взаимной любви с Филиппом:

Тогда и было счастьицо...
А больше вряд когда!
Я помню, ночка звездная,
Такая же хорошая,
Как и теперь была.

(*3*, 251).

Когда она, очнувшись, выходит из избы, где велось следствие по поводу смерти Демушки:

Я выбралась на улицу —
Пуста. На небо глянула —
Ни месяца, ни звезд,
Сплошная туча черная
Висела над деревнею,
Темны дома крестьянские...

(*3*, 277).

Образ природы встречается также в песне полной счастья крестьянки, возвращающейся с Филиппом и Лиодорушкой домой. И здесь Некрасов не изменяет характерной для народного творчества манере изображения природы при помощи отдельного характерного штриха.

Помимо использования традиционных фольклорных образов природы, входивших в поэму вместе с текстами причитаний и песен, вложенных в уста крестьянки, Некрасов привлекал традиционный песенный параллелизм, правда в очень редких случаях. Он выступает в качестве зачина строф в поэме «Мороз, Красный Нос»: «Не ветер гудит по ковыли, не свадебный поезд гремит» (*2*, 174), «Не ветер бушует над бором, не с гор побежали ручьи» (*2*, 192), «Не псарь по дубровушке трубит» (*2*, 182); и в «Коробейниках»: «Не тростник высок колышется, не дубровушки шумят». Дважды образы природы выступают в рассказах крестьянки в функции параллелизма, но не для выражения чувств, а для характеристики явлений: рекрутского набора в поэме «Мороз, Красный Нос» («Стадо у лесу у темного бродит»), горя матери (развернутая картина сожженного грозою дереза с птенцами и разоренного гнезда ласточки в главе «Де-

мушка» — *2*, 270—271). Таким образом, ясно, что традиционные фольклорные образы и картины природы вводились Некрасовым довольно умеренно. Он допускал их только по мере надобности в лирические монологи героинь-крестьянок; преимущественно они включались в тексты песен и причитаний.

Некрасов сумел уловить и передать в поэмах и стихах 60—70-х годов народное восприятие природы, окружающего мира, богатого и разнообразного по краскам и звукам, живущего кипучею жизнью, то восприятие, которое отразилось в народной песне, причитании, загадке, пословице и других жанрах фольклора. Это восприятие было характерно для крестьянина-труженика, постоянно наблюдавшего природу в процессе своей хозяйственной деятельности. Взгляд крестьянина на природу передан Некрасовым в лаконичных пейзажных зарисовках, приемами словесной живописи, распространенными и в названных жанрах народного творчества (конкретные эпитеты, обозначающие цвета и признаки предметов, характерная деталь, помогающая различить место и время действия, предметные сравнения из области крестьянского быта, эмоциональные эпитеты и суффиксы, передающие отношение героев к природе и т. д.). Во всех этих картинах природа живет вполне материальной жизнью.

Однако известно, что для современного Некрасову крестьянства, жизнь и мировоззрение которого с такою глубиною и полнотою воспроизводил поэт-реалист, характерен был не только такой взгляд на природу. В крестьянской среде во второй половине XIX века сохранялись еще такие представления о природе, корни которых уходили в глубь веков, в доисторическое прошлое народа. Явления природы, животный и растительный мир некогда наделялись первобытным человеком, ощущавшим свое бессилие перед природой, сверхъестественными свойствами, способностью мыслить подобно человеку и оказывать влияние на его судьбу. Это мировоззрение отразилось в многочисленных обрядах, связанных с культом природы у охотников и земледельцев, когда человек обращался к природе с песнями и заклинаниями, с просьбами о помощи в хозяйственной деятельности. Обращение человека к природе в качестве рудимента встречается в похоронных причитаниях, где плачущая просит землю расступиться и вернуть умершего человека, ветер — принести от него весточку. Особенно же ясно мифологические представления о природе сохранились в волшебно-фантастической сказке, где герой нередко обращается за помощью к различного рода силам природы и эту помощь получает (благодарные животные помогают герою в сказке, чудесные волшебники и волшебницы награждают несправедливо обиженного героя и т. д.). Знаменательно, что такого рода олицетворенных, одухотворенных образов природы в поэмах и стихах Некрасова о народе почти нет (исключение составляет образ Мороза, о чем будет сказано ниже), несмотря на всю близость этих произведений к фольклору. Правда, задумав повествование в поэме «Кому на Руси жить хорошо» в форме сказки о путешествии странников в поисках счастливого, Некрасов привлек сказочный образ благодарной птицы, награждающей героя за спасение птенца чудесной скатертью, на которую «две дюжие» руки выставляют по мере надобности все, что нужно странникам. Однако в дальнейшем такого рода образы в поэме нигде не появляются, хотя скатерть продолжает сопутствовать героям почти до конца поэмы. По-видимому, в начале Некрасов предполагал вести повествование с элементами сказочного стиля, однако в дальнейшем, по мере изменения замысла поэмы, этот «сказочный» план отпал, уступив место вполне реалистическому повествованию. Мифологических образов в поэме «Кому на

Руси жить хорошо» нигде больше не встречается. Однако Некрасов, создавая поэмы о современном народе, считал необходимым, как и другие просветители 60-х годов, всесторонне и правдиво передать мировоззрение современного народа во всех его противоречиях, не скрывая и слабых сторон. Рецензируя сборник сказок Афанасьева, Н. А. Добролюбов указывал на то, что собиратель должен, комментируя сказки, показать подлинный взгляд современного крестьянина на сказочные, фантастические образы: «...считают ли действительностью войну царя гороха с грибами, могущество разного рода знахарей, колдунов, ведьм и пр. ... помощь доброго волшебника, защищающего невинность» и т. д. (*1*, 433). Это необходимо было для того, чтобы, зная уровень развития сознания современного народа, оказать на него соответствующее воздействие. «Так точно обязаны мы знать внутреннюю жизнь народа, если хотим что-нибудь сделать для его просвещения и облагорожения», — писал Добролюбов (*1*, 43).

Революционные демократы прекрасно понимали, что уровень развития народного миросозерцания не одинаков в различных слоях крестьянства, что в различных местностях представления различны. «Без сомнения, — писал Добролюбов, — ответы должны быть весьма разнообразны для разных случаев и разных местностей... для одних уже превращается в забаву то, что для других служит предметом серьезного любопытства и даже уважения или страха. Собрать и указать подобные оттенки было бы необходимо для того, чтобы по преданиям народным могла образоваться перед нами живая физиономия народа» (*1*, 433). К воссозданию «живой физиономии народа» стремился и Некрасов. В произведениях 70-х годов, где рисуются крестьянские образы, поэт наделяет героев иногда вполне трезвым, материалистическим взглядом на природу. Таков дед Мазай. Он нежно любит родную природу, тонко чувствует ее красоту, спасает лесных обитателей, когда они попадают в беду, но суеверные представления ему чужды. На вопрос собеседника: «А леший?». Мазай отвечает: «Не верю», «Раз в кураже я их звал, поджидал целую ночь, — никого не видал!» (*2*, 322). Более суеверны в поэмах Некрасова женщины-крестьянки. В их сознании природа еще живет некоей духовной жизнью, она способна вступать в определенные взаимоотношения с человеком и оказывать воздействие на его судьбу. Пробирающаяся лесом Дарья обращается к зайцу с просьбой не перебегать ей дорогу, она заклинает нечистую силу, голосящую, как ей кажется, в лесу: «Что мне до силы нечистой? Чур меня!»; Зверь на меня не кидайся! Лих человек не касайся» и т. д. (*2*, 189). Естественно поэтому, что именно в сознании женщины-крестьянки возникает сказочный образ чародея Мороза, который жалеет горькую вдовицу, хочет ее утешить, навевая сладкие сны. Однако здесь мировоззрение крестьянской женщины приходит в противоречие с материалистическим мировоззрением поэта-демократа.

Фоном для развития действия в поэме «Мороз, Красный Нос» является зимний пейзаж. Это, конечно, не случайность. Зимний пейзаж, с его скудными траурными красками (черный и белый), тишина скованной морозом природы гармонировали с изображением крестьянского горя, двух смертей в одной крестьянской семье. Некрасов неоднократно подчеркивает эту связь:

Как будто весь мир умирает;
Затишье, снежок, полумгла.
(*2*, 172).

Деревья, и солнце, и тени,
И мертвый, могильный покой.
(*2*, 182).

Зимняя природа с лютым морозом как бы смыкается с социальными силами, главными виновниками смерти героев. «Зима доконала его», — говорится о Прокле. Дарья умирает, скованная морозом.

Пейзаж в поэме дан в двух планах: в реальном плане, когда зимние картины рисуются самим поэтом, и в снах и видениях Дарьи, в ее мечтах, где возникают разнообразные, полные жизни и движения картины шумной весны, жаркого лета, щедрой осени. Там, где зима описывается самим поэтом, создаются картины величественные, прекрасные, но мертвенно холодные. Зимняя природа здесь безразлична к крестьянскому горю. Рисуя картину зимнего леса, Некрасов дважды подчеркивает равнодушие, бесстрастность природы.

И лес *безучастно внимал*,
Как стоны лились на просторе,
И голос рвался и дрожал,

И солнце, кругло и *бездушно*,
Как желтое око совы,
Глядело с небес *равнодушно*
На тяжкие муки вдовы.

(2, 182).

Это безразличие природы, ее холодность поэт прекрасно ощущает. С аналогичным восприятием встречались мы у Некрасова еще до поэмы «Мороз, Красный Нос». В «Крестьянских детях» поэт сначала рисует картины счастливого детства крестьянских детей на фоне солнечного летнего и осеннего пейзажа, но в последней части стихотворения, перед тем как поэт переходит к мыслям о положении русского народа вообще, возникает картина зимнего леса, также прекрасная, солнечная, однако это — русская «мертвящая» зима, с «холодным огнем солнца». Зимний пейзаж как бы подготовляет мысли поэта о социальных силах, связывающих народ в России, мешающих свободному развитию его прекрасных возможностей, сковывающих те благородные мысли о счастье и свободе народа, которые возникают в головах честных, передовых людей:

Все, все *настоящее русское* было,
С клеймом *нелюдимой, мертвящей* зимы,
Что русской душе так мучительно мило,
Что *русские мысли* вселяет в умы.
Те *честные мысли*, которым нет воли,
Которым нет смерти — дави, не дави...

(2, 114).

Таково представление о природе и ее отношении к человеку самого поэта, однако оно расходится с восприятием природы крестьянкой. В мыслях и снах Дарьи природа предстает кормилицей, тесно связанной с трудовой жизнью крестьянина. Кроме того, природа представляется крестьянке как некая сила, способная помочь обездоленному, несправедливо обиженному человеку. Ей близко то представление, которое заключено в волшебно-фантастической сказке. Именно поэтому в сознании замерзающей Дарьи возникает образ сказочного чародея Мороза. В специальном исследовании на эту тему Т. С. Колосова анализировала связь некрасовской поэмы с народной сказкой. Она показала, как тесно связан некрасовский образ красавца Мороза, обладателя несметных богатств, с образом Морозки в сказках, как сцена беседы Мороза с крестьянкой соответствует аналогичной

сцене в народной сказке, где Мороз, видя учтивость, покорность добродетельной героини щедро награждает несправедливо обиженную.[36]

Сохраняя верность сказочному образу, Некрасов, однако, несколько изменил сказке. В сказке Мороз награждает героиню богатством из своей «казны», красивыми невестиными нарядами, жемчугом, серебром и т. д. Тонкий и чуткий художник-реалист, сумевший раскрыть всю глубину и богатство души своей героини, понимал, что эта сказочная награда не могла бы удовлетворить его Дарью. И вот сказочные дары Морозки в поэме заменяются другими, теми, что более всего дороги некрасовской героине. Мороз сначала ласково зовет к себе горькую вдовицу, утешает и согревает ее, как в сказке, а затем вознаграждает тем, чего она так внезапно, несправедливо и безжалостно лишена: лаской, участием любящего ее человека:

И в Проклушку вдруг обратился
И стал он ее целовать.
В уста ее, в очи и в плечи
Седой чародей целовал
И те же ей сладкие речи,
Что милый о свадьбе, шептал.

(2, 195).

Он награждает крестьянку тем, что развертывает перед нею картину довольства и счастья, веселую уборку урожая в кругу родной семьи и, наконец, чудной песней о счастье и любви.

Однако этим и кончаются функции сказочного образа в поэме Некрасова. Правдиво воспроизведя представление крестьянки о природе — благодетельнице обиженного человека, отразившееся в народной сказке и реалистически мотивированное в поэме сном замерзающей крестьянки, поэт-демократ полемизирует с этими иллюзиями, которые сохранились еще в народном сознании вследствие неподвижности деревенской жизни. В завершение поэмы перед читателем снова возникает картина прекрасного, но холодного неподвижного леса:

. . . . . Стоишь
И чувствуешь, как покоряет
Ее эта мертвая тишь.
Ни звука! И видишь ты синий
Свод неба, да солнце, да лес
. . . . . .
Влекущий неведомой тайной
Глубоко-бесстрастный

(2, 198—199).

Ком снега, сброшенный белкой на Дарью, которого крестьянка уже не чувствует, — это последний штрих, свидетельствующий о том, что суровая действительность расходится с мечтами о чудесном вмешательстве природы в судьбу человека. Природа живет, но своей, особой, независимой от человека, материальной жизнью; она безразлична к человеку, судьба которого должна находиться в его собственных руках. Это трезвое материалистическое мировосприятие, присущее Некрасову как представителю демократического лагеря отличало его представление о природе от представлений более отсталой части современной ему деревни (мы помним, что не все крестьянские герои, подобно Дарье, верили в сверхъестественные силы природы). Этим объясняется и то, что для некрасовских пейзажей

[36] Т. С. Колосова. Традиции народной сказки в поэме Некрасова «Мороз, Красный Нос». Некрасовский сборник, II, Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 197—211.

в крестьянских поэмах и стихах совершенно не характерно олицетворение природы как стилеобразующий прием. Эта особенность некрасовского пейзажа наряду с многими другими, рассмотренными выше, резко отличала пейзажи некрасовских поэм от пейзажной живописи поэтов «чистого искусства», которая развивалась в соответствии с принципами идеалистической эстетики.

Здесь Некрасов не следовал и за народной традицией, где в поэтической системе ряда лирических жанров олицетворение играло весьма существенную роль. Олицетворение природы в народной лирике проявлялось часто в форме обращения к природе («Не шуми ты, мати зеленая дубровушка, не мешай мне молодцу думу думати»); в похоронных причитаниях вопленица обращалась к земле, реке, ветру и т. д. как к существам живым. Эти приемы в поэмах Некрасова почти не использованы. Они сохраняются в незначительном количестве только в монологах крестьянских героев. Некрасов ориентировался, изображая природу в крестьянских поэмах и стихах, на другие приемы и средства народной поэзии, помогавшие ему создать яркие, живописные, пластические и в высшей степени реалистические картины.

Исследование функций и характера пейзажа в крестьянских поэмах Некрасова, сравнительно с изображением природы в народной поэзии, убеждает нас в том, что Некрасов, прекрасно зная мировоззрение крестьянства и взгляд его на природу, отразившийся в современном ему фольклоре во всей противоречивости, не пошел путем простого повторения картин и образов, взятых из народного творчества. Он создал разнообразные картины природы, связанные с изображением социальной жизни народа и крестьянского труда, помогавшие точно представить место и время действия, совершающегося в поэмах. С большим вниманием отнесся поэт-демократ к тому материалистическому взгляду на природу, который был распространен в крестьянской среде, формировался благодаря постоянному тесному общению крестьянина с природой в трудовой деятельности и позволял народу изображать в произведениях поэтического творчества природу во всем ее конкретном многообразии, в богатстве красок, оттенков, в непрерывном движении, в многообразии звуков, свидетельствующих о богатой материальной жизни окружающей природы. Для создания таких картин Некрасов пользовался теми приемами и средствами, которые распространены были и в народном творчестве. Бережно привлекая все то, что раскрывало красоту и богатство народного характера, народного миросозерцания и художественного метода поэтических произведений народа, поэт-демократ, просветитель отклонял те образы, приемы и средства, которые отразили косность, неподвижность жизни современной поэту русской деревни.

Л. М. ЗЕМЛЯНОВА

О РОЛИ ФОЛЬКЛОРА В ЛИТЕРАТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ П. И. ЯКУШКИНА

Одним из характерных жанров русской демократической литературы 1860-х годов явился очерк из народного быта.

Революционные демократы, ратуя за уничтожение самодержавия и крепостничества, призывали литературу к изображению жизни, чаяний и убеждений народных масс, как решающей силы в истории общества. Жанр очерка из народного быта, построенного на изображении подлинных явлений жизни, написанного большей частью по живым следам современных событий, открывал широкие возможности для всестороннего изучения быта и мировоззрения народа. Точность и конкретность в описании различных сторон быта и мировоззрения народа связывали эти литературные очерки с фольклористикой и этнографией. Жанр очерка из народного быта выступал в 60-е годы как своеобразная форма союза литературы, фольклористики и этнографии.

Революционные демократы поддерживали этот союз и требовали от авторов очерков такого изображения жизни народа, которое бы вскрывало социальную сущность явлений действительности, которое бы отвечало задачам революционно-освободительной борьбы. Они предостерегали от увлечения этнографизмом в ущерб подлинным принципам реализма и народности литературы и отмечали, что чрезмерное употребление диалектных и фольклорных оборотов речи вело к искаженному представлению о народе. Такое «приторное любезничанье с народом» происходило от незнания и непонимания народа. По словам Н. А. Добролюбова, «внешняя обстановка быта, формальные обрядовые проявления нравов, обороты языка доступны были этим писателям и многим давались очень легко. Но внутренний смысл и строй всей крестьянской жизни, особый склад мысли простолюдина, особенность его миросозерцания оставались для них по большей части закрытыми. Вот отчего нередко писатели, даже хорошо изучившие народную жизнь, вдруг переносили в нее отвлеченную идею, зародившуюся в их голове и обязанную своим началом вовсе не народному быту, а тому кругу, в котором жили сами писатели. Выходила народность в том же роде, какая была в народных песнях, сочиненных Нелединским-Мелецким и Дельвигом».[1]

В условиях революционной ситуации 60-х годов Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов и М. Е. Салтыков-Щедрин в качестве одного из важнейших требований, предъявлявшихся к очеркам из народного быта, выдвинули требование изображать не только положительные, но и отрицательные стороны в жизни и мировоззрении народа.

[1] Н. А. Добролюбов. Избранные сочинения. М.—Л., 1947, стр. 403.

В этом смысле очерки Н. В. Успенского, рисовавшие правду о народе без прикрас, Чернышевский назвал началом перемены в русской литературе, «которая свидетельствует также, что образованные люди уже могут, когда хотят, становиться понятны и близки народу». «Вот вам жизнь уже и приготовила решение задачи, — писал Чернышевский, — которая своею мнимою трудностию так обескураживает славянофилов и других идеалистов, вслед за славянофилами толкующих о надобности делать какие-то фантастические фокус-покусы для сближения с народом. Никаких особенных штук для этого не требуется: говорите с мужиком просто и непринужденно, и он поймет вас; входите в его интересы, и вы приобретете его сочувствие. Это дело совершенно легкое для того, кто в самом деле любит свой народ, любит не на словах, а в душе».[2]

Революционные демократы выступали против некритического изображения народной жизни, против идеализации ее консервативных сторон.

В борьбе революционных демократов против псевдонародности в очерках из народного быта программное значение имела рецензия Н. Г. Чернышевского по поводу «Картин из русского быта» В. И. Даля.

В. И. Даль вошел в историю русской науки как выдающийся собиратель народного творчества. Помимо изданного им в 1861 году знаменитого сборника русских пословиц, он собрал много народных песен, сказок и лубочных картин. Даль был прекрасным знатоком народных говоров. Но по своим общественно-политическим воззрениям он принадлежал к консервативному лагерю. Это сказалось и в его очерках из народного быта. Реакционность мировоззрения Даля обнаружилась со всей откровенностью, когда он выступил в «Русской беседе» (1856, кн. 3) с «Письмом к издателю», в котором пытался доказать гибельность грамоты для народа.

В 1861 году, когда отдельным изданием вышли «Картины из русского быта» В. Даля, Чернышевский выступал в «Современнике» с рецензией, в которой подвергнул их резкой критике. У Даля, по словам Чернышевского, «нет и никогда не было никакого определенного смысла в понятиях о народе, или, лучше сказать, не в понятиях (потому что какое же понятие без всякого смысла?), а в груде мелочей, какие запомнились ему из народной жизни».[3] Для него быт народа и его творчество представляли интерес, выражаясь словами критика А. А. Григорьева, как terra incognita. Пересказать какое-нибудь событие из народной жизни — любое, вне зависимости от его значения в общественной жизни, — в этом уже Даль видел «народность» своих очерков. Чернышевский иронически сравнивает Даля с извозчиком. «Он знает народную жизнь, как опытный петербургский извозчик знает Петербург. „Где Усачов переулок? Где Орловский переулок? Где Клавикордская улица?“ Никто из нас этого не знает, а извозчику все это известно, как свои пять пальцев. Ну, а попробуй человек, не знающий Петербурга, узнать что-нибудь о Петербурге от этого извозчика, — ничего не узнает или узнает такую дичь, что и знающий человек не распутает потом».[4]

Очерки из народного быта В. И. Даля — пример того, как писатель, владеющий богатыми знаниями в области изучения народного быта и народного творчества, не умеет их творчески использовать в своих произведениях, лишенных народности. В его очерках не соблюдается важнейшее условие реализма и народности — показ правды жизни в художественных типических образах. Даль берет случайные факты из жизни народа и бес-

[2] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. III, М., 1947, стр. 889.
[3] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. VII, М., 1950, стр. 984.
[4] Там же, стр. 983.

страстно, объективистски копирует их. При этом его огромная эрудиция в сфере народного творчества и быта остается мертвым капиталом, который никак не влияет на народность его очерков.

На примере творчества В. И. Даля Чернышевский говорит о необходимости единения литературы и этнографии при изучении народного быта. Собранные этнографические данные должны быть вырваны из сферы «чистой науки». На материалах фольклора надо писать исследования и очерки, раскрывающие насущные запросы и стремления народа. И литература, и этнография, если они направлены на служение народу, должны взаимно помогать друг другу. Этнография обогащает литературу живыми фактами, а литература обобщает эти факты в типическое. Плохо, когда писатель, публицист или ученый рассуждает о народе, но не знает ни быта, ни мировоззрения его. Славянофил В. И. Ламанский, «например, ровно ничего не знает о русском народе, зато рассуждает о нем, — писал Чернышевский. — Г. Даль очень много знает о русском народе, зато рассудить ничего не умеет».[5] Пользы нет ни от «специалистов по народному вопросу», не знающих ни быта, ни миросозерцания народа, ни от «извозчиков в этнографии», как назвал Чернышевский представителей «чистой этнографии».

Солидаризируясь с Чернышевским, Добролюбов так сформулировал основное требование, предъявлявшееся революционно-демократической критикой к писателям, создававшим произведения о народном быте: «...не отрывочное знание той или другой особенности жизни, — какого-нибудь обряда, обычая, приметы, причитанья или поговорки; нет... полный пересказ наблюдений над целым строем жизни и, кроме того, понимание ее сокровенных тенденций и принципов, нигде и никем не высказанных, но постоянно проявляющихся на деле... Владея такими данными, человек с сильным поэтическим талантом мог бы, конечно, создать художественное целое, мог бы дать прочную, типическую жизнь лицам, которых выводит, мог бы сделать свои повести настолько же выше предшествовавших попыток, насколько песни Кольцова выше романсов Дельвига и Мелецкого. Но для этого, кроме знания и верного взгляда, кроме таланта рассказчика, нужно еще многое другое: нужно не только знать, но глубоко и сильно самому прочувствовать, пережить эту жизнь, нужно быть кровно связанным с этими людьми, нужно самому некоторое время смотреть их глазами, думать их головой, желать их волей; надо войти в их кожу, в их душу».[6]

Такие качества редакция «Современника» отмечала в очерках М. Е. Салтыкова-Щедрина, Н. В. Успенского, А. И. Левитова, А. В. Слепцова, Ф. М. Решетникова, Н. Г. Помяловского, С. Т. Славутинского и других писателей-демократов 60-х годов. В их произведениях данные народного творчества и этнографии органически входили в художественные картины народной жизни, помогая воссоздавать потрясающие по своей правдивости сцены жизни угнетенных трудящихся масс царской России.

Выдающееся место среди очеркистов-демократов 60-х годов принадлежало Павлу Ивановичу Якушкину.

П. И. Якушкин прошел самобытный путь творческого развития. С детских лет у Якушкина зародился интерес к народному творчеству. Обстановка в семье благоприятствовала развитию демократизма в мировоззрении Якушкина. Отец его принадлежал к числу прогрессивно настроенных дворян, уважал убеждения своего племянника декабриста И. Д. Якушкина,

[5] Там же, стр. 986.
[6] Н. А. Добролюбов. Избранные сочинения, стр. 406.

был женат на крепостной девушке. «...влияние матери и капля крови, общая с народом, — писал Н. И. Курочкин, — обусловили, вероятно, то, что барчук Якушкин, проделавший все, что обыкновенно было принято проделывать для благорожденных дворянских детей... не пожелал дальнейших чинов и отличий, а вдруг внезапно объявился горячим народолюбцем».[7]

Кончив Орловскую гимназию, Якушкин в 1840 году поступил на математическое отделение Философского факультета Московского университета. В Московском университете этих лет значительно активизируется интерес к вопросам фольклора. Большое внимание отводится им в лекционных курсах Историко-филологического факультета, в семинарских занятиях со студентами и на заседаниях ученого Общества истории и древностей российских при университете. Из среды студенчества Историко-филологического факультета в эти годы выходят такие известные исследователи народной поэзии, как А. Ф. Гильфердинг и П. А. Бессонов. В результате активного интереса к вопросам народной поэзии, царившего в университете, студенты других факультетов начинают посещать лекции Историко-филологического факультета и становятся потом исследователями народной поэзии. В качестве примера можно назвать А. Н. Афанасьева, учившегося на Юридическом факультете Московского университета.

Естественно, что и П. И. Якушкин, с детства питавший интерес к народному творчеству, поступив на математическое отделение Философского факультета университета, этого интереса не потерял, а наоборот, укрепил его. Приезжая домой на каникулы, он записывает народные песни и одну из них решается предложить П. В. Киреевскому. Предпринятое П. В. Киреевским еще в 30-е годы собирание русских народных песен способствовало активизации интереса к народному творчеству и пользовалось популярностью среди студентов, хотя политические цели П. В. Киреевского были явно реакционны. Этого не видел еще в 40-е годы П. И. Якушкин, для которого имя П. В. Киреевского было символом искренней любви к народу и народному творчеству.

Познакомившись с П. В. Киреевским, П. И. Якушкин изменяет своей специальности и отправляется в крестьянском платье по деревням записывать произведения народной поэзии. Посылая П. И. Якушкина записывать фольклор, П. В. Киреевский сразу же решил вооружить его славянофильскими принципами собирания и изучения народной поэзии. По его просьбе М. П. Погодин написал Якушкину наставление,[8] в котором исключительно большое внимание уделялось собиранию духовных стихов. При собирании произведений других жанров предлагалось прежде всего обращать внимание на те, в которых отразились черты прошлого быта. Естественно, что о необходимости концентрировать внимание на материалах фольклора, отражающих современные нужды и чаяния крестьянства, в частности на произведениях, в которых отразился социальный протест крестьян, в наставлении не говорилось ни слова. Наставление Погодина и некоторые теоретические труды славянофилов не могли не оказать влияния на деятельность П. И. Якушкина. Около двенадцати лет собирал П. И. Якушкин песни и сказки в различных российских губерниях и отсылал их Киреевскому. Среди них наряду с лирическими и историческими песнями значительное место занимали духовные стихи, которые

[7] П. И. Якушкин, Собрание сочинений, СПб., 1884, стр. XXXV (в дальнейшем: Якушкин).

[8] Текст наставления приведен в книге Н. Барсукова «Жизнь и труды М. П. Погодина» (т. 10, СПб., 1896, стр. 23—25).

Якушкин собирал специально по просьбе Киреевского. Якушкин не стремился еще в те годы осмыслить фольклор с точки зрения насущных чаяний и ожиданий народных, как это требовали революционные демократы. Он не осознавал, что материалы фольклора, которые он отсылал славянофилам, используются ими для обоснования консервативных теорий.

В октябре 1856 года умер П. В. Киреевский. Перед смертью он «выразил желание, чтобы подбор собранных им песен и окончательная редакция произведены были по всем правам и в силу глубокого знания П. И. Якушкиным».[9] Якушкин тотчас же приступил к разбору песен и проработал над ними более десяти месяцев. К осени 1857 года обширное собрание песен было готово к печати. Но тут произошло нечто, на первый взгляд совершенно невероятное: Якушкина внезапно совершенно отстраняют от издания, издание передают Обществу любителей российской словесности, а Якушкина даже не вводят в состав комиссии при обществе. Все это было настолько заметно, что даже консервативные исследователи, касаясь истории публикации песен Киреевского, не замалчивали, а по своему пытались объяснить случившееся. М. Н. Сперанский, например, полагал, что «здесь имело место нечто вроде соперничества между П. И. Якушкиным и П. А. Бессоновым».[10] Историограф М. П. Погодина Н. Барсуков объяснял все чистым недоразумением. Однако не случайность и не личное соперничество лежали в основе этой истории.

Якушкин никогда не был сознательным защитником славянофильских идей. Главным во всей его деятельности, что толкнуло его к изучению фольклора и что в дальнейшем привело его в лагерь революционных демократов, была любовь к народу, стремление облегчить положение трудящегося крестьянства. Якушкин только потому стал сотрудничать со славянофилами, что в силу недостаточной зрелости своего мировоззрения в те годы не смог сразу разгадать сущности их доктрины, поверив красивым фразам о любви к народу.

Важнейшим фактором, способствовавшим формированию демократического мировоззрения Якушкина, явилось то, что он с самого начала своей деятельности решил записывать фольклор. Близкое знакомство с тяжелой жизнью народа все больше и больше убеждало Якушкина в превратности и ложности славянофильских толков о «русском», «православном духе», воплощенном в крестьянстве.

«Русским духом, — иронически замечал Якушкин в одном из своих очерков, — преисполнялся я повсюду: и в Москве белокаменной, и в Твери, и в Калуге, и в Туле, и в Рязани, и в Харькове, и в Чернигове, и в Воронеже. Орловскую же губернию и богоспасенный городишко Богодухов я так избороздил, что, кажется, в каждой там лужице след моих сапог остался; но более всего сладостное воспоминание сохраню я о Пскове и его гостеприимство пребудет для меня всегда незабвенным».[11]

Последняя фраза — упоминание о так называемой «псковской истории» (1858), когда Якушкина за собирание народной поэзии в Псковской губернии арестовали и посадили в острог, обращаясь при этом с ним как с отъявленным преступником.

Глубокое сочувствие народу, страдающему под гнетом самодержавия, стремление облегчить его судьбу обусловили и бережное отношение Якушкина к народному творчеству. Славянофилы, когда Якушкин приготовил к изданию сборник песен, зная его желание печатать материалы

[9] Там же, стр. 25.
[10] Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. 1. М., 1911, стр. LX.
[11] «Искра», 1864, № 18, стр. 267.

без искажений, поспешили отстранить его от издания, боясь нежелательных им результатов.[12]

Отстранение от издания песен глубоко потрясло П. И. Якушкина и способствовало освобождению его из плена славянофильских идей.

В 1858 году по просьбе М. П. Погодина и И. С. Аксакова Якушкин отправляется в Новгородскую и Псковскую губернии собирать материалы фольклора. Результатом поездки явились «Путевые письма из Новгородской и Псковской губернии» — первая попытка П. И. Якушкина в форме очерка обобщить свои наблюдения и впечатления о народном быте, настроениях и мыслях народа. В «Путевых письмах из Новгородской и Псковской губерний» еще заметна свойственная славянофилам ориентация на памятники глубокой старины. Выполняя просьбу М. П. Погодина, Якушкин посещал деревни, сохранившие порядки старинного уклада жизни, интересовался церковными постройками, беседовал со знатоками семейно-бытовых обрядов и традиций. Рассказы об этих встречах и беседах занимали существенную часть его очерков. В самой манере рассказа преобладали черты описательности.

Вместе с тем уже в этих очерках заметно трезвое отношение Якушкина к народу, которое шло вразрез с воззрениями славянофилов. Якушкин не кокетничает с «простолюдинами», не умиляется «кротостью и православностью» русского мужичка, а правдиво описывает крестьян такими, какими они были на самом деле. Образы простых тружеников все больше и больше привлекают внимание Якушкина. Интерес к памятникам старины постепенно отходит на задний план и появляется даже ироническое отношение к тем объектам исследования, которые настойчиво предлагал Якушкину М. П. Погодин. Так, например, достопримечательности древнего Новгорода, которые так интересовали М. П. Погодина, Якушкин описывает иронически, с чувством нарочитого безразличия к ним. «Новгород, — пишет он, — чрезвычайно похож на кладбище, усеянное памятниками. Умерла воля новгородская, остались одни памятники, да и те по возможности испорчены».[13] Особенно иронически Якушкин отзывался о новгородских церквах. «Часто случается, — замечает он, — что в церкви, кроме попа, да дьячка, народу нет, но в Великом Новгороде этого не хотелось бы видеть. Мы ездивши по церквам во время вечерен, находили все церкви пустыми, а в одной из самых древних церквей, в церкви Спаса, и попа не нашли: поп пошел, кажется, в острог служить; видите, этот поп служит и здесь и к острогу прикомандирован».[14] Полемизируя со славянофилами, Якушкин нарочито подчеркивает связь церкви с острогом: поп служит в церкви Спаса и к острогу прикомандирован, а «рядом со Св. Софиею стоят присутственные места известной казенной постройки».[15] Полемика со славянофилами становится еще более очевидной в главе о Старой Руссе. Якушкин заявляет, что он не смог выполнить задание Погодина, так как здесь «военные поселения заслонили собой

---

[12] Издание песен было поручено комиссии, в состав которой вошли славянофилы К. С. Аксаков, П. А. Бессонов и весьма близкие к ним по убеждениям В. И. Даль и Н. П. Гиляров-Платонов. В дальнейшем фактически все издание забрал в свои руки П. А. Бессонов, известный своими реакционными общественно-политическими взглядами. Часть песен, записанных Якушкиным в первый период его деятельности, была напечатана в «Отечественных записках» в 1860 году, а потом перепечатана отдельными изданиями: в 1860 году в тип. Глазунова и в 1865 году в тип. Краевского.

[13] Якушкин, стр. 180.

[14] Там же.

[15] Там же.

память о старине». Он подробно описывает гибельные последствия аракчеевщины и говорит, что народ с ужасом вспоминает об этой поре.

В «Путевых письмах из Новгородской и Псковской губерний» Якушкин приводит народные предания, записанные им в этих краях. Бросается в глаза, что это большей частью предания исторические — об Иване Грозном, о Петре I, о княгине Ольге. Внешне это, казалось бы, соответствует общей ориентации на описание памятников старины. Но, так же как и очерки в целом, приводимые в них сказания свидетельствуют о противоположности воззрений Якушкина и славянофилов.

Иван Грозный и Петр I в произведениях фольклора большей частью изображались как мудрые государственные деятели, трудившиеся на благо России. Вместе с тем народ вскрыл и негативную сторону их деятельности, отмечая, что преобразования Петра и Грозного тяжелым бременем ложились на плечи трудящихся. В официальной науке произведения народного творчества, отразившие негативную сторону в деятельности Петра и Грозного, обычно замалчивались. Якушкин приводит сказания как раз о негативной стороне в деятельности Петра I и Ивана Грозного: сказание о строительстве Вышневолочского канала, о котором «старики говорят: у канавы один берег — мешки с деньгами, а другой — головы человеческие»,[16] и сказание о жестокой расправе Ивана Грозного с новгородцами. Это последнее сказание, по словам Якушкина, было распространено в Новгородской губернии. Оно интересно тем, что проводит мысль о противоположности интересов народа и царя. Царь способен свой личный гнев усмирить массовым уничтожением народа. Но и народ такая сила, с которой царь не в состоянии справиться. Даже мертвый он стоит твердой стеной против царя; прошло много лет, а он все стоит и «со дна Волхова пышет».

Характерно отношение самого Якушкина к приводимым им сказаниям. В противоположность славянофилам он рассматривает их не в плане архаики, а как материал для характеристики воззрений современного ему народа, для создания картин народной жизни. Поэтому, помимо исторических легенд, он обращает внимание на сказания о событиях недавнего прошлого: об Аракчееве, о помещице Орловой и духовном друге ее архимандрите Фотии, который приказал собрать во дворе монастыря все «вредные» книги и сжечь. Все эти сказания, слышанные из уст крестьян, бурлаков и рабочих людей, помогают Якушкину отразить недовольство народа существующим режимом в стране.

Демократизм, сосредоточение внимания на современной жизни народных масс, стремление использовать антикрепостнический фольклор — эти черты «Путевых писем из Новгородской и Псковской губерний» были положительно отмечены в рецензии А. Н. Пыпина, напечатанной в «Современнике» в 1861 году. В этом же году на страницах «Современника» Якушкин печатает «Путевые письма из Орловской губернии».

Если «Путевым письмам из Новгородской и Псковской губерний» была присуща ориентация на описание памятников старины, то в «Путевых письмах из Орловской губернии» Якушкин прямо отказывается от этого. «О постройках церквей, часовен, воеводских домов, — пишет он, — я говорить не буду; я думаю, для читателей, не знающих положение Орла, это не занимательно».[17] На первый план в этих письмах выдвигаются картины из жизни крестьян. Якушкин немногословен. Краткими, но выразитель-

[16] Там же, стр. 283.
[17] Там же, стр. 289.

ными штрихами он рисует образы крестьян, с которыми встречается в поле, на дорогах, в избе или присутственном месте. Разговор, живая, непринужденная беседа — главный способ, который помогает Якушкину узнать жизнь и настроения крестьян. Соответственно этому и диалог становится основным приемом художественной типизации образов. Народные сказания, таким образом, органически входят в художественную ткань повествования. Читатель чувствует, что эти сказания для крестьян не архаика, а воплощение современных дум и чаяний.

Главное внимание в «Путевых письмах из Орловской губернии» Якушкин уделяет слышанным им легендам о разбойниках. Песни и сказания о разбойниках, говорит он, бывают разные. Есть сказания о разбойниках в собственном смысле этого слова, о разбойниках, для которых грабеж и убийство были средством личной наживы. Народ осуждает их в своих легендах, и не случайно поэтому в сказаниях к этому типу разбойников нередко причислялись представители господствующих классов. Таковы, например, сказание о попе Ереме, который «разбойничал крестом» (из-за цензурных соображений Якушкин не приводит легенды полностью), и сказание о разбоях и бесчинствах купца Давыдова и бургомистра Кузнецова, от которых страдали еще в годы царствования Екатерины простые жители Орла. Приведя эти легенды, Якушкин замечает: «Злодеяния разбойников, злодейства без цели я рассказал все или почти все; но удалые шутки все рассказать довольно трудно; только в них есть одно: это защита слабых от сильных, бедных от богатых, и в особенности господских крестьян от злых помещиков».[18]

Само противопоставление так называемых разбойничьих сказаний в собственном смысле этого слова и удалых песен дано в очерке Якушкина в духе революционных демократов, которые придавали большое значение разбойничьим песням. А. Н. Пыпин в статье «Историческая объективность», напечатанной в «Современнике» в 1864 году, писал: «Разбойник наших песен есть прямой союзник Стеньки Разина, человек, оставивший общество потому, что оно угнетало и лишало его свободы: его борьба была протестом против стеснения народного земского быта, против угнетателей XVI и XVII века, против крепостного права и т. д. ... Любовь к разбойничьим песням продолжалась и будет продолжаться до тех пор, пока существуют породившие их общественные причины».[19]

Приводимые Якушкиным легенды являются прекрасным доказательством справедливости этих слов. Вот одна из них — о Тришке Сибиряке.

«Узнал Тришка Сибиряк: в Смоленской губернии живет барин; у этого барина его мужикам житья не было: всех в „разор-разорил". И решил Тришка проучить того барина, написал ему письмо: „Ты, барин, может и имеешь душу, да анафемскую. А я, Тришка, пришел к тебе повернуть твою душу на путь-истину. Ты своих мужиков в разор-разорил, а я думаю теперь, как тех мужиков поправить". И велел барину он выдать на каждый двор по 50-ти рублей. Барин не послушался. Тришка снова написал, требуя на этот раз по 100 рублей на двор. Когда и в третий раз не помогло, явился к барину сам, переодевшись в платье офицера, возглавлявшего отряд солдат, который барин выписал для своей безопасности из города. Здесь-то и пришлось барину отдать деньги. „Видишь, — сказал ему Тришка, — я не в тебя, я слово держу: обещал быть у тебя в гостях — был; дал слово взять 20 тысяч — взял 20, больше не беру... Смотри же,

[18] Там же, стр. 298.
[19] «Современник», 1864, № 4, стр. 268.

мужиков не обижать. Обидишь мужиков, бог тебя обидит, а то может и я, грешный, к тебе тогда в гости побываю"».

В другой легенде рассказывается, как Тришка отнял у барина на дороге лошадь, чтобы отдать ее бедняку-мужику. Тришка честен, очень благороден, всю свою жизнь посвящает святому делу — защите крестьян от угнетающих их помещиков. Но и ради этого святого дела он не идет на те средства, к которым прибегают настоящие разбойники. Всеобщая любовь и уважение крестьян, природный ум и смелость помогают ему всегда выходить победителем. Народная легенда подчеркивает бессмертие таких народных заступников, как Тришка Сибиряк.

Очерк П. И. Якушкина был написан летом 1861 года, когда по всей стране прокатилась волна восстания крестьян, недовольных реформой. П. И. Якушкин не дает прямого изображения крестьянских бунтов, но подстрочно — в описаниях голодных крестьян, в описаниях их разговоров об «отрезках», о рекрутских наборах — всюду читатель чувствует атмосферу глубокого недовольства и роста массового протеста крестьян. Якушкин подчеркивает, что процесс назревания революционных настроений крестьянства не был случайным в 60-е годы. Он был подготовлен всей предшествующей эпохой крепостного права, которое иссушало душу народа. В течение многих веков народ мечтал об освобождении и создавал песни и легенды о народных заступниках. Включая примеры таких легенд в своей очерк, Якушкин придавал ему тем самым бо́льшую убедительность: сказания выступали в роли своеобразных документов, подтверждающих мысли Якушкина мыслями народа, зафиксированными в его поэзии.

Сам Якушкин относился к приводимым им народным сказаниям о разбойниках как к материалам, которые имеют историческое значение документальных данных, свидетельствующих о думах и желаниях народа. Текст слышанных им сказаний он передает в неприкосновенности и целостности. Не случайно поэтому исследователи народного творчества обращались к очеркам Якушкина как к своеобразным сборникам материалов народного творчества, чрезвычайно ценных благодаря точности записи и передачи текстов. Так, например, И. А. Худяков использовал в своей работе «Народные исторические сказки» легенды о Грозном, о Петре I, о княгине Ольге из «Путевых писем из Новгородской и Псковской губерний».

«Путевые письма из Орловской губернии» — произведение, в известном смысле представляющее собой рубеж в истории развития творческой деятельности П. И. Якушкина. Сама тема очерка — обращение к современному положению крестьянства, интерес к произведениям народной поэзии, отражающим социальный протест народных масс, жанровые особенности очерка, отвечающие задачам, поставленным перед писателями и этнографами в «Современнике», свидетельствовали о том, что П. И. Якушкин все дальше и дальше отходил от славянофильства и взгляды его все чаще и чаще совпадали с мыслями, пропагандировавшимися революционными демократами.

Несмотря на то, что реформа 1861 года вызвала массовые восстания крестьян, революционная ситуация 60-х годов, как известно, в революцию не переросла. Правительство подавило сопротивление крестьян. Подавление крестьянского движения способствовало объединению различных консервативных и либеральных группировок в лагерь реакции.

В этой обстановке резкого размежевания общественно-политических сил на два лагеря, когда перед каждым мыслящим человеком стоял вопрос

«с кем идти?», Якушкин примыкает к лагерю революционных демократов.

В десятом номере «Библиотеки для чтения» за 1863 год была помещена его статья «Кое-что об изданиях г. Бессоновым народных стихов и песен», в которой он впервые поднимается до сознательной и глубокой критики славянофильских воззрений на народную поэзию. А несколько ранее, в первом и втором номерах «Современника» за этот же год, Якушкин напечатал свой лучший очерк «Велик Бог Земли Русской!». Начиная с этого времени он становится постоянным сотрудником органов демократической печати 60—70-х годов — «Современника» и «Искры».

С первого взгляда трудно понять заглавие очерка «Велик Бог Земли Русской!» и эпиграф: «Никем враги не гонимы, только властию Божиею; мудрость бо плотская что содеяла?!». Смысл становится понятным по прочтении всего очерка. В очерке Якушкин изображает отношение крестьян к реформе 1861 года. В оценке реформы он твердо становится на позиции революционных демократов и утверждает, что только из боязни нависшей угрозы народной революции дворянство и правительство вынуждены были согласиться на отмену крепостного права. Сам народ, заявляет Якушкин, творец истории, сам народ — Великий Бог Земли Русской; только силою его, «Властиею Божиею», гонимы враги его. И хотя народ, задавленный веками рабства, не способен был на сознательную, организованную борьбу, все же он представляет собой главную силу государства и не считаться с ним невозможно. Отсюда и заглавие очерка: «Велик Бог Земли Русской!».

Очерк начинается с описания предреформенных настроений различных слоев населения. Крестьяне хотели одного: личной свободы и земли. «Большей частью, — пишет Якушкин, — толки крестьян вращались вокруг одного пункта: земля будет наша. Они говорили, что землю сам Бог зародил, что барин и пахать-то не умеет, что он с землей будет делать?».

Хотели ли отмены крепостного права помещики? Конечно нет! — отвечает Якушкин. На реформу они были вынуждены согласиться, полагая, что лучше освободить сверху, чем ждать, пока свергнут снизу.

«— Да что же это значит? — спрашивала одна барыня, когда ей прочитали рескрипт.

«— Уничтожается крепостное право, — отвечали ей.

«— И крепостных крестьян не будет? Крепостных совсем не будет?

«— Совсем не будет.

«— Ну этого я не хочу! — объявила барыня, вскочив с дивана.

«Все посмотрели на нее с недоумением.

«— Решительно не хочу! Поеду сама к государю и скажу: я скоро умру, после меня пусть, что хотят, то и делают, а пока я жива, я этого не хочу.

«— Как у меня отнимут мое? — слыхал я после объявления рескрипта виленскому генерал-губернатору, продолжает Якушкин. — Ведь я человеком владею: мне мой Ванька приносит оброку в год по пятидесяти целковых... Отнимут Ваньку, кто мне за него заплатит, да и кто его ценить будет?

«— Никто не спорит, что владеть человеком как какой-нибудь вещью, безнравственно, — говорили те же самые люди, едва прошло месяца два после первых толков — за людей мы не стоим, крестьян должно освободить, но скажите, Христа-Ради, за что же у меня землю отнимут и отдадут другому?

«— Необходимо крестьянам дать землю, — заговорили еще позднее. Это необходимо для нас самих: мужику нечего будет есть, поневоле пойдет на большую дорогу, сядет под мост, проезду никому не будет, дневной разбой пойдет!».[20]

И вот полились помещичьи проекты «освобождения» крестьян от земли. Прекрасную пародию на один из них дает Якушкин: «Представьте: всех крестьян без всякого возмездия помещики отпускают на волю. Но тут представляется два вопроса: первый, где мужикам взять землю, потому что мужикам земля необходима, без земли мужик пропадет. Второй вопрос вытекает из первого. Первый вопрос решается чрезвычайно удачно и чрезвычайно просто. Земля мужикам нужна, а как земля в наших губерниях вся барская и мужикам отдать эту землю нельзя, то переселить мужиков на вольные земли в Сибирь, разумеется на казенный счет. Теперь, мужиков переселили в Сибирь, кто же нам будет работать? Это второй вопрос, который тоже совершенно решается: для помещиков должно выписать работников из Германии и Северной Америки, где, как известно, земледельцы очень искусные».[21]

Только боязнь революции вынудила помещиков на отмену крепостного права, но и согласившись на реформу помещики далеко не были уверены, что «освобожденный» сверху народ так спокойно примет реформу и простит им века рабства. Особенно боялись ярые крепостники, которые, по словам Якушкина, «уверены были, что произойдет нечто такое, что известно было под таинственным наименованием „потехи“». Один такой помещик, рассказывает Якушкин, незадолго перед 19 февраля спрашивал крепостного крестьянина:

«— Хорош у вас барин?

«— Хорош... Господа разве бывают плохие? Господа все хороши!

«— Все бы, чай, погулять над барином? продолжал приставать господин.

«— Тешиться, не тешиться было прежде, а на последях и толковать об этом нечего!».

Расшифровывая слова мужика, Якушкин говорил: «Весь народ знал, что не из-за чего даром в Сибирь идти».[22] Но если нужно, ради настоящего дела, то мужик и в Сибирь не побоится идти. Боязнь народа вынудила помещиков окружить проведение реформы такими полицейскими мерами, что у крестьян заранее выработался страх перед предстоящей «волей».

«— Ну, как, братцы, у вас воля идет? — спросил я раз в кабаке мужиков, сперва поподчевав их водкой.

«— Что ты, брат? отвечали мне с испугом мужики: про волю не толкуй!

«— Отчего же?

«— Наказывать будут!».[23]

Но, несмотря на все стеснительные меры, крестьяне о реформе толковали, воли ждали. Наконец объявили высочайший манифест. И настолько содержание его противоречило заветным желаниям крестьян, что они не поняли его, не верили в то, что это и есть истинная «воля» и ждали «другой, настоящей воли».

---

[20] Якушкин, стр. 3.
[21] Там же, стр. 5.
[22] Там же, стр. 8.
[23] Там же, стр. 18.

«Мне случалось слышать, — рассказывает Якушкин, — что „воля от трех царей пришла". Оказывалось, что такое понимание от того произошло, что высочайший титул был невнятно прочитан».[24]

«В одном селе старик-поп стал читать с амвона в церкви манифест; разбирал плохо и, плохо разбирая, прочитал:

«— О, сени... о, сени... нет, ребята! Осени себя крестным знамением, православный народ!..

«Народ вообразил, что в манифесте сказано что-то о сене, чего священник не хочет читать. Заставили читать дьякона, но о сене все-таки ничего не было. Взяли манифест, вышли из церкви и стали читать сами».[25]

В этой маленькой сценке Якушкин мастерски сумел отобразить и отношение народа к манифесту, в котором он искал не молитвы, а удовлетворения своих насущных потребностей весьма земного характера, и недоверчивое отношение его к служителям церкви. Крестьяне, привыкшие в течение веков не верить в барские «милости», никак не соглашались подписывать уставные грамоты. «Подпишешь, — говорили они, так и голову долой». В крестьянском сознании никак не укладывалось, что воля, которую крестьяне так долго ждали, волей не оказалась: одна кабала сменилась другой и только. И пошли разговоры: «Толковали, толковали про слободу: слобода всем будет, а теперь стали в сипацу загонять!». «Эмансипация, — замечает на это Якушкин, — слово, должно быть, и хорошее; но это слово — эмансипация, перешедшее в устах народа в сипацу, означало что-то не совсем ладное».[26]

«Сипаца» — в устах крестьянина обозначала бесстыдно грабительский характер реформы. После реформы изменилась только форма угнетения: раньше чуть что — пожалуйте в конюшню, и высекут, а теперь, рассказывают мужики, «вина твоя такая, сечь тебя не за что; сажать-то тебя на хлеб на воду — тоже вина малая; делать-то с тобой нечего, вот и штрях! [т. е. штраф]. Как стряхнут твою мошну, вот ты и знай... лучше б уж больше провинился: наказали б да и пустили; а штряхи-то эти другому на целый век отзовутся».[27]

Вскрывая крепостнический характер реформы, Якушкин не ограничивается анализом частностей, мелких, внешних явлений. Он отбирает главные, принципиальные противоречия анализируемой им действительности: противоречия между «обиженными» помещиками и ограбленными мужиками. Его очерк призывает трезво взглянуть на положение в стране, он срывает маски с либеральных восхвалений реформы и показывает, что реформа не только не разрешила противоречий между помещиками и крестьянами, но еще более углубила их. Следует не замазывать их, а правдиво показывать.

В 1866 году в «Современнике» Якушкин напечатал очерк «Бунты на Руси». Как и «Велик Бог Земли Русской!», этот очерк цензура долго не пропускала в печать, и это не случайно. Сам факт наличия бунтов, вытекающий из очерка, свидетельствовал о неблагополучии в государстве после реформы. Главная причина их, указывал Якушкин, лежит в антагонистических противоречиях между помещиками и крестьянами, которые невозможно устранить никакими мелкими уступками и добрыми пожеланиями помещиков, никакими половинчатыми реформами

[24] Там же, стр. 8.
[25] Там же.
[26] Там же, стр. 2.
[27] Там же, стр. 35.

«Приезжает один господин, сделавший улучшения в своих деревнях, — рассказывает Якушкин, — в одну из улучшенных своих деревень. Была собрана сходка.

«— Ну, братцы, каково поживаете? — спросил господин у собравшейся сходки.

«— Спасибо, батюшка! По твоей милости живем, слава Богу! — отвечали из сходки.

«— А когда, старики, было лучше жить, теперь или прежде? При мне или до меня?

«— До тебя, батюшка, какие порядки были? Никаких порядков не было... Спасибо твоей милости за порядки!

«— Живите, братцы, хорошенько: теперь жить хорошо; будете жить хорошо — сделаю еще лучше!

«Вдруг все в ноги.

«— Батюшка! Не делай лучше, и теперь так хорошо, что жизнь коротка, сделаешь лучше — просто жить нельзя будет!».[28]

Если мирно, реформами да преобразованиями нельзя разрешить противоречий между помещиками и крестьянами, то остается один путь для крестьян — бунты. Но здесь новое противоречие, лежащее в самой основе крестьянских условий жизни, — «духовная бедность» крестьян, которые способны только на стихийную борьбу, и бунты их, как правило, кончаются неудачей. Некоторые исследователи пытались усмотреть в очерке «Бунты на Руси» признаки отступления П. И. Якушкина от заветов революционных демократов, считая, что Якушкин якобы недооценивал революционных сил крестьянства.[29] Думается, что в данном случае, как и в очерке «Велик Бог земли Русской», П. И. Якушкин с горечью и болью осознает духовную бедность русского крестьянина, в бунтах «все желания бунтовщиков ограничиваются тем, чтобы довести свои жалобы до царя».[30] Якушкин не идеализирует крестьянство, не замазывает его слабых сторон, а этот трезвый взгляд — черта, типичная, по словам В. И. Ленина, для всех представителей революционно-демократического лагеря.

В 1865 году Якушкина арестовывают и отправляют сначала в имение матери в Орловскую губернию, а потом переводят в Астраханскую губернию под постоянный секретный надзор полиции. Поводов для ареста у полиции было достаточно. Еще во время псковской истории Якушкин обратил на себя внимание III отделения как человек вольного образа мыслей и поведения. Его произведения, печатавшиеся в «крамольных» журналах, вызывали постоянное беспокойство цензуры. На основании доноса Крейца в III отделение в 1862 году Якушкина подозревали в распространении революционных прокламаций.[31] Особенное внимание полиция обратила на Якушкина после его участия в спасении девушки, бросившей букет к ногам Н. Г. Чернышевского во время его гражданской казни. В сводном отчете департамента полиции за 1867 год в графе о причине ареста говорилось, что «Якушкин замечен на нижегородской ярмарке в предосудительных поступках и вредном направлении».[32] Ясно, что поступки на нижегородской ярмарке — повод, а причина — вредное направление, сходное с тем, за которое в это время (в октябре 1865 года)

---

[28] Там же, стр. 44.
[29] См., например, книгу В. Г. Базанова «П. И. Якушкин» (Орел, 1950).
[30] Якушкин, стр. 58.
[31] В. Г. Базанов, ук. соч., стр. 66.
[32] Документ приведен из книги В. Г. Базанова.

Курочкин и ряд других писателей демократического лагеря были также отданы «по поводу заявления учения своего о нигилизме» под постоянный, бдительный и негласный надзор полиции.[33]

В 1868 году Якушкина перевели в Красный Яр, мотивируя перевод тем, что «держать Якушкина в Астрахани, как месте сосредоточения рабочего и промыслового люда, небезопасно в политическом отношении».[34] Тяжелые климатические условия жизни в Красном Яре подорвали здоровье Якушкина. Он просил перевести его куда-нибудь поближе к среднерусской полосе. После долгих хлопот ему разрешили переехать в Бузулук, но по пути туда Якушкин тяжело заболел, остался в больнице в Самаре и здесь в 1872 году умер.

Об этом последнем периоде жизни Якушкина известно очень мало, а то, что сохранилось в мемуарах, малодостоверно. Н. С. Лесков, например, говоря о годах ссылки Якушкина, никак не мог понять, «как могло жить под надзором полиции это доброе, доверчивое и наивное дитя, нуждавшееся в нежном надзоре няньки».[35] С. В. Максимов сравнивает состояние Якушкина после ареста с состоянием голубя, который «бьется в силках, и судорожные взмахи его крыльев видно».[36]

На самом деле арест и ссылка не только не сломили воли Якушкина, но еще сильнее закалили ее. После 1865 года Якушкин по-прежнему остается верен принципам «Современника». Он продолжает присылать Н. А. Некрасову и В. С. Курочкину свои глубоко демократические произведения. В эти годы растет и личная дружба между ними. Свидетельством тому является недавно опубликованная личная переписка между П. И. Якушкиным и Н. А. Некрасовым.[37] В 1867 году, после того как был закрыт в середине 1866 года «Современник», Н. А. Некрасов берется вместе с М. Е. Салтыковым-Щедриным за издание «Отечественных записок». П. И. Якушкин радостно встретил это событие и в письме к Н. А. Некрасову от 21 августа 1867 года из Сабурова писал:

«Донельзя рад, дорогой Николай Алексеевич, что вы опять беретесь за издательство: вы соберете около себя людей, с которыми не стыдно будет работать. Недели через две я пришлю Вам: 1) Науками юношей питают и 2) Ученое Общество. А пока возьмите у Аксакова Путевые письма и у Чаева Жалостивую комедию».[38]

Что касается последнего произведения, то долгое время его считали пропавшим. Недавно В. Г. Базанов нашел его в архиве «Русского богатства» и рассказал о нем в своей книге о Якушкине. Очерк «Науками юношей питают» был напечатан в «Отечественных записках» под заглавием «Чисти зубы, не то мужиком назовут» в 1868 году, «Путевые письма из Астраханской губернии» печатались также в «Отечественных записках» в течение 1868—1871 годов. Несмотря на суровый цензурный гнет (на него Якушкин постоянно жаловался в своих письмах к Некрасову), в этих произведениях социальная острота, присущая ранним очеркам Якушкина, нисколько не уменьшилась. Напротив, очерки его приобретали все более острую сатирическую направленность. Построенные на диалогах, они

---

[33] В. С. Курочкин. Стихотворения. Библиотека поэта, малая серия, М., 1949, стр. XIX.

[34] «Исторический вестник», 1902, № 2, стр. 564.

[35] Якушкин, стр. LX.

[36] Там же, стр. XXII.

[37] «Литературное наследство», № 51—52, Некрасов Н. А., т. II, Изд. АН СССР. М., 1949.

[38] Там же, стр. 564.

умело использовали эзоповский язык демократической сатирической литературы того времени, который позволял обходить препоны цензуры.

В очерке «Чисти зубы, не то мужиком назовут» Якушкин в остро сатирическом тоне критикует систему земщины, либеральные методы улучшения положения народа путем издания дешевых азбук и т. п. Очерк открывается диалогом Якушкина с крестьянским мальчиком. Якушкин просит мальчика прочитать ему что-нибудь из азбучки. Мальчик читает:

«— Будь благочестив — уповай на Бога.

«— Постой!

«— А что?

«— Что ты прочитал?

«— Будь благочестив, уповай на Бога.

«— Что ж это значит?

«Мальчик призадумался; думал-думал, но никак не мог додуматься, что такое значит: „будь благочестив и уповай на Бога". Я по крайнему своему разумению растолковал ему эту премудрость.

«— Э! Понял, дядя! — радостно крикнул мальчик. — Это значит: работай честно, никому худа не делай, подати справляй сам и на мирскую шею не лезь. Это и значит: благочестив! а худо пришлось: молись Богу, Бог тебя помилует, значит, уповай!.. Уповай — значит: надейся».

Якушкин тонко иронизирует над официальной моралью. «Будь благочестив и уповай на Бога». Эта заповедь церкви для мужика отнюдь не означает того, что хотели бы видеть правящие круги; для него она означает на деле все тот же тяжелый труд на своих угнетателей, а о боге вспоминают только тогда, когда уж очень худо придется. Как в пословице: «годится — молиться, а не годится — горшки покрывать». Рядом с призывом к благочестию в азбучке, изданной либералами для народа, — призыв к уважению начальников.

«— Почитай родителей, уважай начальников», — прочитал мальчик и расшифровал это так:

«— Уважай, значит: как увидишь начальника, прямо ему шапку снимай, а нужно, и в ножки поклонись».

Якушкин возражает ему:

«— Почитай и уважай — почти все равно».

«— Нет, не все равно! — бойко заговорил мальчуган: разбойника, вора я и должен почитать за вора, а старшину, голову, будь самые разбойники, встретишь — изволь шапочку снять!

«— Что ты врешь?

«— Нет, не вру! Зубы чистить буду!

«— Для чего же?

«— А чтоб мужиком не назвали.

«— Что?

«— Не будешь чистить никому зубы, тебя сейчас же мужиком назовут.

«— Где же ты этой мудрости набрался?

«— А вот в азбучке».

Якушкин посмотрел на обертку, видит: азбука, стоит три копейки, стало быть издана для простого народа. «Как ни мудры — хитры были наши образователи народа... — говорит он, — но я все-таки не думал, что мужика можно ругать мужиком».[39] Система «чистки мужику зубов» господствует во всех сферах крестьянской жизни. Мужику «чистит зубы» богатый односельчанин, староста, исправник, становой и даже «служители

[39] Якушкин, стр. 79.

Эскулапа» в уездной больнице, нравы которой П. И. Якушкин описывает в очерке «В больнице». Изображая в своих очерках тяжелое положение угнетенного народа, Якушкин не ставил прямо вопроса о революции. На том этапе освободительной борьбы он не видел да и не мог еще увидеть революционного пролетариата, единственный класс, способный вывести Россию на новый путь. Якушкин отражал в своих очерках настроения широких народных масс, которые нуждались в революционном изменении действительности и в то же время сами в силу политической незрелости не в состоянии были подняться на организованную революционную борьбу. Но мысль об этой борьбе постоянно бродила в головах крестьян и находила свое выражение в народной поэзии, которая свято хранила песни и предания о народных вождях Степане Разине и Емельяне Пугачеве.

Интересные сказания о них приводит П. И. Якушкин в «Путевых письмах из Астраханской губернии». «Путевые письма из Астраханской губернии» — очерк, в котором П. И. Якушкин изображает затхлую атмосферу одной из глухих провинций царской России — Астраханского края, куда ссылались государственные преступники. П. И. Якушкин показывает мещанскую жизнь местных обывателей, мелочи быта, которые превращают человека в инертное существо. Свежей струей в это повествование врываются приведенные П. И. Якушкиным народные сказания о Степане Разине и Емельяне Пугачеве. Сказания Якушкину случилось слышать в вагоне третьего класса на пути из Астрахани в Красный Яр. Якушкин проницательно замечает, что когда речь в вагоне зашла об этих народных вождях, все присутствовавшие необычайно оживились. Они были так захвачены рассказами, что на станции почти никто не выходил из вагона. Рассказывали легенды осторожно, как важную и святую тайну, боясь, как бы «по шапке не дали».[40]

Сказания, приведенные П. И. Якушкиным, отличаются глубоким демократизмом. В противоположность официальной интерпретации образа Пугачева как зверя общее мнение о нем в вагоне было:

«Нет! Человек был добрый... видит, кому нужда, сейчас из казны своей велит денег выдать, а едет по улице и направо и налево пригоршнями деньги в народ бросает».

«Козаки, здесь бывшие, — замечает П. И. Якушкин, — только поддакивали, да никому и в голову не приходило оспаривать доброту Пугачева».[41]

Из сказаний о Степане Разине П. И. Якушкин приводит наиболее распространенные: о сынке Разина, о воеводе, о персидской княжне. В них четко отражена классовая сущность восстания Степана Разина. Степан Разин выступает защитником бедноты. К нему обращаются как к народному заступнику в полном смысле этого слова: «судится ли, обижает ли кто, милости ли какой просить — все к Стеньке».[42] В сказаниях подчеркивается моральное превосходство Степана Разина, как вождя народного восстания, над представителями господствующих классов — воеводой и боярами.

Народные сказания о Степане Разине и Емельяне Пугачеве, включенные П. И. Якушкиным в «Путевые письма из Астраханской губернии», выполняют важную идейную функцию в очерке. Пафос творчества

[40] Там же, стр. 411.
[41] Там же, стр. 406.
[42] Там же, стр. 410.

П. И. Якушкина зрелого периода теснейшим образом связан с признанием решающей роли народных масс в истории общества — основным принципом русских революционных демократов. Даже тогда, когда русская действительность не давала примеров для доказательства революционной зрелости народных масс, и Н. Г. Чернышевский, и Н. А. Некрасов, и М. Е. Салтыков-Щедрин продолжали утверждать, что только силою народа совершаются все величайшие изменения в истории, только силою народа можно коренным образом изменить существующий строй. М. Е. Салтыков-Щедрин во «Внутреннем майском обозрении» «Современника» за 1863 год, развивая мысли Н. Г. Чернышевского, писал о том, что всякая историческая жизнь имеет два течения: надводное, видимое, и подводное, невидимое. Последнее и есть — решающая роль народных масс в истории общества. И пусть сейчас, в эпоху, когда революционная ситуация пошла на убыль, внутреннего движения не видно, но можно быть уверенным, что оно неодолимо и снова приведет к новым революционным изменениям действительности.

В «Путевых письмах из Астраханской губернии» П. И. Якушкина мы также видим, по существу, два течения. Надводное — это те мелочи жизни, та обывательщина, которая с первого взгляда поражает П. И. Якушкина, попавшего в Астрахань и Красный Яр. Но П. И. Якушкин со свойственной ему любовью к народу и верой в его силы сумел разглядеть и другое, подводное течение — пока еще скрытые, но неисчислимые силы народных масс, великую жажду народа к освобождению. Эти силы и эта тяга к освобождению отражаются в отношении народа к образам народных вождей, запечатленных в фольклоре. Приводя народные сказания о Степане Разине и Емельяне Пугачеве как доказательство внутренних сил народа, П. И. Якушкин как бы подтверждает тезис А. И. Герцена о том, что стремления русского народа не формулированы как теория, а существуют в народной жизни, в его песнях и легендах.

На примере «Путевых писем из Астраханской губернии» можно проследить, как существенно меняется принцип использования П. И. Якушкиным произведений народной поэзии в его очерках зрелого периода по сравнению с ранним периодом.

В «Путевых письмах из Новгородской и Псковской губерний» П. И. Якушкин, по существу, не производил строгого отбора тех произведений народной поэзии, которые он хотел использовать в очерке. Он включал в него все, что слышал по пути следования по губернии: и исторические сказания об Иване Грозном, о Петре I, о княгине Ольге, и обрядовые песни, и песни случайных попутчиков по дилижансу. По-иному подходит П. И. Якушкин к фольклорным материалам при создании «Путевых писем из Орловской губернии». Здесь мы видим уже настойчивое желание отобрать из всего виденного и слышанного только социально заостренное. В результате очерк получает бо́льшую целенаправленность, народные сказания, включенные в него, оживают, принимают более определенную общественно-политическую окраску. И все же в «Путевых письмах из Орловской губернии» было еще много расплывчатого, случайного в отборе фактов, которые П. И. Якушкин включал в очерк. Это было несомненно обусловлено нечеткостью его общественно-политических убеждений в то время. В период сближения с лагерем «Современника» в принципах подхода П. И. Якушкина к отбору фактов из народного быта и народной поэзии ясно намечается переход от случайного к типическому. П. И. Якушкин обращается теперь к определенным, важнейшим социальным проблемам своего времени, таким, например, как сущность реформы 1861 года, и ре-

шает их с революционно-демократических позиций. Народное творчество теперь перестает интересовать его как самоцель. Редко можно встретить в его очерках зрелого периода объективистское описание всех слышанных им произведений фольклора. Он отбирает только самое существенное из известных ему фольклорных материалов и включает их в ткань повествования так, чтобы они способствовали углублению идейности и целенаправленности всего очерка. Читатель чувствует, что произведения народного творчества введены в очерк не ради украшения, а для того, чтобы действительно показать, каковы чаяния и ожидания народные.

П. И. Якушкин был убежден, что на материалах народной поэзии можно написать настоящее научное исследование об истинных желаниях и нуждах народа. С попыткой такого рода исследования мы встречаемся в его очерке «Прежняя рекрутчина и солдатская жизнь». Замысел очерка, в котором на материалах народных песен излагались бы взгляды народа на рекрутчину, возник у П. И. Якушкина еще в 1860 году, но осуществить его удалось только несколько лет спустя. Очерк под заглавием «Прежняя рекрутчина и солдатская жизнь» долго «исправляли» в цензуре, и только в 1864 году он был напечатан в сильно искаженном виде в приложении к «Русскому инвалиду». По свидетельству И. С. Турбина, когда очерк был напечатан, П. И. Якушкин дал его прочитать и, услышав отзыв: «Прелесть, правда!», — воскликнул: «Все ты, братец, врешь! Тут половина вымарана... Какая же это правда — половинкина дочь? Плевать на такую правду!».[43]

Несмотря на цензурные искажения, очерк имел большое литературное и общественное значение. Написанный в год готовившейся военной реформы по материалам народных песен, он подтверждал точку зрения революционных демократов, что реформы 60-х годов диктовались всем ходом политического и экономического развития России, диктовались волей народа, который не мог больше жить по-старому.

«...в русских деревнях, — писал Якушкин, — на солдатство народ смотрел как на несчастие, на беду, которая может разогнать, разорить какую угодно семью. Так, в одной песне поется:

У мужика было у богатого,
Да и были три сына хорошие,
Ох, и вышло на них несчастьице,
Что большое несчастьице, бедушка великая:
Что и вышла на них рекрутчина и т. д.

Об эту бедушку, не малую, большую — солдатство, разбивалась какая-угодно удаль... Тоска и печаль заставляла раздобрых молодцев писать и обращаться к своим близким с такой скорбью:

Растоскуйся ты, моя сударушка,
По мне разгорюйся!..

На этот вопль откликаются все друзья и сродники... От этой тоски-горя бежали тогда, кто куда мог: кто в леса, кто в монастырь к знакомым старцам и монахиням переждать набор, но нигде раздобрый молодец не был безопасен».[44]

Очерк Якушкина «Прежняя рекрутчина и солдатская жизнь» — прекрасный образец революционно-демократического исследования о народном творчестве. Здесь нет ничего, что характерно для «приличной этнографии»: народные песни рассматриваются не с точки зрения древнего

[43] Там же, стр. XVII.
[44] Там же, стр. 142—144.

мифологического субстрата, не для изысканий «народного духа», не для умиления «пейзанской жизнью», а с точки зрения социально-политического анализа народного быта. Знаменательно и то, что из различных жанров народных песен Якушкин выбирает рекрутские плачи, в которых сильнее всего отразился социальный протест крестьянских масс и которые в свое время произвели большое впечатление на В. И. Ленина.[45]

Творческий путь П. И. Якушкина — путь убежденного демократа, патриота, которому органически чужды были принципы реакционной «приличной этнографии» и литературы и который всей логикой жизни своей шел к лагерю революционных демократов. Эпиграфом к его жизни и деятельности могут служить слова, сказанные о нем в мемуарах В. О. Португалова: «Был у него один Бог — народ. Ему он верил, ему поклонялся, и этот бог земли русской был, по его мнению, недосягаемо велик. Едва ли мыслимо иначе любить народ, как любил его П. И. Якушкин, как любил он все его хорошие и дурные особенности».[46]

Судьба П. И. Якушкина типична для многих шестидесятников. Небезынтересно, например, вспомнить, что В. А. Слепцов начал свою деятельность также с сотрудничества в Обществе любителей российской словесности с В. Далем, по заданию которого он отправился в деревни записывать фольклор, но вскоре понял, что его призвание — не «гастрономическая наука», а работа в «Современнике». Примкнув к лагерю революционных демократов, П. И. Якушкин коренным образом изменяет свои взгляды на цель и задачи этнографии, фольклористики и литературы. Он понимает, что нет и не может быть для патриота понятия «чистой науки» или «чистого искусства». Нужно собирать фольклор, изучать быт народа, но важно суметь рассмотреть все это под углом зрения интересов широких народных масс. Якушкин убеждается, что истинная народность в литературе вовсе не означает обильного цитирования фольклорных произведений или подробные описания пуговиц на сарафанах крестьянских девушек. Можно и не цитировать фольклор, а быть народным. Важно узнать сокровенные мысли и чаяния народа, отразившиеся в его поэзии, проникнуться глубоким уважением к народу и правильно осознать, что нужно на данном этапе для коренного улучшения его положения. В очерках П. И. Якушкина зрелого периода принципиально изменяется подход к действительности: от случайного — к типическому, от объективистского описания всего виденного — к строгому отбору социально заостренных фактов народного быта. Одновременно меняется и подход Якушкина к целям и задачам изучения народной поэзии. Собирание фольклора перестает быть для него самоцелью и связывается с главной задачей времени: борьбой за коренное улучшение положения народа. Очерки П. И. Якушкина отвечали важнейшим задачам борьбы «Современника» за освобождение народа, за передовую науку о народе и народном творчестве, за народность литературы. Они являются ценным образцом демократической русской литературы 60-х годов.

---

[45] Ю. М. Соколов. Русский фольклор. М., 1941, стр. 184.
[46] Якушкин, стр. XCIV.

Э. В. ПОМЕРАНЦЕВА

АЛЕКСАНДР БЛОК И ФОЛЬКЛОР

Изучение взаимоотношения литературы и фольклора, характера их постоянного взаимодействия и взаимовлияния одинаково важно как для истории русского фольклора, так и для истории русской литературы.

Проблема эта, как известно, не раз ставилась и разрешалась в литературоведческих и фольклористических исследованиях.[1] Не случайно то, что именно в советское время она особенно часто привлекает к себе внимание исследователей. Пути развития советской литературы и советского фольклора, их тесное взаимодействие и все большее сближение, явное стирание границ между ними делают этот вопрос на сегодняшний день особенно актуальным, острым и волнующим.

Самый факт обращения писателя к фольклору еще ничего не говорит об идейно-художественных особенностях его творчества: обращение это может носить как прогрессивный, так и реакционный характер, может быть вызвано органической близостью поэта или прозаика к народному творчеству или же вылиться в бесплодное стилизаторство.

Глубоко различным в своей основе может быть обращение к фольклору и внутри той или другой литературной школы; мы это видим хотя бы на примере немецких романтиков или поэтов пушкинской плеяды. Более того, даже в творческой практике отдельного писателя интерес к фольклору, отбор его, интерпретация могут быть иными в различные периоды творчества; ярким примером этого может служить раннее и зрелое творчество А. Н. Толстого.

Многочисленные исследования посвящены вопросу взаимодействия древней русской литературы и фольклора, фольклоризму писателей XVIII века, соотношению с фольклором творчества лучших наших писателей XIX века (Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Некрасова), использованию фольклора советскими писателями (Горьким, Маяковским, Исаковским, Твардовским и другими).

Как ни странно, до сих пор остается неизученным вопрос о роли народного творчества в формировании эстетики, идейной направленности, поэтического языка такой значительной литературной школы, как русский символизм, не освещен этот вопрос и в работах, посвященных творчеству отдельных, даже самых крупных писателей-символистов, таких, как В. Я. Брюсов, Андрей Белый, Александр Блок. Это тем более странно, что сами символисты постоянно подчеркивали значимость обращения писателя к фольклору. Так, Вячеслав Иванов утверждает: «Творчество

[1] См. библиографию М. Я. Мельц «Фольклор и русская советская литература». Вопросы советской литературы, т. IV, Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 333—417.

поэта — и поэта-символиста по преимуществу — можно назвать бессознательным погружением в стихию фольклора».[2]

Обращение символистов к фольклору многообразно и противоречиво. Они интересуются им как теоретики (В. Иванов), как собиратели (молодой Пришвин, Ремизов), как исследователи (Блок, Городецкий). Наконец, чаще всего обращаются к нему как к поэтическому материалу, который они широко используют в своих произведениях. Примером могут служить «Жар-птица» Бальмонта, «Ярь» Городецкого, сказки Ремизова, многие стихи В. Иванова, А. Белого, В. Брюсова и др.

Обращение символистов к фольклору, как правило, осознается ими как путь к познанию народной стихии, является своеобразной попыткой проникнуть в «заповедные тайники народной души». «В созданиях народной поэзии мы непосредственно соприкасаемся с самой стихией народа, чудом творчества воплощенной, затаенной в мерных словах поэмы или песни», — писал В. Я. Брюсов.[3]

Поэта-символиста, как романтика, влечет к себе мистика, тайна, иррационализм, т. е. то, что он находит в архаическом фольклоре и прежде всего в магических по своей основе жанрах фольклора: заговоре, обрядовой песне и т. п. Для символистов, идущих, по выражению одного из теоретиков символизма, «тропой символа к мифу», фольклор — это прежде всего миф. Отсюда положение символистов о значении фольклора для подлинного, большого искусства, которое, согласно их концепции, должно быть прежде всего мифотворческим. Поэтому высказывания символистов о большом всенародном искусстве, о народе, России, о назначении поэта постоянно связаны с фольклором, в особой, романтической его интерпретации.

«Не темы фольклора представляются нам ценными, — писал В. Иванов, — но возврат души и ее новое, пусть еще робкое и случайное прикосновение к темным корням бытия».[4]

Таковы те идейные предпосылки, которые определяют интерес символистов к фольклору, обращение к нему в их поэтической практике, исследовательской и собирательской работе.

Предпосылки эти прямо противоположны тем, которые определили в те же годы обращение к фольклору писателей демократического лагеря во главе с А. М. Горьким.

Интерес к старине и мистике заставит Ремизова и молодого Пришвина устремиться на Север в поисках старин стародавних, Зинаиду Гиппиус отправиться на берега озера Светлояр, Бальмонта заинтересоваться книгой Максимова «Нечистая, неведомая и крестная сила», Блока написать исследование о заговорах и заклинаниях, Городецкого заняться изучением образов сказочных чудовищ.

«Старое наследие, — говорит Сергей Городецкий, — в каком бы виде мы его не получили, живет в нас, образы, созданные народом, крепки, и много раз еще литература изопьет живой воды народной поэзии и много раз ей еще придется сказать про себя словами старой байки:

Старину скажу стародавнюю,
Стародавнюю, небывалую».[5]

---

[2] В. Иванов. По звездам. Статьи и афоризмы. СПб., 1909, стр. 40.
[3] В. Я. Брюсов. Далекие и близкие. М., 1912, стр. 93.
[4] В. Иванов, ук. соч., стр. 285.
[5] С. Городецкий. Сказочные чудовища. В кн.: История русской литературы, т. I. Народная словесность. Под ред. Е. В. Аничкова. М., 1908, стр. 172.

Однако в обращении писателей-символистов к фольклору нет единства, оно чрезвычайно разнокачественно. В этом отношении среди плеяды поэтов-символистов совершенно особое место занимает Александр Блок, творчество которого знаменует собой рубеж между старым миром и Советской эпохой. «Творчество Александра Блока, — писал В. Маяковский в 1921 году, — целая поэтическая эпоха, эпоха недавнего прошлого».[6]

Александр Блок остро ощущал кризис буржуазной культуры. Крупнейший, значительнейший поэт-символист, он вместе с тем задыхался в душной атмосфере декаденства. «Ненавижу свое декаденство и бичую его в окружающих», — писал он в 1906 году Е. П. Иванову.[7] «Ты ужасно не декадент», — пишет ему Андрей Белый в 1905 году,[8] а сам Блок решительно заявляет: «Построением философских и литературных теорий сам не занимаюсь и упираюсь и буду упираться твердо, когда меня тянут в какую бы то ни было школу».[9] Блок сам очень точно, объективно, исторически верно формулирует эту свою чуждость декаденству: «Я ведь не декадент, это напрасно думают, я позже декадентов».[10] Особый характер носит и обращение Блока к фольклору.

Интерес к народному творчеству проявляется у Блока очень рано. Еще в 1901 году, в юношеском дневнике Блока мы находим запись фольклора: «В Боблове поверье „она мчится по ржи“».[11] Поверье это, близкое к немецким легендам о появлении Roggenmuhme, предвещающей смерть, глубоко поразило Блока. Ровно через год он снова записывает в дневнике: «Еще вечером за чаем толкнул меня ужас — вспомнилось одно Бобловское поверье».[12] Через несколько дней он задается вопросом, кто занес эту страшную легенду, как попало в народ «ужасное и глубинное поверье».[13] Он связывает его со смертью деда и в письме к Зинаиде Гиппиус проводит параллель между этим бобловским поверьем и легендой о невидимом Граде Китеже. Его же он вспомнит в статье «Стихия и культура» (1908), говоря о мистической сущности русского народа. В 1902 году Блок пишет о том, что, стремясь положить основание мистической философии, он собирает «мифологические» материалы.

Интерес к народному творчеству у Блока всегда сопровождался ощущением чего-то значительного, захватывающего и вместе с тем чего-то враждебного. Так, в дневнике 1902 года он записывает: «...пели мужики», — а в 1921 году приписывает: «Вот это я и описал в 1921 г., в „Ни снах, ни яви“: „С тех пор все прахом пошло“».[14] Почти двадцать лет поэт носит в себе то состояние обреченности своего класса, мещичьего быта с чаепитием под липами, со столетней сиренью, которое вызвало в нем когда-то пенье мужиков: «Мужики подхватили песню. А мы все страшно смутились».[15] Из этого ощущения возникает символическое описание в той же статье «Ни сны, ни явь» собирающихся на работу

---

[6] В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. XII, Л., 1937, стр. 36.
[7] Письма Ал. Блока к Е. П. Иванову. Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 48.
[8] А. Блок и А. Белый. Переписка. «Летописи Гос. литературного музея», т. 7, М., 1940, стр. 190.
[9] «Литературное наследство». № 27—28, М., 1937, стр. 384.
[10] Там же, стр. 306.
[11] Там же, стр. 322.
[12] Там же, стр. 333.
[13] Там же, стр. 334.
[14] А. Блок, Сочинения в двух томах, т. II, М., Гослитиздат, 1955, стр. 375.
[15] А. Блок, Собрание сочинений в двенадцати томах, М., 1932—1936, т. IX стр. 215. (В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте; курсивом обозначается том, прямым — страницы).

крестьян как богатырей: «Вдруг толпа двинулась по направлению, указанному рукой богатыря. На плечи взмахиваются вилы. У других странные старинные мечи» (*9*, 215).

Отсюда и теоретическое отталкивание молодого поэта от народной поэзии, вопреки фактической тяге к ней. Белый вскоре после смерти Блока писал: «Расспрашивал я А. А. (в 1904 году, — *Э. П.*), любил ли он русские песни. — Нет! Там — надрыв». Так все русское он в это время считает за надрывное.[16]

Однако «нелюбовь» к песне не помешала Блоку сделать запись в дневнике о пении мужиков и очень конкретно и ярко много лет спустя описать это пение во всех его подробностях, а также записать впечатление от песни девушки на огороде, которая длинно поет «Не болела бы грудь, не страдала душа», записать и описать как нечто очень значительное. В письме к матери он не забывает написать о том, что Любовь Дмитриевна Блок «из поездки вывезла настоящую русскую песню о черном море и белом пароходе».[17] Говоря о единстве прекрасного и должного, красоты и пользы, Блок опять же вспомнит о народной песне и скажет знаменательные слова о том, что «некогда душа познала это единство в широтах древней народной песни» (*9*, 65).

Народная песня не только постоянно врывается в лирические стихи Блока, но и становится лейтмотивом такой значительной для творческого и жизненного пути Блока пьесы, как «Песнь судьбы»; последняя связана не столько с Некрасовым, сколько именно с фольклором, так как «Коробейники» давно оторвались от имени своего автора и стали распространенной народной песней.

Не случайно Блок отмечает в дневнике 1907 года впечатление не от чтения, а от пения «Коробейников»: «„Коробейники“ поются с какой-то томной грустью. Особенно — „цены сам платил немалые, не торгуйся, не скупись“... Голос исходит слезами в дождливых далях. Все в этом голосе: просторная Русь, и красная рябина, и цветной рукав девичий, и погубленная молодость. Осенний хмель. Дождь и будущее солнце».[18]

Таким же противоречивым было и отношение Блока к народной сказке: в ней он видит отражение жестокости, но вместе с тем «несчастную, униженную сторону». Признаваясь, что недостаточно знает русские сказки, он встает на защиту их, потому что надо по мере сил объяснить детям все «народное»: «...если не умеете больше, покажите в ней творческое, откройте сторону могучей силы и воли, которая только не знает способа применить себя и „переливается по жилочкам“».[19]

В той же мере сложен и противоречив и фольклоризм Блока. Он не только иной в разные периоды его творчества, в эпоху создания циклов «Пузыри Земли» и «Родина», «Песни Судьбы», поэмы «Двенадцать», не только необычайно многообразен по своим источникам (сектантские стихи, заговоры и заклинания, средневековая поэзия министрелей, частушки, городской романс, цыганские песни, народный театр), но двойствен и противоречив на протяжении всего творческого пути поэта, будучи одновременно здоровым и упадочным, неся в себе как прогрессивные, так и реакционные черты. Я остановлюсь на двух этапах фольклоризма Блока, которые мне представляются особенно характерными и значительными,

[16] А. Белый. Воспоминания о А. А. Блоке. «Эпопея», № 1. М.—Берлин, 1922, стр. 268.
[17] А. Блок. Сочинения в двух томах, т. II, стр. 607.
[18] Там же, стр. 386.
[19] Там же, стр. 468.

а именно, на его обращении к фольклору в пору создания цикла стихов «Пузыри Земли» и на роли фольклора в поэме «Двенадцать».

Цикл стихов «Пузыри Земли» относится к 1904—1906 годам. Одновременно Блок работал над статьей о заговорах и заклинаниях. Фольклористическое исследование — не случайность на творческом пути поэта, и не случайно то, что Блок обратился именно к исследованию магического фольклора — заговоров и заклинаний.

В ранних стихах Блока не редкость архаические фольклорные образы и своеобразные поэтические реминисценции в духе народной поэзии: сказка косматая, заколдованный луг, красная девица, колдунья. Пантеистическое ощущение мира, желание проникнуть в его тайны звучат в стихах Блока задолго до его обращения к поэзии заговоров и заклинаний. «Стихи — это молитвы», — записывает Блок в своем юношеском дневнике.[20]

В ранних стихах поэта раскрывается призрачный мир, мир мистический и страшный, вместе с тем влекущий к себе и манящий. В столице тоскуют «не знавшие весны», в полях же «как память лет невинных и великих, из сумрака зари — неведомые лики вещают жизни строй и вечности огни» (I, 147).

В стихах Блока раннего периода все нереально и полно непонятной тайны:

Я вышел в ночь, узнать, понять
Далекий шорох, близкий ропот,
Несуществующих принять,
Поверить в мнимый конский топот.

(*1*, 201).

Мир окружает молодого поэта странными, нездешними виденьями. Страшны и значительны эти фантастические образы:

...Под лунным серпом
Тащится по полю путник горбатый,
В роще хохочет над круглым горбом
Кто-то косматый, кривой и рогатый.

(*1*, 253).

Мистическое восприятие фольклора и пантеистическое мироощущение пронизывает легенду — сон о «Ночной фиалке» (1905—1906), цикл стихов «Пузыри Земли» (1904—1905), который «дышит ленивым и белым размером Весны», статью «Поэзия заговоров и заклинаний» (1906).

«Деловая» проза Блока — неотъемлемая часть его поэтического творчества. Статьи, даже рецензии Блока всегда взволнованы, остры, мучительно напряженны. Язык этих статей — это поэтический язык Блока-поэта, язык его стихов. И поэтому статья о заговорах, написанная по заказу профессора Аничкова, — знаменательный факт поэтической биографии Блока.

Само заглавие статьи уже показывает, чем она отличается от обычного этнографического или исторического изучения заговоров. Это статья о «поэзии», о заговорах как факте искусства прежде всего.

Перед нами не любительская, дилетантская статья, а исследование, стоящее на уровне современной Блоку науки. К своей статье Блок приложил подробную библиографию сборников заговоров и заклинаний и исследований в этой области. Эти многочисленные работы Блок, как показывает его статья, очень внимательно изучил и широко использовал. Можно привести точные источники каждого примера, который он дает, каждого

[20] «Литературное наследство», № 27—28, стр. 311.

теоретического обобщения и наблюдения. На первый взгляд может даже показаться, что перед нами компиляция, в которой целыми страницами некритически использованы источники, изученные автором.

Так, например, рассказы сборника В. Н. Добровольского «Як празрела и зделалась знахаркыю Стипаныувна, што у Дамарачики» и «Як Арина зделалась знахаркыю»[21] легли в основу той части статьи Блока, в которой говорится о том, как становятся знахарем (*11*, 137). Другой рассказ из сборника Добровольского почти дословно использован в статье Блока. У Добровольского рассказывается о том, как около одной деревушки околел огромный, чудовищный змей. Никак не могли его похоронить. «По совету знахаря отрядили маленьких мальчиков и девочек, которые запрягли в тележечки петушков и курочек и возили на могилу змея землю, пока бесследно засыпали его прах».[22] У Блока — «По совету знахаря мальчики и девочки впрягли в тележечки петушков и курочек и возили землю на могилку змея, пока не засыпали его совсем» (*11*, 136).

Подобное почти дословное использование источника характерно для всей статьи Блока. Так он использует и сборники Романова, Гринченко, Чубинского. Так он использует статью В. Ф. Миллера об ассирийских заклинаниях, говоря о профессиональных знахарях, статью Будде, говоря о тетрадках лживых молитв и заговоров, статью Мансветитова, говоря о заговоре на лихорадку.

Так использует Блок не только первоисточники, но и довольно сомнительные компиляции, например книгу М. Забылина «Русский народ, его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия» (1880). Вот как рисуется портрет колдуна в этой книге: «Колдун имеет мутный взгляд, свинцово-серое лицо, сросшиеся и напущенные брови, злую улыбку, медленный с расстановкой голос, небрежную прическу, морщинистый лоб, взгляд свирепый исподлобья, сутуловатость, походку неторопливую и задумчивость; говорит вообще мало и хрипло, зато, как говорят, любит постоянно что-то ворчать или шептать, всегда любит выпить».[23] У Блока: «Знахарь живет одиноко. У него есть особые приметы: мутный взор, свинцово-серое лицо, сросшиеся брови. Он говорит хрипло и мало, постоянно что-то шепчет, любит выпить» (*11*, 137).

Однако неправильно было бы сделать заключение о механическом использовании Блоком источников. Из сухих академических исследований, этнографических трудов, бездарных компиляций Блок извлекает то, что важно и интересно для него как символиста, познающего через миф, в данном случае через заговоры и заклинания, народную душу. Это дает совершенно особую интонацию его обращению к ученым трудам.

Так, например, он использует статью Потебни «О некоторых символах в славянской народной поэзии». У Потебни: «Мор есть ветер, что видно в словах п о в е т р и е пол. powietrze. Из рассказа, известного в Польше, Литве и Западной Руси об том, как моровая женщина (ср. олицетвор. холеры) всовывает руку в двери или окно избы и, махая красным платком, посылает смерть на людей, можно заключить, что маханье есть одно из средств вызывать ветер». Наличием этого обряда Потебня объясняет выражение: «Иде дивка дорогою, чохлами махае» (т. е. машет рукавами и

---

[21] В. Н. Д о б р о в о л ь с к и й. Смоленский этнографический сборник. СПб., 1891, т. 1, стр. 74—76.

[22] Там же, стр. 124.

[23] М. З а б ы л и н. Русский народ, его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия. М., 1880, стр. 213.

этим насылает любовь».[24] У Блока: «Ветер переносит болезни и вести. В Западной Руси, Литве и Польше есть поверье, что мор — это ветер: моровая женщина всовывает руку в окно или в дверь избы и намахивает смерть красным платком. Но любовь и смерть одинаково таинственны там, где жизнь проста (разрядка моя, — *Э. П.*), потому девушка посылает любовь, когда машет рукавами, по малороссийской песне: „Иде дивка дорогою, чохлами махае“» (*11*, 134—135). Вставленная Блоком в рассуждение Потебни фраза о любви и смерти придает особое, «блоковское» значение этнографическому наблюдению.

Привлеченная Блоком литература, использована им и переплавлена особым творческим его методом, слита в едином мироощущении, в необычайно четкой целеустремленности статьи. На научную концепцию Блока оказали влияние работы Потебни, Веселовского и Аничкова, которых он добросовестно цитирует, однако по своему характеру, пафосу, патетической сущности статья Блока особенно близка к «Поэтическим воззрениям славян на природу» А. Н. Афанасьева и к книге С. В. Максимова «Нечистая, неведомая и крестная сила», которую он почему-то не назвал в своем списке литературы. Книга эта вышла в 1903 году и сразу была отмечена символистами. В «Весах» в 1904 году появляется рецензия на нее Бальмонта с показательным названием «Символизм народных поверий». Он говорит о «свежем дыхании богатой народной фантазии», которым «очаровательно веет со страниц... превосходной книги С. В. Максимова».[25]

То, что книга Максимова была Блоком внимательно прочитана, можно доказать сопоставлением рассказа о русалке, который он приводит в своей статье, с его источником.

«Русалка, бросаясь на купающуюся девушку, спрашивает: „Полынь или петрушка?“ Услыхав ответ „Полынь!“, Русалка убегает с криком: „Сама ты сгинь!“. Но когда девушка ответит „Петрушка!“ Русалка весело кричит: „Ах, ты моя душка!“ — и щекочет девушку до смерти» (*11*, 134). Подобный рассказ, только более подробный, имеется и в записях Ефименко, однако Блок идет не от него, а именно от книги Максимова, ибо здесь — дословное совпадение.[26] Впрочем, дело не в текстуальной близости ряда страниц, не в использовании сходных фактов, а в характере поэтизации материала, в совсем особом, романтическом его ощущении.

В своей статье Блок выступает перед нами как ученый-исследователь и вместе с тем как вдохновенный поэт, зачарованный силой и поэзией народного магического искусства. Народная магия, обрядовая поэзия, заговоры и заклинания для Блока — руда, где блещет золото неподдельной поэзии.

Блок глубоко ощущает разницу в восприятии природы современным человеком и первобытным. Для первого жизнь, знание, религия, тайна поэзии — разные понятия, поэтому между ним и природой глубокая бездна. Для первобытного же человека все это — одно, поэтому он ощущал природу как равное себе существо, «он пел, молился и говорил с ней, просил, требовал, укорял, любил и ненавидел ее, величался и унижался перед ней» (*11*, 123).

Делая это сопоставление и подчеркивая им как бы обедненность внутреннего мира цивилизованного человека, Блок перекликается с высказываниями целого ряда символистов. Так, Вячеслав Иванов говорит об опасности культуры, стремящейся «насиловать поэтическую девственность

[24] А. А. Потебня. О некоторых символах в славянской народной поэзии. Изд. 2-е, Харьков, 1914, стр. 63.

[25] К. Бальмонт. Символизм народных поверий. «Весы», № 3, 1904, стр. 33.

[26] С. В. Максимов. Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1903, стр. 103.

народных верований и преданий»;[27] М. Волошин (в статье «Магия Творчества») — о справедливом возмездии за то, что русские писатели оскопили мечту народа; К. Бальмонт в названной выше рецензии на книгу Максимова сравнивает разум образованного общества с «плоской скучной равниной», где «красуются дымящиеся фабрики и докучные заводы, на которых в духоте и тесноте отупевшие человеки производят для эфемерного бытия фальшиво-реальные ценности, элементарные полезности тусклых существований». Народ же, по его словам, не порвал «священных уз, соединяющих человека с землей», поэтому его разум «не равнина, где все очевидно, а запутанный смутный красивый лес, где деревья могучи, где в кустарниках слышатся шопоты, где змеится под ветром и солнцем болотная осока, и протекают освежительные реки и серебрятся озера, и цветут цветы, и блуждают стихийные духи».[28]

В своей статье о заговорах и заклинаниях Блок пытается воссоздать ту обстановку и те психологические переживания древнего человека, которые явились предпосылкой для создания магической поэзии. Для того чтобы понять ее возникновение, необходимо, говорит он, «вступить в лес народных поверий и суеверий и привыкнуть к причудливым и странным существам, которые потянутся к нам из-за каждого куста, с каждого сучка и со дна лесного ручья» (*11*, 134).

Сам Блок не только изучил фольклорные сборники и труды ученых исследований, он именно «приник» к тайне поэтических воззрений народа на природу, он поверил в былички о водяных и русалках, он жадно и доверчиво впитал в себя страшные рассказы о колдунах и знахарях, со сладким трепетом, уважением и страхом познал тайны заговоров и заклинаний. И вот на страницах статьи ученого-исследователя, эрудированного филолога возникают в ощутимой для читателя близости, в предельной реализованности мифа и капризный, злой водяной, и коварные русалки, и маленькие зловредные бесенята.

Взволнованность, проникновенность Блока заражают читателя, его захлестывает ощущение стихийности того таинственного мира, который шаг за шагом раскрывает перед ним автор; его настигает моровой вихрь, он видит поганые пляски и свадьбы ведьм и чертей в вихревых столбах. Читатель вводится Блоком в таинственный и страшный мир, в котором необычайно близко друг к другу стоят «мор, смерть, любовь — темные дьявольские силы» (*11*, 135). Блок мучительно сознает обреченность человека, который должен быть настороже «среди повсюду протянутых нитей, которые прядут девы-Судьбы» (*11*, 135).

Законодателем таинственного и трагического мира Блок рисует колдуна. Колдун — таинственный носитель тех чар, во власти которых находится быт народа. В статье Блока деревенский знахарь, колдун превращается в могущественного мага, чародея — образ, все снова и снова возникающий в теоретических работах и других символистов, посвященных вопросу о значении и роли поэта. «В мире есть чародеи, которые магической своей волей и напевным словом расширяют и обогащают круг существования», — пишет Бальмонт в статье «Поэзия как волшебство» (М., 1916, стр. 21), а Вячеслав Иванов ставит знак равенства между понятиями художник, жрец, пророк, маг, теург. Позже, в статье «О современном состоянии русского символизма» (1910), Блок так же скажет о роли поэта-символиста: «Символист уже изначала теург, т. е. обладатель тай-

[27] В. Иванов, ук. соч., стр. 245.
[28] К. Бальмонт, ук. соч., стр. 33.

ного знания, за которым стоит тайное действо, но на эту тайну, которая лишь впоследствии оказывается всемирной, он смотрит как на свою; он видит в ней клад, над которым расцветает цветок папоротника в июньскую полночь, и хочет сорвать в голубую полночь — „голубой цветок"» (*9*, 78).

Описывая заклинательные обряды, Блок говорит о превращении воли заклинателя в стихию, которая борется с природой: «Две хаотические силы встречаются и смешиваются в злом объятии. Самое отношение к миру теряется, человек действует заодно и как одно с миром, сознание заволакивается туманом; час заклятия становится часом оргии: на нашем мало выразительном языке мы могли бы назвать этот час — гениальным прозрением, в котором стерлись грани между песней, музыкой, словом и движением, жизнью, религией и поэзией» (разрядка моя, — *Э. П.*) (*11*, 144).

Заклятие, синкретическое магическое действие, становится в интерпретации Блока фактом искусства: «В этот миг, созданный сплетением стихий, в глухую ночь, не озаренную еще солнцем сознания, раскрывается как ночной цветок, обреченный к утру на гибель, то странное явление, которого мы уже не можем представить себе; слово и дело становятся неразличимы и тождественны, субъект и объект, кудесник и природа испытывают сладость полного единства» (*11*, 144).

Не случайно в данной статье Блок настойчиво твердит о нераздельности песни, музыки, слова и движения, жизни, религии и поэзии, не случайно подчеркивает магическую силу ритма. Сила ритма «поднимает слово на хребте музыкальной волны и ритмическое слово заостряется, как стрела, летящая прямо в цель и певучая, стрела, опущенная в колдовское зелье, приобретает магическую силу и безмерное могущество» (*11*, 149).

Музыка, ритм как основа искусства постоянно прокламируется теоретиками символизма. «В каждом произведении искусства, хотя бы пластическом, есть скрытая музыка, — пишет В. Иванов. — И это не потому только, что ему необходимо присущ ритм и внутреннее движение, но сама душа искусства музыкальна».[29] Поэтому и поэт, который в эпохи большого искусства является учителем, согласно концепции символистов учительствует музыкой и мифом. «Поэзия, как волшебство» — называет свою статью Бальмонт и говорит о том, что поэзия есть внутренняя музыка, внешне выраженная размеренной речью.

Сам Блок в статье «Душа писателя» (1909) пишет о ритме как о внутреннем такте писателя, о необходимости для писателя слышать «мировой оркестр» народной души. «Раз ритм налицо, значит творчество художника есть отзвук целого оркестра, т. е. отзвук души народной» (*9*, 75).

Говоря в статье о заговорах и заклинаниях о значении ритма, Блок цитирует и Аничкова, и Ницше, приводя большую цитату из сочинений последнего о ритме, кончающуюся словами: «Без стиха человек был ничто, а со стихом он становится почти богом». Возможно, что в обращении Блока к заговорам и заклинаниям, именно к поэзии заговоров и заклинаний не малую роль сыграло чтение «Веселой науки» Ницше, где афористически заявлялось, что заговоры и заклинания — первоначальная форма поэзии.

Приведенных примеров достаточно для того, чтобы убедиться в символистской сущности исследования Блока.

---

[29] В. Иванов, ук. соч., стр. 200.

Статья Блока о заговорах и заклинаниях — не случайная дань филологизму, она прочно входит в круг блоковской публицистики, тесно связана с основным поэтическим и идейным credo Блока. Так, в статье «Краски и слова» (1905) Блок говорит о необходимости близости к природе, о необходимости анимистического ее ощущения: «Живая и населенная многими породами существ природа мстит пренебрегающим ее далями и ее красками — не символическими и не мистическими, а изумительными в своей простоте. Кому еще неизвестны иные существа, населяющие леса, поля и болотца (а таких неосведомленных, я знаю, много), — тот должен учиться смотреть» (*9*, 57).

Однако уже на этом этапе наличествуют в фольклористической концепции Блока здоровые, обращенные к живой жизни, мысли.

Одно из основных положений статьи о заговорах — тезис о совпадении понятий красоты и пользы в первобытном сознании: «Было время, когда польза не смотрела пустыми очами в очи красоте» (*2*, 147—148). «Народная поэзия ничему в мире не чужда» (*11*, 148), — утверждает Блок и именно в этом видит основное различие ее с романтической поэзией. Об этом же Блок взволнованно говорит в статье «Три вопроса» (1908). Он не побоялся сказать о «пользе» искусства и подчеркнуть его русский характер. Он (*9*, 11) решительно заявил, что только вопрос о назначении искусства открывает художнику путь на его вершины. «Может быть, — говорит он, — на высотах будущей трагедии новая душа познает единство прекрасного и должного, красоты и пользы, так как некогда душа познала это единство в широтах древней народной песни» (*9*, 64—65).

Статья о заговорах и заклинаниях связана органически со стихами Блока этого периода. Блок не одинок в своем обращении к мистическим образам русского фольклора: это характерно для русского символизма первого десятилетия XX века. Такой характер, например, носят «Злые чары» и «Жар-птица» Бальмонта, «Ярь» и «Перун» Городецкого. А. Ремизов пишет свое «Бесовское действо», а С. Городецкий создает цикл «Чертяка», и, по словам Вячеслава Иванова, «в области подлинно-народной демонологии движется, как в своей родовой вотчине».

Волхвования, заклинания — излюбленные мотивы поэтов-символистов: «Чаровал я, волховал я» (В. Иванов); «Шепчу я слова заклинания, молю неизвестного бога» (В. Брюсов); «Здесь сонный леший трясется впрах, здесь конный, пеший несется в снах» (А. Белый).

Недаром Блок сочувственно отнесся именно к мистической стороне в фольклоризме Бальмонта. «Нет ничего удивительного, — пишет он, — что Бальмонт восхитился богатырем Вольгой — этим чарым волхвом и кудесником» (*10*, 69). Он говорит о закономерности обращения Бальмонта к песням, «в которых ворожит и колдует его родина».

Вместе с тем Блок болезненно ощущает слабость многих стилизаторских стихов Бальмонта, причем обнаруживает хорошее знание не только заговоров, но и других жанров фольклора. Стилизаторство было глубоко чуждо Блоку; он резко осуждал, например, за него А. К. Толстого — этого, по его словам, «аристократа с рыбьим темпераментом, мягкотелого и сентиментального» (*9*, 26).

Блок осуждает ограниченность академической науки, которая не понимает поэзии народных преданий и поверий. «С трудом пробираясь в мраке и бездарности российских преданий, чернорабочими тропами, как это делали и делают многие русские ученые, склонные уводить в книжные тексты и никуда из них не выводить, — мы внезапно натыкаемся на руду. Поет руда. Над ухом стоит профессор. Слышен его голос: „Ну, это, знаете, не-

интересно. Какое-то народное суеверие, продукт народной темноты". Но голос профессора, тщетно призывающий к иным памятникам, заглушает певучая руда. И сразу не разберешь, что поет, о чем поет, только слышно — поет золото» (*9*, 26).

Золото народных поверий околдовало поэта, и вот в стихах Блока возникает миф о «болотных чертенятках», посвященный Ремизову.

И сидим мы дурачки, —
Нежить, немочь вод.
Зеленеют колпачки
Задом наперед.

(*2*, 10).

Будете маяться, каяться,
И кусаться, и лаяться,
Вы, зеленые, крепкие, малые,
Твари милые, небывалые.

(*2*, 12).

В дальнем березовом куту весна венчается с колдуном:

За корявые пальцы взялась,
С бородою зеленой сплелась
И с туманом лесным поднялась.

(*2*, 14).

Мифологические образы эти тесно связаны с темой болота, болотных огней:

Полюби эту вечность болот,
Никогда не иссякнет их мощь.

(*2*, 14).

Знаю, ведаю ласку Подруги моей —
Старину озаренных болот.

(*2*, 15).

Болото — «глубокая впадина огромного ока земли», его чары знают в деревнях «неизвестно откуда пришедшие колдуны и косматые ведьмы» (*2*, 16), они знают, что «шутит болото, что манит темная сила». На болоте — своя религия, вера в своего «полевого Христа», подножие которого лобзают «мохнатые, малые», там служит болотный попик, «там прилегла на берег размытый русалка больной головой» (*2*, 17), там хохочет ускользнувшая нимфа, там водят хороводы осенницы, там «лесная трава не забудет, никогда не забудет весну» (*2*, 20).

Образы так называемой низшей мифологии, тщательно изученные Блоком, органически вплетаются в его поэтическое творчество. Недаром Блок говорит в своей статье о том, что человек — «сам друг с природой. Он может привыкнуть к ее маленьким зловредным бесенятам, которые вертятся тут же, в избе, у ног, в борозде, оставленной сохой, на ближней опушке» (*11*, 155). А в предисловии к «Нечаянной радости» поэт скажет о том, что «пробудившаяся земля выводит на лесные опушки маленьких мохнатых существ. Они умеют только кричать „прощай" зиме, кувыркаться, и дразнить прохожих. Я привязался к ним только за то, что они — добродушные и бессловесные твари, — привязанностью молчаливой, ушедшей в себя души, для которой мир балаган, позорище» (*2*, 227).

Значительность этого цикла Блока понял А. Белый: скорбя об измене Блока старому пути, он вместе с тем отмечает «народность» цикла «Пузыри земли»: «Искони здесь леший морочит странников, ищущих „но-

вого града", искони мужичка, оседлав, погоняет Горе-горькое хворостиной. Скольких погубило оно: закричал Гоголь, заплутался тут Достоевский, тут на камне рыдал Некрасов беспомощно, здесь Толстой провалился в немоту, как в окошко болотное, и сошел с ума Глеб Успенский, много витязей здесь прикончило быть — „здесь русский дух, здесь Русью пахнет". Здесь Блок становится поэтом народным».[30]

Крепко вошли в поэтическое творчество Блока и темы гадания, ворожбы и заклятия. В стихах Блока не только появляется гадалка:

Мне гадалка с морщинистым ликом
Ворожила под темным крыльцом.
(*1*, 252).

Сама жизнь представляется гадалкою:

Таинственно, как старая гадалка,
Мне шепчет жизнь забытые слова.
(*1*, 179).

С темой ворожбы переплетается тема судьбы и возникает образ Парки — вечной пряхи, встречающийся и на страницах статьи Блока.

Все эти стихи перекликаются со словами исследования Блока, написанными о любовных заговорах: «Влюбленная душа — самая зрячая и чуткая, она как бы видит вдаль и вширь, и нет предела ее познанию мировых кудес. Это — душа кудесника, и влюбленный сам становится кудесником. Вот почему любовь, как высшая тайна, — родная стихия заклинаний» (*11*, 157).

Тема колдовства, ворожбы приобретает в стихах Блока глубоко личный, субъективный характер — «ворожбой полоненные дни я лелею года»:

Одинокий к тебе прихожу,
Околдован огнями любви,
Ты гадаешь. — Меня не зови. —
Я и сам уж давно ворожу.
(*1*, 140).

Блок заклинает свою судьбу так, как это делается в русских поверьях, так, как он вдохновенно рассказал в своей статье:

О нет, я сжег свои приметы
Испепелил свои следы.
(*2*, 36).

В стихах Блока появляется образ колдуна, которому он уделил столько внимания в своей статье:

В лапах косматых и страшных
Колдун укачал весну.
(*2*, 65).

Это мистическое мироощущение знаменательно вплетается в чрезвычайно важную для блоковского творчества тему России, очень сложно раскрывающуюся в его стихах и публицистике.

[30] «Перевал», 1907, № 4, стр. 59.

Русь — это опять тот же таинственный мир, где вихрь поет предания старины, где слышатся «ветровые песни», это мир народной души, который раскрывается в заговорах и заклинаниях:

Русь опоясана реками
И дебрями окружена,
С болотами и журавлями
И с мутным взором колдуна.

(2, 83).

Так возникает в гениальных строках стихотворения «Русь» портрет колдуна с мутным взором, данный в посредственной книге Забылина, повторяются вихревые образы статьи о заговорах:

Там ведуны с ворожеями
Чаруют злаки на полях,
И ведьмы тешатся с чертями
В дорожных снеговых столбах.

(*3*, 181).

Знаменательно примечание Блока к этому стихотворению во втором издании «Нечаянной радости»: «Мутный взор колдуна, чарование злаков, ведьмы и черти в снеговых столбах на дороге, девушка, точащая под снегом лезвие ножа на изменившего милого, — все это подлинные образы наших поверий, заговоров и заклинаний, — см. мою статью „О заговорах и заклинаниях“».[31]

Отсюда, из постоянного, горячего и напряженного внимания Блока к народной поэзии в цикле «Родина», в стихах 1907—1916 годов возникает образ старой России, «задебренные лесом кручи: когда-то там, на высоте, рубили деды сруб горючий и пели о своем Христе» (*3*, 181). В цикле «Родина» звучат «песни ветровые», «звенит тоской острожной глухая песня ямщика» (*3*, 187), рассказывается «древняя, древняя сказка» о богатырях и заморской царевне (*3*, 193), уезжающие на фронт солдаты запевают — одни «Варяга», а другие, не в лад, «Ермака» (*3*, 201), и «щемящей песни солдатской издали несется волна» (*3*, 202). Недаром Блок в 1917 году записывает в дневник, что на него часто находят воспоминания о времени, проведенном на фронте; он говорит о них как о грубых, тяжелых, сильных, но здоровых воспоминаниях, и, перечисляя их, на первом месте называет воспоминания о русских людях и песнях. Наконец, задолго до «Двенадцати» возникают в стихах Блока песенные народные интонации: «Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться? Царь да Сибирь, да Ермак, да тюрьма» (*3*, 189). Появляется стихотворение «Коршун» с его народными мотивами и фольклорным построением.

Доколе матери тужить?
Доколе коршуну кружить?

(*3*, 204).

Та же линия своеобразного фольклоризма прослеживается в «Песне Судьбы», с ее лейтмотивом — поисками выхода из душного индивидуализма, — особенно ярко сформулированным в первой редакции: «Я должна знать, куда ты пойдешь?» — «Вон той дорогой. В мир. К самому сердцу России».[32]

---

[31] Александр Блок. Собрание стихотворений. Книга вторая «Нечаянная радость». Мусагет, М., 1912, Гадание второе, стр. 154.

[32] Альманах «Шиповник», кн. IX, 1909.

В стихах Блока, обнаруживающих его «погружение в стихию фольклора», мы видим характерный для поэтов-символистов процесс, о котором говорит Вячеслав Иванов: «Атавистически воспринимает и копит он (т. е. поэт-символист, — *Э. П.*) в себе запас живой старины, который окрашивает все его представления, все сочетания его идей, все его изобретения в образе и выражении».[33]

Вместе с тем здесь же обнаруживается и глубокое различие Блока с другими символистами: исключительно реальное и конкретное чувство современности, сказавшееся и в характере интерпретации фольклорных песенных мотивов.

В эпоху работы над статьей о заговорах, создания цикла «Пузырей Земли» Блок — «полуобернувшийся к народу», по меткому выражению Андрея Белого. Он сам признается в одном из своих писем (1907), что не знает народа. В обращении Блока к нему, в его статьях и стихах этих лет народ всегда связан с мистической, поэтической стихией. Отсюда интерес Блока к мифологии, к заговорам, к сектантству. В связи с этим закономерен интерес Блока к Николаю Клюеву, которого он воспринимает как воплощение народа.

Блок этих лет в своем обращении к народу и народному творчеству — мистик и символист, и вместе с тем Блок — величайший поэт на рубеже двух миров, мятущийся, ищущий опоры в народе, остро осознающий надвигающуюся катастрофу, кризис своего класса, кризис культуры, — пристально всматривается в лицо родины, лицо народа.

Осознавая разноликость этого народа, Блок раскрывает ее опять же через фольклор.

В статье 1908 года «Стихия и культура» он пишет: «Они видят сны и создают легенды, не отделяющиеся от земли: о храмах, рассеянных по лицу ее, о монастырях, где стоит статуя Николая-чудотворца за занавесью, невиданная никем, о том, что когда ветер ночью клонит рожь, — это „Она мчится по ржи“, о том, что доски, всплывающие со дна глубокого пруда, — обломки иностранных кораблей, потому что пруд этот „отдушина океана“. Земля с ними, и они с землей, их не различить на ее лоне, и кажется порою, что и холм живой, и дерево живое, и церковь живая, как сам мужик — живой. Только все на этой равнине еще спит, а когда двинется — все, как есть, пойдет: пойдут мужики, пойдут рощи по склонам, и церкви, воплощенные богородицы, пойдут с холмов, и озера выступят из берегов, и реки обратятся вспять, и пойдет вся земля» (*8*, 28). И в той же статье: «Так вот: с одной стороны — народ православный, убаюканный казенкой, с водкой в церковных подвалах, с пьяными попами. С другой — этот „зачерепевший слой лавы“ над жерлом вулкана.

«Эти — „пеньем сладкозвучным сердца погибших привлекают“. Они поют:

Ты любовь, ты любовь,
Ты любовь святая,
От начала ты гонима
Кровью политая.[34]

«Те поют другие песни:

У нас ножики литые,
Гири кованные,

[33] В. Иванов, ук. соч., стр. 41.

[34] Ср.: О любовь, любовь
Ты сладчайшая.

(Е. А. Лядкий. Стихи духовные. СПб., 1912, стр. 127).

Мы ребята холостые,
Практикованные...[35]

Пусть нас жарят и калят,
Размазуриков ребят,
Мы начальству не уважим,
Лучше сядем в каземат.

Ах ты, книжка-кладенец,
В каторгу дорожка,
Пострадает молодец
За тебя немножко...»[36]

(*8*, 30).

Изображая символически разноликость народа через фольклор, через сектантский стих и разухабистую частушку, Блок вместе с тем сознает единство этих двух стихий: «В дни приближения грозы сливаются обе эти песни». Ему «ясно до ужаса», что те, кто поет про «литые ножики», и те, кто поет «про святую любовь», не предадут друг друга. Он говорит и о причинах этого единства: земля одна, земля божья, земля — достояние всего народа (*8*, 31). Сознанье того, что «уже отклонилась стрелка сейсмографа», что «ползут, освобождаясь, ручьи раскаленной лавы», порождено постоянным пристальным вниманием поэта к народу, а отсюда и обращение к народной поэзии, равный интерес к сектантскому стиху и частушке, отсюда и сложное, порой непонятое самим Блоком отношение к фольклору — тяга и отталкивание в одно и то же время.

Ощущение кризиса, катастрофы, неминуемого крушения старого мира очень рано возникает у Блока и никогда его не оставляет; так же, как постоянно сопутствует ему интерес к народу, его творчеству, его философии.

Так, например, в 1905 году он пишет Евгению Иванову: «Петербург... это поганое, гнилое ядро, где наша удаль мается и чахнет...

«Я приникал к окраинам нашего города, знаю, знаю, что там долго еще там ветру визжать, чертям водиться, самозванцам в кулаки свистать!

«Близок огонь опять — какой — не знаю. Старое рушится. Никогда не приму Христа.

«Если бы ты узнал лицо русской деревни — оно переворачивает; мне кто-то начинает дарить оружие... Может быть, будет хорошо, кругом много гармонии.

«Какое важное время! Великое время! Радостно».[37]

Уставший, мятущийся Блок в письмах, дневниках, записных книжках обнаруживает свой интерес к народу, постоянно противопоставляет ему

---

[35] Ср. текст В. И. Симакова, записанный им в 1908 году, однако опубликованный позже (В. И. Симаков. Сборник деревенских частушек. Ярославль, 1913, стр. 555, № 2863). Та же частушка приводится в статье В. Савиной «Новая песня деревни» («Вестник жизни», 1919, № 3—4, стр. 91):

У нас ножики литые,
Гири кованые,
Мы ребята-забияки,
Практикованные.

[36] Ср. текст частушки записи 1910 года:

Ох ты, ножик-складенец,
В каторгу дороженька,
Пострадаю молодец
За тебя немноженько.

(В. И. Симаков, ук. соч., стр. 566, № 2939).

[37] Письма Ал. Блока к Е. П. Иванову, стр. 38—39.

опустошенную интеллигенцию, себя. Так, в 1910 году он пишет о том, что в Шахматове работало 30 человек, и отмечает: «Люди все великолепные («народ», а не «интеллигенция»)».[38]

Он записывает как нечто знаменательное: «Говорил всю дорогу с молодым ямщиком. У меня теперь очень крупные сложности в личной жизни. Когда же говорит ямщик, оказывается, что он — представитель сорока простых миллионов, а я — представитель сотни кающихся дворян со сложностями. Ямщик ничего поделать не может с тем, что он „темен", а я с тем, что я — еще темнее... Но я здоров и прост, становлюсь все проще, как только могу... Ведь вот откуда мои хватанья за Скитальца; я за Волгу ухватился, за понятность слога, за отзывчивость души, за ее здоровую и теплую боль».[39]

Поэтому позже в дневнике Блока и появляются записи о разговоре с солдатом и о рассказах швейцара Степана, который хорошо рассказывает о братании или об офицерском хамстве. Поэтому в журнале «Народоправство», выходившем в 1917—1918 годах, его больше всего заинтересовали записи солдатских бесед Софьи Федорченко.

Блок болезненно осознавал недостаточное свое знание народа и России, которую «мы видим из окна вагона железной дороги, из-за забора помещичьего сада, да с пахучих клеверных полей, которые еще Фет любил обходить в прохладные вечера, при этом „минуя деревни"» (*8*, 10).

Болезненно клеймит Блок в себе «барина», с болью осознает крах интеллигенции: «„Интеллигенты", люди, проповедывавшие революцию, „пророки революции", оказались ее предателями. Трусы, натравливатели, прихлебатели, буржуазные сволочи», — записывает он в дневнике.[40] Там же он отмечает в себе «ненависть к интеллигенции» и задается вопросом: «Какое право имеем мы (мозг страны) нашим дрянным буржуазным недоверием оскорблять умный, спокойный и многознающий революционный народ».[41]

Известно, как Блок безоговорочно и радостно встретил революцию, крушение старого мира, которое он давно и мучительно предчувствовал.

В результате такого восприятия народа и революции Блок закономерно приходит к разрыву со своей средой, со своими недавними друзьями, пишет такие свои выстраданные статьи, как «Интеллигенция и революция», как «Искусство и революция», как «Крушение гуманизма» и «О назначении поэта», органически приходит к созданию «Двенадцати» и «Скифов».

Если для фольклоризма Блока первого десятилетия XX века характерно было обращение к мистическому фольклору, к образам низшей мифологии и заговорам и сугубо мистическое их истолкование, то для Блока, порвавшего со старым миром и его классово ограниченными моральными и эстетическими нормами, характерно обращение к наиболее далекому от архаического фольклора жанру народной поэзии — к частушке.

Связь поэмы «Двенадцать» с народной частушкой указывалась многочисленными исследователями поэмы, отмечалась в первых же откликах на нее современников поэта, говоривших о том, что мелодика в поэме опирается на городские песни и частушки. Наиболее чуткие из этих исследователей и критиков связывали обращение поэта к частушечным ритмам с ощущением нового, охватившим Блока, с тем гулом от падения старого мира, который он, по его словам, слышал, работая над поэмой.

[38] Там же, стр. 77.
[39] «Литературное наследство», № 27—28, стр. 397.
[40] Дневник Ал. Блока, т. 2, 1917—1921. Л., 1928, стр. 98.
[41] Там же, стр. 26.

Так. И. Н. Оксенов, автор интересной работы о композиции «Двенадцати», появившейся в 1923 году, писал: «Блок, слушающий „гул от падения старого мира", органически не мог — ни связать себя одним каким-либо метром (например, четырехстопным ямбом!), ни взять иные — быть может более сложные — композиционные формы! Стихия, бившая через край, нашла себе старую, испытанную — простую, и вместе дающую поэту наибольший простор — форму».[42]

Очень близок к этому высказыванию и отзыв о поэме Всеволода Рождественского, статья которого появилась в том же номере журнала. «Блоку в период создания „Двенадцати" казалось, что в ушах его стоит непрерывный шум, „как бы от рушащихся миров". На фоне этого шума удалось ему найти ритмы частушки и фабричной песни — весь тот звуковой узор, который сделал его поэму созданием истинно национального гения».[43]

Несколько ранее та же мысль была сформулирована П. Перцовым в его книге «Ранний Блок»: «И в самом Блоке все более и более будет брать верх „подземная стихия" до тех пор, пока в разухабистом темпе „частушек" — темпе „Двенадцати" — не растворятся совсем зоревые звуки гимнов „Прекрасной даме" и мелодические отражения фетовского контрапункта».[44]

И позже констатировалось многими исследователями поэмы «Двенадцать» обращение Блока к частушкам, так, например, Д. Благой в 1928 году пишет: «Из ходовых и уличных словечек, из разухабистой частушки он создает произведение необыкновенной художественной выразительности».[45]

Подробнее остановился на этом вопросе Л. Шептаев в своей статье о частушке, доказывая значение последней для развития русской литературы. Однако, не исследуя специально характер обращения Блока к фольклору, он, естественно, не углубляется в вопрос о том, какое место частушка заняла в фольклоризме поэта.[46]

Наконец, В. Орлов в своей монографии «Александр Блок»[47] пишет: «Новое, революционное содержание властно требовало новой стихотворной формы, и Блок, отказавшись от своей привычной творческой манеры, обратился к „Двенадцати", к народным песенно-частушечным формам стиха, к живой разговорной речи петроградской улицы 1917 года, к чеканному языку революционных лозунгов и прокламаций».

Создается впечатление, что революция открыла Блоку новый фольклорный жанр, обусловила его интерес и внимание к частушке, толкнула его на использование этого столь далекого от его прежних фольклористических устремлений жанра.

Однако это не так: как мы видели выше, Блок еще в 1908 году в статье «Стихия и культура», говоря о противоречивости народной души, о двух стихиях, живущих в народе, противопоставлял частушку мистической сектантской поэзии. То, что Блок, характеризуя народ, обратился именно

---

[42] И. Н. Оксенов. О композиции «Двенадцати». «Книга и революция», 1933, № 1, стр. 26.

[43] Вс. Рождественский. Надежда Павлович. «Книга и революция», 1923, № 1, стр. 57.

[44] П. Перцов. Ранний Блок. М., 1922, стр. 55.

[45] Д. Д. Благой. Три века. М., 1933, стр. 339.

[46] Л. Шептаев. Советская частушка. Сб. «Советский фольклор», Л., 1939, стр. 292—293.

[47] В. Орлов. Александр Блок. Очерк творчества. М., 1956, стр. 231.

к частушке, является знамением времени. Годы обращения Блока к частушке — годы ее беспредельного господства в народном репертуаре, ее первых широких публикаций, пробудившегося интереса к ней собирателей и исследователей.

Блок-филолог, автор статьи, посвященной народному творчеству, очевидно, знал статью о частушках Глеба Успенского, напечатанную в «Русских ведомостях» в 1889 году, конечно, читал он и журналы «Этнографическое обозрение» и «Живую старину», где систематически, начиная с 1897 года, печатались статьи о частушках. Блок-читатель, интересующийся народом, конечно, видел многочисленные публикации частушек как в отдельных изданиях (В. И. Симакова, В. Князева, позже Е. Н. Елеонской), так и в журналах, например в таком ходовом журнале, как «Огонек», и даже в газетах. Так, в «Русских ведомостях» в 1903 году (№ 8) по поводу частушек разгорается полемика между Е. Э. Линевой, известной собирательницей народных песен, и Д. К. Зелениным, утверждающим, что частушка «в высшей степени интересный документ, обрисовывающий перед нами народную душу в современную переходную эпоху».

Н. Иванович в 1910 году в той же газете отмечает «остроту и жгучесть», с которой в частушке находят свое выражение новые настроения, и утверждает, что «по новейшим песенкам можно, пожалуй, судить и не об одной нравственной стороне жизни, но и правовой, экономической, общественной, семейной и религиозной».[48]

О том, как безраздельно в эти годы частушка господствует в народном репертуаре, дает представление статья вологодского корреспондента «Русских ведомостей» Б. Кабанова. «Неудостоенная изучения частушка, — пишет он, — довольно властно врывается в жизнь: она печатается на десятках тысяч открытках, распевается с большим увлечением под аккомпанемент балалаек и гитары учащейся молодежи, попадается все чаще и чаще в рассказах и повестях, встречается как иллюстрация во внутренних обозрениях русской современности, врывается даже на страницы нелегальных газет и, наконец, попадает... в оперу „Золотой петушок“».[49]

В «Огоньке» печатаются любовные и шуточные частушки с знаменательным примечанием от редакции: «Последнее время отмечено особым интересом к изучению новой деревни и народной души по частушкам».[50] В том же томе «Истории русской литературы», в котором была напечатана статья Блока о заговорах, в статье о песне Е. Аничкова констатируется умирание традиционной песни и говорится о том, что «живая и трепетная сохранилась почти только одна частушка».[51]

Можно думать, что Блок знал книгу В. Князева «Жизнь молодой деревни», хотя ее и не было в его библиотеке. Книга эта, вышедшая в 1913 году в очень нарядном оформлении в петербургском издательстве Корнфельда, содержала в себе «частушки-коротушки» Петербургской губернии. Особенно примечательно наличие в этом сборнике раздела «Теплые ребята». Правда, там нет частушек, текстуально совпадающих с частушками, использованными Блоком, но исключительно широко представлены частушки с тематикой «отчаянной породы», «сам собой не дорожу».

Я гуляю по ночам,
Не поддаюся богачам...

---

[48] Н. Иванович. Новые народные песни. «Русские ведомости», 1910, № 281.
[49] Б. Кабанов. Забытая мысль. «Русские ведомости», 1910, № 38.
[50] «Огонек», 1913, № 16.
[51] История русской литературы, под редакцией Аничкова. Т. I. Народная словесность. М., 1908, стр. 173.

Поэма «Двенадцать», обращенная к народу, к новому, «Двенадцать» со своим призывом «пальнуть» в старую Русь не случайно построена именно на частушке. В ритмах ее Блок услыхал четкий шаг времени, голос нового. Этот путь — не спонтанный скачок, а закономерность, определенная тем разрывом Блока со своим классом, к которому сознательно, как передовой человек своего времени, пришел Блок, той страстной жаждой новой жизни, которую он ощущал задолго до Великого Октября, которая определила его отношение к 1905 году, его неудовлетворенность Февральской революцией, его тягу к народу, его беспощадность к себе и своей среде.

Общеизвестно утверждение Блока, что в период написания «Двенадцати» он слышал непрекращающийся гул как бы от крушения старого мира. И этот образ не впервые возникает в признаниях Блока. Задолго до создания «Двенадцати» он писал в статье «Народ и интеллигенция»: «Над городом стоит гул, в котором не разобраться и опытному слуху, такой гул, какой стоял над татарским станом в ночь перед Куликовской битвой, как говорит сказание» (*8*, 17). По словам Блока, «Гоголь и многие русские писатели любили представлять себе Россию как воплощение тишины и сна, но этот сон кончается; тишина сменяется отдаленным и возрастающим гулом, непохожим на смешанный городской гул» (*8*, 21). Наконец, в «Записке о „Двенадцати“» читаем: «...в январе 1918-го года я в последний раз отдался стихии не менее слепо, чем в январе 1907 или в марте 1914. Оттого я и не отрекаюсь от написанного тогда, что оно было писано в согласии со стихией... Например, во время и после окончания „Двенадцати“ я несколько дней ощущал физически, слухом, большой шум вокруг — шум слитный (вероятно, шум от крушения старого мира). Поэтому те, кто видит в „Двенадцати“ политические стихи, или очень слепы к искусству, или сидят по уши в политической грязи, или одержимы большой злобой, — будь они враги, или друзья моей поэмы.

«Было бы неправдой вместе с тем отрицать всякое отношение „Двенадцати“ к политике. Правда заключается в том, что поэма написана в ту исключительную, и всегда короткую, пору, когда проносящийся революционный циклон производит бурю во всех морях — природы, жизни и искусства... моря природы, жизни и искусства разбушевались, брызги встали радугою над нами. Я смотрел на радугу, когда писал „Двенадцать“, оттого в поэме осталась капля политики» (*8*, 239).

Задолго до революции, задолго до написания «Двенадцати» Блок сознавал огромную творческую силу народа, хотя и считал, что, бросаясь к народу, русская интеллигенция бросается «прямо под ноги бешеной тройки, на верную гибель» (*8*, 21). Уже тогда, аллегорически используя фольклорный образ, он писал: «Надо вам сейчас понять, что народ русский, как Иванушка-дурачок, только что с кровати скатился и что в его мыслях, для старших братьев если не враждебных, то дурацких, есть великая творческая сила» (*8*, 50). И уже тогда, в годы отвратительной для него реакции, когда в России жить было «трудно, холодно, мерзко» (*8*, 7), он понимает, что есть Россия, которая, «вырвавшись из одной революции, жадно смотрит в глаза другой» (*8*, 44). Он смело призывает слушать музыку революции: «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию» (*8*, 55).

В статье 1908 года Блок, задолго до создания «Двенадцати», приводит частушки, типичные, на его взгляд, для народной души, цитируя их либо на память, либо по неизвестному нам источнику. Это и не важно — частушки эти целиком включаются в круг многочисленных публикаций, чрезвычайно близких по содержанию, интонации, образам к частушкам Блока.

Выше приводились тексты частушек, почти дословно совпадающие с цитатами Блока.

Итак, частушка была услышана Блоком задолго до революции, услышана, и принята, и понята им как голос народа, как выражение стихийных народных сил. Поэтому к ней прежде всего должен он был обратиться в работе над поэмой о революционном народе.

Мы имеем интересное свидетельство К. И. Чуковского, что Блок начал писать «Двенадцать» со строчек частушечного характера:

Уж я ножичком
Полосну, полосну.[52]

Отмечая свойственную Блоку «инерцию звукового мышления», его звуковую впечатлительность, К. И. Чуковский говорит о том, что она сослужила ему немалую службу в поэме «Двенадцать», где даны «великолепные звуковые пародии на старинные романсы, частушки и народные песни».[53] Действительно, мы находим здесь строчки из старинного романса «Не слышно шума городского», и революционного гимна «Вперед, вперед, вперед, рабочий народ», и старой народной песни «Ох ты горе, горькое», и частушек.

Мы видели, как обильно и точно Блок использовал фольклорные источники в своих статьях «Поэзия заговоров и заклинаний» и «Стихия и культура». Блок неоднократно в своих статьях и рецензиях болезненно реагировал на неумелое или нетактичное использование фольклора. Так, например, в статье «О лирике» он резко обвиняет Бальмонта в недостаточном знании используемого им фольклорного материала (былинных запевов, заговоров) (*10*, 71).

Однако если в статье 1908 года Блок цитировал фольклор, то теперь, в «Двенадцати», он с о з д а е т н о в у ю песню и частушку по образу и подобию фольклора. Причем проникновение его в фольклорную стихию, в ее образную и интонационную сущность настолько глубоко, что вся поэма, в которой не так уж много фольклорных цитат, воспринимается как композиция подлинных фольклорных текстов — цитат революционного марша, песни, романса, частушки.

К. Чуковский писал о Блоке, что «инерция звукового мышления сказалась у Блока и в том, что он во время творчества часто мыслил чужими стихами, не отделяя чужих от своих, чувствуя чужие своими, причем воспроизводил не столько слова, сколько и н т о н а ц и и и з в у к и».[54]

И в «Двенадцати» — преимущественно не цитаты, а интонации и звуки фольклора. Фольклорный строй поэмы создается самыми разнообразными приемами языка, бьющими в одну цель, — здесь и вульгарная лексика (сукин сын, стервец, падаль, холера), и неологизмы той эпохи (керенка, буржуй), и нарочитое искажение новых для народного языка терминов (електрический), и наряду с этим простонародно-песенные слова (али, головушка, и т. д.). Здесь ритмы и интонации революционного марша («Революционный держите шаг»), народной песни («Как пошли наши ребята в Красну армию служить»), частушки:

Гетры серые носила,
Шоколад Миньон жрала,
С юнкерьем гулять ходила,
С солдатьем теперь пошла.

---

[52] А. А. Блок в воспоминаниях современников. Сост. Н. Ашукин. М., 1924, стр. 40.
[53] К. Чуковский. Книга об Александре Блоке. Пгр., 1922, стр. 58.
[54] Там же, стр. 56.

А главное, здесь близкие к народной песне и частушке образы, положения, строки, не совпадающие текстуально, но близкие к ним по своему существу. Так, образ затосковавшего «бедного убийцы» близок к частушечному «Не вино меня качает, меня горюшко берет».[55]

Особенно близко к частушке обращение к убийце его спутников:

Что, товарищ, не весел,
Али на сердце печаль?
Не одну ли с тобой любим,
Не тебе ли пуще жаль? [56]

И как перекликаются блоковские строчки: «Ночки черные, хмельные с этой девкой проводил» — с частушечными: «Все осенни темны ноченьки с тобой буду сидеть» или «ночки темные, осенние прогуливал с тобой».[57] Блок заменяет постоянный фольклорный эпитет своим «хмельные», сохраняя народную интонацию и вместе с тем углубляя тоскливый, но и лихой, безрассудный характер образа.

Близки к народной частушке и отдельные детали поэмы. Как известно по записи самого Блока, строчку «шоколад Миньон жрала» сочинила Любовь Дмитриевна Блок, заменив отвергнутую ею же «юбкой улицу мела». Эту замену Блок, очевидно, принял потому, что она давала бóльшую остроту противопоставлению — «с офицерами гуляла — с солдатьем теперь пошла». Однако первоначальная строчка была ближе к фольклору и несомненно была навеяна широко распространенными частушками типа «Сошью юбочку подоле, пускай улицу метет».

Интонационно чрезвычайно близки блоковские строки «Мы на горе всем буржуям мировой пожар раздуем» к частушечным «Мы таку войну устроим, всю неметчину разроем», а блоковские строки «Отпирайте погреба, гуляет нынче голытьба» или «И больше нет городового, гуляй, ребята, без вина», к частушечным «Нет вам, пьяницы вина, теперь с Германией война».

Так складывается своеобразная мелодика «Двенадцати».

В заметке о «Двенадцати» Блок очень точно воспроизвел то ощущение стихийности революции, которое не оставляло его при написании поэмы. Мы видели, что именно это ощущение постоянно сопутствовало Блоку в его обращении к народу и народному творчеству.

В том, что происходит, Блок видит какой-то особый, образцовый порядок, которого никто не понимает и который «величаво и спокойно оберегается всем революционным народом».[58] Поэтому-то в «Двенадцати» возникает не только хмельная, разульная частушка, но и перебивающая ее солдатская и революционная песня, и, наконец, все покрывается победным спокойным революционным маршем — «революционный держите шаг», и именно он, а не частушка, определяет финал поэмы: «Так идут державным шагом».

Дореволюционную Россию Блок увидел в борьбе сектантской песни и частушки; так и в революции он услышал не единый голос народа, он услышал много новых, смутных голосов, в них звучало смятение, слышалась боль, но над всем этим шумом крушения старого мира царил ритм революционного марша. Блок расслышал его, понял и принял.

---

[55] Е. Н. Елеонская. Великорусские частушки. Пгр., 1914, № 1757.
[56] В. И. Симаков. Деревенские частушки. СПб., 1912, № 872.
[57] Е. Н. Елеонская, ук. соч., № 3531.
[58] Дневник А. Блока, т. 2, стр. 26.

Обращение Блока к городскому фольклору, к частушке и революционной песне — органическое развитие его мыслей о народе и России, неразрывных со «стихийным» фольклоризмом Блока, который прорывался сквозь декадентство и индивидуализм молодого поэта.

Примиряющие с революцией образы, слова, интонации Блок находит не в архаическом фольклоре, а в частушке и революционной песне, т. е. не в тех жанрах народного творчества, которые несут в себе отзвуки прошлого, как сказка, легенда, предание, заговор, а в тех, в которых звучат голоса современности, новой жизни.

Протест против утонченности буржуазной культуры толкает Блока к здоровым воспоминаниям о грубой жизни на фронте, гонит его из узкого интеллигентского мира на улицу, заставляет разговаривать с солдатами, швейцаром, находить обновление в ритмах городского фольклора, уличного жаргона, видеть правду революции в двенадцати ее апостолах, которым «на спину надо б бубновый туз», слышать в фольклоре музыку будущего тогда, когда «кругом тонула Россия Блока».[59]

Блок отозвался о своей поэме, закончив которую он записал: «Сегодня я гениален», — как о двенадцати частушках. Действительно, он использовал в ней все характерные особенности частушечного жанра: своеобразие ритмического рисунка, призывность частушки и ее плакатность, ее выразительность и предметность, прием портретных набросков. Однако думается, что этими художественными возможностями частушки не исчерпываются и не определяются причины обращения к ней Блока.

Причины эти глубже; Блок силится разглядеть и понять лицо революционного народа, он хочет понять его через его творческое воплощение, через фольклор, созданный улицей, на которую вышел поэт из душной тесноты интеллигентского мира.

Это понял другой великий поэт — Владимир Маяковский. «Блок честно и восторженно подошел к нашей великой революции, — писал он, — но тонким, изящным словам символиста не под силу было поднять ее тяжелые, реальнейшие, грубейшие образы».[60]

В начале творческого пути Блока в его стихах живет призрачный мир сказки, мир заговоров и заклинаний, мир сектантских песнопений, позже зазвенит и заплачет в них цыганская песня и будет, своеобразно сплетаясь с темой родины — с русской песней, звать его в «мир бесконечный». Когда же Блок сделал попытку повернуться целиком к новому, уйти от старого мира с его болотными огнями и мороками, он в гуле революции неминуемо должен был услышать ту песню, которая возникла на обломках старого фольклора, которая заполонила город и деревню, которая властно вторгалась в жизнь и литературу и несла с собой мысли, чувства и образы современности, — буйную частушку и строгий, победный революционный марш.

В этом была та «капля политики», которая, как неуверенно писал сам поэт в 1920 году, «кто знает!.. окажется бродилом, благодаря которому „Двенадцать“ прочтут когда-нибудь в не наши времена».[61]

---

[59] В. Маяковский. Хорошо. Собрание сочинений в четырех томах, М., 1936, т. III, стр. 194.

[60] В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. XII, стр. 31.

[61] Памяти Александра Блока, стр. 32.

Н. Н. БОГОЛЮБОВА

ФОЛЬКЛОР В РОМАНЕ А. П. ЧАПЫГИНА «РАЗИН СТЕПАН»

В романе А. П. Чапыгина «Разин Степан», выдающемся произведении советской художественно-исторической литературы 20-х годов, значительное место занимает фольклор. Фольклор служит писателю важным средством для раскрытия основной идеи произведения, обрисовки действующих лиц, выражения острых социальных конфликтов.

«Разин Степан» Чапыгина создавался в борьбе с идеалистическими, субъективистскими взглядами на исторический процесс, отразившимися в работах о Разине дореволюционных историков (Попов, Костомаров, Соловьев) и беллетристов (Мордовцев, Соколов, Зарин, Хрущев-Сокольников).

Буржуазно-дворянские писатели XIX века освещали события крестьянской войны под руководством С. Разина с общепринятой в официальной историографии точки зрения. Согласно этой официальной точке зрения, крестьянская война представлялась явлением случайным, изображалась как «бунт», предпринятый «воровскими казаками» и «изменниками мужиками» в целях разбоя и грабежа. Восстание преподносилось как явление отрицательное. Вопреки законам типизации писатели выдвигали на передний план то, что было несущественным в событиях, одновременно преувеличивая, заостряя это несущественное и тем самым искажая историческую правду. Потому-то в подобных произведениях восстание угнетенного крестьянства представало как торжество диких страстей, как кровавая трагедия. Разинцы же фигурировали в виде одноликой своры разбойников во главе с атаманом — полудемоном, полузвергом.

Чапыгин полемизирует в своем романе не только с вульгаризированным и субъективистски представленным образом Разина в произведениях художественной литературы XIX века, но и с мемуаристами-очевидцами, учитывая предвзятость их мнений (Стрюйс, Бутлер). Писатель отвергал их объяснения успеха восстания личными свойствами Разина.

В своей работе над историческим материалом Чапыгин исходил из принципа познаваемости истории и объективности законов исторического развития общества.

Тщательный просмотр заготовок и конспектов к роману дает подтверждение тому, что писатель в своей работе отправлялся не от имманентных идей, не от заранее взятого задания, а от изучения сухой записи событий, от исторического документа, первоисточника. Из свидетельств Чапыгина и сличения текста произведения с соответствующими источниками явствует, что писатель критически изучил многочисленные исторические труды, мемуары, указы, акты, донесения воевод, челобитные и другие документы.

Правда, Чапыгин не смог полностью преодолеть зависимость от исторического документа или воспоминаний современника. Так, он отверг утверждение Олеария о рабской психологии русского человека, но изображение нравов и быта московских горожан было заимствовано писателем у этого мемуариста, а поэтому страдает натурализмом, преувеличением дикости, грубости, аморальности городской массы.

Казацкая масса в романе изображена поэтичнее, красивее, тоньше. В ней выделяется ряд колоритных образов, живых характеров (в особенности образы исторических лиц — В. Уса, С. Кривого, Шпыня, Чикмаза и др.). Это объясняется тем обстоятельством, что Чапыгину удалось почерпнуть сведения о разинцах из исторических актов, собранных в книге А. Попова «Материалы для истории возмущения Стеньки Разина» (М., 1857).

К основному компоненту в построении исторического романа — историческому свидетельству — прибавился второй — собственные наблюдения писателя, личный жизненный опыт. В статье «Продолжаю писать исторический роман» [1] Чапыгин говорит: «Меня часто спрашивают, почему я не пишу романы, рассказы, рисующие жизнь современников, почему я уклоняюсь от тематики, которую принято называть современной. Я пишу то, что мне, человеку 66 лет от роду, больше знакомо, что я лучше знаю, в чем я компетентен».

Представление Чапыгина о жизни в Московском государстве XVII века, которое он получил из исторической литературы, дополнялось живыми фактами действительности, сохранившими в себе рудиментарные остатки прошлого. П. Пятунин в книге «Каргопольщина в прошлом и настоящем» (1924) говорит: «Кажется, что ты попал в XVI век, такой стариной, такими примитивами характерен каргопольский сплав» (стр. 11). Чапыгин, уроженец этого края, мог представить себе его прошлое. И ранний сборник «По звериной тропе», так же как роман «Белый скит», создали Чапыгину квалификацию бытописателя северной деревни. Образ Степана Разина оказался созвучным излюбленному герою чапыгинских произведений — искателю правды, протестанту, гибнущему в борьбе за свой идеал.

Исторический факт и личный опыт писателя дополнялись литературной традицией. По утверждению писателя, в начале своего творческого пути, в конце 80-х—начале 90-х годов, он впервые обратился к исторической теме под влиянием прочтения пушкинского «Бориса Годунова» и написал пьесы «На Волге» и «Разбойники». О большом интересе к историческим былинам А. К. Толстого вспоминает он в автобиографической повести «Жизнь моя». Дневники и отрывки («Монолог») в архивных материалах писателя свидетельствуют об его интересе к Л. Толстому, в частности разрешаемой Толстым проблеме роли личности и народных масс в историческом процессе.

Наконец, одним из существенных компонентов построения романа, его образов и мотивов явился фольклор. Историко-литературное истолкование обращения Чапыгина к фольклору состоит в следующем. Роман «Разин Степан» (1925—1926) возник в пору особенного интереса советской литературы к устному народному творчеству. А. М. Горький, учитель и наставник советских писателей, придавал колоссальное значение фольклору. «Он, — говорит Чапыгин, — в 1918 году дал мне задание собрать книжку поговорок, взяв их у Даля и Снегирева: «Как думает о себе русский на-

[1] «Книга и пролетарская революция», 1936, № 10 (Писатели и ученые о своей работе).

род». И тут же, как бы про себя, заговорил: «Старые исторические романисты извратили историю. Надо писать снова, по-новому, чтобы уничтожить ту ложь, которая создана в угоду царизму. В Харькове, думаю, у Вас будет время, и Вы напишите для экрана о Феодосии Печерском и его сподвижниках. Пущай угоднички попрыгают на экране».[2]

Призыв Горького сочетался с личным тяготением Чапыгина к народному слову, народному сказанию. Критика отмечала богатство народных песен, поговорок, содержащихся в романе «Белый скит». Неоконченная пьеса Чапыгина 1923 года «Борзописный сказ о детех господина Великого Новгорода» тоже насыщена обилием фольклорных элементов и во многом подготавливает «Разина Степана». Дальнейшая же его работа в области исторического романа («Гулящие люди») еще раз подчеркивает органичность этого интереса к фольклору, ибо в новом своем романе Чапыгин обращается к сатирической литературе XVII века, к антирелигиозным произведениям народного творчества.

Интерес к фольклору и использование его в жанре исторического романа объясняется также и классической традицией, ибо, по словам Чапыгина, в историческом романе и драме Пушкина его прежде всего привлекало гениальное воссоздание духа эпохи и колорита времени через язык персонажей — прибаутки, шутки, каламбуры в речи о. Варлаама, Пугачева. Высказывание Пушкина о С. Разине как «самом поэтическом лице русской истории» во многом определило отношение писателя к образу Разина. Чапыгин обратился к созданию образа исторического деятеля, использовав интерпретацию его, оценку его в устном народном творчестве, в сказаниях и песнях. Этим объясняется известный налет романтизации и идеализации образа Разина и восстания, подлинно народное, положительное и даже восторженное отношение к ним.

Именно в произведениях устного народного творчества и прежде всего в исторических песнях о Степане Разине нашел Чапыгин опору для выполнения своей полемической задачи.

Народная историческая песня — это не история, а продукт поэтической фантазии, т. е. в ней нет документальной точности и определенности в изложении конкретных событий, но она богата данными, которые позволяют представить социальное значение событий и оценку его народом. Историческая песня ценна тем, что она засвидетельствовала «отношение народно-поэтического сознания к историческим фактам и событиям», тем, что в ней отразилось высокоразвитое историческое самосознание народа, тем, что исторический факт, лежащий в основе ее, «является предметом большего внимания, предметом более сознательного отношения», чем в былевом эпосе.[3] К тому же историческая песня характеризуется внутренним драматизмом, что является ценным качеством при художественном воссоздании переживаний участников восстания. В исторических песнях нашла свое выражение сложная гамма чувств: восторженных и боевых, рожденных победами восставшего народа, горестных и трагических, передающих печальные страницы из истории поражения народных движений.

В исторических песнях о Разине, насыщенных свободолюбивыми настроениями, Степан Разин предстает в героическом, опоэтизированном виде, как защитник угнетенных, борец за народное счастье. Народ выражает

---

[2] «Всесоюзная здравница», 1936, 20 сентября (Воспоминания о Горьком).

[3] Русское народное поэтическое творчество, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1953, стр. 283—285.

в песнях любовь и уважение к своему вождю Разину. Так, в песне «Ах туманы вы, туманушки» есть характерные слова:

Ты взойди, взойди, красно солнышко
. . . . . .
Над урочищем доброго молодца,
Что Степана свет Тимофеевича,
По прозванью Стеньки Разина.[4]

То же самое в песне «На заре то было, братцы»:

Атамана больше нет у нас,
Нет Степана Тимофеевича,
По прозванию Стеньки Разина.[5]

Пафос, свойственный разинскому фольклору, владел и пером Чапыгина, который в борьбе с фальсификацией исторического прошлого попытался восстановить «истинный образ Разина». Возможно, этим обстоятельством объясняется и необычное звучание заглавия, нарочито разбивающего ставшее в официальной литературе XIX века одиозным сочетание «Стенька Разин»; но в отличие от повторяющегося в песнях интимно-лирического «Степан Тимофеевич» строгое «Разин Степан» обращает внимание прежде всего на фамилию героя, давшую название целому движению.

Целью разинского восстания было освобождение народа от различных феодальных тягот, уничтожение боярской власти, разгром тюрем, и потому тема народного мщения является одной из важнейших в исторических песнях, но она дополняется другой, имеющей принципиальное значение в деле поэтической реабилитации образов восставших. Она дополняется темой освобождения замученной жертвы, и Разин в этом плане выступает как заступник за человека, как освободитель, вызволивший жертву крепостнического общества из неволи. Поэтому не случайно самой распространенной в разинском цикле является песня о сынке Разина; в образе сынка оказались обобщенными лучшие свойства участников крестьянского восстания: мужество, способность к самопожертвованию, прямота и бесстрашие. Степан Разин выступает в этой песне как отец, вызволяющий своего сынка из неволи. Ценная своим драматическим содержанием, она впитала в себя положительное содержание разинского фольклора и во многом обусловила идейно-художественную направленность романа Чапыгина. Песня о сынке непосредственно использована писателем в ряде мест романа, особенно в главах, посвященных астраханским событиям. В последней части книги «На воевод и царя» писатель говорит о том, что всех людей, приходивших от Разина с «подметными письмами», называли «сынками». В этой части книги сообщается, что в Астрахани накануне ее взятия Разиным «за длинным питейным столом появились среди стрелецких шапок и бархатные, красные, с кистями, сынков Разина. На столе зажелтели подметные листы, бархатные шапки кричали похабные слова про воеводу, восхваляли богатство, щедрость и славу боевого грозного атамана: „Как, он, батько, плавает по синю-морю на кошме чудодейной и на ней же по небу летает“». Не трудно заметить, что это — прозаическое изложение известной песни о сынке.

Песня о сынке во многом определила как драматическую форму романа, так и образ Разина и мотивы борьбы восставших. Писатель домысливает те эпизоды из жизни героя и его сподвижников, которые представляются туманными и о которых сохранилось мало сведений. В исторических актах

[4] А. Н. Лозанова. Народные песни о Степане Разине. Саратов, 1928, стр. 246.
[5] Там же, стр. 213.

имеется, например, свидетельство о том, что Разин дважды ходил в Соловецкий монастырь на богомолье; при этом сообщалось, что в декабре 1658 года воевода И. Языков дал отписку царю Алексею Михайловичу о пропуске Степана Разина в Москву, когда тот отстал по болезни от отряда атамана Васильева, отправляющегося на богомолье.[6]

Мордовцев, Хрущев-Сокольников и другие писатели, делая акцент на самом факте хождения в Соловки, изображали Разина кающимся грешником, испрашивающим то у Никона, то у Аввакума благословения на будущие «греховные» дела. Чапыгин отбрасывает эту психологически и исторически противоречащую образу Разина версию. Он делает акцент на другом: посещение Москвы Разиным с целью ознакомления его с внутренним состоянием государства и участия в качестве руководителя в Соляном бунте 1648 года. Как видно, Чапыгин не придерживался точно исторических фактов, как это свойственно и народному творчеству. Рассматривая разинское движение как типическое для общественной жизни России XVII века, автор считал, что оно должно было вобрать в себя все наиболее важные черты того времени, и связал с именем Разина два народных выступления.

Появляющийся в Москве юноша Разин предстает в романе как «детинушка, незнаем человек», именуемый на протяжении ряда страниц «казаком», «человеком в боярской шапке и длиннополом казацком жупане», чем подчеркивалась его принадлежность к донской русской вольнице. Независимый, удалой вид Разина, его смелые поступки напоминают поведение сынка; первая же и главная функция, с которой здесь выступает Разин, — освобождение замученного человека (Ириньицы) — свидетельствует о том, что Чапыгин в образе Разина воплотил также и черты «батюшки Степана Тимофеевича» из популярнейшей народной песни о сынке.

Продолжая традиции песни, Чапыгин рисует Разина как заступника, спасителя, народолюбца. И как следствие этого возникает мотив мести, насилия. Спасти жертву оказывается невозможным без того, чтобы не убить мучителя этой жертвы.

Логика развития действия в песне о сынке та же самая: сына Разина сажает в тюрьму астраханский губернатор, а подоспевший к этому времени отец (Разин) освобождает сына и в свою очередь по одним вариантам берет губернатора в плен, по другим — вешает.

В главах «Москва» и «Соляной бунт» воспроизводится обобщающий образ казака-заступника, близкого в лирическом отношении к образу Разина из песни о «сынке». Но и в дальнейшем, когда центр внимания автора перемещается на изображение массы, разинцев, эта черта в поведении Степана Разина выступает и там на первый план (он мстит за погибель своего любимца Лазунки, за посланных в Персию Мокеева и Серебрякова; в черновых вариантах романа сохранился эпизод освобождения Разиным невесты Федьки-самарца).

Глава «Войсковая старшина и гулебщики» строится также на песенной основе: она имеет целью охарактеризовать отношение Разина с «домовитым» казачеством Дона. Существуют две группы песен об отношении Разина к казачьему кругу. В первой рассказывается о расхождении Разина с кругом, нежелании его присоединиться к партии кармазинных, зажиточных оседлых казаков, которыми верховодил К. Яковлев. Разин сплачивал вокруг себя бедняцкую массу казачества — «голытьбушку», как говорится в песне. Вторая же группа песен об отношениях Разина с казачьим кру-

[6] Крестьянская война под предводительством Степана Разина. Сб. документов, т. I, М., 1954, Изд. АН СССР.

гом, отступая от исторической действительности, рисует примирение Разина с «домовитыми» казаками, «хождение» его в круг. Чапыгин отверг второй, ложный вариант и, основываясь на исторических сведениях, сохранившихся в документах и подлинных народных произведениях, развил в этой главе и провел через весь роман мысль о вражде Разина и разинцев с зажиточными казаками, которые шли на сделку с боярством и царем в случае, если это окажется выгодным.

В донесении Андрея Унковского из Царицына царю Алексею Михайловичу от 17 декабря 1670 года говорилось, что «донские казаки называют его де Стенку отцом и изо всех же донских и хоперских городов казаки, голутвенные люди и с Волги гулящие идут к нему».[7] В этом донесении видим особое выделение голутвенных людей, а ведь такое название относилось именно к беднейшему казачеству. В приведенном донесении характерным является также указание на отношения между Разиным и его сподвижниками. Именно эту особенность подчеркивают народные песни во многочисленных вариантах: Разин — отец для народа. В песнях он именуется «батюшкой Степаном Тимофеевичем», «батюшкой-родителем», а Степан Разин в свою очередь называет попавшего в плен сынка «дитятком», «сыночком». Смысл этих обращений передан и в романе Чапыгина, где разинцы называют своего вожака «батько Степан» и «батюшка». Автор обращает внимание на товарищеские отношения разинцев: Сергей Кривой погибает за Разина; последний же говорит: «За него, не думая, и я сложил бы голову, в том сила наша». За Разина и его дело погибает Лазунка. Эти отношения подлинного товарищества и высокой дружбы, изображенные писателем, перекликаются с песнями о сынке и о смерти Разина. Так, в песне «Вы леса ль мои, лесочки» рассказывается о том, что сподвижники Разина упрекают друг друга в смерти атамана — они не сумели сохранить ему жизнь:

Кабы знали мы, уж ведали,
Выручили бы с бела камня,
С бела камня, со Дунай-реки.[8]

В образе разинцев воплощены былинно-песенные, восходящие к разинскому фольклору черты образов добрых молодцев, обладающих исполинской физической и моральной силой:

Мы веслом махнем — корабль возьмем,
Кистенем махнем — караван собьем,
Мы рукой махнем — девицу возьмем.[9]

Эти свойства разинцев Чапыгин представил в богатырском облике Петра Макеева (вспомним его пляску, борьбу с Чикмазом, с гепардами во дворце персидского шаха).

«Могучим богатырем» называет песня Разина, гиперболически изображая его личные свойства и свойства есаулов:

Атаманушка речь возговорит, —
Как в трубу струбит,
Есаул речь промолвит, —
Как в свирель заиграт.[10]

---

[7] А. Попов. Материалы для истории возмущения Стеньки Разина. М., 1857, стр. 49.
[8] А. Н. Лозанова, ук. соч., стр. 168.
[9] Там же, стр. 221.
[10] Там же, стр. 195.

То же самое наблюдаем и в романе. В главе «К Астрахани» говорится: «Казаки слышали громовой голос Разина, отдельно звонко прозвучал, с гулом в берегах, прозвенел голос есаула Черноярца», «С Волги голос, какого не было окрест, прогремел», «Как будто Волга раскрыла утробу, и со дна ее раздался голос, заглушивший на миг пение гребцов». Этот образ, часто повторяющийся в разинском цикле, оказался одним из излюбленных у Чапыгина.

В народной песне о наезде на Астрахань часто повторяется сказочный мотив неуязвимости, чародейства Разина:

Меня пулечка не тронет,
Меня ядрышко не возьмет.[11]

В песнях об астраханских событиях запечатлелись настроения жителей города до перехода его в руки восставших. И писатель в соответствии с исторической и художественной правдой большое место в романе уделяет астраханским событиям, в частности вкладывает в уста астраханцев слухи о чародействе Разина. Как предполагает А. Н. Лозанова, они возникли в разинской среде и стали достоянием суеверного населения осажденных городов. В главе «Яик-городок» разинцы рассуждают об атамане следующим образом: «Ен у нас колдун, сабля, пуля не берет его», — а в последней части книги астраханские горожане говорят: «Разин, вишь, оборотень замест... Атаман-от — колдун: ни сабля, ни пуля не ранят яво». Но Чапыгин с тактом художника и глубиной мыслителя в высказывании старика Серебрякова (глава «Яик-городок») дает реалистическое объяснение вышеприведенной легенде. «Много, — говорит казак, — видал я на своем веку удалых, кто ни огня, ни воды, ни петли не боится, — кто на бой идет без думы о себе, о голове своей». Чапыгин показывает, что в духовной силе восставших, во имя освобождения угнетенного крестьянства идущих в огонь и воду, и проявилась сказочная смелость, непобедимость их.

Фольклор отразил силу протеста восставшего крестьянства и любовь его к своему руководителю. Но одновременно в разинском фольклоре запечатлелись и слабые стороны движения: стихийность, отсутствие четкого представления о конечных результатах, разбойные мотивы — черты исторической ограниченности и противоречивости крестьянского восстания.

Например, в песне о невхождении Разина в казачий круг говорится так о цели похода:

Розобьемте, братцы, басурмански корабли,
Возьмем мы, братцы, казны сколько надобно,
Поедемте, братцы, в каменну Москву,
Покупим мы, братцы, платье цветное,
Покупивши цветно платье, да на низ поплывем.[12]

В другой песне, о походе по Каспийскому морю, говорится:

Ах, там ли вам, братцы, дуван делить,
Нам отласу и бархату по размеру всем,
Золотой парчи по достоинствам,
Жемчугу по молодечествам,
А золотой казны сколько надобно.[13]

Правда, в песне о более поздних событиях, астраханских, устами разинцев формулируются уже социальные причины их выступления — не ради грабежа дувана, а ради мести своим угнетателям, в данном случае губерна-

[11] Там же, стр. 214.
[12] Там же, стр. 216.
[13] Там же, стр. 220.

тору, который предлагает разинцам выкуп за свою голову: дорогие вещи, золотую казну, но те отказываются:

Нам не дороги вещицы астраханские:
Дорога нам твоя буйная головушка —

и дальше объясняется почему:

Ты добре, ведь, губернатор, к нам строгонек был,
Ты, ведь, бил нас, ты губил нас, в ссылку ссылывал,
На воротах жен, детей наших расстреливал! [14]

В песнях в общей поэтической форме, по существу, переданы два этапа движения: первый, 1667—1669 годов, носил в основном грабительский характер, начался с дувана и ясыря, напоминая обычный казачий набег «за зипунами», и был лишь подготовкой ко второму — к социальной борьбе 1670—1671 годов, известной в истории под названием крестьянской войны.

В романе же Чапыгина оба похода Разина, 1667—1669 годов и 1670—1671 годов, и даже его участие в Соляном бунте 1678 года не имеют принципиальной разницы, что отличает в данном случае роман от произведений устного народного творчества. Еще находясь в Москве, Разин решает: «Русь надо колыхнуть» — и обращается к казакам с агитационными речами: «Москва, матерые казаки, атаманы, зажгла народ. Куды ни глянь — дыба, кнут; народу соли нет, бояре под себя соль взяли... В Москве, браты казаки, все кресты да церкви — богов много, правды нет» (глава «Войсковая старшина и гулебщики»). Еще до похода в Персию он думает о том, чтобы предпринять этот поход из соображений будущей помощи своему народу. В романе явно преувеличена политическая сознательность предводителя восстания Разина и всего движения.

Элементы модернизации проявились в романе и в том, что Чапыгин изображает Разина противником царской власти. Третья часть книги так и называется: «На воевод и царя». Разин якобы возит с собой струг с лжецаревичем Алексеем и только до времени «кормит народ сказками»; в главе «У самарской луки» Разин признается: «пройдет не мало годов — сотня, а може более того. Тогда порвет народ ту веревку, изломит оглобли, разобьет телегу с царем, боярами, когда не страшным зачнет быть слово „анафема“».

На самом же деле движения крестьянства в феодальную эпоху были царистскими. И не случайно, например, Стрюйс приписывал Разину мысль о собственном престоле.[15] Характерно, что в исторических песнях, в согласии с исторической правдой, мотив борьбы с царем не нашел места: в них представляется дело так, что разинцы разбивают не царские корабли, а только «басурманские».

Преувеличение организованности и сознательности крестьянского восстания в романе проявилось также в том, что Чапыгин объясняет поражение восстания случайными причинами: предательством, изменой ряда близких Разину лиц.

Народные песни о Разине оказали значительное влияние на стиль романа. Песни разинского цикла отличаются напряженностью, драматизмом, сочетающимся с лаконизмом. Эта же особенность присуща стилю романа, почти целиком состоящего из диалогов, насыщенных острым драматическим содержанием; писатель совсем не прибегает к изложению событий, опи-

[14] Там же, стр. 223.
[15] «Русский архив», 1880, № 1, стр. 97.

санию их, он их показывает. Роман его близок к драматическому произведению.

Выбор фольклорных отрывков строго обусловлен творческим замыслом автора: показать прогрессивные настроения народа к моменту и в момент восстания. В роман вошли русские и украинские песни, пословицы, поговорки, сказки, каламбуры.

Первую часть книги, отображающую положение в государстве к моменту Соляного бунта, Чапыгин наполняет песнями, специально отобранными из сборника песен П. В. Шейна. Они должны прямо или косвенно дать представление о недовольстве народа. Песни эти, чаще всего шуточные, в зашифрованном виде отражают критическое отношение народа к существующему социальному порядку.

Чапыгин был прав, выделяя именно такого рода песенки в романе, ибо в XVII веке как раз получает наибольшее распространение демократическая литература, в которой отразилось отрицательное отношение народа к порядкам в суде («Повесть о Шемякином суде»), к духовенству («Калязинская челобитная», «Повесть о попе Савве») и т. д.

В короткой шутке, колыбельном запеве проскальзывает серьезная интонация, порой — политическая мысль.

В безобидной, по виду детской игровой песенке содержится намек на реальные события. Дьякон в кружечном дворе (гл. «Москва боярская», I часть) поет:

Тень, тень, потетень,
То у Спаса звонят,
Да у старого Егорья
Часы говорят.
Эх, бей в доску,
Поминай Москву,
Как в Москве-то вино
По три денежки ведро.[16]

Последние слова сообщают об удорожании цен на вино ввиду винной монополии, учрежденной царем Алексеем Михайловичем.

Большую идейную нагрузку несет в себе песня деда Григория:

Жили-были два братана,
Полтора худых кафтана,
Голова на плахе,
Кровь на рубахе.

Корчащаяся от боли на дыбе и под кнутом холопская Русь нашла в лице Григория своего выразителя. Песня его дает представление о материальном положении «братанов» и, так же как следующая за ней песенка Ириньицы, говорит о жестокости порядков в стране при «тишайшем» царе Алексее Михайловиче.

Если каждая отдельная песня не могла раскрыть полностью замысла автора, то преднамеренным оказывается их подбор с целью дать намек то на классовое неравенство:

Тук, тук, дятел!
Сам пестренек,
Нос востренек,
В доску колотит,
Ржи не молотит.

(Из песни Ириньицы),

[16] Ср.: П. В. Шейн. Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п., т. 1, вып. 1. СПб., 1898, стр. 26.

то на страх перед законами царской Москвы:

Нашей матушке не можется,
На Москву ехать не хочется.[17]
(Из песни Григория).

Чапыгин не оказался компилятором, не попал в зависимость от произведений фольклора, а подчинил их собственным идейным задачам, и поэтому часто подвергал народную песню творческой переделке, трансформации.

Ириньица поет песню, аллегорическое содержание которой раскрывает переживания героини в связи с тем, что С. Разин захвачен боярином Кивриным:

Ох ты, котенька-коток,
Кудревастенький лобок!
Ай, повадился коток
Во боярский теремок.
Ладят котика словить,
Пестры лапки изломить.

В народном варианте этой песни, помещенном в книге Шейна, Чапыгин изменил только одно слово, усиливая этим социальную направленность стиха:

У Шейна[18]	У Чапыгина
Ай, повадился коток	Ай, повадился коток
Во боярский творог	Во боярский теремок

Чапыгин придает шуточной песне боевое социальное содержание. Например, в песне дьяка-пропойцы первые две строчки звучат так:

Сколочу тебе гробок
Из палатенных досок.

В тексте же этой песни, содержащейся в сборнике П. В. Шейна, одно слово звучит иначе: там говорится о «дубовых», а не «палатенных» досках.[19] Чапыгин придал определяющему слову символический смысл: палатенные доски — это доски разрушенных палат, боярских теремов. В таком варианте песня получает уже боевой характер.

Писатель показывает, что недовольство, брожение проникло в затхлую атмосферу боярских теремов. Боярыня Морозова поет старую семейную песню: «Мой-от нов терем растворен стоит».[20] Чапыгин изменяет концовку этой песни (его варианта нет ни в одной из записей), подчеркивая растущее чувство протеста:

Мой-от старой муж
Из гроба встает,
Из гроба встает
Жонку бить почнет.
Стару мужу я
Не корилася...

В эту цепь шуточных, сатирических, аллегорических песенок, свидетельствующих о неблагополучии в стране, о скрытом недовольстве в народе,

[17] Ср.: там же.
[18] Там же, стр. 8.
[19] Там же, стр. 10.
[20] Ср.: А. И. Соболевский. Великорусские народные песни, т. III, стр. 121—126.

врывается новое песенное начало — плясовая Разина, исполняемая им с разбойничьим гиком и присвистом в Москве у Ириньицы:

Гей, Настасья,
Эй, Настасья,
Отворяй-ка ворота!

Начало песни этой приводится в сборниках песен А. Соболевского и В. Варенцова.[21] Способ исполнения ее в сопровождении пляски и посвиста, а также удалой тон контрастно расходятся с полушутовскими песенками дедки Григория и дьячков-пропойц, поющих «ржаво» и «гнусаво». Песня Разина выражает энергию социального протеста, дает почувствовать переход этого протеста из скрытой в открытую, активную форму классовой борьбы. В дальнейшем в тексте романа будет нарастать количество песен с освободительными, вольнолюбивыми мотивами. Многие из этих песен бытовали в устном народном творчестве, чему могут служить доказательством сборники А. Гринченко, П. Чубинского, А. Метлинского и др.

В главе «Войсковая старшина и гулебщики» Чапыгин вводит нас в казачью среду, создает местный колорит с помощью казачьих плясовых, обрядовых песен:

Ой, кумушка, ой, голубушка,
Свари мине чебака,
Та щоб юшка была-а.[22]

Не бийся, матынька, не бийся,
В червоные чоботы обуйся.[23]

Для воспроизведения военного быта казачества писатель вводит в роман ряд наиболее популярных песен. Так, например, отрывок из песни о смерти казака-воина исполняется старым казаком Тимофеем Разиным, вскоре после пения действительно погибшим:

Повенчала его сабля... сабля... сабля...

Эта песня имеется в сборнике Мякутина «Песни Оренбургских казаков» (ч. II, СПб., 1905) и начинается словами «За Кубанью за рекою». В романе приводится и другая казачья песня, которая также бытовала в народе. В ней писатель сообразно изображаемому времени изменил название «Урал» на «Яик»:

Козаки гуляют
И стрелою каленой
За Яик пущают.

Чапыгин использует традиционный припев народных песен «Дунай, Дунай, Дунай»:

Ты гуляй, козак, гуляй,
Воевод лихих не знай...
Гей, Дунай, Дунай, Дунай.

Он вносит политический смысл в эту песню, отмеченную лишь настроением анархической вольницы, за которой скрывался и разбой с дележом дувана и набеги за ясырем. Конечно, в этом отчасти сказалось свойственное, впрочем, роману в целом преувеличение организованности и сознательности крестьянского выступления.

---

[21] А. И. Соболевский, ук. соч., т. III, стр. 468—469; т. IV, стр. 453—454; В. Варенцов. Сборник песен Самарского края. СПб., 1862, стр. 129—130.

[22] А. Гринченко. Народная песня Галицкой и Угорской Руси. М., 1878, стр. 655.

[23] А. Гринченко. Этнографические материалы, собранные в Черниговской губернии. М., 1878, стр. 183.

Народные песни служат в романе для выражения идеи произведения и исполняются, как правило, людьми дружественного Разину лагеря, представителями народа. Поэтому главы «Царская Москва» и «В Персии» бедны песенным материалом, ибо в них изображается враждебный народу лагерь. В главе же «На Волгу», где события развертываются на разинских стругах, находит продолжение не сатирическая и патетическая песенная струя. Распеваемые в этот момент разинцами-победителями песни открыто прославляют свободную жизнь разинцев, их смелые походы; они полны ненависти к боярам и воеводам, отличаются боевой страстностью, тем настроением, которое впервые раскрылось в песне Разина на Москве «Гей, Настасья». Таковы песни Фрола «А то было на Дону-реке», Лазунки «Ты не плачь, не плачь, полоняночка», хора гребцов «Гей, приди удалой», Ф. Сукнина «Кабы мне, младой, ворона коня». В них слышен гул восстания, нарастающая мощь народной коллективной силы. Песня Разина в горнице Ириньицы в Москве прозвучала одиноко, здесь же песня подобного характера приобретает массовое звучание. Автор показывает, как рождается песня, подсказанная жизнью. Старый бахарь «дид Вологженин» при своем появлении у разинцев исполняет вначале народную историческую песнь скоморошьего типа о Кострюке, шурине Ивана Грозного. Затем он постепенно переходит к самостоятельному творчеству. Общение с восставшими вдохновляет его на создание новых песен, исполненных пафоса свободолюбия, они являются агитационным оружием и рупором идей восставших. К таким относятся песни «Эй, вы, головы боярские», «Эх, завистные изменщики», «Гой, ты, синелучистое небо», «На реку на Волгу широкую».

Образ сказителя — это литературный памятник, созданный Чапыгиным во славу своего земляка-северянина, творчески одаренного поэта из народа. Песни Вологженина Чапыгин приписывает самому сказителю. Так, на вопрос Разина «Откуда ты, старой, такие слова берешь?» Вологженин отвечает: «Из души, батюшко, отколупываю печинки...».

Писатель показывает, что подъем, связанный с разинским движением, выдвигал новых поэтов из среды участников восстания. Лазунка по поводу сложенной им песни «Ты пойдем-ка со мной, дочь Жилецкая» говорит Разину: «Сам я, батько, уклал песню, да, вишь, худо».

В последней главе романа, посвященной трагическим событиям казни Разина, представлены песни иносказательные, шутовские, пронизанные злой иронией, далекие от безысходного отчаяния. Бождомок Филька, опережая готовящиеся Степану Разину и Фролу пытки и казнь, поет:

Воров везут
На виселицу,
На таскальницу,
Будут мясо жарить,
Пряженину стряпать.

Роман Чапыгина «Разин Степан» не кончался этой страшной песенкой; фольклор в произведении органически связан с содержанием его и выражает его идею. Идея же романа оптимистична, жизнеутверждающа: дело Разина не пропало, оно нашло свое продолжение в десятках поколений новых людей и победило после смерти героя, обессмертив его имя.

Первый черновой вариант романа оканчивается гибелью героя. В дальнейшем Чапыгин дополняет его главой «Москва последняя»; в ней основное внимание сосредоточивается на лицах, выступающих продолжателями разинского дела (сын Разина Василий, звонарь Трошка, дед Вологженин).

Благодаря широкой перспективе роман получил бодрое боевое звучание. Рецензент болгарской газеты отмечал: «Революционная стихия, но-

сителем которой является Разин, дала возможность писателю показать нам широкий размах русской „вольницы", той самой, которая проявилась через 100 лет в лице Пугачева, а через другие 150 лет в лице Чапаева».[24]

Идея преемственности освободительных традиций в народе, на которую указал в связи с анализом «Разина Степана» болгарский рецензент, вера народа в счастливую победу над всеми сковывающими силами, передана автором и на языке песни, включенной в текст произведения.

Через весь роман проходит одна песня, первая часть которой помещена в начале романа: ее исполняет Ириньица, разлученная с Разиным:

Разлучили тебя, дитятко,
Со родимой горькой матушкой.

Отрывок песни проникнут настроением одиночества и тоски, предчувствием тяжелых, трагических событий. Эта песня относится ко времени татарского нашествия,[25] но здесь она созвучна настроению Ириньицы. Вторая часть песни исполняется уже сумасшедшей Ириньицей после казни Степана Разина у головы мертвеца, тем не менее звучит она бодро, обнадеживающе:

Да восстань, мое дитятко,
Со стены ты сними свой булатный меч...
Секи, круши губителей!
Баю, баю-бай...
Гроза пройдет да страшная,
Беда минет наносная...

Расположив таким образом эти части песни автор передал мысль о целесообразности борьбы, во имя которой сложил голову Степан Разин, ибо эта борьба пробудила дремавшие силы народа, подняла активность, воспитала волю к победе, всколыхнула Русь.

Чапыгин не включил в свой роман ни одной из исторических песен разинского репертуара, которые чаще всего создавались и оформлялись по прошествии событий.

Его роман, ориентированный на «воскрешение истории» и напоминающий по форме драматический жанр, был свободен от всякого описательства; поэтому включение в текст песни, рассказывающей о том, что читатель видел своими глазами, отдалило бы читателя от рассказываемого, заставив почувствовать себя не участником событий, а только далеким наблюдателем, исключило бы возможность «сопереживания».

Каждый отрывок народной песни, включенный Чапыгиным в роман, не является украшением, но объясняет смысл происходящего и раскрывает основную идею произведения.

Сами персонажи помогают уяснить значение исполняемых ими песен. Например, после ухода Разина Ириньица поет детскую песенку:

Ох ты, котенька, коток
. . . . . .
Ладят котика словить,
Пестры лапки изломить!

Словами народной песни выражает она свое беспокойство за судьбу Степана. И старик Григорий хорошо понимает это.

«— Да, боюсь, Ириха, — говорит он — что нашего котика бояры словили...

«— Опять худое каркаешь.

[24] «Литературен глас», София, 1936, № 304, 26 февраля, стр. 4.
[25] В. Варенцов, ук. соч., стр. 8—9.

«— Слышал на торгу да коло кремлевских стен...

«— Что, что слышал? Сказывай!..

«— Чул, вот: народ молыт — гостя Степана привезли к Фроловой на санях, голова пробита... Стрельцы народ отогнали, а его де во Фролову уволокли».

Писатель, следовательно, подчеркивает значение вводимого им в текст народного произведения.

Не менее интересным является употребление в романе и других жанров устного народного творчества: пословиц, поговорок, присказок, шуток.

В пословицах и поговорках увидал Чапыгин богатую сокровищницу народной мудрости, тонкое выражение национальных особенностей и, что для писателя особенно важно, социальные симпатии и антипатии людей определенной эпохи. Образцом языка исторического произведения для Чапыгина был «Борис Годунов» и «Капитанская дочка» Пушкина. «Я восхищаюсь сценой в корчме, где народный язык так ярко и красочно с поговорками, шутками гармонирует с фигурами пьяниц-монархов»; «Пугачев привел на постоялый двор замечательные слова-шутки», — говорил Чапыгин.[26]

Чапыгин, продолжая языковую традицию, начатую Крыловым, Пушкиным, Грибоедовым, ориентировался на богатство устной народной речи. Писатель использует пословицы и поговорки с той же целью, что и песни, — для объяснения главной идеи произведения, для характеристики социальных сил и с целью создания колорита времени. Поэтому он избирает прежде всего пословицы и поговорки, представленные в редком варианте, или применительно к контексту трансформирует их. Писателю удается оживить, конкретизировать ставшие ходульными выражения. Например, К. Яковлев говорит Степану Разину: «Не лезь батьке под ноги, тяжел я — сомну», — желая угрозой отвести его от Алены, в которую сам влюблен. Выражение «Не лезь под ноги» представляет вариант пословицы «Вперед батьки в петлю не лезь». Пословица «Худо до добра не доведет» в устах Григория приобретает иной смысл: «Худо на добро навело». Здесь имеется в виду, что пытка Ириньицы, вкопанной в землю, была причиной появления в ее доме Разина. Широко известная пословица «На чужой каравай рот не разевай» в устах донского казака звучит так: «На чужой каравай очей не порывай».[27] Ее прямой смысл относится в романе к К. Яковлеву, претендующему на невесту Разина. Поговорка «Каждому своя дорога» произносится Ириньицей в одном из ее вариантов: «Всем своя дорога».

Чапыгин вводит ряд вариантов малоизвестных пословиц и поговорок, очевидно почерпнутых им непосредственно из народной речи: «Дело хорошее худом не кончают» (на тему поговорки — «все хорошо, что хорошо кончается»). Вместо известного «Поживешь — увидишь» в романе встречаем архаическую форму этого варианта, со смысловым ударением в начале, соответственно интонации людей XVII века: «Узришь — поживешь». Близкая к отстоявшейся в литературном языке поговорке «Лес рубят — щепки летят», в романе свежо выглядит поговорка: «У хлеба, брат, не без крох».[28] Отзвуком известной поговорки «Пьяный проспится — дурак никогда» служит ответ царя Алексея Михайловича: «Оное не охул молодцу — проспится» (о пьянице-попе).

[26] Архив Института мировой литературы АН СССР им. Горького.

[27] Ф. Буслаев. Русские пословицы и поговорки. М., 1854, стр. 117.

[28] Ср.: И. Снегирев. Русские народные пословицы и притчи. СПб., 1848, стр. 424.

Употребление пословиц и поговорок в романе еще раз подчеркивает творческое отношение А. П. Чапыгина к фольклору.

Одной из особенностей употребления Чапыгиным пословиц является выбор наиболее архаических из них, служащих для объяснения социальных отношений, нравов и обычаев в обществе XVII века. Среди пословиц мы видим и рожденные во враждебной народу среде, выражающие взгляды эксплуататоров. Характерен ряд пословиц и поговорок домостроевского типа: «Всяк про себя деньги копит» (вариант известной «Всяк про себя разумеет»), «Худ, лих — да свой» (ср. пословицу «Свой своему поневоле брат»), «Кому что суждено, то и корыстный купчина не уволокет, а к дому приволокет».

Пословичного типа сентенция возникает в покоях боярыни Морозовой после слушания сказки о жадном купце. Чапыгин показывает здесь сам процесс рождения пословицы: она явилась непосредственным выводом из прослушанного и потому не потеряла еще своей конкретной формы, связанной с содержанием сказки. В общем виде эта пословица известна в вариантах «От судьбы не уйдешь», «Кому что суждено, то и сбудется», «У каждого своя судьба» и пр. У Чапыгина же эта пословица варьируется так: «Бог даст, так и в окно подаст».[29]

А. П. Чапыгин чаще всего пользуется пословицами и поговорками, передающими специфические особенности эпохи царя Алексея Михайловича. Так, например, поговорка «Кто куда сел, тут ему и место» характеризует ослабление местничества при Алексее Михайловиче («и в походе без мест», как говорил царь), поговорка «На то дверь низка, чтоб хозяину кланяться» свидетельствует о существовании чинопочитания и сутяжничества между боярами по делам об оскорблении чести, которые были непомерно распространены во времена «тишайшего».

Ряд пословиц и поговорок отражает тяжелое, унизительное положение женщины при домостроевском укладе жизни в допетровской Руси: «Битой любимым еще слаще любить», «Женская душа и петле рада».

Есть поговорки, воспроизводящие исчезнувшие ныне обычаи: «Звали на крестины — да в сени не пустили», «Без вина не поминки», «Батоги разуму учат».

Пословицы и поговорки служат для характеристики идей, понятий, обычаев, которыми живет тот или иной общественный слой людей, а следовательно, помогают создать типические образы. В этом смысле интересен подбор поговорок, относящихся к казачьему быту. Они имеют целью идеализацию смелого, вольного окружения Разина — его сподвижников, которые выросли в сравнительно свободной и воинственной среде: «Голову беречь — казаком не быть», «Сабля — не прялка», «Что добыли саблей, не отдадим даром», «Запорожска шапка красна — пид ей крови не видно», «Казаку тай запорожцу усе-то краки да буераки, гаю же нема». И, наконец, одна, звучащая поистине героически, отражающая безусловно события, связанные с антифеодальной борьбой: «Всякому удалому казаку смерть на колу, а худому — у женки в плахте». Имеющемуся здесь в виду «удалому казаку» за его деяния грозит не смерть в бою, а высшее наказание. И тем не менее пословица ориентирует на то, чтобы не бояться этого наказания, а быть гордым даже смертью за благородное дело. В романе находит отражение и «мудрость» людей высшего класса, в поговорках: «Худородному всяко — то одинако и в корыто, а было б сыто», «У хлеба не без крох».[30]

---

[29] Ср.: В. Даль. Пословицы русского народа. М., 1957, стр. 36.

[30] И. Снегирев, ук. соч., стр. 424.

Многозначны по смыслу и интересны в применении поговорки «звериные», свойственные крестьянскому обиходу: «Волк на двор, собака в подворотню», «Бобр весной вылинял, — да зубы целы», «Не бежи, коза, в подмогу — волк наш», «Корова никогда соколом не летает» и другие. Чапыгин пытается вставить пословицу в такой контекст, чтобы она потеряла свою сентенциозность, дидактичность, морализирование, а приобрела бы значение художественного слова, имеющего действенный смысл и эстетическую ценность. Так, поговорка о лебеде разрастается в целый диалог (глава «Яик-городок»).

Шутки, прибаутки, рифмованные присказки характерны для языка персонажей романа и свидетельствуют о склонности русского человека к юмору, остроумному слову. Ими особенно богаты сцены, передающие в многоголосом диалоге публичные разговоры на Москве: «Ладом свети светилка, береги затылка», «Эх, квасок, дай хлебнуть разок, «Живу не тужа — старого не хуже», «Не вешай зад, не ходи пузат», «Дайте ходу — дяде в воду» и пр.

В «Борисе Годунове» ведь отец Варлаам тоже говорил рифмованными присказками: «Выпьем, оборотим, по донышку поколотим», «Знать не нужна тебе водка, а нужна молодка» и т. д. У Чапыгина: «Помолчи квас, не краше нас»,[31] «Этому кушать подай в ушат — в корыте мало», «Квас малиновый, семь раз доливанной», «Наша невестка — все трескат»,[32] «Петух ли кочет, черт те в глотку скочет», игра словами «Ворон да не ворог», возможная в то время, когда еще сохранялась полногласная форма слова.

Чапыгин вводит шутки, содержащие намек на определенные социальные противоречия, на скрытое недовольство по отношению к некоторым явлениям. Особенно много социально значимых шуток, присказок в речи деда Григория. Его острый, проницательный ум, резко критические замечания о религии, самодержавии, правящих классах находят для себя форму аллегорическую и замысловатую. Шутки горбатого Эзопа звучат угрожающе и несут в себе большую драматическую нагрузку: «Гуляют да пьют, а бояре тут» (предостерегает он Разина и Ириньицу от истцов-сыщиков), «Был отец — нынь голец», «Кто просился — тот и покатился» (предвещает он Ириньице муку, ибо она добровольно пошла во Фролову башню к Разину), «Чисто мести по морозу плящему» (так агитирует Григорий народ идти на расправу с боярами Чистовым, Морозовым, Плещеевым, обыгрывая их фамилии», «Этот клад поет в лад, в лад не войдет, мороз по коже пойдет» (говорит он Разину о буйном нраве Ириньицы).

Многие шутки и присказки указывают на тяжелую жизнь народа, стонущего под властью царя и боярской верхушки. Их рождение отмечено временем крепостного права и телесных наказаний; жизнь их также ограничена этим временем; они полны угрожающего и предостерегающего смысла: «Москва знает, что кому отсечь», «Москва слезам не верит», «У нас ребра и так считаны», «Узнаешь, за какими песнями в Москву ездят».

В шутках разинцев отражается отрицательное отношение русских к иноземным противникам, посягающим на рубежи родины, сказывается гордое чувство воинского превосходства: «С шахом не кисель хлебать», «Бери крашеные головы тараканьим мором», «Дуй конопатчиков вражьих». Иногда, впрочем, псевдонародная шутка режет ухо своей фальшью, хотя это бывает и редко.

---

[31] Ф. Буслаев, ук. соч., стр. 122 («Не смейся квас, не лучше нас»).
[32] Там же, стр. 117.

А. П. Чапыгин умеет выражаться лаконично, кратко; в свое время в «протокольности» упрекал его Н. К. Михайловский. В дневнике писателя значится: «Краткость, а оттого ясность в изображении жизни стала для меня законом, только нужно стремиться к тому, чтобы подобрать слова, которые нельзя заменить другими».[33]

Как было показано, песни и пословицы используются писателем в произведении в том случае, когда они необходимы для объяснения действия, для движения сюжета, для выражения главной идеи. Этой же цели служат в романе и сказки.

Первая сказка — о кладе — рассказана в доме боярыни Морозовой старой мамкой Ильинишной. Ленивому мужику Фоме голос с неба сказал, чтобы он шел клад отрыть, но Фома даже это поленился сделать, и клад чудесным образом очутился у него в избе.

Сказка характеризует среду отсталых, забитых крепостных, воспитанных на религиозных суевериях. Варьируя тему судьбы, она оправдывает косность, пассивность, парализует волю человека к действию. Боярыня Морозова протестует против содержания сказки: «Лживая сказка, а потому лживая, что мало бог подает».

В этой сказке отразилась и скрытая полемика Чапыгина с Л. Толстым; недаром заголовок сказки — пословичного типа, по образцу толстовских: «Бог даст, так и в окно подаст».

Сказка о кладе, о богатстве, приобретенном без труда, перекликается с другой, которую рассказывает у разинцев дед Вологженин. Если мамка Морозовой все свое внимание сосредоточивает на чудесной судьбе, управляющей ленивым мужиком, то Вологженина интересует прежде всего психология человека, получившего богатство нетрудовым путем. Мужик, разбогатев, стал злым и жадным, так что, когда бог и Никола-чудотворец пришли к нему в облике нищих и попросились переночевать, он заставил их отработать за ночлег. В центре сказки деда не отвлеченная идея судьбы, а конкретная психология человека, который испортился под влиянием незаслуженного, легко доставшегося богатства. Сказка, обращенная к разинцам, добывавшим свои богатства также нетрудовым путем, имела целью предупредить от разлагающего влияния анархии, разбойничества, которое было свойственно движению. Как и показывает Чапыгин, одна из причин поражения восстания состояла в том, что часть казачества видела в походах Разина лишь средство приобрести «зипуны». Это отражено, как было сказано выше, и в народной песне.

Смысл этой сказки подтверждается последующей сценой: Рудаков и С. Кривой говорят между собой о том, как они обогатятся за счет ограбления персидских городов. Но именно в Фарабате в погоне за наживой гибнет Рудаков. Сказка служит прелюдией к его судьбе. Она иллюстрирует мелкособственническую психологию крестьянства и аргументирует мысль о слабости восстания, причинах, приведших к его поражению.

Чапыгин, таким образом, подчеркивает, что богатство не в материальных ценностях, а в самих его созидателях — людях труда. Лейтмотивом через все произведение проходит тема клада. В главе «Москва» Разин, выкопав Ириньицу из земли, говорит: «Нашел, вырыл, вот, вишь, клад». А в главе «Москва последняя» в речи на пытке обобщает смысл темы клада, богатства: «Ха-а, мой тебе клад надобен. Тот клад не в земле, а на земле. Тот клад — весь русский народ». Лучший, передовой человек из среды народа отказался от мелкособственнической идеологии во имя счастья народа

[33] Вопросы советской литературы, вып. 6, Изд. АН СССР, М.—Л., 1957, стр. 450.

в будущем, но писатель показывает уникальность его точки зрения, до которой основная масса крестьянства не могла подняться.

Следуя лучшим традициям русской классической литературы, А. П. Чапыгин сумел в «Разине Степане» творчески и по-настоящему широко использовать фольклор и показать его огромное значение для создания советского историко-художественного романа.

Разинский фольклор привлек писателя благодаря ярко выраженному в нем противоположному по сравнению с официальной литературой истолкованию образа Разина и смысла восстания. А это отвечало полемическому заданию писателя.

Некоторая идеализация и романтизация Разина, имеющаяся в песнях, передалась и образу Разина у Чапыгина. Но Чапыгин дал в целом правильное, основанное на народном, осмысление этого исторического лица. Он создал положительный образ Разина как народного заступника, а образы разинцев — как былинных богатырей.

Драматическое звучание исторических песен о Разине, конфликт, в них переданный, во многом повлияли на изображение соответствующих воссозданным в песне событий романа.

Песни разинского цикла оказались не включенными писателем в текст произведения, ибо драматическая форма изложения должна была создать представление о соучастии читателя в происходящих событиях.

Но в роман вошли многочисленные отрывки из народных песен, которые, по замыслу Чапыгина, должны были показать резко критическое отношение народа к существовавшему социальному порядку. Через посредство народных песен писатель проводит свою главную идею, тем самым выступая как бы от имени народа. Этой же цели в большинстве случаев служат привлеченные в роман сказки и некоторые пословично-поговорочные выражения.

Роман Чапыгина не дает столь широкого и полного художественного представления об историческом событии, как роман С. Злобина о Разине, появившийся на четверть века позднее. Но следует помнить, что С. Злобин опирался в своей работе уже на традиции первого советского исторического романа о Степане Разине, созданного Чапыгиным.

В. П. АНИКИН

СКАЗКИ В. БИАНКИ И ФОЛЬКЛОР

Отношение писателя к фольклору, характер использования народно-поэтических тем, образов, стиля, «переплавка» их зависят не только от идейного облика, но и от индивидуальных особенностей писателя. В. Бианки вошел в советскую литературу как художник, разрабатывающий «природоведческие» темы, как автор книг для детей. Отсюда специфика освоения фольклора в его творчестве. При изучении вопроса об отношении В. Бианки к фольклору надо принять во внимание и склад его как художника советской формации, и все индивидуальные особенности его творческой манеры.

Одно из свойств таланта В. Бианки в том, что он никогда не забывает о солнечном свете, о небе, о текущем широкой волной ветре. Ощущение природы так прочно, так нерасторжимо связано с основами писательского мировосприятия, что дает о себе знать и тогда, когда В. Бианки не преследует специальной цели воспроизвести к о н к р е т н у ю картину природы. «Начинало светать», — пишет В. Бианки.[1] Это простое указание на время — начинается утро. В родном языке, хранящем множество слов, обозначающих начало дня, писатель выбрал слово, которое ощутимо связано с представлением о едва брезжущем свете, идущем на смену ночному мраку — «светать». Поэтическое мироощущение В. Бианки в самих своих «началах» отмечено воздействием мира природы. Это воздействие оставило столь глубокий след, что писатель вне своей природоведческой темы как бы теряет власть над словом. Все написанное на иные темы получалось у В. Бианки несравненно слабее. Талант писателя свеж и ярок лишь тогда, когда он пишет о мире природы. Но было бы неверным представлять В. Бианки писателем узкого склада, ограниченного художественного диапазона. Недостаток писателя не может состоять в том, что у него есть свои излюбленные темы. Вся суть в том, к а к освещена та или иная тема. Восприятие мира у В. Бианки — мироощущение советского человека-гуманиста, и именно это не делает писателя «узким» художником.

В мастерстве живописания природы у В. Бианки мало соперников. Точны, отчетливо резки формы, ярки краски, живы описания и образы, созданные писателем. Вот медвежонок из рассказа «Мишка-башка». Ростом с «новорожденного телка, на коротких лапах, хвостишко куцый», пришел он в знойный летний день к речке пить. «Там стал на четвереньки — и давай лакать прохладную воду. Напился всласть и вразвалочку закосолапил вдоль берега. А зеленые глазки так и сверкают из шерсти».[2] Вы видите этого медвежонка: не успевая бежать за матерью-медведицей, он спешит

[1] В. Б и а н к и. Рассказы и сказки. М.—Л., 1954, стр. 171 (в дальнейшем: Б и а н к и).

[2] Там же, стр. 117.

«вприскочку».[3] Вот уточка с поломанным крылом из сказки «Хитрый лис и умная уточка». Зима, улетели стаи, одна уточка осталась зимовать у незамерзающей полыньи. Сидит под кустом, «распушилась вся».[4] Одним единственным словом писатель определил самое характерное в повадке и облике птиц и зверей.

Писатель заметил, что «у молодых куропаточек ножки зеленоватые, а у взрослых — желтоватые».[5] Совершенно черный с красной шапочкой на голове дятел напомнил писателю начальника станции.[6] Описывается тетеревиный ток, и вы отчетливо видите его, слышите фыркающие звуки возбужденных птиц.[7] Описания природы у В. Бианки звучат как лесные хоралы. Оживает после долгой зимы природа. Лес стоит в «зеленоватом тумане». «...когда на следующий день над лесом поднялось солнце, на каждой березе, на всякой веточке показались точно маленькие зеленые пальчики: это стали распускаться листья. Тут и начался лесной праздник. Засвистал, защелкал в кустах соловей. В каждой луже урчали и квакали лягушки. Цвели деревья и ландыши. Майские жуки с гудением носились между ветвями. Бабочки порхали с цветка на цветок. Звонко куковала кукушка».[8]

Удивление перед силой прекрасного в природе так естественно гармонирует у писателя с пластичностью изображаемых картин, что читатель не замечает, когда он вместе с писателем из любознательного естествоиспытателя превращается во вдохновенного поэта-сказочника.

Не потому ли так естественно в сказках и рассказах В. Бианки перемежаются сказочные и реальные картины, правдоподобие с выдумкой, что самая реальная природа с ее обитателями для писателя и сказочна и чудесна. Повествование В. Бианки — это и быль и сказка одновременно, это и познавательный рассказ, и художественное повествование.

«Прилетела красавица Весна на лебединых крыльях, — и вот стало шумно в лесу. Снег рушится, бегут-журчат ручьи, льдинки в них позванивают, в ветвях ветер насвистывает. И птицы, птицы щебечут, поют-заливаются, ни днем, ни ночью покоя не знают!». Для писателя сказочная красавица Весна, прилетевшая на лебединых крыльях, так же несомненна и поэтически реальна, как и птичий гомон, шум ручьев, свист ветра. Сказочное для писателя — средство поэтизации реальных явлений жизни. Таков смысл использования сказочных образов, тем и форм в его творчестве. Вместе с писателем читатель вступает в живой, чудесный, сказочный мир природы. Все в нем живо, все дышит правдой, все реально и сказочно как в настоящей жизни. В. Бианки умеет сочетать научную достоверность с поэтическим воодушевлением — редкое и счастливое качество писателя, работающего в так называемом жанре «познавательной сказки».

На память каждому, кто даже мало осведомлен в так называемой природоведческой литературе, приходят необыкновенно скучные, растянутые рассказы с говорящими животными. По мнению авторов этих рассказов, они пишут «сказки»: ведь животные в них беседуют, ссорятся, совсем как в народных сказках. Но это заблуждение. Сказочность здесь — одежда с чужого плеча, и, как чужая одежда, она не по росту, не по размеру героям этих сказок. Эта сказочность не выполняет своего основного назначе-

[3] Там же.
[4] Там же, стр. 72.
[5] Там же, стр. 207 («Оранжевое горлышко»).
[6] Там же, стр. 279 («Дятел и малиновка»).
[7] Там же, стр. 132 («Синичкин календарь»).
[8] Там же, стр. 131.

ния как особого, условно-художественного приема. Сказочность в этих познавательных рассказах только м е ш а е т передаче фактов и смысла реальных явлений. И до чего же просто писать такие «сказки»! Познакомьте, например, жука с попрыгуньей-кобылкой. Заставьте его ходить в гости к ней, да, кроме того, наделите жука медлительностью. Не сразу ваш жук соберется в гости. Пока он собирается, луг покрывается разными цветами: то желтыми, то белыми, то лиловыми. Жук ищет желтый луг, а он уже стал белым и т. д. Не может жук найти свою знакомую. Из сказки ребенок узнает, что в разное время цветут тмин и мышиный горошек, дрема и лютик. Но где будет то художественное освещение действительности, которое только и может оправдать введение в повествование сказочных героев и сказочных ситуаций?! Так нарушила доктор биологических наук писательница Н. Павлова законы художественности в сказке.[9] Преследуя только одну цель — дать знания, писательница забыла об эстетической стороне своего повествования.

К сожалению, еще часто наши детские писатели не понимают, что и самые знания маленькому читателю нужно нести как взволнованный п о э т и ч е с к и й рассказ о мире. Только в этом случае самое поэтическое содержание оправдает поэтическую условность сказочной выдумки.

Наша литературная критика не всегда замечает нарушения особенностей сказочного жанра, а иногда и поощряет эти нарушения. Много уже писалось и говорилось о так называемой «научной сказке». Сказочность этого «жанра» усматривают в некоей «форме», посредством которой читателя знакомят с научным материалом. Сказочная форма здесь всецело объясняется возрастными и психологическими особенностями детей, их особым, образным восприятием мира. Проанализировав сказки с этих теоретических позиций, критик неизбежно приходит к малоутешительным и неглубоким выводам о природе сказочного жанра. Так, к сожалению, случилось и с Г. Гроденским, написавшим в целом содержательную брошюру о творчестве В. Бианки.

В общем виде критик дает такое определение специфики жанра научной сказки: «Своеобразие жанра заключается в том, что здесь органически сливаются элементы сказочные, фантастические и элементы точного знания, науки».[10] Очень правильно! «Что же в сказке В. Бианки научное, а что сказочное?», — спрашивает Г. Гроденский и отвечает: «Точным по правдивости, научным является здесь сам познавательный материал, познавательная основа сказки — те факты или явления, та сумма научных сведений, с которыми автор знакомит ребенка».[11] А что же в сказках В. Бианки собственно сказочного? Отвечая на этот вопрос, Г. Гроденский начинает путаться: «...сказочными в научно-познавательной сказке В. Бианки является композиция и сюжет».[12] Конечно, и это правильно, хотя и недостаточно точно сказано: сюжеты В. Бианки самобытны, х а р а к т е р сюжетного развития, самые принципы построения сюжета, как правило, очень близки фольклорной сказке. Читаем дальше: «Самый жанр сказки определяет одну из ее особенностей: антропоморфизм. Сказка по сути своей органически антропоморфична. Не составляет исключения и научно-познавательная сказка, хотя дело здесь осложняется тем, что основой ее содержания является научный материал, который попадает как будто в опасное соседство с „антинаучным" антропоморфизмом.

[9] Н. П а в л о в а. Желтый, белый, лиловый. Сб. «В живой комнатке», М., 1946.

[10] Г. Г р о д е н с к и й. Виталий Бианки. М., 1954, стр. 33 (в дальнейшем: Г р о д е н с к и й).

[11] Там же.

[12] Там же, стр. 35.

«Антропоморфизм в научной сказке (как в любой народной сказке) — это художественный литературный прием. Если он не извращает сущности биологического явления, не разрушает научной точности познавательного материала сказки, он закономерен и оправдан» (разрядка моя, —*В. А.*).[13]

Итак, по мнению Г. Гроденского, от сказки у В. Бианки композиция, сюжет или характер сюжета, антропоморфизм как литературный прием, т. е. форма подачи научного материала, знаний. Сказочность, по мнению Г. Гроденского, не касается содержания повествования у В. Бианки, она не имеет никакого самостоятельного значения. На разборе сказки «Приключения Муравьишки» Г. Гроденский доказывает, что «все сказочное тут подчинено главному — тому познавательному материалу, который надо донести до ребенка».[14] Итак, содержание — точное знание — отнюдь не сказочно, сказочна лишь форма.

Теперь вспомним приведенную нами выше формулировку Г. Гроденского о единстве фантастики и точного знания. В этом, как пишет критик, надо видеть своеобразие жанра научной сказки, и это верно. Формулировку критики, надо думать, каждый понял только так: элементы фантастического и точное знание входят в содержание и в форму сказки. Органическое слияние содержания и формы здесь по всей логике вещей должно означать такое единство, когда особое содержание, сочетающее точное знание и фантастику, требует и особой, сказочной формы. Если форма содержит элементы сказочного, то только потому, что этого требует самое содержание, элементы сказочного и в самом содержании. Таково действительное соотношение качественно особого сказочного содержания и качественно особой сказочной формы. Только в этом случае можно говорить о слиянии содержания и формы. Только при соблюдении этого условия возможно создать совершенное искусство. Если же лишить сказку сказочного элемента в самом содержании, как это допускает Г. Гроденский, то никакой сказки, в том числе и «научно-познавательной», не будет. Это будет что-то похожее на разобранную сказку Н. Павловой о жуке и луге,[15] где сказочность формы не оправдана содержанием повествования. Это будет просто-напросто слабое в художественном отношении произведение литературы. Г. Гроденский, конечно, не хотел своим теоретическим положением поощрять создание таких сказок, а так получилось. Критик как-то странно разделил содержание и форму сказок В. Бианки: в содержании эта сказка научно точна, в форме фантастична. Никакого единства в этом случае не было бы. Г. Гроденский не увидел сказочного в самом содержании произведений В. Бианки. Критик не разъяснил необходимости сказочных приемов исходя из самого содержания сказок писателя. Оправданность и необходимость сказочной формы, «антропоморфизма» как литературного приема критик нашел вне художественного содержания сказок писателя.

«Допустимость антропоморфизма» в научной сказке Г. Гроденский объясняет педагогическими соображениями. «Он-то, — пишет критик о приеме очеловечивания животных и насекомых, — и создает научную сказку, делая ее познавательный материал доступным восприятию ребенка».[16]

---

[13] Там же, стр. 34.
[14] Там же, стр. 33.
[15] См. данный выше разбор этой сказки.
[16] Гроденский, стр. 34—35.

Конечно, учет возрастных особенностей читателя — важное дело в детской литературе, но ведь этот учет есть вопрос формы подачи знаний. Получается, что Г. Гроденский объясняет особые сказочные формы формой же — формой изложения, связанной с возрастными особенностями читателя. Это во-первых. Во-вторых, антропоморфизм в искусстве, с одной стороны, отнюдь не есть такая форма, которая обязательно связана с определенным детским возрастом. Антропоморфны образные формы всякого искусства, которое прибегает к фантастике, независимо от того, кому оно предназначено — взрослому или ребенку. С другой стороны, детский возраст отнюдь не предполагает обязательности антропоморфных форм в детской литературе. Наряду со сказками ребенок знакомится и с такими произведениями искусства, в которых нет антропоморфных форм, и эти произведения не менее понятны ребенку, чем формы сказочные. Следовательно, антропоморфизм как литературный прием и педагогические соображения не связаны так прямо, чтобы последними объяснять необходимость первого. Необходимость антропоморфизма и как педагогического, и как художественного приема в искусстве можно объяснить только в том случае, если учесть связь, прямую и непосредственную, этого приема с особым художественным содержанием того или иного произведения.

Без художественного, эстетического содержания сказочность в рассказе о реальных явлениях действительности не нужна. Она не оправдывается никакими педагогическими соображениями, ибо законы и требования педагогики не противоречат законам и требованиям совершенного искусства. Здоровое искусство должно органически сочетать содержание и форму.

Определение сказок В. Бианки как сказок познавательных неточно. Недопустимо игнорирование богатейшего сказочного содержания в творчестве писателя. Глубоко не правы те критики, которые, как например Л. С. Мирский, считают что талант В. Бианки — это лишь талант «популяризатора знаний»,[17] что «главная задача его творчества — раскрытие перед юным читателем биологических законов и важнейшего из них — закона влияния среды на строение животного организма».[18] Пренебрежение к художественному содержанию в сказках писателя привело Л. С. Мирского к удивительным суждениям и оценкам. Так, говоря о сказке «Приключения Муравьишки», критик глубокомысленно замечает: «...муравья поочередно переносят на себе гусеница, кузнечик, жужелица, паук, майский жук. Приключения муравья не мотивированы, не оправданы биологической необходимостью. Эта сказка служит примером так называемой ложной беллетризации».[19] Что сказать в ответ на эту решительную, но неглубокую критику? Лучший ответ дала сама жизнь. Вопреки мнению критика «ложная» сказка о том, как муравьишка спешил домой, в сознании юных читателей остается одной из пленительных и прекрасных сказок писателя. Ошибка Л. С. Мирского объясняется ложными исходными положениями критика, его неправильным представлением о свойствах «научно-познавательной» сказки. Конечно, важнейшая целевая установка творчества писателя — научить, сообщить читателю знания. Но В. Бианки не был бы крупным советским писателем-сказочником, если бы ограничил свою писательскую задачу исключительно только познавательными целями. Сказки по своей природе жанр художественный, и сказка не может ограничиваться сообщением знаний. Как бы точно и доступно ни были изложены в сказке научные факты, эту цель лучше выполнят иные, преимущественно ради этой цели суще-

[17] Л. С. Мирский. Творчество В. Бианки. М., 1951, стр. 8.
[18] Там же, стр. 6.
[19] Там же, стр. 7.

ствующие жанры литературы, стоящие на грани искусства и других форм отражения действительности, научных форм.

Познавательная сказка В. Бианки гармонически сочетает природоведческие и эстетические начала. Этим гармоническим единством сказки В. Бианки отмечены в большей степени, чем сказки многих других наших писателей, работающих в жанре познавательной сказки. Не потому ли В. Бианки занял одно из первых мест в сказочной природоведческой литературе?!

Единство познавательного и художественного моментов в содержании сказок В. Бианки выразилось в характерном тоне его повествования. Писатель нигде не забывает, что он не только о б у ч а е т, но и в о с п и т ы в а е т своего маленького читателя. Стремлению сообщить знания у В. Бианки всегда сопутствует проникновенная, нежная любовь к живому, затейливому миру лесов, озер, полей. Писатель возвышается до одухотворенного гимна живой, прекрасной природе, населенной тысячами зверюшек и птах, у которых своя интересная, скрытая от невнимательного взгляда жизнь.

Здесь надо заметить сразу же, что этот тон не совсем выдуман писателем. Он усвоен от народных сказочников. Трудно сказать, как и при каких обстоятельствах это произошло: способствовало ли этому непосредственное обращение писателя к фольклорной сказке, или на этот тон автор натолкнулся, изучая лучшие образцы сказочной литературы прошлого, и усвоил его, творчески развив, или это произошло просто потому, что писатель сам нашел верный путь, руководствуясь тонким эстетическим чутьем художника-реалиста, и, как бывает обычно в этих случаях, независимо от разных влияний и воздействий пошел по той дороге, по которой прежде хаживали народные сказочники. Не беремся решать, как происходило это: об этом надо спросить самого писателя. Кроме того, это и неважно в данном случае. Значительно важнее самый факт близости сказок В. Бианки сказкам народа, который подобным же образом органически сочетает познавательные и эстетические начала.

Жители Севера и Сибири хорошо знают повадки, питание, гнездование, зимовки, перелеты самых разных промысловых птиц. В тундре и лесах, у степных озер и на далеких полярных островах водятся гагары, водная, превосходно плавающая и ныряющая птица. Птица эта питается рыбой, добываемой при нырянии, живет почти все время на воде. По суше гагара передвигается с трудом из-за особого строения конечностей, приспособленных для плавания; гнездо свое строит у самой воды на плоском берегу. В кладке этой птицы бывает одно-два яйца и очень редко — три.

В горах Азии, у рек, на морском побережье живет и другая порода птиц — нырковая утка каменушка. Образ жизни этой утиной породы, резко отличный от образа жизни гагар, поразил северного охотника, живущего промыслом. Каменушка кладет шесть-восемь яиц и выводит птенцов на суше.

Об этих птицах нганасаны — народ Таймырского полуострова — сложил сказку. Она называется «Откуда земля появилась».[20] «В старину вода до неба доходила», — этими словами начинается чудесная сказка о том, как хорошо нырявшая гагара отказалась достать со дна морского землю и как это сделала каменушка. «Ты хорошо плаваешь и можешь нырять, — сказали птицы гагаре. — Наверное, под водой есть земля, вытащи ее. Вот мы тогда

[20] Сказки народов Севера. Сост. М. Г. Воскобойников и Г. А. Меновщиков. М.—Л., 1951, стр. 109—111.

наверху воды, на земле проживать станем». Говорили гагаре и о том, что без земли всем пропасть: где птенцов держать?! Отвечала на это гагара: «Я не решаюсь, боюсь, сама пропаду». Отвернулись птицы от гагары и обратились к другой птице: «Ты, каменушка, ныряй, может быть принесешь твердую для ступни ноги землю». Согласилась каменушка нырять, только очень рассердилась на гагару: о себе гагара думает, а не о птенцах, не о том, что может прекратиться птичий род.

Говорит каменушка: «Я землю как-нибудь, может, и найду, но я на гагару рассердилась. Когда станем мы жить спокойно на земле, ты, гагара, однако, получишь наказание».

Нырнула каменушка. «Три дня ее не было, на четвертый день, вечером, голова ее показалась и она выплыла». И увидели все: каменушка держит во рту щепотку земли, травинки и ягель. Стали птицы хвалить каменушку, а потом сделали землю, жить на ней стали. А гагару наказали.

«Мы тебя наказываем, — сказали птицы гагаре. — Ты отныне, прилетая сверху, садись только на воду, гнездо себе устраивай только на мокром месте. Если снесешь ты яйца на сухом месте, должна будешь, не сумев подняться, сидя же на яйцах, пропасть. Отвели тебе место для носки яиц около воды и будешь жить. Ты самое большее два яйца снесешь».

А каменушку птицы отблагодарили: «Ты каменушка, должна жить спокойно, должна находиться на сухом месте. Пусть у тебя будет много птенцов за то, что ты принесла землю».[21]

Сказка северного народа о сотворении земли подтверждает мысль о стихийно-материалистическом характере воззрений трудового народа на природу, на ее происхождение, как бы наивно и фантастично ни было самое это объяснение. Но сейчас нас интересуют не эти выводы. Сказка замечательно сочетает так называемое познавательное и идейно-художественное начало. Сказка сказывалась не только ради того, чтобы научить слушателя — показать и объяснить различие в образе жизни разных двух пород промысловой птицы: где водятся, сколько яиц в кладке, почему такая разница и пр. Сказочнику не менее, а может быть, и более важно оказать воздействие на идейно-этические представления и понятия слушателя, привить ему мысль, что ради общего дела должно преодолевать свой страх и делать то, что нужно всем. Сказка осуждает эгоистическую мораль и прославляет общественно ценные поступки.

Такие народные сказки могли послужить образцом и примером для В. Бианки. Под непосредственным влиянием какой-то из них, подобной приведенной нами, была написана писателем сказка «Люля».

Среди бесчисленных пород разной водоплавающей птицы, рассказывает В. Бианки, встречается порода маленьких уточек. Зовут их Люля-Нырец, этакая востроносенькая утица. На головке торчат рожки из перьев. Глаза и клюв красные. Живет на воде, «придет пора детей выводить — соберет камыш да ветки, что с берега в воду упали, устроит себе плотик плавучий. На нем и выводит детей».[22] Любопытная птица: вся жизнь на воде! А почему у Люли глаза и клюв красные, почему на воде плавучее гнездо строит, рассказывается в сказке.

Было это давно. Земли еще не было: только одно море было, и жили звери и птицы на воде. Неудобно это было. Вот раз собрались звери и птицы со всех концов моря и решили достать со дна моря щепотку земли и сделать из нее большие острова: «И тогда на земле жить, и детей вы-

[21] Там же, стр. 110.
[22] Бианки, стр. 156—157.

водить на земле». Стали просить рыб достать щепотку земли со дна. Отказались рыбы: «Нам без островов лучше жить: плыви куда хочешь».[23] Кит нырял — земли не достал: «Нет, — говорит, — не достать мне дна. Очень уж я толстый, не пускает меня вода». Загоревали птицы и звери. И вдруг вызвалась достать со дна землю Люля, малая уточка. Зашумели, рассердились звери и птицы:

«— Ты, Люля, смеешься над нами! Кита-великана море, как щепку, выкинуло. А уж тебя-то, слабенькую, разом расплющит. — А может быть, и ничего, — говорит Люля. — Попробую».[24] И тотчас ушла под воду. Ждут-пождут звери и птицы — нет Люли. И море спокойно. Когда Кит под воду ушел, большие пузыри из воды выскакивали и с треском лопались. Волны по сторонам бежали, а сейчас — только белые пузырики из воды выскакивают и лопаются без шума. Незаметно на том же месте вынырнула Люля — никто и не заметил. Сидит и тяжело дышит. Засмеялись звери и птицы. А Люля отдохнула и снова в воду ушла. Пошли из воды розовые пузырики. Вернулась Люля. «Сидит, тяжело дышит. И глаза у нее розовые стали, и на клюве розовый от крови пузырек». Пожалели звери и птицы Люлю. «Довольно, — говорят, — ты для нас постаралась. Отдыхай теперь. Все равно не достать земли со дна моря». А Люля молчит, отдышалась — опять в воду ушла. Пошли из воды красные пузырики, выскакивают и лопаются без шума. Зашептались звери и птицы: «Красные пузырики пошли — это кровь Люлина. Раздавило море Люлю. Не видать нам больше Люли». И вдруг видят: «Глубоко в воде, под тем местом, где Люля сидела, что-то темное мелькает, приближается. Ближе, ближе, и всплыла наверх Люля ножками кверху». Подхватили ее звери, перевернули, посадили на воду ножками вниз: сидит Люля, еле дышит. «Глаза у нее красной кровью налились, на клюве — красный кровяной пузырик, а в клюве — щепотка земли со дна морского».

Обрадовались звери и птицы, взяли у Люли щепотку земли и сделали большие острова, — разошлись, разбрелись, уплыли в разные стороны. А Люля осталась сидеть там, где сидела: не могла отдышаться. Разобрали звери и птицы землю, а Люле ничего не осталось. Так и плавает она с тех под на воде, и гнезда строит на воде: земли ей недостало, а клюв и глаза остались навсегда красные.

У сказки В. Бианки много общего с народной, нами приведенной сказкой. Это общее касается прежде всего целевой установки сказочного повествования. И здесь и там налицо единство познавательного и художественного начала. Писатель не только рассказал об удивительной с красным клювом и красными глазами уточке, век свой птичий живущей на воде, но и прославил красоту самоотверженного подвига, на который оказалось способным незаметное скромное существо.

Сказка В. Бианки ни в какой мере не может считаться точным переложением какого-либо народного сказочного сюжета. В нее автор вложил много своей, писательской выдумки. Оригинальна и идейная трактовка сказочной темы, подобного нет в народных сказках этого типа. В. Бианки заимствовал из фольклора лишь тему, да и ту взял в самом общем виде. Писатель не связал своей авторской инициативы. Заимствуя у народных сказочников общий склад чудесного повествования, писатель остался совершенно свободен в отборе и создании поэтических конкретностей.

---

[23] Там же, стр. 157
[24] Там же.

В некоторых вогульских вариантах сказки «Откуда земля появилась» землю со дна моря достают две гагары: малая и большая. Сначала одна нырнула — не достала, потом другая — тоже не достала. Тогда сговорились: «Давай вместе нырнем». Нырнули. «Плыли, плыли, дыхание сдавило, назад вернулись. Выплыли, подышали немного и снова нырнули». И так до трех раз. В последний раз «уж очень долго гагары под водой пробыли. Дыхание у них так сперло, что, когда наверх выплыли, у большой гагары из груди воздух вырвался и кровь потекла. Оттого теперь у гагары грудь красная. У малой гагарки из затылка кровь потекла, и теперь у всех малых гагар затылок красный».[25]

«Героиня» сказки В. Бианки — утка-нырец Люля, а не гагара. После великого испытания Люля выныривает с обагренным кровью клювом и залитыми кровью глазами, тогда как в народной сказке гагара залила кровью свою грудку. Писатель свободно следует сказочной народной традиции. Он следует традиции в принципе построения сказочного образа, оставляя за собой право свободного изменения конкретных форм вымысла так, как это отвечает его собственным поэтическим задачам. Однако кто может сказать, что сказка В. Бианки не связана с народной и в этом случае? В сказке «Люля» связь с народно-поэтической традицией обнаруживается без труда. Между прочим, сам писатель указал на эту связь, отнеся сказку к разделу «сказок зверолова». «Прежде земли вовсе не было, — рассказывает хант-зверолов»,[26] — так начинается сказка о Люле. В. Бианки точно указал, у каких народов Севера следует искать источник его повествования. И если мы считали необходимым обратить внимание на эту сказку, то это сделано не потому, что так легче для анализа, а потому, что без труда вскрываемая преемственность народных традиций в сказке «Люля» должна нам помочь понять более сложные и не столь скоро отыскиваемые народно-поэтические корни других сказок В. Бианки.

Во многих сказках связь с народным творчеством принимает особые, «внутренние» формы, весьма часто не обнаруживаемые в сюжете и в характеристике художественного образа. Да так и должно быть, ведь источник писательского творчества — познанный и опоэтизированный мир природы. Влияние фольклора во всех случаях «вторично», оно корректируется и «исправляется» самой действительностью, отраженной художником.

Начнем с того, что у писателя немало «сказок-несказок», которые задуманы как сознательная «полемика» с традиционными сказочными сюжетами и положениями. Такова «сказка-несказка» «Теремок».

«Стоял в лесу дуб. Толстый-претолстый, старый-престарый. Прилетел Дятел пестрый, шапка красная, нос вострый. По стволу скок-поскок, носом стук-постук — выстукал, выслушал и давай дырку долбить. Долбил-долбил, долбил-долбил — выдолбил глубокое дупло. Лето в нем пожил, детей вывел и улетел».[27] Что это? Начало сказки, точно соответствующее по своему сюжету и образам народно-поэтическим формам? Да, это «с к а з к а - н е с к а з к а»: писатель действительно соблюдает сказочную разговорно-поэтическую интонацию. Начало сказки воспринимаешь как переложение традиционного зачина народной сказки. Характерна здесь и обычная в народной сказке «живопись словом»: «скок-поскок», «стук-постук», «долбил-долбил — выдолбил» и пр. Все здесь говорит о сказке, но это «сказка-несказка».

---

[25] В. Ч е р н е ц о в. Вогульские сказки. Л., 1935, стр. 24.
[26] Б и а н к и, стр. 153.
[27] Там же, стр. 73.

«Миновала зима, лето прошло. Узнал про дупло Скворец. Прилетел. Видит — дуб, в дубу — дырка. Чем Скворцу не теремок?

«Спрашивает:

«— Терем-теремок, — кто в тереме живет? Никто из дупла не отвечает, пустой стоит терем».[28]

Стал жить Скворец в дупле, а дуб год от году сохнет, и стало дупло шире.

На третий год узнал про дупло желтоглазый Сыч.

«Спрашивает:

«— Терем-теремок, кто в тереме живет?

«— Жил Дятел пестрый — нос вострый, теперь я живу — Скворец, первый в роще певец. А ты кто?

«— Я сыч. Попадешь мне в когти — не хнычь. Ночью прилечу — цоп! — и проглочу. Ступай-ка из терема вон, пока цел!

«Испугался Скворец Сыча, улетел».[29]

А Сыча выгнала Белка — «по веткам скакалка, по дуплам сиделка», а Белку прогнала Куница — «всяких малых зверей убийца». Куницу прогнал «пчелиный рой — друг за дружку горой». И, наконец, явился Медведь, который и раздавил старый, совсем уже почти сгнивший дуб.

Традиционный сказочный сюжет писатель переработал. Расхождение сказки В. Бианки и народной слишком явно, чтобы его не заметить. Сказку писателя отличает от народной нарочитая установка раскрыть действительный смысл отношений животных, писатель рассказал реальную, а не сказочную историю «теремка»-дупла. И при всем этом он счел правильным придать своему повествованию именно сказочный тон и стиль. Этот стиль оказался настолько удачным, что вряд ли найдется какой-либо самый придирчивый критик, который сказал бы: эта сказка — стилизация под фольклор. Если писатель считал возможным широко использовать народно-поэтический сказочный стиль, то только потому, что этому есть оправдание в сказочности самого повествования В. Бианки.

В чем состоит эта сказочность? Ответ на этот вопрос поможет нам уяснить не только общность, но и различие сказок писателя и сказок народа. Взять, например, народную сказку о теремке. Здесь рассказывается, что у дружно живущих зверей и птиц может появиться враг. Дружба зверюшек — сказочный вымысел, выдумка. Иной вымысел у В. Бианки. Писатель показал, как живут и враждуют подлинные, не сказочные птицы и звери. В народной сказке — ярко выраженная этическая установка. У писателя иное, его задача — дать знания о подлинном, не сказочном мире природы. Сказка «Теремок», как и многие другие сказки писателя, отмечена особой печатью поэзии познания. Это то поэтическое воодушевление, с которым писатель рассказывает об устройстве живого мира природы. Как птицы и зверюшки строят гнезда («Мастера без топора», «Лесные домишки» и др.), как и чем поют («Кто чем поет»), чем защищаются («Первая охота»), зачем зверям и птицам хвосты («Хвосты») — все это занимает писателя, и он с искренним волнением рассказывает о целесообразных формах жизни в лесах, полях, озерах.

Поэзией познания отмечена и сказка «Теремок». Так и кажется, что вот шел по лесу охотник, увидел разбитый дуб с большим дуплом, а внутри в нем всякий сор: шерсть, сено, воск, мох, пух, перья, пыль — остатки старых птичьих и звериных гнезд — и представилась охотнику, как

[28] Там же, стр. 74.
[29] Там же, стр. 75.

живая, история дупла: как началось оно с маленькой дыры, выдолбленной дятлом, как с годами росли размеры дупла, кто жил в дупле, как, наконец, сломился старый, ветхий дуб.

На полном непонимании того, что художественное начало в сказках писателя проявляется прежде всего как поэзия познания были, между прочим, основаны упреки тех критиков, которые рассматривали сказки писателя как аллегории и требовали освободить авторское повествование от «идейных ошибок», в действительности не существующих, так как писатель не задавался целью аллегорически изображать человеческое общество, и борьба за существование в мире природы — это не аллегория, а жизненная правда. Писатель не мог помирить Скворца с Сычом, Белку с Куницей. Это реальные отношения животных, эти звери могут подружиться только в сказке, близкой по характеру к сказкам народа. Художественное начало в сказке «Теремок» и ей подобных следует искать не там, где поэзия наблюдается в подобных случаях в народных сказках. У В. Бианки — поэзия познания реального мира природы.

Поэзия в содержании и обусловила сказочные стилевые формы повествования писателя. Без этой поэтичности в содержании не могла бы быть оправдана сказочная форма, используемая В. Бианки. Суть связи Бианки с народным творчеством следует видеть не в точном следовании устоявшимся формам и образцам, а в той свободе, с которой он изменяет традиционный образ и в соответствии с этим идейный замысел и конкретные художественные формы. Если писатель не обладает живым чувством традиции, не способен к новаторству, то он лишь внешне следует фольклорным образцам. Не мнимая, а действительная близость к фольклорным традициям, обновляемым в процессе творчества, состоит во внутренней близости писателя к устному народному творчеству. В этом случае писатель приближается к фольклору даже тогда, когда его творчество по своим формам отличается от фольклора. Таковы «сказки-несказки» В. Бианки.

Эта внутренняя близость и отчетливое внешнее различие наблюдается и в таких сказках, как «Лесной колобок — колючий бок». «Жили-были старик со старухой — те самые, от которых Колобок укатился. Пошли они в лес. Старик и говорит старухе:

«— Глянь-ка, старуха, никак под кустиком-то наш Колобок лежит?».[30]

Хотела старуха поднять его — и наткнись на что-то колючее. А Колобок вскочил на коротенькие ножки и покатил по дороге. Катится и поет совсем как сказочный Колобок, только слова у песни другие:

Я лесной колобок — колючий бок!
Я по коробу не скребен,
По сусеку не метен,
На сметане не мешен,
Я под кустиком рос,
Весь колючками оброс,
Я на ощупь нехорош,
Меня голыми руками не возьмешь!
Я от дедушки ушел,
Я от бабушки ушел...[31]

Как в народной сказке, попадаются навстречу Колобку Волк, Медведь, Лиса. Хитрая Лиса столкнула Колобка в ручей. Колобок — плюх! —

[30] Там же, стр. 41.
[31] Там же, стр. 42.

в воду. «Мигом развернулся, заработал лапками, поплыл. Тут все и увидели, что это совсем не Колобок, а настоящий еж».[32]

В этой детской сказочке главное даже не в тех, в сущности, немногочисленных фактах, которые станут известны ребенку о лесных ежах, главное здесь — поэзия открытия мира леса, сказочность лесной жизни. Эта сказочность и вызвала сказочные формы. Во внешней сюжетной схеме есть совпадения с народной, но значительнее различия. Главное различие в том, что речь идет не о сказочном Колобке, а о реальном еже. Тем не менее наблюдается внутренняя близость сказки В. Бианки сказкам народа. Эта близость прежде всего в самом характере сказочного повествования писателя. В. Бианки органически сочетает общий поэтический замысел со сказочными формами, усвоенными так, как это было необходимо автору. В. Бианки не впадает в ложную сказочную стилизацию; употребление сказочных форм глубоко оправдано поэтической природой его творчества: сказочность здесь — следствие поэтизации его творчества.

Во всех сказках писателя связь с фольклором, какие бы формы она ни принимала, всегда отчетливо ощущается. Как мы видели, дело не меняется оттого, что писатель полемизирует с народно-поэтическим вымыслом: эта полемика есть та же своеобразная связь с фольклором.

В. Бианки проявил замечательное чутье к стилевым особенностям народной сказки, свободно и целеустремленно перерабатывая их в своих писательских целях.

Некоторые народные сказки о животных построены по принципу «цепной» организации сюжета. Примером таких сказок может служить сказочка о том, как кочеток кинул орешек вниз с орешни и выбил глазок курочке. Когда спросили кочетка, за что курочке глазок вышиб тот ответил, что рассердился на орешню — она ему портки разорвала. А орешня так поступила потому, что ее козы подглодали и т. д.[33] В чем смысл подобного строения сказок? Всеобщая связь явлений, если судить по сказке о кочетке и курочке, столь призрачна и случайна, что невольно возникает мысль: уж нет ли здесь веселого иронического замысла? Смысл сказки достаточно широк, чтобы относить эту иронию к одному какому-либо случаю. Эту иронию можно отнести к самым разнообразным случаям общественной и личной жизни. Это ирония и по поводу незадачливого человека, который вздумает разбирать вины, искать виноватого не там, где надо. Это могла быть и ирония по поводу формалистического судебного разбирательства, некогда существовавшего на Руси. Емкостью, широтой обобщения сказка эта чем-то напоминает расширительный смысл пословично-поговорочного жанра. Но какой бы конкретный смысл мы ни вкладывали в эту народную сказку, становится ясно одно: ее цель — ироническое изображение определенных общественных явлений, находящихся в противоречии со здравым смыслом.

Композиционный прием «цепной» народной сказки привлек В. Бианки. Он заимствовал самый принцип сказочного строения, применив его в своем творчестве. На примере сказки «Сова» можно убедиться, сколь свободен и самобытен писатель в переработке народных сказочных приемов.

Сидел Старик и пил чай с молочными сливками. Летела мимо Сова.

«— Здорово, — говорит, — друг!

«А Старик ей:

---

[32] Там же, стр. 44.

[33] А. Н. Афанасьев. Народные русские сказки. М.—Л., 1936, т. I, № 68 (в дальнейшем: Афанасьев). См. также сказку о бобовом зернышке и др.

«— Ты, Сова, — отчаянная голова, уши торчком, нос крючком. Ты от солнца хоронишься, людей сторонишься, — какой я тебе друг!

«Рассердилась Сова».[34]

Перестала на луг летать, мышей ловить. «Сам лови», — говорит Старику.

Пришла ночь. Мыши видят, нет Совы, из нор поскакали, по лугу побежали. Глупый Старик, видя это, сказал: «Чай, мыши, не волки, не зарежут телки». А «мыши по лугу рыщут, шмелиные гнезда ищут, землю роют, шмелей ловят».[35] Улетели шмели с этого луга. Цветень с цветка на цветок носить некому стало. Ветер цветень наземь сыплет. Остался клевер неопыленным, не родится клевер. «Была Корова у Старика с клевера здорова, стала Корова тощать, стала молоко сбавлять; пойло лижет, а молоко все жиже да жиже».[36] Заохал Старик да поздно. «Сова в дубу сидит, мышей не ловит. Мыши по лугу рыщут, шмелиные гнезда ищут. Шмели на чужих лугах гуляют, а на стариков луг не заглядывают. Клевер на лугу не родится. Корова без клеверу тощает. Молока у Коровы мало. Вот и чай белить Старику нечем стало».[37] Пришлось Старику поклониться Сове.

По своей композиции сказка В. Бианки многим напоминает народные «цепные» сказки, но построение ее сюжета отвечает особому писательскому замыслу. В. Бианки действительно раскрывает мысль о всеобщей связи явлений природы.

Мы видели, сколь случайны и неоправданны были связи между разными явлениями жизни в народной сказке о Кочетке и Курочке. И это отвечало общему ироническому замыслу народного сказочника. В сказке В. Бианки все иначе: не сказочные случайные отношения вяжут разные, казалось бы далеко отстоящие друг от друга явления, а реальные, подлинные, действительные. Они, эти связи, лишь скрыты от невнимательного взгляда, но они открываются тому, кто своим опытом постигает их, тому, кто вынужден считаться с неотвратимостью и неизбежностью действия этих объективных законов природы.

Многообразны в творчестве В. Бианки формы использования народно-поэтического сказочного стиля. Соблюдение определенных общих принципов не мешает тому, что в каждом отдельном случае работа писателя своеобразна. И здесь заметим, что писатель использовал не только стилистические приемы сказки. Сошлемся на сказочку «Лис и мышенок». Писатель воспринял здесь обычную для сказочного творчества форму короткой диалогической сказки.

«— Мышенок, Мышенок, отчего у тебя нос грязный?

«— Землю копал.

«— Для чего землю копал?

«— Норку делал.

«— Для чего норку делал?

«— От тебя, Лис, прятаться.

«— Мышенок, Мышенок, я тебя подстерегу!

«— А у меня в норке спаленка.

«— Кушать захочешь — вылезешь!

«— А у меня в норке кладовочка.

---

[34] Бианки, стр. 38.
[35] Там же, стр. 39.
[36] Там же, стр. 40.
[37] Там же.

«— Мышенок, Мышенок, а ведь я твою норку разрою.
«— А я от тебя в отнорочек — и был таков!».[38]

В этой сказочке объединялись и принципы строения «цепной» сказки и принципы «диалогической формы соперничества», широко представленной как в сказке, так и в народной песне. Примером такой формы диалогического спора-пререкания может быть названа широко известная песня:

«А мы просо сеяли, сеяли.
«— А мы просо вытопчем!
«— А чем же вам вытоптать?
«— А мы коней выпустим!
«— А мы коней переймем!
«— А чем же вам перенять?» и пр.[39]

Сегодня эта древнейшая песня стала детской игрой, к такого рода фольклорным произведениям у писателя особый интерес. Как сообщает Г. Гроденский, В. Бианки на протяжении пятнадцати лет записывал «народные звукоподражательные приговорки, загадки, дразнилки»[40] и прочие жанры так называемого «детского фольклора». Свидетельств этой близости сказок писателя «детскому фольклору» не искать, они всюду, и ниже мы будем еще говорить об этом. А сейчас завершим наш разговор о композиции сказок писателя.

В. Бианки — замечательный мастер простой и вместе с тем искусной композиции, он унаследовал от народного сказочного построения стремительность в развороте событий. Его принцип в том, чтобы не делать остановки. В. Бианки избегает длинных описаний, словно боясь, что они замедлят изложение. В стремительности действия, в быстроте и смене событий, столь характерных для народного сказочного повествования, отразилось активное волевое начало, душевный национальный склад русского человека. В. Бианки в полной мере усвоил эту черту народных сказок.

Примером стремительной композиции может быть указана композиция «Приключения Муравьишки». Занес ветер муравья на березовом сухом листе далеко через лес, через реку за деревню, а солнце уже к лесу спустилось. Заторопился домой муравей: «У муравьев ведь строго: только солнышко на закат — все домой бегут. Сядет солнце — муравьи все ходы и выходы закроют и спать. А кто опоздал, тот хоть на улице ночуй».[41] И вот начинается сказка, как муравей торопится до заката вернуться в родной муравейник. Чем ближе к закату, тем сильнее торопится муравей. Сам он идти не может, его несут на себе то Гусеница-землемер, то Паук-сенокосец, то Жужжелица, через воду Муравьишку перенес Водомерка-клоп, через лес — Майский хрущ. Солнышко все ниже и ниже, а Муравьишка к муравейнику все ближе, ближе. Успеет или не успеет? И вот уже муравей снова на березе, с которой унес его ветер. «А внизу, в муравейнике, муравьи хлопочут, спешат, входы-выходы закрывают. Все закрыли — один, последний, вход остался. Муравьишка с Гусеницы кувырк — и домой! Тут и солнышко зашло».[42]

Композиционная основа сказки — стремительное движение муравья — напоминает те многочисленные сказки, в которых развивается мотив неуклонного стремления героя к цели. Будет ли это бегство Ивана-царевича

[38] Там же, стр. 23.
[39] П. И. Якушкин, Сочинения, СПб., 1884, стр. 706—707.
[40] Гроденский, стр. 44, см. также стр. 39.
[41] Бианки, стр. 60
[42] Там же, стр. 69.

с добытыми чудесными предметами от чудовища, или стремительная расправа с Кощеем, который принимает вид то бегущего зайца, то быстрой щуки, то хищной птицы, взмывающей в небеса, — дело не в конкретных сюжетных совпадениях, их и нет, между прочим, — дело в самом принципе композиционного строения. Сказки В. Бианки со сказками народа сближает активное волевое начало, чуждое пассивной созерцательности.

Для творческой работы В. Бианки как советского писателя характерен ясный, не затемненный никаким мистицизмом взгляд на мир природы. Общеизвестно, что старинный сказочный эпос далеко не был чужд ложных мистических представлений о жизни природы и ее явлениях. Наши предки населили водоемы, лесную глушь, болота зловещими звере- и человекоподобными существами: чертями, лешими, лесовиками и прочей нежитью. В. Бианки занял воинствующие позиции материалистического воззрения на мир природы. Ни одному из мрачных чудовищ, созданных воображением человека, подавленного силами природы, в своих сказках, посвященных правдивому изображению мира природы, писатель места не дал. «Где тайна, — пишет В. Бианки в рассказе «Заяц-всезнаец», — там быстро растут шопотки да слухи и вырастают глупые суеверия. В памяти деревни пробуждается старый мир леса и болота, населенные животными-оборотнями, лешие, водяные и всякая нежить».[43] Писатель взял на себя благородный труд прививать своему читателю правильный взгляд на природу, любовь к ней. Поэтому он не мог допустить в свои сказки разную нечистую и неведомую силу.

Пусть нас не поймут так, что вообще в советской литературной сказке не может быть места разным мрачным созданиям древней фантазии. Это было бы упрощением проблемы фантастического в реалистическом искусстве. Советская литературная сказка может смело следовать классикам русской сказочной литературы XIX века. Подобно А. С. Пушкину с его сказкой о Балде и бесах, эти писатели, обращаясь к народной фантастике, отнюдь не становились певцами нечисти, сторонниками диких суеверий. Одно дело, когда к древнему фантастическому образу обращались Ремизов, Иванов, Бальмонт или кто-либо из других писателей-декадентов, иное дело, когда речь идет о творческой работе Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Горького или кого-либо из наших современных писателей. Вся суть в том, какое идейное освещение дано древнему фантастическому вымыслу в творчестве писателя. У писателя реакционного использование фантастического фольклорного образа сопряжено с вовлечением народных образов в круг идейно порочных воззрений, между тем как писатель передовой ориентации использует народную фантастику с целью раскрыть свои демократические и социалистические идеи. Древняя фантастика может быть использована советским писателем при условии ее правильного идейного освещения.

В. Бианки не ввел в свои сказки, посвященные реалистическому изображению мира природы, сказочных существ из «естественной» древней мифологии, так как использование этих образов не отвечало его писательскому замыслу.

В заключение отметим языковые особенности сказочного стиля писателя. Уже не раз исследователи указывали на то, что Бианки заимствовал у народной сказки ряд специфически сказочных языковых приемов. Как правило, эти наблюдения не идут далее установления факта использования писателем особых форм так называемой сказочной «обрядности».

---

[43] В. Бианки. Нечаянные встречи. М., 1947, стр. 97.

Тут называют и сказочные зачины, и концовки, и ритмическую организацию отдельных сказочных строчек, и характерные повторы, и пр. Несомненно, все это важно. Но кто не согласится с тем, что все сказанное не более, чем начало анализа.

Было бы ошибкой считать, что влияние сказочного народного стиля на стиль В. Бианки ограничивается усвоением некоторых особенностей народно-сказочного стиля. Влияние народной сказки затронуло основы стиля писателя. Чуткостью писателя к народной сказке объясняется то, что писатель понял разговорно-речевую основу народного сказочного стиля. У В. Бианки нет навязчивой ложносказочной интонации, нет той изукрашенности повествования «красотами» сказочного стиля, которая, по представлению некоторых поверхностных писателей-сказочников, и есть тот спасительный реактив, который превращает обычную прозу в сказку.

Внимательный взгляд, брошенный на сказочное повествование, сразу заставит отличить две стилистические струи, которые, сливаясь, создают стиль народной сказки. В сказке сочетаются особые поэтические, «сказочно-условные» и обычные разговорно-речевые формы, но основу стиля сказки всегда составляет разговорно-речевая стилистическая разновидность нашего языка.

«Женился мужик вдовой с дочкою на вдове — тоже с дочкою, и было у них две сводные дочери, — так начинается сказка о злой мачехе и падчерице. — Мачеха была ненавистная; отдыху не дает старику: „Вези свою дочь в лес, в землянку! Она там больше напрядет". Что делать!».[44] Непринужденная разговорная интонация очевидна. Стоит обратить хотя бы внимание на горестное, словно неожиданно вырвавшееся «Что делать!». Но вместе с тем, замечаешь, что эта интонация не совсем простая, обиходная. В ней звучит нечто такое, что идет от установки рассказчика на длительное и не совсем обычное повествование. Эта особенность почти неуловима, но, если она действительно существует, а не выдумана нами, она обнаружит себя. Читаем сказку далее: «Послушался мужик бабу, свез дочку в землянку и дал ей огнивко, кремешек, трут да мешочек круп, и говорит: „Вот тебе огоньку; огонек не переводи, кашку вари, а сама сиди да пряди, да избушку-то припри"». Особая сказочная форма сразу бросается в глаза. Обычная разговорная речь перебивается рифмованными и ритмически организованными словосочетаниями: «трут да мешочек круп», «огонек не переводи» — «кашку вари», «сиди и пряди» и пр. Эта особая стилистическая организация фраз как бы указывает на условность поэтической выдумки и переводит изложение из плана реального в план условно-сказочный.

Народная сказка — это не стихи и не ритмическая проза, какой представляется она некоторым детским писателям. Где бы ни встречались в народно-сказочном повествовании отдельные ритмически организованные «куски», они всегда оправданы конкретным стилистическим заданием сказки.

Подобным же образом поступает и В. Бианки.

«Слышишь, какая музыка гремит в лесу?

«Слушая ее, можно подумать, что все звери, птицы и насекомые родились на свет певцами и музыкантами.

«Может быть, так оно и есть: музыку ведь все любят, и петь всем хочется. Только не у каждого голос есть.

---

[44] Афанасьев, стр. 163.

«Вот послушай, чем и как поют безголосые».[45]

Так начинается одна из сказок писателя — «Кто чем поет?». Это живая, непринужденная, разговорная речь. Она-то и лежит в основе стиля сказочного повествования В. Бианки. Особые стилевые, ритмически организованные предложения встречаются лишь там, где они могли бы быть и у народного сказочника. Это или нарочито сказочный рифмованный эпитет вроде: «Сова — отчаянная голова, уши торчком, нос крючком»,[46] «Дятел пестрый — нос вострый», «Сыч — попадешь к нему в когти — не хнычь», «Белка — по веткам скакалка, по дуплам сиделка»[47] — или обычное в народных сказках воспроизведение «птичьих разговоров»: Косач-Тетерев на березе бормочет: «Боюсь понизу бродить, боюсь ягоды клевать. На верховище сижу, кругом гляжу, одни сережки клюю»[48] — или, может быть, особая вставная песенка наподобие той, которую трубит комар:

Я — Комарище —
Жигать мастерище, —
Носом востер,
Зол и хитер.[49]

Ритмически организованной речь становится и тогда, когда «герой» В. Бианки попадает в положение, чем-то напоминающее народно-сказочную ситуацию. Осенью плачет Заинька в кустах: «Холодно мне, Заиньке, страшно мне, беленькому! Все кусты облетели, вся трава полегла, — негде мне от злых глаз схорониться. Надел шубку беленькую, а земля черным-черна, — всяк меня видит издалека, всяк меня гонит-ловит. Пропала моя головушка!».[50] Как здесь не вспомнить плачущего зайчишку из народной сказки? «Как мне не плакать? была у меня избенка лубяная, а у лисы ледяная; попросилась она ко мне, да меня и выгнала».[51] Народно-поэтический склад, лексика, интонация, ритмическая организация фраз у В. Бианки близки фольклорному повествованию. Об этой близости говорят и обычные в народных сказках пары сдвоенных слов типа: «гонят-ловят» или «черным-черна», созвучья «черна—издалека», синтаксический параллелизм: «Холодно мне, Заиньке, страшно мне, беленькому» и пр.

Сказочный стиль В. Бианки сочетает особенности индивидуальной авторской интонации и того общего, что пришло к писателю от народного повествования. Нигде писатель не теряет своего голоса. Теряет свою индивидуальность стилизатор. В. Бианки не впал в ложносказочный стиль и это дополнительное свидетельство той свободы, которую писатель проявил в отношении к народному творчеству. Фольклорная сказка многому научила писателя, отнюдь не сковав его творческих замыслов. Обращение к народному творчеству помогло писателю в работе над своеобразным видом советской сказки о природе. Живая, реальная, эта природа предстала перед читателем в своих естественных связях и отношениях; сказочный живой мир полей, леса и озер предстал в озарении глубокого поэтического чувства писателя.

---

[45] Бианки, стр. 31.
[46] Там же, стр. 38.
[47] Там же, стр. 79.
[48] Там же, стр. 109.
[49] Там же, стр. 44.
[50] Там же, стр. 109.
[51] Афанасьев, стр. 23.

Н. И. ГАГЕН-ТОРН

ИЗ ИСТОРИИ БОЛГАРСКОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ XIX ВЕКА

С того момента как пала завоеванная турками столица второго Болгарского царства Тырново (1371), Болгария была уничтожена как государство и в течение пяти столетий составляла часть Османской империи.

Второе болгарское царство существовало с XII по XIV век. После его уничтожения постепенно забывалась письменность, исчезали документы, прежде хранившиеся в монастырях, разрушались монастыри, угасала память о государстве. Не прекращались только вспышки народной борьбы, хайдучества. Но хайдуки выступали мстителями за угнетенных на свой страх, без единения и организованности.

Национальная борьба все больше и больше превращалась в классовую борьбу селян-болгар против угнетателей турок, привилегированного, по преимуществу военного, сословия Османской империи и против торгово-городского греческого населения.

Идеологически борьба с турками осмыслялась как борьба христиан с неверными. Шаткость этого осмысления была в том, что внутри христиан шла исконная борьба между греко-византийской и славянской церковной иерархией. Ветшание Турецкой монархии вело к пробуждению разнородных интересов в ее составных частях, к формированию национального сознания у входивших в ее состав народов.

Грекам легче было создать необходимую для возрождения национальности идеологию, так как слава эллинской культуры и золотой блеск Византийской империи сохранялись в памяти всей Европы.

Никто не сомневался в славном прошлом греков, на которое они могли опираться, защищая свои права на будущее. Болгарам же предстояло найти базу, на которой можно было бы строить идеологию возрождения своего народа.

Рост капиталистических отношений в Европе начала XIX века сопровождался развитием национально-освободительных движений, возникновением в науке и литературе идей романтизма, изучением общности европейской культуры и языков, вниманием к народной жизни. Сравнительная индоевропеистика рассматривала всю историю человечества под углом зрения истории Европы: историческое значение народов измерялось их участием в европейской культуре. Передовые умы начала XIX века рассматривали национально-освободительное движение на юго-востоке Европы как возрождение. Они сочувствовали борющейся Италии, освобождающейся Греции, видя в этих народах потомков эллино-романского мира. Очень ярко эта точка зрения на эллинский мир сформулирована А. И. Герценом: «Первый свободный шаг в элементе мышления совер-

шился, когда человек стал на благородную европейскую почву, когда он выдвинулся из Азии: Иония — начало Греции и конец Азии», — пишет А. И. Герцен и продолжает: «Вступая в мир Греции, мы чувствуем, что на нас веет родным воздухом — это Запад, это Европа. Греки первые начали протрезвляться от азиатского опьянения и первые ясно посмотрели на жизнь, нашлись в ней».[1]

На юго-востоке Европы национально-освободительное движение началось не только у древних народов Греции и Италии, но и среди славянских народов. Неведомый славянский мир привлек внимание: им интересовались Гердер, Яков Гримм, Мериме. Среди самих славян появляется потребность научно обосновать историческое значение славянской культуры. Иосиф Добровский, этот «отец славянской филологии»,[2] пытается определить историческую роль славянства. Вслед за ним и другие славянские ученые интересуются вопросами создания славянской письменности, возникновения первых государств у славян. Южные славяне, особенно сербы, привлекают внимание Добровского, так как он причисляет церковнославянский язык, т. е. язык древней славянской письменности, к древнесербскому. В связи с этим вопросом изучает южных славян и другой крупнейший славист начала XIX века, П. И. Шафарик. Сербия в первые годы XIX века напряженно боролась за освобождение от турецкого ига. Национальный подъем выдвинул не только воинов-борцов, но и людей, изучающих свой народ, чтобы способствовать его просвещению. Таким деятелем был Вук Караджич. Опубликованный им древний сербский эпос привлек внимание образованных людей и прославил маленький сербский народ.

Болгария, скрытая в недрах Отоманской империи, в это время оставалась почти неизвестной для Европы. Но и в Болгарии начиналось возрождение национального сознания.

«Под болгарским возрождением нужно понимать процесс социально-экономического преобразования, который наступил в стране в конце XVIII и первой половине XIX в., процесс, охватывавший по своему содержанию освобождение страны от оков турецкого феодализма, а по форме — борьбу за национальное и культурное освобождение болгарского народа, изнывавшего под игом турецких султанов, пашей и беев, равно как под духовным гнетом греческого духовенства»,[3] — пишет Ж. Натан в книге, посвященной эпохе болгарского возрождения.

Национальное сознание и национальные традиции хранились в глубинах народа. Аристократия постепенно «потурчилась», т. е. перешла в ислам, заимствовала обычаи завоевателей, приняла участие в их системе угнетения народа. Греческой церковной иерархии было предоставлено турками право духовного руководства и управления всем христианским населением империи, и она старалась эллинизировать славянство, заменяя славянскую письменность греческой, допуская лишь греческое образование, продолжая ту же борьбу за господство, которую Византия вела со славянством, стремясь подчинить его греческому влиянию. Создался сложный переплет национальных и классовых взаимоотношений.

Для того чтобы успешно вести борьбу, нужно было ее идеологически обосновать. Традиции греческой культуры, навязываемые церковной иерар-

[1] А. И. Герцен. Избранные философские произведения. Письмо третье. Греческая философия, т. I. Л., 1948, стр. 140.

[2] И. В. Ягич. Энциклопедия славянской филологии, вып. 1. История славянской филологии. СПб., 1910, стр. 2.

[3] Ж. Натан. Болгарское возрождение. М., 1948, стр. 25.

хией, подавляли болгарское национальное сознание. Болгарам надо было обратиться к своему историческому прошлому, погребенному под пятью столетиями турецкой неволи. Для этого требовалось создать иную точку зрения на историю Европы. Эту новую, политически необходимую для болгар в ту эпоху точку зрения сформулировал Юрий Иванович Венелин в книге «Древние и нынешние болгаре в политическом, народописном, историческом и религиозном их отношении к Россиянам». Он развивает свою мысль так: немецкие историки германизировали древнюю Европу, считая ее заселенной германскими племенами. Восток Европы оставался для них малоизвестным. Тунман и Шлёцер приписали азиатское происхождение населяющим его народам. Их рассматривали как лишенных собственной истории дикарей, так как они не были связаны с эллино-романским миром. Разделяя ошибочное мнение современников о том, что славяне были изолированы от средиземноморской культуры, Ю. И. Венелин видел в этом особое преимущество славянского прошлого: в то время как Рим поработил другие народы и внушил им преклонение перед собой, на востоке за Дунаем находился другой, свободный и гордый, славянский мир, умевший внушать страх Риму. Гунны, по мнению Венелина, были представителями этого мира и Атилла — его величайший герой. Из страха римские историки оклеветали его; они подтасовали историю и неправильно осветили события.

«Боязливые чада и внуки побежденных им италийцев прозвали его ужасным тираном и бичом вселенной, что за ними по сию пору повторяют исторические крикуны. Так ворчали на него латинцы или готы. Почему никто не спрашивает, как отзывались о нем Болгары, Россияне и прочие славянские племена?.. Аттила любил свой народ душевно... Аттила был велик во всяком отношении и едва ли кто по сию пору наполнил собою всю сферу его величия. О, историки! О, Аттила, почему ты не велел сжечь хоть одного худого историка?».[4]

Несмотря на всю наивность и ненаучность этой теории, она давала много новых и важных мыслей в том отношении, что поскольку книжная история фальсифицирована, следует искать другие источники для знакомства с историей человечества. Венелин находит их в народном творчестве, в особенности в эпических песнях.

На фигуре Ю. И. Венелина заставляют останавливаться не его научные гипотезы, а та роль, которую они сыграли в истории развития болгарской мысли в эпоху ее политического возрождения. Выдвинутый им принцип — изучать историю не по книгам, а по народному творчеству — определил задачи болгарской фольклористики: каждый деятель освобождения считал своей обязанностью изучать народное творчество, записывать песни, собирать предания, видя в этом акт любви к родине и патриотический долг.

Первые болгарские народные песни были записаны Вуком Караджичем. Первая лирическая песня опубликована им в 1815 году. В сборник сербского эпоса, изданный им в 1822 году, вошли и двадцать семь болгарских песен, записанных от болгар, живших в Белграде. Но эта публикация не произвела впечатления в самой Болгарии — там важны были не отдельные опубликованные песни, а идеологическое обоснование необходимости их публиковать. Это сделала книга Ю. И. Венелина, поставившая перед фольклористикой задачу создать из народного творчества знамя в борьбе за славу болгар.

[4] Ю. И. Венелин. Древние и нынешние болгаре в политическом, народописном, историческом и религиозном их отношении к россиянам. М., 1829, стр. 224.

Свою вторую работу — «О характере народных песен у славян задунайских» — Ю. Венелин заканчивает словами: «... и героические песни, и рассказы проистекают и могли проистекать только из естественного источника, то есть из действительной народной жизни... Кабинетный труженик, как бы он гениален ни был, не в состоянии вернуть ни духу, ни характеру, ни той простоты, какою отличаются как Илиада и Одиссея, так и все героические песни нынешних задунайских славян. Простота родится не в кабинете, а в поле».[5]

Положения Венелина о важности изучения фольклора для восстановления истории оказались насущно необходимыми для болгар. Юрия Ивановича Венелина следует признать основоположником идей болгарской фольклористики. Он не болгарин. Настоящая фамилия его Хуца. Русин из северной Венгрии, он родился в 1802 году, у подножья Карпат, в селе Большая Тибава. Учился в Ужгороде и в силу блестящих способностей был сделан стипендиатом духовной семинарии. Но духовная карьера не прельщала его, быть может, потому, что слишком ясна была фискальная роль духовенства в условиях тогдашней Венгрии. Он решил бежать из семинарии и, чтобы скрыться от духовного начальства, изменил свое имя, назвавшись Венелиным или Венеловичем. В 1822 году Венелин попадает в Львовский университет, занимается в львовских библиотеках историей славянства. Он мечтает о России — могущественнейшей из славянских стран, с которой он, русин, чувствует себя кровно связанным. Изучая население, бродит он по Карпатам. В общении с горцами зарождается его основная мысль, что история зафиксированная в письменных документах находится в противоречии с живой историей, хранимой жизнью и памятью народных масс. В 1823 году через Трнест и греческий архипелаг Венелин приезжает в Кишинев. Здесь генерал И. Н. Инзов берет его под свое покровительство, помогает найти работу, вводит в разнородный круг людей, составлявших кишиневское общество.

О характере кишиневской жизни того времени мы знаем по материалам, связанным с пушкинской ссылкой. Стоит отметить, что генерал Инзов интересовался славянским вопросом, покровительствовал болгарским колонистам. Их много оказалось вокруг Кишинева после русско-турецкой войны. Карпатский патриот славянства возбуждает интерес И. Н. Инзова. При его помощи Ю. И. Венелин познакомился с болгарами. Он легко изучил их язык благодаря сходству с родным ему западноукраинским наречием. Трагическая судьба Болгарии вызывала его сочувствие. Изучение истории Болгарии, как первого славянского государства, откуда пришла культура в Киевскую Русь, становится его основным интересом. В 1825 году Венелин уезжает в Москву и поступает в Московский университет. Это было время расцвета Московского университета, время бурной деятельности студенческих кружков. Герцен и Огарев, Станкевич и Бакунин рассуждали о философии и политике. Профессор М. П. Погодин собирал у себя университетскую молодежь. Начинались первые споры славянофилов и западников.

Бедняк, пришлец из-за границы, Ю. И. Венелин не решился целиком отдаться гуманитарным увлечениям: для хлеба насущного ему казалось более надежной профессия врача. Он поступает на Медицинский факультет и оканчивает его в 1829 году. Но Венелин продолжал заниматься историей славянства, и материалы, которые он показывает М. П. Погодину, кажутся тому настолько интересными, что М. П. Погодин настаивает на их публи-

[5] Ю. И. Венелин. О характере народных песен у славян задунайских. М., 1835, стр. 118.

кации. Ими интересуется и К. С. Аксаков. При помощи М. П. Погодина и К. С. Аксакова в 1829 году издается первая часть труда Ю. И. Венелина «Древние и нынешние болгаре в политическом, народописном, историческом и религиозном их отношении к россиянам».

Книга произвела впечатление в ученых кругах: летом 1830 года Венелин получил от Академии наук командировку в Болгарию для изучения жизни и быта болгар и составления грамматики их языка. Венелин разработал обширную программу, включив изыскания древних письменных памятников, изучение быта, верований, творчества народа, и отправился в Болгарию.

Условия поездки оказались неблагоприятными: только что кончилась русско-турецкая война. Русские войска покидали болгарские земли. Население двигалось вслед за ними, боясь мести турок. В стране были голод и эпидемия, а пути на юг были закрыты из-за разбойников. Венелин побывал только в северо-восточной Болгарии, записал 50 песен, а в сентябре переехал в Бухарест, где оставался пять месяцев, изучая старые болгарские рукописи.

Удачно было то, что в Бухаресте удалось ему связаться с болгарской интеллигенцией, и в ней-то он нашел сторонников и приверженцев своей теории. С этого времени он начинает оказывать влияние на идеологию болгарского возрождения и, в частности, на развитие болгарской фольклористики.

Страстный призыв Венелина: вспомнить о прошлой славе болгар и найти следы ее в народном эпосе — произвел огромное впечатление.

«Смелость, с которой он вооружился против ареопага ученых... поразила меня», — писал о Венелине Василий Априлов, один из первых деятелей болгарского возрождения.[6] Книга Венелина произвела переворот в мировоззрении Априлова: «Этот том, возбудивший общий энтузиазм в славянах, поощрил первого меня к занятиям. Долго я искал автора, в Петербурге и Москве, чтобы просить его продолжать свои изыскания, потому что его положения были торжеством для всех болгар. Они видели в нем того гения, который может извлечь их из неизвестности, ознакомить их с братьями-русскими и поставить их наравне с просвещенными народами».[7]

Восторженная реакция на книгу Венелина возникла и у других болгар. Живший в Бухаресте болгарин Георгий Пешаков написал оду, прославляющую Ю. И. Венелина. Другой образованный болгарин, Анастасий Стоянович-Кипиловский, пишет книгопродавцу Ширяеву: «Пред несколько дней счастье имел принять на руках сочиненную Ю. И. Венелиным книгу, которую в шестой раз перечитываю. Я болгарин родом. Чувства мои относительно к народу моему совсем сходственны тем чувствам, от которых преисполнена и душа достопочтенного списателя сей книги. Я не знаю отчего, однако ж должен признаться, что в душе моей возгорелся такой же восторг, что даже могу смело сказать, сравнивается с восторгом самого почтенного списателя».[8] Дело шло не о научных теориях, а о насущной потребности теоретически обосновать политические требования, назревшие в Болгарии.

Надо было избавиться не только от турецкого гнета, но и от идеологического порабощения греческим духовенством, надо было создавать собственную, болгарскую культуру.

---

[6] В. Априлов. Денница новоболгарского образования. Одесса, 1841, стр. 91.

[7] Там же, стр. 93.

[8] Предисловие П. Бессонова ко второму изданию книги Ю. И. Венелина «Древние и нынешние болгаре...», стр. XXX.

«Если где и покажется образованный болгарин, то он, получив воспитание между греками и напитавшись духом эллинизма, отступается от своего рода, хочет слыть греком, скрывая свое происхождение. Их примеру следуют и разбогатевшие купцы. Образование и богатство, два пособия, могущие щедрою рукою питать народность, отъемлются нечувствительным образом у народа, который, оставаясь в темноте и нищете, томится в невежестве, переходящем из рода в род. Таким образом, из самих же Болгар, люди жалкие, почитая за стыд именовать себя болгарами или славянами, были причиною того, что народность не развилась», — писал Василий Априлов.[9]

Он сам — богатый купец, эмигрант, живущий в Одессе, — тоже получил греческое образование и был грекофилом, пока книга Венелина не произвела переворота в его мировоззрении.

Слова Венелина, что болгары были первым народом среди славян, создавшим письменность, культуру, мощное государство, а теперь унижены и оскорблены, звучали страстным негодованием. «Между тем как европейские публицисты, человеколюбивые политики, охали над судьбой греков... меж тем как всякая политическая голова не преминула рассуждать о возрождении или нет Византийского Орла, болгаре не бывали и в помине, даже никакой славянин не рыдал над телом зарезанного льва», — писал Венелин.[10] В 1832 году в Одессе создается просветительное общество болгарских эмигрантов «Народно дружество». Инициаторы его создания, В. Априлов и Н. Палаузов, открывают у себя в родном селе Габрове первое болгарское народное училище. Вслед за тем деятели болгарского возрождения открывают такие же училища в других местах Болгарии — В. Априлов подробно говорит об этом в своей книге «Денница новоболгарского образования». Целью «Народного дружества» было пробудить национальное сознание, внедрить обучение на болгарском языке, возродить болгарскую письменность, создать современный литературный язык. Существеннейшим средством для этой цели считали изучение народного творчества. В фольклоре искали прежде всего память о прошлом, дававшем пищу национальной гордости и вера в свой народ. При этом «главный интерес был направлен на народные песни, в особенности на народный эпос», как пишет проф. М. Арнаудов в своей истории болгарской фольклористики.[11] Подъем просвещения и собирания материалов связывался у растущей болгарской интеллигенции с Венелиным. Основатели одесского «народного дружества», Василий Априлов и Николай Палаузов, открыв в 1835 году первое болгарское училище в Габрово, извещают об этом Венелина. Ему же сообщают о получении в «Дружестве» фольклорных материалов. В 1837 году Априлов пишет Венелину: «Вы очень одолжите всех моих соотечественников, если не перестанете трудиться в пользу истории. Они поместят Вас в число своих благодетелей, и потомство впишет Ваше имя в храм бессмертия».

Венелин трудился. В 1838 году он поместил в «Московском наблюдателе» статью «О зародыше новой болгарской литературы». Статья разнеслась по Болгарии. Переписка с Венелиным стала еще активнее. Всюду находились патриоты, которые искали древние памятники, собирали песни, изучали народный быт. Строились училища, вырабатывался литературный язык. Вести об этом сообщались Венелину. Он в это время жил в Москве,

[9] В. Априлов, ук. соч., предисловие, стр. V.

[10] Ю. И. Венелин. Древние и нынешние болгаре..., стр. 9 (Лев — герб болгарского, Орел — византийского государства. — *Н. Г.*).

[11] М. Арнаудов. Очерки по българския фолклоръ. София, 1934, стр. 89 (в дальнейшем: Арнаудов).

пробиваясь случайными заработками, давая уроки, изредка помещая в печати свои статьи. Ученый мир, быть может заслуженно, не признал его: он был фантазер и поэт в истории. «В самом деле, чтобы понять, каким образом научное положение у Венелина весьма часто переходило в поэтический образ, нужно помнить, что автор имел глубоко поэтическую южнорусскую натуру», — восторженно писал о Венелине П. Бессонов в предисловии к переизданному труду Венелина.[12] Эта натура не долго выдержала невзгоды и борьбу с нуждой. Венелин начал болеть и скончался сравнительно молодым, в 1839 году, в Москве.

Академик И. В. Ягич в «Энциклопедии словянской филологии» очень критически, что правильно с точки зрения науки, отзывается о Венелине: «Фальшиво понятое научное честолюбие толкало его постоянно в стороны бесплодных разысканий в области древнейшей славянской истории. К сожалению, у него не было искреннего и разумного друга, советами которого он мог бы пользоваться».[13] Но страстность мысли Венелина оказала серьезное влияние на болгарскую интеллигенцию. Благодаря идеям Венелина многочисленные «сбирачи» из народных учителей усиленно записывают песни и предания. Начиная с Неофита Рильского, первого учителя первой болгарской школы, это становится господствующей традицией.

Песни и обряды собирают и рано погибший Катранов, воспитанник Московского университета (прототип Тургеневского Инсарова), публикуя их в русском «Журнале Министерства народного просвещения» за 1846 год, и доктор Иван Богоров, опубликовавший в 1842 году сборник из 12 песен и 200 пословиц восточной Болгарии, и педагог и публицист Райно Попович, собиравший обрядовые, колядные и лазарские песни.

Очень характерна для этого круга людей биография братьев Миладиновичей. Дмитрий Миладинович принадлежал к старшему поколению деятелей болгарского просвещения (род. в 1810 году). Он — сын простого гончара, с трудом попавший в греческую гимназию. Окончив ее, он становится учителем в родном селе и помогает учиться своему младшему брату Константину, отправив его в Россию. Получив филологическое образование, Константин возвращается на родину и также становится учителем в одной из первых болгарских гимназий. Оба брата усиленно работают над внедрением болгарского языка в школы, борются с засилием греческой церковной традиции и занимаются сбором народного творчества, прививая ученикам любовь к родному народу. В Болгарии того времени не было типографии, они печатают в Загребе первый большой том болгарского фольклора (1861). Туда вошло 700 песен, описания верований и предания.

Вполне легальная просветительно-патриотическая деятельность Миладиновичей возбудила, однако, подозрения турецких властей. Их обвиняют в связях с Россией и русофильской агитации. В 1862 году братья были арестованы, отправлены в Цареградскую тюрьму, где вскоре погибли от тифа.

Конфликт с властями и турецкие преследования характерны для первого поколения болгарской интеллигенции. Все ее представители — выходцы из народа, тесно связанные с родными селами, стремившиеся пробудить национальное сознание мирной просветительной деятельностью. Они искали опору своим надеждам и чаяниям в связях с Россией, в ее поддержке. Часто эти мирные учителя, помимо своей воли, силою обстоятельств, вовлекаются в активную революционную борьбу или эмигрируют. Одесса

[12] Ю. И. Венелин. Древние и нынешние болгаре... Изд. 2-е, М., 1856, предисловие П. Бессонова, стр. XXI.

[13] И. В. Ягич, ук. соч., стр. 453.

становится центром болгарских эмигрантов. Здесь издаются болгарские книги, воспитываются новые кадры деятелей, писателей, публицистов.

«Все герои болгарского возрождения одновременно и кабинетные люди и народные агитаторы, учителя, ученые, публицисты, так как интеллектуальный труд еще не дифференцирован», — пишет проф. М. Арнаудов.[14] Он не дифференцируется именно в силу очень тесной связи с народной массой этого первого поколения образованных болгар. Огромное большинство из них еще яснее осознает эту связь, побывав в России. Одесское «Народно дружество» превращает эмигрантскую колонию в центр борьбы за освобождение Болгарии и ведет непрерывную работу по изучению родной страны. В одесское «Народно дружество», еще студентом Ришельевского лицея, входит будущий писатель Найден Геров. Он занимается филологией, фольклором и сам пишет стихи в стиле народных песен. В стиле народной баллады написана и его первая поэма «Стоян и Рада» (1845).

Вернувшись на родину, в село Копривщицу, Геров становится учителем. Он собирает и побуждает своих учеников собирать памятники народного творчества. В России в 1852—1856 годах в «Известиях II отделения Академии наук» выходят собранные им «Болгарские песни». Позднее, уже через много лет после его смерти, его фольклорные материалы вошли в «Ръчник на българскый языкъ» (1895—1901), а часть их до сих пор остается в рукописных архивах. Связь Найдена Герова с Россией настолько прочна, что он становится русским подданным.

Связан с русской культурой и известный писатель Петко Рачов Славейков (1827—1895). Он не учился в России, как Геров, но его фольклорные материалы печатались в те же годы (1855—1856) в «Известиях II отделения Академии наук». Отдельным изданием в Петербурге вышли его 9 песен о Кралевиче Марко.

Сын ремесленника-медника, он учился в Свищовском училище, а потом был послушником при монастыре. Там он случайно познакомился с первой книгой по болгарской истории, писанной Паисием Хильденским, афонским монахом, в 1762 году. Эта книга, «История славяноболгарския», сделала его ярым патриотом, мечтающим о возрождении Болгарии. В 16 лет он написал сатиру в духе народных песен на Свищовского митрополита, владыку Неофита. С этого начались его злоключения: автора нашли, посадили в карцер, а потом изгнали из Свищова. В каком селе ни пытался он устроиться учителем, рука владыки настигала его, и через местного попа и богатеев-чорбаджиев его снимали с должности и изгоняли из села. В предисловии к изданному им в конце жизни сборнику болгарских пословиц Петко Славейков подробно рассказывает о своей нищей, страннической жизни в юности. Он скитался по всей Болгарии, и за ним шла слава беспокойного, неуступчивого человека, преследующего своим пером людей, которые мешали освободительному движению в Болгарии. Он не боялся вступать в борьбу с имеющими власть. От него спешили избавиться, и он вынужден был искать другого места для заработка. Страннические жизнь и близкое общение с людьми дали ему богатый материал для наблюдений и записей. С юности особенно интересовали его пословицы — образцы народной мудрости и миропонимания. Собирал он и песни. В. Априлов просил его присылать их в «Народно дружество», и П. Славейков отправил в Одессу 100 песен и 1000 пословиц.

«Только народные песни — наша единственная национальная, старая и новая наука. Они служат не только материалом языковедческому исследо-

[14] Арнаудов, стр. 92.

ванию, но и образцом изящных произведений народного духа», — писал П. Славейков.[15] Его собственные сборники стихов («Песнопойка», 1852; «Веселушка», 1854; «Славейче», 1864) и по форме и по содержанию пропитаны фольклорными мотивами. Сотрудничая в журналах «Цариградский вестник» (1855), «Български Книжицы» (1859), «Тойба» (1864), он помещает статьи о праздниках, обрядах, религиозных представлениях болгар. Но любимой темой его фольклорных работ в течение всей жизни остаются пословицы. Уже став известным писателем и поселившись в своем доме в Старой Загоре, он продолжает записывать их и готовит сборник пословиц к печати.

Но его мирный литературный труд был нарушен. Началась русско-турецкая война за освобождение болгар. В 1877 году русские войска вступили в Старую Загору. Болгарское ополчение активно помогало им. Население радостно встретило избавителей от турецкого ига. Казалось, мечты об освобождении осуществляются.

В Старой Загоре было выбрано болгарское самоуправление, куда вошел и Петко Славейков. Однако вскоре на Старую Загору были двинуты большие турецкие силы под начальством Сулейман-паши, и малочисленный русский отряд вынужден был оставить город. Население бежало от мести турок. Город был предан огню. В этом пожаре погиб дом и все рукописи П. Р. Славейкова, он сам с трудом, в последний момент, покинул город. Но несмотря на утрату результатов многолетнего труда, П. Р. Славейков не падает духом и принимается за его восстановление. Лишь в конце жизни подготовляет он издание, заключающее свыше 18 000 болгарских пословиц и поговорок. Первый том вышел в 1890 году, второй том — уже после смерти автора, в 1897 году. Первому тому предпослана большая вводная статья, в которой автор рассказывает о своих записях произведений народного творчества, приводит автобиографические данные и делает замечания о принципе расположения материалов. Пословицы расположены в алфавитном порядке, независимо от их содержания. Кое-где, но далеко не везде, даны к ним пояснения и примечания. Не везде указаны и места сбора пословиц. Правда, в этом помогает разобраться соблюдение диалектологических особенностей, хорошо проведенное автором, но помогает, разумеется, только людям, хорошо осведомленным в болгарских диалектах. Отсутствие датировки — серьезный недостаток книги. Расположение материала по алфавиту тоже затрудняет его использование. Тем не менее этот сборник по количеству собранного материала и диалектической правильности стал классическим в болгарской фольклористике. Им пользовались в литературе, публицистике, при изучении родного языка. В 1954 году он вновь переиздан, с предисловием проф. М. Арнаудова.

Не только Петко Р. Славейков, но и другие видные болгарские писатели насыщали свои произведения этнографическим и фольклорным материалом. Таковы рассказы Ивана Вазова, Любена Каравелова, Неофита Бозвели и многих других.

Характерна в этом отношении книга Любена Каравелова «Страницы из книги страданий болгарского племени». Она написана по-русски и издана в Москве (1868). Рассказы производят сильное впечатление не стилем и художественными образами, а горячей искренностью и болью за свой народ, страстным требованием отозваться на его страдания. Эта агитацион-

[15] Български притчи пословици и характерни думи. Събраны от П. Р. Славейков, под ред. проф. М. Арнаудова. София, 1954.

ная в лучшем значении слова книга стремится познакомить русских с тяжелой судьбой болгарского народа, братского по языку, по культурным традициям и вере.

Сам Любен Каравелов тесно связан с русской культурой. Он, как и Найден Геров, родом из села Копривщица. Сначала учился в родном селе, а потом в Пловдиве. Найден Геров оказал на Любена Каравелова влияние и в смысле развития интереса к народному творчеству, и в смысле любви к русской культуре.

Любен Каравелов, как многие болгары, отправился в Россию учиться и поступил на Историко-филологический факультет Московского университета. В России он пробыл с 1857 по 1867 год, близко познакомился с идеями передовых людей 60-х годов. Русская и украинская литература оказала на него явное влияние: тематика Гоголя, его манера описывать романтически повседневный быт Украины, вплетать в ткань своих произведений предания и поверья не могли не произвести впечатления на Л. Каравелова; общие черты героики борьбы с «неверными» у запорожских казаков и у болгарских хайдуков делали Гоголя и Тараса Шевченко особенно близкими Л. Каравелову писателями. Он захотел, как и они, осветить страдания и жизнь своего народа, рассказать о пафосе его борьбы и горечи его порабощения.

Л. Каравелов стремился познакомить русскую публику с болгарами не только в рассказах, но и в произведениях самого болгарского народа. В 1861 году в Москве он издает «Памятники народного быта болгар» — сказки, пословицы, обрядовый календарь. В 1866 году доставляет в редакцию «Чтения» сборник народных песен. Этот сборник увидал свет уже после смерти Л. Каравелова, в 1905 году он был издан проф. П. Лавровым. Сборник интересен примечаниями Л. Каравелова, указывающими на большую близость болгарских и украинских преданий и обычаев.

Л. Каравелов европейски широко образованный человек, знает и ценит Европу, воспитан на русской культуре, это сказывается на всем его мировоззрении и творчестве.

С 1867 по 1878 год появляются и в русской и в болгарской печати его «Записки» — впечатления от путешествий, мысли о культуре и жизни болгарского народа, личные воспоминания и зарисовки виденных им бытовых сцен. Эти произведения характерны по стилю для русской литературы того периода: так построены «Былое и думы» Герцена, так строятся позднее очерки Глеба Успенского.

Чтобы ближе следить за освободительным движением в Болгарии, помогать ему своим острым и ярким пером, Л. Каравелов в 1867 году переезжает в Сербию. Она — вне власти турок, там можно свободно говорить то, что запрещено в Болгарии, и она территориально настолько близка, что каждое болгарское событие находит в Сербии немедленный отклик.

Эта позиция Л. Каравелова — пристально следить за родной страной извне с тем, чтобы предавать большей гласности происходящее в стране — напоминает позицию Герцена, печатавшего в Лондоне о недозволенном в России. Это борьба за свободу вольным пером писателя.

Иной была роль старшего современника Л. Каравелова, Георгия Раковского (1821—1867). Он с молодости участвует в освободительном движении не пером, а саблей. В 1841 году Раковский организует «чету» (юнацкий отряд) в Браиле и ставит своей задачей подготовку восстания в Болгарии.

«Чарбаджии» (богачи) его родного города Котела выдали Раковского туркам, и около четырех лет он провел в Царѣградской тюрьме. В 1854 году

он, опять во главе юнацкой дружины, помогает русским войскам во время Крымской войны.

После неудачного для России окончания войны, от которой многие болгары ждали своего освобождения, Г. С. Раковский эмигрирует в Бухарест, а потом в Ново-Сад, в Чехию. Он вынужден бездействовать и лишь тогда берется за перо, чтобы пером биться за славу Болгарии. Путь указан Венелиным: в народном творчестве открыть славное прошлое родной страны. Сам связанный с юнацким движением, глава «четы», Раковский хорошо знает юнацкие песни и издает их в сборнике «Городской путник» (1857), снабдив многими примечаниями и комментариями. Он пишет: «Было бы большой пользой для нашей науки и просвещения, если бы все образованные болгары, имеющие счастье жить в Болгарии и работать в качестве учителей, пожертвовали несколько часов своего досуга и подробно описывали обычаи, народные песни, сказки и все, что относится к старине. Как разъяснит это наше происхождение, показав нелепость писателей, которые пристрастно или по незнанию производят нас от татар! Всякий образованный человек поймет, какую важность для нас имеют такие изыскания, тем более теперь, когда другие народы смотрят на наш народ и описывают, хоть мимоходом, его прошлое, современные нравы и обычаи. Останемся ли хладнокровными мы, дети этого народа? Это позор для нас и потомство осудит нас за это!».[16]

В этих страстных словах ясно высказана политическая цель его фольклорных исследований. Та же мысль проходит через все его статьи, помещенные в журналах «Дунайский лебедь» (1860) и «Болгарска старина» (1865, кн. 1, № 3).

Г. С. Раковский составляет подробную программу исследования болгарской старины, где объясняет важность сбора материалов, и подробно останавливается на том, что и как следует собирать. Он издает эту программу-инструкцию, «Показалец», отдельной книжкой в Одессе в 1859 году. При помощи «Показальца» Г. С. Раковский стремится собрать возможно больше материала, заводит переписку с П. Р. Славейковым, Стефаном Верковичем, писателем Цани Гинчевым и многими другими лицами, прося их присылать ему все найденное и записанное ими о болгарской старине. Основная цель исследований — доказать тесную связь болгар с древнеиндийской культурой: он считает болгар выходцами из Индии. Мысли, брошенные Венелиным, расцветают у него в фантастические построения. Материал служит иллюстрацией этим a priori взятым построениям.

«Показалец» предполагает, что исследование и изучение народного творчества ответит на вопросы: 1) какие названия мест принесены и сохранились у болгар из Индии; 2) какие остатки индийских верований можно найти в болгарских языческих обычаях; 3) какие воспоминания сохранились в народе о переселении из Индии; 4) что общего дает сравнение болгарских наречий с санскритским и зендским языками.

С 1858 года Г. С. Раковский поселяется в Одессе, усиленно занимаясь сравнительным языкознанием и санскритом. Революционер и политический деятель по темпераменту, демократ и эллинофоб по убеждениям, в науке он фантазер и мечтатель, стремящийся во что бы то ни стало найти доказательства заранее принятой мысли: Болгария имела славное прошлое, связанное с древнейшей культурой Индии.

---

[16] Цитирую в своем переводе по книге М. Арнаудова «Очерки по българския фолклоръ», стр. 134—135.

Развивая взгляды Венелина, Г. Раковский в 1860 году печатает «Краткие рассуждения о темных и ложных воззрениях, на которых основана история всех европейских народов». Он обвиняет греческих историков, начиная с Геродота, в недобросовестном толковании истории: они сознательно утаивали свои заимствования из Индии, где была колыбель человеческой культуры. Славяне и в особенности болгаре полнее всего сохранили связь с ней. В их обрядах и мифологии можно увидеть прямое продолжение веры в индийских и зендских богов, чьи имена Раковский выводит из славянских слов, давая фантастические этимологические толкования. Так, Вишну он производит от «высший», «высокий», «великий», даже имя Харон от «Харну», т. е. «хранящий души». Олимп, с его точки зрения, искаженное болгарское слово «Елибос» от «зла» — «ельб», т. е. «лесистое место».[17]

Придерживаясь воззрений мифологической школы, с работами которой он хорошо знаком, Раковский во всех песнях видит остатки мифологии и из нее дает объяснения топонимики, при помощи которой доказывает, что болгары жили на Балканском полуострове за 3—4 столетия до н. э. и были наиболее древним культурным народом в Европе. «Какое занятие может быть сладостнее для человека, чем заниматься изучением древности возлюбленного своего народа!» [18] — пишет он и, агитируя всех заниматься фольклористикой, просит еще и еще посылать ему материалы. К 1859 году у него уже собрано 3000 народных песен, от разных собирателей.

Имя Раковского пользовалось большой популярностью в Болгарии, как пользуется и до сих пор. Весь изданный в Софии журнал «Известия на народно етнографския музей» имеет обозначение: «из фонда Г. С. Раковского». Он отдал свою жизнь родине, был пылким патриотом и революционером, посвятил себя делу освобождения Болгарии. Ему верили и посылали все, что могли собрать. Архив и работы его представляют большой научный интерес; там материалы многих собирателей, его собственные глубокие и тонкие наблюдения над жизнью народа и описания народных обычаев. Он много успел сделать по сбору материала, в особенности принимая во внимание, что научной работе он посвятил только последние годы своей жизни. Но предвзятая идея мешала научной правильности его выводов.

Отсутствие критического отношения к материалу и предвзятая точка зрения привели другого фольклориста и археолога, Стефана Верковича, к серьезным ошибкам.

В глухом углу Радопских гор, у македонских болгар, он обнаружил эпос, повествующий об индийском происхождении болгарского народа, о битвах при поселении на Балканах и о древних верованиях болгар. Немедленно он послал об этом телеграмму общеславянскому съезду, который собрался в Москве (1867). Его открытие произвело впечатление: им заинтересовались такие серьезные ученые, как например И. И. Срезневский и Гейтлер. Веркович начал частями печатать этот эпос: «Древняя болгарская песня об Орфее, открытая Стефаном Верковичем» вышла в Москве в 1867 году, «Веда Словена. Български народни песни от предисторично и предхристиянско доба» в Белграде в 1874 году, «*Веда Славенъ*, обрядные песни языческого времени», т. II, в Петербурге в 1881 году.

Веркович сам приехал в Россию, привез свои книги и коллекции и мечтал оповестить широкие круги ученых о своем открытии. Но чем ближе

---

[17] Там же, стр. 98.
[18] Там же, стр. 97.

знакомились ученые с текстом, тем больше лингвистические несообразности его возбуждали недоверие: Верковича обвинили в мистификации.

Искренний тон его брошюры «Седмь годишно страдание на С. И. Верковича в Россия» (Русчук, 1885), написанной им по возвращении в Болгарию, не позволяет допустить мысли о сознательной мистификации: он искренне верил в свое открытие, голодал, мучился, шел на любые жертвы, чтобы доказать его огромную важность.

Стефан Веркович (1827—1894) долгие годы был учителем в Македонии, страстно любил свой край и его историю. Как и многие другие учителя, собирал древние монеты, рукописи, художественные памятники и песни. В 1860 году в Белграде он издает первый том лирических песен македонских болгар, озаглавленный «Женске песне», т. е. женские песни. В одном из сел он открыл талантливую певицу, от которой записал 270 различных песен, пополнив ее репертуар и другими женскими песнями.

Сборник представлял значительный научный интерес, но это мало удовлетворяло собирателя: увлеченный идеями Венелина и Раковского, он хотел во что бы то ни стало найти древний эпос, который бы подтвердил и доказал эти идеи. Он расспрашивал о старых преданиях, слушал эпические юнацкие песни, и вот благодаря усиленным расспросам и обещанию награды текст был записан и прислан ему из глухого Родопского села.

В сознании величия и славы сделанного открытия С. Веркович едет в Россию, ожидая, что его примут с распростертыми объятиями, и недоумевает, почему его игнорируют. Семь лет он провел в России, кое-что напечатав о быте македонских болгар, оставив свои коллекции по болгарской одежде Румянцевскому музею (ныне они находятся в Государственном музее этнографии народов СССР). Он обивал пороги людей, имеющих влияние, предлагая всем купить его книги и убеждая поверить открытию. В Петербурге встречали его холодным недоверием. Добродушные москвичи кормили обедами и снабжали рекомендательными письмами для продажи книг, но открытия тоже не принимали всерьез.

В 1877 году Веркович решил опубликовать свое открытие на IV археологическом съезде в Казани. Он ждал, что там, наконец, открытие потрясет археологов. Но в «Известиях о занятиях четвертого археологического съезда» появилось всего несколько строк: «сообщил Стефан Веркович о его собрании болгарских песен».

Веркович так и не понял, почему его словам не верят ученые. Он писал: «...как человек и патриот, я трудился на пользу племени, к которому принадлежал. Но поскольку это племя упорно не признавало мои труды, что мне оставалось другого, как идти своим путем и стараться изо всех своих слабых сил очистить, без чьей-либо помощи, свою честь и честь славянских предков от лжи и хулы, которые бросали на них потомки перед всем светом. Не могу допускать это, пока жив!».[19]

В искренности его трудно сомневаться, как не приходится сомневаться и в том, что «Веда славян» — подделка.

Как же это получилось? Проф. М. Арнаудов разъясняет.[20] Стефан Веркович находился в твердой уверенности, исходя из принятой им теории, что древний эпос славян должен существовать. Он предложил вознаграждение тому, кто его найдет. Полуобразованный сельский учитель Иван Гологанов, кое-что слышавший о теории индийского происхождения болгар и о греческой мифологии, сфабриковал песни и указал певца. Простодушный теоре-

[19] Седмь годишно страдание на С. И. Верковича в Россия. Русчук, 1885, стр. 24.
[20] Арнаудов, стр. 105.

тик поверил ему, и подделку принял за произведение народного творчества. Таков был финал развития венелинских романтических грез о славянском прошлом и стремления собирать фольклорный материал с заранее предрешенными намерениями.

Кроме самих болгар, в первую половину XIX века болгарским фольклором интересуются и иностранные ученые, в первую очередь русские и чехи.

Для них болгарский фольклор не самоцель и не оправдание политических прав Болгарии. Его рассматривают прежде всего с точки зрения изучения закономерностей в развитии болгарского языка и его связей с церковнославянским. Еще в 1826 году этим интересуется и эти вопросы ставит Шафарик, наиболее серьезный чешский лингвист того времени.

С этими же целями совершает свое научное путешествие в Болгарию в 1844 году русский ученый, казанский, а позднее одесский профессор Виктор Григорович. Он объехал почти всю Болгарию и Македонию, побывал и в Царьграде, живо интересовался записями песен, познакомился с Дмитрием Миладиновичем и другими болгарскими фольклористами, но главной целью его было отыскание древних рукописей, которые он привез в Москву для изучения истории болгарского языка, его связей с другими славянскими языками и церковнославянским языком.

В. Григорович описал свое путешествие в «Казанских губернских ведомостях», а позднее издал это описание отдельной книгой «Очерк путешествия по Европейской Турции» (Казань, 1848).

Сравнительным рассмотрением болгарского и сербского фольклора и его лингвистическим, в первую очередь, изучением занимался и другой русский ученый Петр Бессонов. Он издает в 1855 году целый том эпических болгарских и сербских песен. В предисловии поясняет, что русским изучение болгарского языка важно для выяснения его связи с церковнославянским, легшим в основу литературного древнерусского языка. Он дает в этом сборнике большую статью, комментирующую сербский и болгарский эпос, разбивая их на исторические периоды. Цикл общих героев в эпосе обоих народов — сказания о Кралевиче Марко, — локализируется в болгарских городах, но сербский эпос охватывает более древние периоды, чем болгарский: он описывает времена и героев, живущих в самостоятельных славянских землях, до турецких завоеваний, болгарский же эпос говорит о хайдуках, борющихся с турками и совершающих героические подвиги в этой борьбе. Бессонов считает весьма вероятным, что у болгар еще будет найден этот более древний эпический слой. Бессонова привлекает не историческое содержание, а лингвистические особенности эпоса, отражение в нем разных говоров, он дает их грамматический разбор. Лишь последняя часть этого труда уделена самим текстам песен, подытоживает сборы многих собирателей, известные к этому времени.

В годы, предшествовавшие русско-турецкой войне за освобождение Болгарии, в России вырос интерес и сочувствие к страданиям порабощенных братьев-славян. В силу этого широкие литературные круги интересовались и народным творчеством болгар. После создания самостоятельного болгарского княжества в 80-е годы изучение Болгарии сосредоточилось в руках ученых-славистов, интересовавшихся Болгарией в связи с общими проблемами славяноведения.

Это отражается на тематике исследования болгарского фольклора: его изучают в сравнительном разрезе, ища связей с другими славянскими народами. Так, Владимир Качановский издает сборник «Памятники болгарского народного творчества», где в предисловии указывает, что публикация

песен западной Болгарии, которым посвящен сборник, представляет интерес потому, что поможет уяснить вопрос образования сербского языка и выделения его из старославянского.[21]

Автор детально останавливается в предисловии на вопросах языка и правописания, интересуясь лингвистической стороной народного творчества. С целью изучения истории болгарского языка он приводит и образцы рукописей XVII и XVIII веков. Перед текстами песен помещена краткая этнографическая статья, относящаяся главным образом к календарным праздникам и праздничным обрядам. Тексты песен даны с соблюдением особенностей говора и точной датировкой, с указанием, где и у кого были записаны, — в этом их научная ценность. Образцы охватывают разные жанры песенного творчества: 1) песни апокрифического и мифологического характера, 2) календарно-обрядные, 3) свадебные и семейные песни, 4) исторические юнацкие песни, из которых значительная часть посвящена излюбленному герою всего южнославянского эпоса, Кралевичу Марко.

Сравнительный анализ песен о Кралевиче Марко дает труд М. Халанского «Южнославянские сказания о Кралевиче Марко в связи с произведениями русского былевого эпоса».[22] М. Халанский приводит обширнейший сравнительный материал сказаний не только славянских, но и других европейских народов и указывает аналогии в буддийской литературе. Он отмечает мифические элементы происхождения Марко, родившегося от змея-отца или матери Вилы. Используя обычный прием методики сравнительного анализа, он разлагает песню на отдельные мотивы и ищет их аналогии в творчестве других народов, считая, что установление сходства уже служит доказательством заимствования художественного образа из других преданий или книжных источников. М. Халанский приводит очень богатый сравнительный материал, но не указывает на причины, вызвавшие то или другое сходство.

Как для русских ученых, так и для чеха К. Иречека и для венгра Феликса Каница болгарский фольклор лишь один из подсобных источников при изучении истории болгар. К. Иречек интересуется историей Болгарии, Ф. Каниц — ее археологией и географическими описаниями. Попутно они приводят фольклорные материалы. Болгарские же ученые в течение всего XIX века, продолжая развивать (сознательно или бессознательно) идеи Венелина, рассматривают народное творчество как первоисточник знаний о народе. Фольклористика понимается как народоведение, «народоука», по терминологии профессора Ивана Шишманова, одного из серьезнейших болгарских ученых конца XIX века, сделавшего очень много для развития образования в Болгарии. Первая книга сборника «За народни умотворения, наука и книжнина», которую Шишманов редактировал, открывается обзорно-теоретической статьей «Значение и задачата на нашата етнография», где этнография и фольклористика рассматриваются как синонимы. И. Д. Шишманов применяет оба термина в смысле народоведения, причем важнейшей частью народоведения считает народное творчество, песни, обряды, верования.

Историю болгарской фольклористики профессор И. Д. Шишманов делит на два периода: 1) первый — «патриотичный или эстетичный», в котором ученые восхищались и любовались народной стариной, стараясь при помощи

[21] В. Качановский. Памятники болгарского народного творчества, вып. 1. Сборник западноболгарских песен, СПб., 1882.

[22] М. Халанский. Южнославянские сказания о кралевиче Марко в связи с произведениями русского былевого эпоса. Сравнительные наблюдения в области героического эпоса южных славян и русского народа, вып. I, Варшава, 1893; вып. II, 1894; вып. III, 1895; вып. IV, 1896.

этой старины создать славу своего народа; 2) второй — филологический: ученые не только восхищаются народным творчеством и стремятся, публикуя его, возвеличить народ, но начинают обращать внимание на формы записей, на язык, подходят к фольклору лингвистически, применяя научный метод.

Лингвистический анализ нужен И. Д. Шишманову для вопросов этногенеза и часто имеет совершенно конкретную политическую цель: разрешает спорные вопросы о происхождении населения, например о том, должны ли македонцы относиться к болгарам или к сербам. «Фольклор и политика — области, не чуждые друг другу, — сознание общности культур порождает идеи братства народов», — пишет профессор И. Д. Шишманов.[23]

Профессор М. Арнаудов хронологически более четко делит болгарскую фольклористику XIX века на два периода. Первый период — до освобождения Болгарии от турецкого ига (1878), второй — после освобождения. Первый период в свою очередь разделяется на два этапа: начало фольклористики от книги Ю. И. Венелина (1829) до сборника П. Бессонова (1855); расцвет ее от 1855 года до образования Болгарского княжества и в течение нескольких лет после освобождения. Первый этап примерно соответствует тому, который профессор Шишманов определяет как патриотический, на втором этапе появляются элементы научной критики и лингвистический анализ.

Со второй половины 80-х годов, считает профессор М. Арнаудов, болгарская фольклористика стала пользоваться строго научным, позитивным, сравнительным методом. Потеряв политическую напряженность, она приобрела зато бóльшую объективность и более глубокую научную обоснованность. Появились серьезно подготовленные, прошедшие хорошую школу ученые.[24] Думается, что выдвинутая профессором М. Арнаудовым периодизация фольклористики совершенно правильна и с нею нельзя не согласиться: после создания самостоятельного государства в Болгарии меняется вся общественная обстановка, что не может не отразиться на направлении и состоянии науки. У болгарской фольклористики появляются совершенно иные возможности. В период турецкого ига в Болгарии почти не было собственного книгопечатания. Научные исследования о прошлом болгарского народа, защита его национальных прав рассматривались турецким правительством как нелегальщина. Фольклорные материалы и исследования приходилось печатать за границей, главным образом в России и в Сербии. После освобождения появляется возможность печатать работы в различных городах Болгарии. Работы по народоведению охватывают целые районы. Такова, например, крупная работа Д. Маринова «Жива старина», вышедшая в четырех книгах в городе Руссе (1890—1894) и посвященная северо-западной Болгарии. Расширяется публикация работ Кузьмана Шапкарева, посвященных изучению его родины — Македонии. К. Шапкарев — сельский учитель, страстный патриот, последователь известных собирателей Миладиновичей, с которыми он был лично связан.

С каждым годом растут периодические издания и все они уделяют внимание публикации произведений народного творчества. Из них наиболее крупными и наиболее интересными для истории фольклористики были «Български прегледъ» и издаваемые в Софии Министерством народного просвещения «Сборники за народни умотворения, наука и книжнина».

[23] И. Шишманов. Значение и задачата на нашата етнография. Сборникъ за народни умотворения, наука и книжнина, кн. 1, София, 1889, стр. 27.

[24] Арнаудов, стр. 72—73.

Участвовали в них не только болгарские, но и украинские и русские ученые (Ф. К. Волков, И. Франко, Н. Сумцов). В каждом из сборников были исследовательские статьи, литературный отдел и многие сотни страниц, посвященные публикации материалов народного творчества.

В 80-е годы появляются болгарские исследователи с серьезной научной подготовкой, полученной в университетах. Еще нет собственной высшей школы, но уже есть научная печать, что заметно повышает уровень болгарской фольклористики. Особенно заметное воздействие на болгарскую фольклористику оказывает академик А. Н. Веселовский. Метод сравнительного анализа фольклорных произведений, общераспространенный в фольклористике конца XIX века, становится господствующим и в болгарской фольклористике.

Иногда трудно определить, к деятелям какой из братских культур следует отнести того или иного ученого. Таков, например, крупный славист М. С. Дринов (1838—1901). Болгарин из Панагюрище (северная Фракия), он окончил Московский университет и печатал свои первые произведения как на болгарском, так и на русском языках. В 1870 году Дринов вместе с рядом других болгарских деятелей организует научно-литературное общество «Болгарско-книжево дружество», издающее «Періодическо списаніе» — сборники, в которых сам Дринов поместил много разнообразных статей. Большое место в этих сборниках уделялось фольклору. М. Дринов пишет работы по истории южных славян, магистерскую диссертацию «Заселение балканского полуострова славянами». С 1873 года он занимает кафедру славяноведения в Харьковском университете. Дринов оставил след как в русской, так и в болгарской науке; он разрабатывал различные проблемы славяноведения и интересовался фольклором главным образом с исторической точки зрения.

Также принадлежит и болгарской и русской науке Михаил Петрович Драгоманов (1841—1895). Украинец родом, он окончил курс в Киевском университете и стал доцентом этого университета по кафедре всеобщей истории. Его интересовали проблемы культуры Киевской и Галицкой Руси; им изданы «Малорусские народные предания и рассказы» и, совместно с проф. В. Б. Антоновичем, «Исторические песни малорусского народа» (1874—1875). В связи с русско-турецкой войной Драгоманов написал ряд статей, посвященных южным славянам и освобождению Болгарии. Его выступления против царского правительства, либеральные взгляды и защита интересов украинского народа вызвали репрессии: по приказу министра народного просвещения в 1875 году он был отстранен от чтения лекций в Киевском университете. Продолжение научной работы в России стало для него невозможным. Драгоманов эмигрирует в Швейцарию, продолжая там заниматься славяноведением и помещая работы во французских и русских изданиях.

В Швейцарии он знакомится с обучавшимися там болгарскими студентами. Позднее, по инициативе одного из них, И. Шишманова, М. П. Драгоманов получает приглашение занять кафедру во вновь открытом Софийском университете. С 1889 года до своей смерти в 1895 году он является профессором Софийского университета, создав там школу болгарских фольклористов и печатая крупные исследования по фольклору на болгарском языке. В «Сборниках за народни умотворения, науки и книжнина» им напечатаны: «Славянските сказания за пужертвување союствено дете» (т. I), «Славянските преправки на Едипова история» (т. V), «Славянските сказания за рождениета на Константин Велики» (т. II) и многие другие статьи. Принадлежа к школе А. Н. Веселовского и критически

относясь к мифологической школе в фольклористике, Драгоманов применяет всюду сравнительно-исторический метод. На основании большого сравнительного материала им написаны заметки о славянских религиозных легендах и отражении в них буддийских мотивов. Точность и широта в использовании материалов, свойственные Драгоманову, оказали большое влияние на болгарских фольклористов и создали ему положение основателя университетской школы болгарской фольклористики. Проф. Н. Сумцов осветил значение М. П. Драгоманова для болгарской науки[25] и высоко оценил его методику. Его многосторонняя эрудиция и строго научная методика оказали влияние на многих болгарских фольклористов.

Как видно из этих примеров, глубокое знакомство с русской научной мыслью характерно для болгарских ученых. Это же свойственно и ученикам М. С. Дринова и М. П. Драгоманова. Среди них следует упомянуть рано погибшего, но успевшего оставить след в болгарской фольклористике молодого ученого Д. Матова. Как и многие болгарские ученые, Д. Матов получил образование в России, учился в Харьковском университете у М. С. Дринова и А. А. Потебни. Дальнейшую специализацию он получил в Вене и Лейпциге. Европейски широко образованный человек, Матов был страстным патриотом и на изучении болгарского народа сосредоточил свои научные интересы. Он занимался историей болгарского языка и народным творчеством, интересуясь также и общетеоретическими вопросами, разработка которых дается, например, в его статье «Епос ли старейший род поэзии».[26] Много труда посвятил он изучению македонского фольклора, стремясь на материале языка и фольклора доказать, что македонское население относится к болгарам.

Так же как Д. Матов, его друг, проф. И. Шишманов (1862—1928), болгарский общественный деятель и ученый, получил европейски широкую научную подготовку. Он учился в Швейцарии, где встретился с М. П. Драгомановым и стал его учеником. О научно-общественной деятельности И. Шишманова как редактора «Сборников» упомянуто выше. Он был также одним из создателей Софийского университета и знатоком болгарской культуры начала XIX века, посвятив ряд работ деятелям эпохи болгарского Возрождения. И. Шишманов специально ездил в Россию для изучения рукописей и архивов Ю. И. Венелина, В. Априлова, Г. Раковского и Неофита Рильского.

Придерживаясь метода А. Н. Веселовского, И. Шишманов написал ряд статей, где исследует сравнительно-аналитическим методом произведения народного творчества. Сюда относятся, например, «Песента за мъртвия братъ в поэзия на балканските народи»,[27] «Юго-славянскиет епичен размъръ от едино ново гледилища»,[28] и другие. Но, пожалуй, наиболее важны работы И. Шишманова, давшие освещение истории болгарской фольклористики XIX века и определившие ее дальнейшие задачи.

История болгарской фольклористики XIX века интересна тем, что в ней есть некоторые особенности, обусловленные исторической судьбой болгарского народа. У народов, имеющих свое государство, историческое

[25] Н. Сумцов. Исследования М. П. Драгоманова по фольклору в болгарском «Сборнике за народни умотворения, науки и книжнина». «Записки Харьковского университета», 1893, кн. 4.

[26] «Български прегледъ», 1895, кн. III.

[27] Сборник за народни умотворение, науки и книжнина, 1896, т. XII.

[28] «Български прегледъ», 1898, кн. V.

прошлое сохраняется в письменных документах. В Болгарии фольклористика, стремившаяся воссоздать прошлое болгарского народа, должна была заменить собой письменную историю. Естественно, что при такой задаче основным объектом изучения явились исторические жанры. С записи и изучения эпических песен и началась болгарская фольклористика. Она поставила перед собой определенную цель: при помощи произведений народного творчества убедить мир, что болгары имели в прошлом высокую культуру и свою государственность, и тем самым доказать их права на самостоятельное существование. Однако страстное убеждение в необходимости доказать при помощи народного творчества великое прошлое вследствие отсутствия настоящей научной подготовки приводило к неправильным выводам, а подчас толкало и к фальсификации материала помимо воли авторов.

Когда любовь к своему народу и интерес к его творчеству получил серьезное научное обоснование, когда болгарские фольклористы, в конце XIX века, углубили связи с русской наукой, тогда сбор материалов по народному творчеству они сумели превратить в подлинную науку, подняв ее до общеевропейского уровня.

Н. И. КРАВЦОВ

СОВРЕМЕННЫЕ БОЛГАРСКИЕ НАРОДНЫЕ ПЕСНИ

1

За время после освобождения Болгарии от фашистского ига (9 IX 1944) устно-поэтическое творчество болгарского народа пережило и расцвет и процесс значительного обновления. Собранные фольклористами материалы свидетельствуют о широком и ярком проявлении творческих сил народа и опровергают буржуазную теорию полного отмирания фольклора. Верно, что отмирают некоторые его жанры, например религиозно-обрядовые песни («обичайни песни»), верно, что меняются формы устного бытования произведений. Но народное творчество живет, только часто в иных, новых формах. Изучение современных болгарских народных песен подтверждает это.

Творческая активность народных масс Болгарии в наши дни убедительно доказывается, во-первых, созданием многочисленных новых песен с новой тематикой и образностью, отражающих новые социально-экономические и политические условия жизни и труда;[1] во-вторых, участием в творческой деятельности не только отдельных талантливых певцов, но и больших коллективов — хоров; в-третьих, наличием многих одаренных певцов с богатым и разнообразным репертуаром, в котором значительное место занимают (даже у певцов старшего поколения) новые песни; в-четвертых, большой популярностью новых песен в среде народа: как подтверждают это собиратели, песни раздаются везде — на работе, во время отдыха, на праздниках и пирах, на посиделках и гуляньях молодежи, песни сопровождают все торжественные и знаменательные случаи народной жизни; в-пятых, и это особенно важно, углублением идейного содержания народного творчества и расширением круга изображаемых явлений, разработкой в народно-поэтических произведениях важнейших вопросов общественной жизни, ярким изображением событий современности и образов новых людей.

Многочисленные материалы[2] подтверждают, что в народно-демократической Болгарии широко проявляется стремление народных масс к художественному творчеству, к выражению в устном слове и песне своих заветных дум и чаяний, своего отношения к великим историческим событиям и коренным социально-экономическим и политическим преобразованиям последнего десятилетия, к международной жизни, к Советскому Союзу.

[1] Е. Стоин. Современная болгарская народная песня. «Известия на Института за музика БАН», 1952, кн. 1, стр. 125 (в дальнейшем: Стоин).

[2] Значительная часть их еще не опубликована и хранится в архивах Института этнографии и Института музыки Болгарской Академии наук.

Тотчас же после освобождения Болгарии от фашистского гнета научные институты и учреждения страны стали собирать произведения народно-поэтического творчества. Весьма плодотворную работу в этом отношении ведут Институт и Музей этнографии и Институт музыки Болгарской Академии наук, секция фольклора Союза болгарских писателей. Научные сотрудники этих институтов Иван Качулев, Иван Коев, Димитр Осинин, Георгий Керемидчиев, Николай Ковачев, Росица Ангелова, Райна Кацарова, Елена Стоин, Цветака Вранска, Стефана Георгиева-Стойлова собрали богатые материалы. И хотя они зарегистрировали только небольшую часть произведений, создаваемых и живущих в народе, эти материалы весьма разнообразны по своим темам, сюжетам, образам, художественной форме, весьма ценны в своем познавательном, идейно-воспитательном и эстетическом значении.

Так, научный сотрудник Института музыки БАН Иван Качулев записал в Пиринском крае более тысячи старых и новых песен; Иван Коев от одной певицы — Марины Божановой — записал 110 песен, среди которых многие посвящены новым темам и сюжетам; в одном только селе Батак Пештерского округа от нескольких певцов было записано более пятисот песен, т. е. целое большое собрание. Очень ценные и богатые материалы собрала сотрудница Института музыки БАН Райна Кацарова, в том числе песни о борьбе за мир.

Болгарскими собирателями выявлено много талантливых, богато одаренных певиц и певцов, рассказчиц и рассказчиков, имеющих большой репертуар. Кроме уже упомянутой Марины Божановой, можно назвать Магдалену Иринину из г. Банско, от которой записано 60 песен. От народного певца Вичо Бончева из села Спасово Чирпанского округа (ныне умершего) Д. Осинин записал 120 песен. Среди певцов есть люди старшего поколения, в возрасте 75—90 лет, как Атанас Коцев из села Маслово Софийского округа, от которого много прекрасных песен записала Райна Кацарова, как Тодор Панчов из села Батак, от которого записано 200 песен.

Важно отметить, что все эти певцы наряду с исполнением старых песен создают и новые.

Можно назвать и певцов и певиц среднего поколения: Петру Джамбазову, Донку Петрову, Дафину Найчеву, Костадина Коларова, Стефану Петрову, упоминавшуюся Марину Божанову и др.

Но собиратели отмечают любопытный факт, что новые песни о новом свободном труде народа, о новой жизни создаются нередко болгарской молодежью в возрасте от 18 до 25 лет. А это свидетельствует о непрекращающейся творческой традиции, о том, что творческая активность свойственна не только людям старшего или среднего поколения, но и людям младшего поколения. Поэтому и в этом отношении нет оснований говорить об отмирании устно-поэтического народного творчества.

Представить себе размах творческой активности народных масс современной Болгарии совершенно невозможно, если говорить только об отдельных певцах. Творчество отдельных талантливых певцов и певиц, имеющих большой репертуар, широко известно в народе. Но вместе с тем существуют и певцы и певицы, репертуар которых не велик и которые создали, может быть, всего одну-две песни. Имена некоторых из них известны. Таков Петр Веселинов из Тырнско, сложивший несколько песен о партизанах, такова Мария Климентова из Батака, сочинившая большую песню-поэму о партизанах, такова Марийка Пенчева из Исперихского округа, сложившая песни о мире и счастливой жизни современного болгарского

крестьянина.[3] Есть множество певцов и певиц, слагающих новые песни, имена которых неизвестны, но им принадлежит определенное место в современном народном творчестве, их творческая деятельность также есть проявление подъема творческих сил народных масс.

Однако следует подчеркнуть, что творческая активность народных масс Болгарии в наши дни чаще и шире проявляется в деятельности художественных коллективов — местных самодеятельных хоров, которая непрерывно растет и расширяется, принимает все более массовый характер и оказывает влияние и на творчество отдельных народных певцов.

Газета «Работническо дело» в передовой статье «Растет и расцветает художественная самодеятельность» (№ 145 от 25 мая 1953 года) отмечала, что «сельская художественная самодеятельность обнаруживает свою массовость, свою исключительную силу, идущую из глубины народа», что самодеятельные сельские хоры создают свои новые песни о радостной и счастливой жизни современной болгарской деревни.

После 9 сентября 1944 года художественная самодеятельность в Болгарии получила необычайный размах. П. Панев в статье «Художественная самодеятельность в болгарском селе» пишет: «Теперь в стране почти нет такого села, населенного пункта, предприятия, где бы не было самодеятельного художественного коллектива. Число коллективов художественной самодеятельности превысило 10 000, а число их участников — 25 000. Подавляющее большинство их организовано в селах, преимущественно при народных клубах-читальнях. Участники художественной самодеятельности — члены кооперативных хозяйств, звеньевые, бригадиры, работники МТС, служащие и сельские интеллигенты».[4]

Художественные самодеятельные хоры продолжают традицию народного хорового пения и коллективного творчества, но они в отличие от старого обычая пения представляют собою постоянные коллективы, часто руководимые опытными дирижерами и знатоками народной песни. Это стимулирует творчество, развивает мастерство исполнения. Такими хорами создано немало ярких и талантливых новых песен. На смотре самодеятельности в Софии выступали не только старый народный певец, исполнявший созданную им героическую песню об освобождении Болгарии Советской Армией от фашистов, не только певица из Кюстендилского округа, сложившая песню о создании водохранилища и борьбе с засухой, но и целые коллективы певцов, исполнявшие сочиненные ими новые песни. Так, хор девушек из села Слишовцы Тырнского округа исполнял сатирические песни о поджигателях войны, певицы из Кюстендилского округа пели частушки об урожае и коллективном труде в новой деревне, хор из Харманли пел песни о партии, о легкокрылом самолете, несущем привет пограничнику.[5]

Все эти факты подтверждают не только наличие многих талантливых певцов разных поколений с большим репертуаром и народных хоров, но и свидетельствуют об их творческой активности — о создании новых по темам, образам и идейной сущности художественных произведений. А так как размах творческой деятельности и отдельных певцов и хоров очень велик, то это убедительно говорит об общем подъеме народного творчества и опровергает всякого рода рассуждения о его отмирании, антинародный смысл которых состоит в том, что в основе их лежит принижение твор-

---

[3] «Народна младеж», 1953, № 54, стр. 2.
[4] «Новая Болгария», 1953, июнь, № 11, стр. 8.
[5] «Работническо дело», 1953, 25 май, № 145.

ческих сил народных масс. Газета «Правда» в передовой статье «Расцвет народных талантов» (5 апреля 1950 года) разоблачила вредность и порочность буржуазной теории об «отмирании народного творчества» в эпоху строительства социализма и социалистического общества. Е. Стоин в указанной выше статье говорит: «Болгарский народ никогда не переставал создавать народные песни как на семейно-бытовые, так и на общественно-политические темы. Почему же мы должны отказать ему ныне — в эпоху такого огромного творческого подъема — в праве отразить в своем творчестве новые стороны жизни!».[6]

Расцвет массового народного творчества в демократической Болгарии определяется важными социально-историческими обстоятельствами.

Всякое значительное социальное или историческое событие всегда глубоко волнует и затрагивает народные массы, оставляет большой след в их сознании и находит отражение в их творчестве. Народу свойственно острое чувство истории, чувство нового, прекрасное понимание смысла социально-исторических событий.

Глубочайший социально-экономический и политический переворот, пережитый Болгарией в последнее десятилетие, вызвал широкий отклик в народных массах, активизировал их творческую мысль. Новый этап истории народа, новая историческая действительность не могли не найти своего отражения в народном творчестве. Грандиозные социально-исторические события потребовали своего художественного воплощения в песнях. И понятно, народные массы не могли пройти мимо тех явлений жизни, которые глубоко их коснулись в последнее десятилетие и которые совершались при их непосредственном участии. Именно поэтому основными темами современного болгарского творчества являются освобождение Болгарии, строительство социализма, борьба за мир, дружба и сотрудничество с советским народом. В песнях на эти темы отразилась народная оценка этих событий, соответствующая их объективному социально-историческому значению и смыслу.

Огромное внимание и заботливое отношение к народному творчеству Коммунистической партии и правительства Болгарии, общественности и научных и культурных учреждений, поощрение творческой инициативы народных масс показали народным певцам, что их творчество высоко ценится, что оно играет важную идейно-воспитательную и эстетическую роль. И это также содействовало стремлению мастеров народного искусства создавать произведения художественного слова о новых людях и новых сторонах жизни.

Все вместе взятые указанные выше обстоятельства закономерно ведут к расширению, обогащению и подъему народного творчества.

Огромный жизненный опыт болгарского народа, его замечательные национальные качества, богатство и разносторонность его духовных интересов, его художественная одаренность проявляются ныне не только в его замечательных трудовых подвигах в построении основ социализма, но и в этом новом подъеме и расцвете его устной поэзии, в его новых и исключительно важных по темам и поэтическому мастерству песнях.

Современная болгарская фольклористика, используя опыт советской фольклористики, немало сделала для собирания произведений народного творчества. Важная ее заслуга состоит в том, что она сумела показать то новое, что создано в фольклоре после 9 сентября 1944 года. Однако изучение собранного материала явно недостаточно. Болгарские фольклористы

[6] «Известия на Института за музика БАН», 1952, кн. 1, стр. 127.

опубликовали немало статей, характеризующих особенности современного творчества болгарского народа. Но это в большинстве случаев небольшие газетные статьи общего характера (за исключением некоторых), где можно найти лишь общие сведения о том новом, что характерно для народной поэзии сейчас. Ни сводных обобщающих работ, ни обстоятельного анализа отдельных тем, жанров, проблем еще нет.

Наиболее ценными работами болгарских фольклористов о современном народном творчестве являются следующие: Стефаны Гергиевой «Български партизански народни песни»,[7] Г. Керемидчиева «Един съвременен народен певец»,[8] Е. Стоин «Съвременна българска народна песен»,[9] Ц. Вранской «Дядо Мано — автор и исполнительна народни песни».[10]

Слабой стороной современной болгарской фольклористики является и то, что теоретические вопросы изучения народного творчества мало ею разрабатываются и не всегда верно решаются. Например, некоторые из болгарских фольклористов явно преувеличивают роль индивидуального творчества певца, явно уделяют отдельным певцам больше внимания, нежели общим проблемам и процессам народного творчества. Эти недостатки в известной мере свойственны интересным и содержательным статьям Райны Кацаровой и указанной выше работе Цветаны Вранской.

Изучать творчество отдельных певцов необходимо и в целях конкретного представления о процессе создания песни, и в целях установления своеобразия творческого облика певцов различных исторических периодов. Однако это следует делать не в ущерб раскрытию коллективного характера народного творчества, т. е. не забывая о важнейшей его специфической стороне.

Коллективная природа народного творчества проявляется в различных формах, и это видно на современной болгарской народной песне.

Во-первых, многие из произведений создаются коллективно группами певцов. Так, в селе Главановцы Тырнского округа и в селе Коевци Севлиевского округа коллективно были сложены песни о партизанах. Примеров такого в буквальном смысле коллективного творчества немало.

Во-вторых, многие из произведений, созданных отдельными певцами, исполняются в хоровом пении, во время которого в текст и мелодию песен вносятся известные изменения, песня дополняется или сокращается, приспосабливается к запросам, интересам и вкусам коллектива, обогащается и совершенствуется. Правильно говорит П. Панев [11] о национальном смотре самодеятельности в Болгарии, что он «свидетельствует о всенародном характере сельской художественной самодеятельности». Коллективно исполняются песни и в быту. Так, собиратели отмечают, что песни «Маршал Толбухин», «Червено орле летеше», «Да живее Съветска Русия» обычно поются коллективно во время пиров, при торжественных случаях. Они стали «трапезарскими песнями».

В-третьих, произведение, созданное певцом или хором, передается в устной форме от певца к певцу, от хора к хору, от поколения к поколению; оно подвергается длительной шлифовке. Этот процесс легко проследить на истории старых народных песен. Совершенствование песен — длительный процесс и по сути дела непрерывный, но даже в короткой еще

---

[7] «Език и литература», 1949, год IV, кн. 4, стр. 267—277.

[8] Там же, 1952, год VII, кн. 5, стр. 304—314.

[9] «Известия на Института за музика БАН», 1952, кн. 1, стр. 125—148.

[10] «Известия на Етнографическия институт с музей», 1953, кн. 1, стр. 143—202.

[11] В статье «Художественная самодеятельность в болгарском селе» («Новая Болгария», 1953, июнь, № 11, стр. 9).

жизни новых произведений болгарского народного творчества он уже имеет место. Это можно, например, сказать о песнях о мире, получивших широкую популярность и исполняемых многими народными хорами Болгарии. Совершенствование песен есть несомненно результат творческих усилий многих певцов, т. е. коллективный труд. И. Качулев говорит о новых песнях: «Эти песни, передаваясь устно от певца к певцу, переживают процесс коллективного оформления, как это было со старыми народными песнями. Некоторые песни на современные темы перешли в другие области страны, и мы уже встречаем их мелодические и словесные варианты».[12]

В-четвертых, в бытовании в народе произведений, ставших широко популярными, также проявляется коллективность народного творчества. Когда произведение начинает жить в народе и широко исполняется, это означает не только то, что оно шлифуется, что в сотворчестве с его автором или авторами участвуют многие народные певцы, но и то, что произведение ответило жизненным запросам и художественным вкусам народных масс. Поэтому при изучении народных произведений важно увидеть, какие из них наиболее популярны и почему, надо разграничивать, например, произведения, сохраняющиеся в памяти отдельных певцов, от тех, какие живут в народе и широко бытуют. Важно поэтому отметить, что многие из новых произведений современного болгарского фольклора стали популярными. Так, широко бытуют песни о партизанах, вошли в репертуар народных хоров песни о мире, весьма популярны в народе песни на новые темы старого певца Атанаса Кирова Коцева, которые поются не только в его родном селе, но и во многих других селах Софийского округа; очень популярна песня «Калина-трактористка», сложенная певицей Петканой Захариевой из села Чукарово Ботевградского округа: ее поют, например, девушки из Старозагорского округа.[13] Если песни, созданные отдельными певцами, жизненны и остры по темам, ярки и удачны в своей текстовой и музыкальной стороне, верно передают новые стороны жизни, быта и психологии людей, то они быстро распространяются в народе. В данном случае наглядно объединяется и индивидуальное и коллективное творчество.

В-пятых, наконец, коллективность народного творчества проявляется в единстве его идейного содержания, образности и художественных средств: песни сходны в своих основных художественных, эстетических принципах, хотя создаются различными хорами и певцами, в различных селах и округах.

Вопрос о единстве идейного содержания народного творчества и единстве его эстетических принципов, образности и выразительных средств исключительно важен. Классическое народное творчество этими своими сторонами значительно отличалось от художественной письменной литературы, и нетрудно было отличить не только народную песню от стихотворения поэта, но и народную песню от песни в народно-поэтическом духе, созданной поэтом. В наши дни возрастает единство литературы и народного творчества, тем не менее несмотря на это и в наши дни мы легко отличаем народную песню, сложенную народными певцами, от песни, созданной поэтом. Стало быть, пока существуют известные отличия народного творчества от литературы и в области поэтического стиля.

Верное положение о коллективности народного творчества нельзя понимать внешне. Суть вопроса состоит в том, что все формы проявления

[12] И. Качулев. Български народни песни за Русия и Съветския Съюз. Сборник. Изд. БАН, София, 1953, стр. 146 (Институт за музика).

[13] «Народна младеж», 1953, № 34, стр. 2.

коллективности народного творчества имеют внутренний смысл: он состоит в том, что коллективность есть внешнее проявление глубокой народности фольклора — выражения дум, чаяний, представлений, миропонимания народных масс.

Отмеченной выше важной особенностью — коллективностью и выражением народных дум и чаяний — народно-поэтическое творчество отличается в известной мере от литературы, но не отличается от классического народного творчества вообще.

Эта сторона народного творчества связана с другой важной его стороной — с синкретичностью, т. е. с тем, что народно-поэтическое произведение представляет собою не только словесный текст, а и напев,[14] если же это не песня, а сказка, то она имеет особую интонацию живой речи, особые моменты исполнения, нередко речитативный сказ. Поскольку основным жанром в современном народном творчестве и советских народов, и болгарского народа является песня, эта особенность народного творчества играет тем более важную роль.

Большой заслугой болгарских фольклористов (прежде всего сотрудников Института музыки) является запись текстов и напевов песен (записи Елены Стоин, Райны Коцаровой и других). Мы полагаем, что неверно было бы упускать из виду синкретичность народно-поэтических произведений, так как это приводило бы к лишению их важного момента их своеобразия.

Для современного болгарского народного творчества это так же характерно, как и для народного творчества в прошлом. Поэтому не просто устность, а синкретичность и создания и бытования (исполнения) отличают произведение народного творчества от литературного произведения. Здесь следует подчеркнуть, что все отмеченные выше моменты проявления коллективности народного творчества имеют место только в единстве с его синкретичностью, т. е. с единством словесного текста и напева.

В наши дни значительно утратилась характерная для классического фольклора традиционность, но сохранилось и углубилось единство идейного содержания и художественных форм народного творчества. В основе вновь создаваемых произведений народного творчества лежат эстетические принципы народных масс, связанные с процессом формирования новой, социалистической национальной культуры.

В современном болгарском устном народном творчестве еще сохраняются некоторые старые темы, жанры и выразительные средства. Можно отметить, что в нем живут, хотя уже и не широко, некоторые старые песни, переходящие по традиции от одного поколения певцов к другому; еще создаются произведения о новых событиях и героях, использующие традиционные жанровые формы и художественные средства старых исторических песен.

В репертуар современных болгарских певцов и вообще народных масс Болгарии входят лучшие из старых народных песен — трудовые, бытовые и героические хайдутские песни. Они, надо полагать, еще долго будут распеваться в народе. Однако ясно, что некоторые из жанров старой народной поэзии выходят или уже вышли из употребления, как например обрядовые песни. Из старых песен поются прежде всего песни, посвященные борьбе болгарского народа за освобождение от турецкого владычества.

---

[14] Е. Стоин в указанной выше статье отмечает, что современные певцы «во множестве случаев сочиняют одновременно и текст и напев» (стр. 142).

Они записаны от певцов старшего поколения. Причем среди этих песен есть песни, усвоенные ими в молодости и созданные ими самими.

Из старых песен живет еще и короткая лирическая песня общественного и личного содержания. В одной из них молодой болгарин, обращаясь к матери, говорит:

Искам, мамо, в борбрата
С турчин да се бия;
Не ща даром свободата,
Не ща тирания.
Не ща вече на султана
Да плащам вергия,
Искам гордо във Балкана
Знаме да развия.[15]

Хочу, мать, в бою
С турком биться;
Не хочу даром свободы,
Не хочу тирании.
Не хочу больше султану
Платить дани-подати.
Хочу гордо на Балканах
Поднять наше знамя.

В этой песне явно заметно литературное влияние в характере стиха и рифмы, даже в таких словах, как «тирания». В ней чувствуются отголоски песен поэта середины XIX века Добри Чинтулова.

Певица Пена Грозева еще поет старые посиделочные песни («Ходил верхом, ходил низом», «Драгана корову доила»), жнивные песни («Запозднилась Яна», «Разболелась Войка»), хороводные песни («Голубь воркует», «Очи, черные очи»).

Другого типа песни поют Атанас Киров Коцев и Тодор Панчев. Это певцы старшего поколения, они сохранили в своей памяти немало старых героических песен сложной композиции и сложного сюжетного развития — песен о хайдуках. Особенно широк был репертуар недавно умершего Вичо Бончова. Его песни охватывают события со времен турецкого нашествия. Но Вичо Бончов в еще большей степени, чем другие певцы, интересен тем, что он пел не только песни о прошлом Болгарии, усвоенные им от своих учителей — мастеров народной песни, но и сам создавал новые песни на старые сюжеты, песни о событиях и героях прошлого. Большое место в его репертуаре занимали песни о русско-турецкой войне 1877—1878 годов и о русском народе — защитнике и освободителе Болгарии. Такова его песня «Русско-турецкая война за освобождение Болгарии», где певец с большой признательностью и любовью говорил о «великой России». Эту песню он составил по рассказам и воспоминаниям очевидцев событий. Он создал песни и о более новых исторических событиях — конца XIX и начала XX века, например о первой мировой войне, а также о социальных противоречиях и классовой борьбе в старой болгарской деревне («Наказанный чорбаджия», «Месть бедняка» и др.).

В Странджe в 1951 году записана песня о Ботеве, которая рисует его как предводителя целого войска и заканчивается обращением певца к лесу с просьбой сохранить Ботева от «проклятых турок». Существование подобных песен говорит о жизненности героических традиций болгарского народа, о его патриотической гордости своим прошлым и о непрекращающейся эпической традиции.

Характерно, что после освобождения Болгарии от фашизма не только стали создаваться новые песни, но в значительной мере возродился интерес широких народных масс и к старым народным песням. Это объясняется тем, что в условиях капитализма и фашизма трудовые массы народа, задавленные экономическим и политическим гнетом, не могли уделять должного внимания своему собственному творчеству. Иное мы видим в условиях народно-демократической Болгарии. Е. Стоин говорит: «Под влия-

[15] «Народна младеж», 1953, 10 февраля, № 34, стр. 2.

нием нового социалистического воспитания и массового движения художественной самодеятельности молодежь с любовью заучивает и воспринимает от старшего поколения широкие напевы старинных исторических, юнацких и лирических песен, как и бесконечно разнообразные хоровые песни вместе с соответствующими танцами».[16]

Однако совершенно ясно, что не песни о событиях прошлого и героях прошлого отличают современное творчество болгарского народа, а новые песни о новых исторических событиях и героях, которые характерны даже для творчества певцов самого старшего поколения, как Вичо Бончов и Атанас Киров Коцев.

Новые песни продолжают традиции старой героической и бытовой песни, поэтому в них еще используются жанровые особенности и характерная поэтика классической народной песни. Это свойственно, например, песням на темы современной жизни — о коллективном труде в кооперативных хозяйствах, о братской помощи Советского Союза, сложенных Атанасом Кировым Коцевым. Но, как мы увидим это далее, хотя в этих песнях и используются старые художественные формы, в них нет архаизации, а все свежо, ярко, естественно. Это объясняется, с одной стороны, простотой и строгостью композиции и выразительных средств классической народной формы, а с другой — талантливостью певцов и органической свойственностью для них именно этих форм и средств. Таковы, например, песни Вичо Бончова.

Многие из новых песен, песен на современные темы и сюжеты создаются на основе старых песен. Е. Стоин пишет: «Современная народная песня создается и развивается именно на основе традиционного песенного творчества, но обогащается новым высокоидейным содержанием».[17] Об этом процессе свидетельствует и И. Качулев: «Традиция народно-песенного творчества сохранена у нас полностью. И ныне народные певцы, придерживаясь мелодических и словесных форм старых народных песен, создают новые народные песни, в которых отражают современную нам общественно-политическую, экономическую и культурную жизнь».[18]

Образцом прямого использования старой песни может служить песня о командире 2-й среднегорской бригады имени Василия Левского Василе Танчеве, убитом в бою с фашистами осенью 1943 года. Партизаны называли его Любчо-командир. Эта песня сложена двумя певицами (матерью и дочерью — 37 и 19 лет) — Пеной и Цоной Райчевыми из села Васил Левски Карловского округа, которые используют начало песни об Инджевоеводе:

Заплакала е гората,
Гората и планината
Заради Любчо-командир.
Камо го Любчо да дойде
Дружина да си поведа
Из тоя земе свободна!
Фашистска го бомба удари
От лява страна ф сърцето.
Затуй ми плаче гората,
Гората и планината,
Затуй ми плача народа.[19]

Заплакал лес,
Лес и горы
О Любчо-командире.
Как пришел сюда Любчо
Дружину свою повести
По той ли земле свободной!
Фашистская бомба его ударила
С левой стороны в сердце.
Об этом и плачет лес,
Лес и горы,
Об этом плачет народ.

[16] Стоин, стр. 125.
[17] Там же, стр. 127.
[18] И. Качулев, ук. соч., стр. 146.
[19] Стоин, стр. 136.

Сила старой поэтической традиции еще настолько велика, что в песнях о новых героях, в песнях на новые темы и сюжеты нередко используются традиционные художественные средства, параллелизмы, сравнения, тавтологические обороты речи («дума думали»), стихотворные размеры, например десятисложный эпический стих в песнях Атанаса Кирова Коцева, знакомые из старых песен картины природы, придающие тексту эмоциональную, лирическую и вместе с тем патриотическую окраску и национальный колорит, образность и символика, обращения к природе, жанровые признаки старых песен. Все это придает новым песням национальное своеобразие. Однако совершенно неверно было бы считать, как это полагает Е. Стоин, что традиционная музыкальная и словесная форма «оказывается вполне способной выразить новые идеи и настроения».[20] Это мнение противоречит другому, более верному положению того же автора, что, «кроме пути переработки старых песен, народ стремится создавать и совсем новые народные песни, новые по музыке и тексту».[21] Происходит не только процесс создания на старые мелодии новых текстов, «которые верно отражают новую жизнь и возвращают песне ее жизненность и актуальность»,[22] но и создаются песни с новым текстом (а часто и новой мелодией), который полностью или почти лишен традиционных поэтических средств.

Совершенно уже ясно, что и в песнях о новых событиях и героях, сложенных певцами старшего поколения, а тем более молодыми певцами, старые формы творчества меняются: современная песня, творчески продолжая народно-поэтические традиции, постепенно освобождается от окостенелых архаических форм, которые в какой-то степени уже тормозят художественное воплощение нового жизненного содержания. Певцы ищут новое художественное выражение для новых мыслей и чувств. Новое содержание создает и новые формы.

Ясно, что в современном болгарском народном творчестве формируется новый стиль, создаются новые традиции. Но это, естественно, длительный процесс. Е. Стоин справедливо говорит: «Болгарское современное народное творчество находится еще на начальном этапе своего развития. Десять лет совсем небольшой срок для того, чтобы оформился новый народно-песенный стиль. Одно несомненно утвердилось — это новая тематика. Но дело постепенно идет к изменению художественных форм».[23]

2

В репертуаре современных певцов Болгарии большое место занимают песни об антифашистской борьбе и партизанском движении. Эти важные социально-исторические явления не могли не отразиться в народном творчестве. В разных краях Болгарии певцами разных поколений сложено много песен о фашистских зверствах, о народном сопротивлении фашизму, о героях-партизанах. Многие из этих песен созданы самими партизанами или людьми, помогавшими партизанам, поэтому песни часто возникали в тех местах, какие были центрами партизанской борьбы, как Батак. Сюжеты этих песен обычно носят героический и трагический характер, в них нередко поется о гибели партизан, рассказывается об ужасах фаши-

[20] Там же, стр. 142.
[21] Там же, стр. 137.
[22] Там же, стр. 136.
[23] Там же, стр. 147.

стского владычества. Но всегда в них звучит неколебимая вера в победу, призыв к борьбе с фашизмом. В этих песнях определяются великие цели освободительной борьбы народа, они пронизаны чувством самоотверженной любви к родине. В них ярко и выразительно рисуются героические образы партизан и командиров партизанских отрядов, а также тех, кто помогал партизанам и часто жертвовал собой. В песнях выражена любовь народа к партизанам, восхищение их подвигами. Образная система, выразительные средства, язык, стих и принципы композиции этих песен связаны и с традиционными хайдутскими песнями, и с литературными образцами, как стихотворения Ботева, и с революционными болгарскими и русскими песнями.

Партизанские песни и песни о партизанах — ценнейший раздел современного болгарского народного творчества. Именно поэтому он наиболее изучен,[24] что дает нам основания не останавливаться подробно на этих песнях.

Собственно современными болгарскими народными песнями следует считать те, которые в наши дни создаются в народе и посвящены острым современным вопросам и важным явлениям общественной жизни и личным отношениям людей народно-демократической Болгарии. Эти песни в репертуаре народных певцов тоже занимают уже значительное место. На их материале яснее всего можно рассмотреть процессы, происходящие в современном фольклоре.

Современные болгарские народные песни отличаются от старых песен прежде всего острым чувством современности, чувством нового. В них широко отражаются новые явления жизни, в силу чего и сами песни являются новыми по своим темам, сюжетам и образам произведениями. Своими песнями народ откликается на те огромные преобразования, какие произошли и происходят в социальной и экономической жизни страны. В песнях прежде всего отмечаются те положительные стороны действительности, какие отличают ее от болгарской действительности до 9 сентября 1944 года. Песни, таким образом, становятся исторически верным отражением новой, свободной и счастливой жизни народа.

Основной темой современных болгарских народных песен является строительство социализма. В песне о клятве народа над гробом Георгия Димитрова говорится:

Честит живота да строим	Счастливую жизнь строим
За всички хора на свете.[25]	Для всех людей на свете.

В песнях рисуются картины социалистического строительства, показывается трудовое воодушевление народа. Так, в одной из них мы найдем изображение строительства Хаинбоазского прохода в горах, где бригады молодежи проявили замечательный героизм. Одна из таких песен была

[24] Можно указать следующие статьи: С. Георгиева. Български партизански песни. «Език и литература», 1949, кн. 4, стр. 267—277; Н. Ковачев. Нашия партизански фолклор. «Земеделско знаме», 1949, № 1006, стр. 4; Народът пее песни за тях. «Отечествен фронт», 1950, № 1865, стр. 4; Г. Хрусанов. 1) Антифашистската борба в народните песни. «Земеделско знаме», 1950, № 1033, стр. 4; 2) Образъ на партизанина и политзатворника в народните песни. «Земеделско знаме», 1950, № 1041, стр. 4; И. Коев. 1) Борчески Батак съхранява революционните си традиции в героически песни. «Отечествен фронт»,1951, № 2078, стр. 4; 2) Народната героическа поема за партизанския отряд «Антон Иванов». «Език и литература», 1952, кн. 4, стр. 231—235. Особенно важны книги: Цв. Вранска и Ст. Георгиева-Стойкова. Партизански бит и фолклор. Изд. БАН, София, 1954, стр. 318; Елена Стоин. Народни партизански песни. 1923—1944. Изд. БАН, София, 1955, стр. 262.

[25] «Вечерни новини», 1952, № 429, стр. 4.

сложена молодежью. Автор ее неизвестен. Она распевалась во всех бригадах на строительстве и осталась жить в народе как памятник его трудовых подвигов.[26]

В этой новой по теме песне есть и традиционные приемы композиции и мотивы. Так, зачин «Что за чудо случилось» широко распространен в старых болгарских — юнацких и хайдутских песнях. Он перешел и в лирические песни, где используется с той же целью, с какой использовался в старых героических песнях: он подчеркивает необычайность явления. Характерная для этой песни система повторений тоже идет от поэтики традиционной песни. Но жизненное содержание песни и ее идейный смысл новые. В ней воспет героический труд димитровской молодежи, строившей Хаибоазский перевал. По сравнению со старыми песнями эта песня имеет совершенно новое конкретно-историческое содержание — социалистическое строительство. Однако новое содержание в этой песне не находит должного художественного воплощения.

В современных болгарских песнях нашло отражение и широкое строительство в стране больших водохранилищ (язовиров), и строительство крупных заводов. В одной из песен юноша идет в город Елену:

Там си народа работи
Голяламо предприятие,
Първото на Балканите.[27]

Там народ строит
Большое предприятие,
Первое на Балканах.

Особенно широко освещаются в песнях преобразования в жизни болгарской деревни. Это объясняется тем, что бóльшая часть авторов песен и певцов — крестьяне. Но возможно, что тут следует принять во внимание, что фольклористы более занимались собиранием крестьянского песенного творчества, нежели песенного творчества рабочих.

Коллективизация сельского хозяйства, как явление, глубоко затронувшее народные массы, не могло не отразиться в крестьянских песнях. И действительно, бóльшая часть песен, записанных в селах, песвящена этой теме. О коллективизации сложили песни многие певцы, в том числе и певцы старшего поколения, как дядо Мано (Атанас Киров Коцев), который создал песню об образовании трудового кооперативного земельного хозяйства (ТКЗС).

В этих песнях утверждается новая социальная действительность деревни, рисуется жизнь трудовых сельских кооперативов, коллективный труд крестьян — труд для себя и государства. В новых песнях о посеве и жатве уже нет темы наемного труда и образа поденщика-жнеца и жницы, какой был обычен в старых песнях. В них изображаются бескрайние плодородные нивы трудовых хозяйств (трудово стопанство), общие поля без межей (обща нива без синури).[28] В песнях Марийки Пенчевой речь идет о зажиточной и счастливой жизни села, о любви к трудовому коллективу, о желании вложить свои силы в общий труд. В них рассказывается о посеве и жатве, о сдаче хлеба государству, о радости богатого урожая.

Елена Стоин в 1950 году записала песню от 17-летней певицы Каны Мержановой (село Бисер Харманмийского округа). В традиционной диалогической композиции (разговор сына с матерью) песня рассказывает

---

[26] Елена Стоин записала ее в 1950 году от Косты Данаилова 44 лет (Стоин, стр. 130).

[27] Стоин, стр. 132.

[28] «Език и литература», 1951, кн. 2, стр. 100.

о богатой жизни кооперативных хозяйств, о новых трудовых возможностях общего хозяйства. Она отличается реалистическими деталями.

Дамянчо мама думаше:
«Защо си, мамо, кахърна?
Откако, мамо, влязохме
В Те Ке Зе Се — то народно,
От всичко, всичко имаме:
Погледни ниви безкрайни,
Добитък одър и дребен,
Агънца пълни в кошари,
Пченица жълта загорска
И тя е пълна в хамбари!».
Мама Дамянчо думаше:
«Как да н'съм, синко,
кахърна,
Кахърна и невесела:
Лятото беше сушаво,
Зимата също отиде.
Кът не поникне житото,
Какво ще женем лятото?».
Дамянчо мама думаше:
«Не бери, мамо, кахъри!
Зима беше сушава,
Лягото ще е кишаво,
Ще пуснем трактор „Сталинец",
Да оре ниви бескрайни
И всичко ще си посеем,
От какво се нуждаем».[29]

Дамянчо матери говорит:
«Чем ты, мать, озабочена?
С тех пор, мать, как вошли мы
В кооператив народный,
Все, все у нас есть:
Посмотри на нивы бескрайние,
На скот крупный и мелкий,
На кошары жирных ягнят,
На полные амбары
Желтой загорской пшеницы!».
Мать говорила Дамянчу:
«Как мне не быть, сынок,
озабоченной,
Озабоченной и невеселой:
Лето было сухим,
Зима пришла такая же.
Так не взойдет наше жито,
Что мы жать будем летом?».
Дамянчо матери говорил:
«Оставь, мать, свои заботы!
Зима была сухая,
Лето будет дождливым,
Пустим мы трактор „Сталинец",
Чтобы пахал нивы бескрайние
И все мы себе посеем,
В чем мы нуждаемся».

В старых трудовых крестьянских песнях тема губительной засухи была обычной. Засуха приносила крестьянству голод и беду. Но в кооперативе «народном», где есть тракторы, не страшна засуха. Приведенная песня — песня большого жизненного содержания. Противопоставление образов матери, много испытавшей в жизни, знавшей засуху и голод, тревожащейся об урожае, и сына, понимающего силу кооперативного хозяйства, психологически убедительно. В песне подчеркнут тот большой перелом, какой произошел в жизни деревни: трудовой кооператив все дал крестьянству — землю, скот, хлеб, машины. Тревоге и озабоченности матери противопоставлена уверенность сына. Иной стала теперь жизнь болгарского крестьянина, нет в ней больше места голоду и беде. Эта мысль оттеняется и в картине зажиточной жизни кооператива, и в словах сына: «Оставь, мать, свои заботы!».

Со старой народной традицией связаны в приведенной песне образы матери и сына, картина засухи, диалогическая композиция, традиционные ремарки, связывающие диалог («Дамянчо матери говорил», «Мать говорила Дамянчу»), ставшие фразеологическими тавтологии («кахърна та невесела»), варьирование текста:

1. Лятото беше сушаво,
   Зимата също отиде...
2. Зимата беше сушава,
   Лятого ще е кишаво...,

устойчивые эпитеты («желтой пшеницы»).

Эта система традиционных средств песни в какой-то степени связана с образом матери и соответствует ему. С образом сына связываются, напротив, картины новой жизни — бескрайних нив, кошар, полных ягнят, амбаров, полных хлеба, трактора в поле. Все это подчеркивает противо-

[29] Стоин, стр. 131.

поставление двух образов и стоящих за ними картин старой и новой жизни.

Своеобразную песню о кооперативном хозяйстве создал певец Атанас Киров Коцев. И эта песня начинается с зачина, напоминающего зачин разобранной сейчас песни:

Чуйте стари, запомнете млади,	Послушайте старые, запомните молодые,
Какво стана у село Маслово.	Что случилось в селе Маслове.

Песня рисует жизнь трудового хозяйства: оно прославилось своими коровами, своими овцами, тем, что тут выстроены конюшни, насажены груши, яблони и сливы, заведено поливное хозяйство. Картина новой жизни села подчеркивается введением образа старой женщины. Столетняя Яня пришла в поле посмотреть, как пашут трактором:

Кога виде дълбоко оране,	А увидела глубокую пахоту,
До колене земя изорана	(По колено земля вспахана),
От радос е песен запеяла...[30]	От радости песню запела...

В песнях о новом селе нередко говорится о высокой агротехнике, о машинах на полях («а ръш сме за проба сеяли»); говорится и о радостном труде на общей ниве, о трудовом подъеме и трудовом героизме людей. Тема труда разрабатывается широко. Песня зовет к труду на благо родины. Она рисует образы людей, гордых своими трудовыми успехами, мечтающих стать ударниками, получить переходящее красное знамя, соревнующихся в труде. Труд людей изображен на фоне картин болгарской природы, которые придают песне эмоциональный характер.

В центре песен о новом селе обычно стоит образ крестьянина-труженика: в песне дядо Мано «Ойде Гьорги на нови пазаре» — образ трудолюбивого Георгия, в песне Петканы Захариевой «Донка» — образ героини труда.

В новых песнях изображаются и новые герои: бригадир, тракторист, крестьянин — член кооперативного хозяйства. Тракторист — важное лицо в деревне. И в песне сын говорит матери, что хочет:

Тракторист, мамо, ще стана,	Трактористом, мать, хочу стать,
Дълбока оран ще ора,	Глубокую пахоту пахать,
Нов живот, мамо, ще градя	Новую жизнь, мать, строить
В нашата скъпа родина.	В нашей дорогой родине.

В новом селе женщина свободна и равноправна с мужчиной. В песнях поется о трудолюбии и красоте женщины-болгарки. В упомянутой песне Петканы Захариевой о героине социалистического труда Донке Панайотовой говорится:

Доне ле, че тя най-рано,	Ой Донка, она раньше всех,
Доне ле, в блока отива,	Ой Донка, на поле уходит,
Доне ле, и тя най-много,	Ой Донка, она больше всех,
Доне ле, от декар добива.[31]	Ой Донка, гектаров убирает.

В песне той же певицы «Калина-трактористка» нарисован образ девушки-трактористки, новой фигуры для болгарской деревни. Ее образ создается с явной его поэтизацией:

Тя си на трактор седеше,	Она на трактор садится,
И кръшна песен пееше:	Задорную песню заводит:
«Другари верни, сговорни!	«Товарищи верные, дружные!

[30] «Известия на Етнографическия институт с музей», 1953, кн. 1, стр. 170.
[31] «Народна младеж», 1953, № 34, стр. 2.

Сявайте семе пролетно!
Сявайте семе пролетно!
Докат му й, братя, времето!
Кат на мома хубостта,
Как на ерген лудостта!»[32]

Сейте вы семя весеннее!
Сейте вы семя весеннее!
Пока ему, братья, время!
Как красоте девичьей,
Как удали молодецкой».

Поэтизация образа передовой женщины или девушки нередко достигается яркими, эмоциональными сравнениями, навеянными окружающей ее обстановкой:

Донкината снага —
Житен клас на нива.
Донкините очи —
Син синчец разцъфиал.[33]

Донкина сила —
Хлебный колос на ниве.
Донкины очи —
Синий василек расцветший.

В духовном облике героев современных песен раскрываются новые черты людей: высокая сознательность в отношении к труду, жизнерадостное восприятие действительности. И старые песни не были пессимистическими, в них тоже звучали бодрые мотивы, вера народа в свои силы. Однако в новых песнях они нашли гораздо более яркое выражение. Новые песни — это песни радости и счастья. Поэтому такой большой смысл приобретает противопоставление озабоченной печалью матери и уверенного в будущем сына в разобранной выше песне.

В современных песнях отразился небывалый до сих пор подъем экономической и культурной жизни страны, тяга молодежи к учению, к знаниям.

В корне изменилась судьба людей в народно-демократической Болгарии. Во многих песнях говорится о том, какие широкие возможности открыты теперь перед молодежью. Мать спрашивает трех подросших своих детей, кем они хотят быть. Один ее сын хочет работать в своем селе, пахать «глубокую пахоту» «на общей ниве без межей». Дочь хочет оставить село:

Аз искам, мамо, да ида
Текстилно школо да уча.

Хочу я, мать, поехать
В текстильную школу учиться.

Младший сын мечтает стать строителем, но строить не дома для хозяев и этим кормиться, а заводы; он хочет отдать свои силы на благо родине:

А аз ще, майко, да ида,
Млад бригадир да стана,
Заводи, майко, да строя
Из наша китна родина.[34]

А я, мать, поеду,
Чтобы молодым бригадиром стать,
Чтобы заводы, мать, строить
На нашей прекрасной родине.

Новые общественные отношения, новый характер жизни, новый духовный облик людей меняют и их личные отношения, что находит отражение в лирических песнях.

В одной из песен юноша жалуется, что нет у него жены, что он одинок, и спрашивает девушку, пойдет ли она за него. И она дает ему характерный ответ:

Аз ще да те взема, Иванчо,
Ако ме послушаш,
Ако ме послушаш, Иванчо,
Бригадир да идеш,
Ударник да станеш, Иванчо,
Ордена да носишь,

Я возьму тебя, Иванчо,
Если меня послушаешь,
Если меня послушаешь, Иванчо,
В бригадиры пойдешь,
Ударником станешь, Иванчо,
Орден будешь носить,

[32] Там же.
[33] Там же.
[34] «Език и литература», 1951, кн. 2, стр. 100.

Ордена на труда,
Ордена да носиш, Иванчо,
Знаме да развяваш.
Ний със теб да идем, Иванчо,
Хоро да играем,
Хоро да играем, Иванчо,
Със пръст да ни сочет
И за мен да рекат, Иванчо,
Браво на тъс мома,
Браво на тъс мома, Иванчо,
Добър с момък избрала.[35]

Орден труда,
Орден будешь носить, Иванчо,
Знамя получишь.
Мы с тобой пойдем, Иванчо.
В хоро́ плясать,
В хоро́ плясать, Иванчо,
На нас будут указывать
И обо мне говорить, Иванчо,
Умная эта девушка,
Умная эта девушка, Иванчо,
Хорошего парня избрала.

Современные болгарские песни, рисуя картины новой жизни и раскрывая новый духовный облик людей, создают и новый образ родины и новый образ народа. Народ радуется развитию своих творческих сил, свою родину он хочет сделать «прекрасным садом» («китна градина»). В песнях дан образ не страдающего, не угнетенного, а счастливого народа, а тема народного счастья служит их основной темой.

Радостную и светлую песню о своем селе создали девушки села Ражево Пловдивского округа:

Хубаво село имаме,
То няма равно на себе.
Пред всяка къща градинка,
Момите тут засмени
И все са бели, бели червени.
Край село Стряма протича,
Не казвам, казвам как се
нарича.[36]

Хорошо наше село,
Равного нет ему.
Перед каждым домом садочек,
Девушки тут смеются
И все белые, белые-румяные.
У села Стряма течет,
Не скажу, не скажу, как оно
зовется.

Песни о новой жизни и новой деревне имеют яркий реалистический характер. Это выражается в умении певца широко смотреть на действительность, отметить главное в ней: творческий труд народа, заботу партии о счастье народа, показать не только достижения, но и трудности строительства новой жизни; это выражается в умении необычайно экономно нарисовать образ человека и передать его новые черты, воспроизвести новые моменты быта. Песни вместе с тем дают политическую оценку событий и героев. Все это делает их содержательными, жизненными, придает им большую познавательную и идейную ценность.

Эмоциональная сила песни увеличивается выразительной контрастной композицией, яркими определениями и сравнениями, использованием традиционных эпитетов (другари верни, сговорни). Но важно отметить, что в новых песнях вырабатываются и новые выразительные средства. Так, например, в них установились новые постоянные эпитеты: почти в каждой песне о трудовом кооперативном хозяйстве встречаются характерные эпитеты «дълбока оран», «нивы бескрайни», «поля широки», «мила родина», «скъпа родина».

Но основное отличие современных болгарских народных песен от старых состоит прежде всего в новых картинах жизни:

Запели ми са комбайни,
Комбайни еще вършачки.
Жътвари и жътварки.
От трудовите стопанства
Събират зърно налято —
Хляба на народа да осигурят
И живота му да подобрят.[37]

Запели комбайны,
Комбайны и молотилки.
Жнецы и жницы
Из трудовых хозяйств
Убирают зерно наливное —
Хлеб для народа готовят,
Жизнь его улучшают.

[35] Стоин, стр. 141—142.
[36] Там же, стр. 137.
[37] «Замеделско знаме», 1951, 14 юли, № 1509, стр. 4.

Песни отличаются значительным идейным содержанием, верностью оценок:

...нашта славна партия	...наша славная партия
Денем и нощем се мисли,	Днем и ночью думает,
Народа да он улесни....	Чтобы народу жизнь облегчить....
...Нашта мила родина	...Чтобы наша милая родина
Да стане китна градина.[38]	Стала прекрасным садом.

Тема счастливой жизни народа и его сознательного труда нередко совмещается в песнях с темой мира. Кроме того, народные певцы создали и ряд песен, специально посвященных теме мира.[39]

Миролюбивые традиции болгарского народа прекрасно подтверждаются его протестом против болгаро-сербской войны 1885 года, Второй балканской войны 1913 года, Первой и Второй мировой войн, борьбой за дружбу с народами, в частности за дружбу с СССР в 1941 году. Освобождение Болгарии от фашистского гнета принесло ее народным массам радость мирной жизни, поэтому так страстно они отвергают мысль о новой войне. Стремление народа к миру отразилось и в его песнях.

Уже в партизанских песнях высказывалось желание скорее разгромить врагов и вернуться к мирному труду. Этот мотив настойчиво звучит в них. В песне «Красная Армия идет» болгарский парень мечтает «пшеницу сеять». Узнав о том, что советские войска перешли Дунай и вошли в Софию, он готовит коня, плуг и телегу и говорит матери:

Принесут они, мать, яровой пшеницы,
И я, мать, пшеницу буду сеять.[40]

После освобождения страны от фашизма песни о мире создаются многими певцами — и старыми и молодыми. Они быстро распространяются и становятся популярными. Это подтверждают фольклористы-собиратели. Иван Качулев говорит: «Народный певец не останется безразличным к борьбе за мир и ее вдохновителям».[41]

Этим самым народные певцы отражают стремление народа к мирной жизни и вносят свой вклад в борьбу за мир.

Популярность песен о мире подтверждается еще и тем, что в народе нередко поются стихотворения и песни о мире, появившиеся в печати. Елена Стоин описывает хоро́ в селе Иваново Харманлийского округа в день выборов 15 мая 1949 года, когда молодежь на мелодию знакомой песни пела песню, напечатанную в газете. Этот текст или является народным, или сочинен автором с использованием стиля и стиха народной песни. В ней есть замечательные слова:

Събери, Радка, момите,	Собери, Радка, девушек,
Момите още женните,	Девушек и женщин,
Попитай всички да кажат —	Спроси всех, пусть они скажут
Искат ли, Радке, войните...	Хотят ли, Радка, войны...

[38] Иван Качулев. Народни песни за мира. «Изгрев», 1951, 3 юни, № 2063, стр. 4.

[39] Елена Огнянова. Нови народни песни за мира. «Литературен фронт», 1952, 14 ноември, № 48, стр. 2.

[40] И. Койнаков. Народни песни за съветска армия — освободителка. «Вечерни новини», 1953, 11 септември, № 213, стр. 4.

[41] Български народни песни за Русия и Съветский Сьюз. Съставил Иван Качулев. София, 1953, стр. 147.

Песня дает на этот вопрос определенный ответ: они не хотят войны, они хотят:

Трудови, Радке, стопанства,
Машины, Радке, жетварки,
Да жънат лете нивята,
И след тях, Радке, момите
С песни да собират снопите...[42]

Трудовых, Радка, хозяйств,
Машин, Радка, косилок,
Чтобы жали летом нивы,
А за ними, Радка, девушки
С песнями чтоб снопы вязали.

Но и сами народные певцы создают песни о мире. Такие песни составил Павле Атанасов. Это песни «Пусть будет проклята война» и «О турецкой бригаде в Корее». В первой из них мирный труд и счастье людей противопоставляются войне и разрушению. Автор обращается к силам природы — ветрам, молниям — с просьбой растопить пушки и ружья, страшные танки, «что губят и детей и женщин», перелить их в плуги и бороны, в тракторы и комбайны.

Чтоб обрабатывали они поля,
Чтоб гремели песни чудесные,
Чтоб радость была бесконечной.[43]

В другой песне обличаются поджигатели войны, купившие турецкие войска за деньги и пославшие их в далекую Корею. Певец рассказывает о том, как не хотят турецкие солдаты садиться на пароход, как плачут их жены и проклинают тех, кто затеял войну в Корее. Есть в песне и картина страшных разрушений городов и сел Кореи, и картина протеста народа против войны. В конце песни высказывается уверенность, что труд корейского народа, защищающего свою свободу и мирную жизнь, победит войска, «купленные за золотые даллары».[44]

Очень интересны песни о мире, сложенные певицей Магдаленой Ирининой из г. Банско. В них выражена мечта болгарки-труженицы о спокойной, мирной жизни. Одна из этих песен, построенная в традиционной диалогической манере, стала весьма популярной. Она представляет собою разговор мужа и жены:

Стоян си либе, мори, питаше:
— Кажи ми, либе, кажи ми,
Кажи ми, либе, мори, кажи ми,
Кое най-нужно на света?
— Либе Стояне, мори, Стояне,
Мирът е най-нужен на свете...[45]

Стоян жену, ой ли, спрашивал:
Скажи мне, милая, скажи мне,
Скажи мне, милая, ой ли,
скажи мне,
Что нужнее всего на свете?
— Милый Стоян, ой ли, Стоян,
Мир нужнее всего на свете...

Тема мира в народных песнях неразрывно связана с темой дружбы народов. Эта последняя находит наиболее широкую разработку в песнях о Советском Союзе. В песнях ярко и подлинно поэтически выражаются чувства уважения и любви к советскому народу. Тема болгаро-русской дружбы издавна занимает значительное место в болгарских песнях. В современных песнях она получила новую жизненную основу в факте освобождения Болгарии Советской Армией от фашистского гнета, в факте братской помощи, которую оказывает Советский Союз народно-демократической Болгарии. Поэтому песни о Советском Союзе очень популярны в болгарском народе.

В годы борьбы против немецко-фашистских захватчиков и болгарских фашистов болгарский народ страстно ждал помощи советского народа. Это

[42] Стоин, стр. 140—141.
[43] «Литературен фронт», 1952, № 48, стр. 2.
[44] Там же.
[45] Там же.

и отразилось в партизанских песнях о Советском Союзе, Советской Армии, Сталине и маршале Толбухине.

Немало песен народные певцы посвятили освобождению Болгарии советскими войсками в 1944 году. В них высказана благодарность болгарского народа советскому народу и его армии за свое освобождение. В эпитетах «силна Русия», «славни руснаци» выражается искреннее восхищение мощью Советской страны.

В песнях говорится о победоносном движении советских войск, громящих фашистские полчища. С затаенной радостью следил болгарский народ за движением на запад Советской Армии. Своеобразно разрабатывается эта тема в песнях. Советская Армия представляется в виде могучего облака, в виде грозной силы. Впереди войска с красным знаменем в руке идет маршал Толбухин. Он призывает болгар подняться на борьбу:

— Ставайте, братья българи,
Взимайте пушки и патрони,
До един при нас елате,
Под знамете се строете
и всички със нас тръгнете,
Германия да победим,
Фашизма да унищожим,
Народите да освободим!

Вставайте, братья болгары,
Берите ружья и патроны,
Все до единого к нам приходите,
Под знаменем стройтесь
И с нами все идите,
Чтоб Германию победить,
Фашизм уничтожить,
Народы освободить!

В ответ на его призыв поднимаются молодые партизаны, спускаются с гор, развивают красные знамена, на которых написано: «Смерть фашизму! Свобода народу!».[46]

В песне «Темная мгла» страшные силы фашизма олицетворяются в сказочно-мифическом образе «ламя» — страшного четвероногого животного с собачьей головой и змеиным хвостом. Три года «ламя» угнетала весь свет, захватив все добро и все богатства и заставив людей умирать с голоду. Но не мифический герой убивает чудовище и освобождает желтое жито для пахарей, красное вино для виноградарей, мед и масло для пастухов, вместо него появляются русские воины («московците, руснаците»), убивают чудовище и освобождают болгарский народ. Русские называются в этой песне юнаками (героями), левентами (богатырями), братьями русскими (братя руснаци). Партизаны встречают их с радостным воодушевлением.

Советская Армия изображается в песнях не только как освободительница болгарского народа, но и как охранительница его мирного, свободного труда. Поэтому с такой радостью болгарский народ приветствовал приход советских войск.

Ура! Пусть живет Советская Россия,
Что за двадцать дней Болгарию освободила,
Болгарию освободила — немцев изгнала.[47]

Позже стали создаваться не только песни об освобождении Болгарии советскими войсками от фашистского гнета, но и песни о том, как Советский Союз помогает болгарскому народу строить новую жизнь. Эта тема наиболее часто раскрывается в тех песнях, где рассказывается о том, что на полях Болгарии, в трудовых кооперативных хозяйствах работают тракторы, присланные из Советского Союза.

И дойдоа сталинци трактори
Да изорат това равно поле...

И прибыли тракторы-сталинцы
Пахать это ровное поле...

[46] Песня «С гор спускались молодые партизаны».
[47] «Вечерни новини», 1953, № 213, стр. 4.

В песнях нередко говорится и о том, что на полях Болгарии крестьяне сеют «ячмень с московских полей», «овес из русских колхозов», «подсолнух из Украины».[48]

Тема большой и разносторонней экономической помощи, которую оказывает советская страна народно-демократической Болгарии, широко освещается в народных песнях.

С благодарностью об этом говорят народные певцы, выражая чувства всего болгарского народа.

Образ советского народа рисуется в песнях, наконец, и в связи с темой борьбы за мир. Советский народ изображается в них не только как последовательный и искренний борец за мир, но и как сила, возглавляющая эту борьбу.

Таким образом, в современных болгарских народных песнях тема советского народа и советской страны разрабатывается широко и многосторонне в связи с важнейшими темами народного творчества — темой многовековой дружбы болгарского и русского народа, темой освобождения Болгарии, темой бескорыстной экономической помощи Советского Союза народно-демократической Болгарии, темой борьбы за мир.

Народные песни говорят о том, как за последнее десятилетие укрепились экономические и культурные связи, как возросли дружба и взаимное доверие болгарского и советского народов, какое широкое и благотворное влияние оказывает в Болгарии подлинно демократическая и передовая культура советской страны, как Советский Союз своим примером помогает народно-демократической Болгарии в строительстве социализма.

Народный певец Жечо Долчинков создал песню о том, как болгарский народ перед гробом Г. Димитрова дает клятву быть в верной и вечной дружбе с советским народом:

Както сме вярно събрани,
Вярна щем клятва да дадем,
По-вярно да се закълнем —
Твоите думи ще помним
Дето ни със тях учеше,
Ръка за ръка да вървим
И с тия славни руснаци...[49]

Все мы здесь вместе собрались,
Чтобы дать верную клятву,
Еще вернее поклясться —
Что слова твои будем помнить,
В которых ты нас учил,
Идти рука об руку
С теми славными русскими...

В другой песне рассказывается о том, как Георгий Димитров перед смертью завещает народу хранить союз:

Със съветска Руссия
На вечни вече времена.[50]

С Советской Россией
На вечные времена.

Песни о Советской стране, Советской Армии, советской помощи запечатлели сердечную и искреннюю дружбу и признательность болгарского народа русскому народу.

Важно отметить, что в болгарских народных песнях — в сценах борьбы с немецкими фашистами, в описаниях строительства социализма, в теме бескорыстной помощи Советского Союза Болгарии — советский народ показан как могучая сила истории, как народ-освободитель, строитель новой, счастливой и радостной жизни, борец за мир, прокладывающий и для других народов путь к социализму.

---

[48] «Известия на Етнографския институт с музей», кн. 1, стр. 167.
[49] «Вечерни новини», 1953, 11 сентември, № 213, стр. 4.
[50] Там же, 1 юли, № 153, стр. 4.

Современные болгарские народные песни имеют определенные отличительные черты. Они представляют собою поэтический отклик народа на важнейшие социально-исторические явления последних лет и изображают действительность в ее революционном развитии. Они отразили коренные экономические, политические и культурные преобразования в народно-демократической Болгарии, борьбу народных масс с фашизмом, их героический труд в строительстве новой жизни. Освещение этих явлений имеет ярко выраженный общественно-политический характер.

Новое народное творчество имеет и новые темы: строительство новой жизни, свободный труд, борьбу за мир, дружбу с Советским Союзом; имеет новых героев: партизана, крестьянина — члена кооперативного хозяйства, передовую женщину села, бригадира, тракториста. Изображаемые в песнях события и герои придают им конкретно-исторический характер: делают песни подлинно современными.

Но, кроме того, следует отметить, что в новых песнях по сравнению со старыми возросла конкретность изображения действительности, более четко передается историческое своеобразие жизни и героев. Это объясняется, с одной стороны, тем, что авторы песен сознательно ставят перед собою важную идейную задачу — раскрыть особенности новой жизни и показать ее преимущества перед старой жизнью, а с другой — тем, что песня в значительной мере освобождается от застывших традиционных и условных форм и художественных средств. Так, например, из нее почти совершенно ушло фантастическое. И хотя мы встречаем в новых песнях обращения к вихрям и молнии или к заре, олицетворение фашизма в образе «ламя», — эти моменты единичны и нехарактерны. Гораздо более характерны конкретные топографические и именные указания или указания на определенные события.

Одним из важных процессов, совершающихся в современном болгарском народном творчестве, является постепенная замена традиционных форм и выразительных средств новыми. Здесь действует закон соответствия содержания и формы. Изменение жизненного содержания песен ведет за собою и изменение художественной формы, образности, выразительных средств, языка и композиции.

Современная песня от старой песни еще сохраняет, как мы видели, приемы композиции, зачины, сравнения, постоянные эпитеты, характер стиха. Однако во всех этих сторонах песни можно отметить и новое. Композиция песни стала проще, стих песни порою отступает от традиционного десятисложного и восьмисложного стиха, порою в стихи вводится рифма, язык лишен того частого употребления эпитетов, сравнений и гипербол, какое свойственно старой песне, эпитеты обновлены, и даже вырабатываются новые постоянные эпитеты («нивы бескрайни», «дълбока оран», «скъпа родина»), одним из средств характеристики героя стал его труд, в песню вводятся политические лозунги и призывы, значительно обновились лексика и фразеология песен («трудово стопанство», «руски колхози», «млади бригадири»). Явно, что происходит процесс выработки нового народно-поэтического стиля.

Эти новые черты песни объясняются не только передачей явлений современной действительности и изображением новых героев, но и воздействием художественной литературы, стихотворений и песен современных поэтов. Недаром собиратели отмечают широкое бытование в среде народа литературных произведений. Причем это обычно те произведения, которые сами используют народно-поэтический стиль и стих, как например песня Т. Васильева (музыка Илии Илиева) «Хей равна, златна Добруджо».

В нескольких народных песнях мы отмечали выше эпитет «нивы бескрайние», он есть и в этой песне; мы встречали образ старой женщины, удивляющейся работе машин в поле, а в этой песне:

Старики смотрят — не верят:
Дивное диво откуда?

Есть в этой песне поэта и образы девушек, поющих во время работы в поле.

Мы склонны считать, что все эти мотивы пришли не из литературы в народную песню, а из песни в литературу. Основанием для этого служит и характер этих мотивов, и то, что близкие им мотивы есть в старых народных песнях, и то, наконец, что поэт взял народный по ритму стих.

Особенностью образной системы современных народных песен служит не только то, что в них на первом месте стоит образ борца за народное счастье, но и то, что в них изображается коллективный образ народа, образ революционного народа — борца с фашизмом, строителя новой жизни. Это значительно углубляет и реализм и идейное значение песен.

Идейно-воспитательная и познавательная ценность песен весьма велика. Она объясняется широким охватом действительности, ярким отражением современности, сознательным решением определенных идейных задач — утверждением новой действительности, воспитанием любви к родине и преданности Коммунистической партии, уважения и дружбы к советскому народу, борьбой за мир, разоблачением врагов демократии и поджигателей войны. Всем этим песни содействуют социалистическому воспитанию трудящихся. Они вместе с тем говорят о большом росте социального сознания народных масс, о постепенном их освобождении от пережитков прошлого. Новая действительность Болгарии и новое общественное сознание народных масс и служат основой нового по своей идейной сущности устно-поэтического творчества.

МАТЕРИАЛЫ
И
ПУБЛИКАЦИИ

В. И. АБАЕВ

ОБРАЗ ВИЯ В ПОВЕСТИ Н. В. ГОГОЛЯ

В повести Гоголя «Вий» рассказ о приключениях трех киевских бурсаков, Халявы, Хомы Брута и Тиберия Горобца, начинается в легком юмористическо-бытописательском плане, напоминающем «Сорочинскую ярмарку». Но в дальнейшем события принимают трагический оборот, заставляющий вспомнить скорее «Страшную месть».

К Хоме Бруту является ночью ведьма, которую он вынужден некоторое время нести на себе. Но затем ему самому удается вскочить ведьме на спину. Колотя ведьму поленом, он скачет на ней до тех пор, пока та не падает замертво. Замученная ведьма оказывается красавицей-панночкой, дочерью сотника. Перед смертью она изъявила желание, чтобы отходную по ней и молитвы в продолжение трех дней после смерти читал киевский семинарист Хома Брут. Отец панночки велит привести Хому и угрозами заставляет его выполнить предсмертную волю дочери. Гроб устанавливают в церкви и бурсака оставляют на ночь читать молитвы. Первую и вторую ночь ведьма встает из гроба и пытается схватить Хому. Но тот заклинаниями отгоняет ее. На третью ночь в церковь врывается «несметная сила чудовищ», но и они не в силах переступить очерченный Хомой Брутом вокруг себя круг. Тогда раздается голос покойницы: «„Приведите Вия! ступайте за Вием!". И вдруг настала тишина в церкви; послышалось вдали волчье завывание, и скоро раздались тяжелые шаги, звучавшие по церкви; взглянув искоса, увидел он, что ведут какого-то приземистого, дюжего, косолапого человека. Весь был он в черной земле. Как жилистые, крепкие корни, выдавались его, засыпанные землею, ноги и руки... Длинные веки опущены были до самой земли... Его привели под руки и прямо поставили к тому месту, где стоял Хома.

«„Подымите мне веки: не вижу!" — сказал подземным голосом Вий — и все сонмище кинулось подымать ему веки. „Не гляди!" — шепнул какой-то внутренний голос философу. Не вытерпел он и глянул.

«„Вот он!" — закричал Вий и уставил на него железный палец. И все, сколько ни было, кинулись на философа. Бездыханный, грянулся он на землю, и тут же вылетел дух из него от страха».

О фольклорной основе своей повести сам Гоголь говорит с полной определенностью в примечании: «Вий — есть колоссальное создание простонародного воображения. Таким именем называется у малороссиян начальник гномов, у которого веки на глазах идут до самой земли. Вся эта повесть есть народное предание. Я не хотел ни в чем изменить его и рассказываю почти в такой же простоте, как слышал».

Действительно, в посвященных «Вию» работах показано, что в основе повести лежит распространенный сказочный сюжет о езде героя на ведьме, о смерти ведьмы и чтении героем над нею в церкви молитв.[1]

Однако все привлекаемые параллели, представляя большее или меньшее сюжетное сходство с повестью Гоголя, ничего не знают о главном персонаже, именем которого названа повесть, о Вие. В некоторых вариантах нечистая сила, тщетно пытающаяся схватить героя, обращается за помощью к «старшей ведьме», но не к Вию.

То, что в украинском и русском фольклоре не сохранился точный двойник гоголевского Вия, привело даже некоторых авторов к выводу, что образ Вия — нефольклорного происхождения, что он выдуман самим Гоголем, а имя его связывали с украинским «вія» — ресница (В. Милорадович, Е. Невірова, В. Гиппиус).[2]

Правда, в одной сказке афанасьевского сборника («Иван Быкович») фигурирует старик с длинными ресницами. Но по поводу этой сказки В. Гиппиус замечает: «Сказка об Иване Быковиче у Афанасьева производит впечатление литературно обработанной, и образ старика, возможно, восходит к гоголевскому Вию. Таким образом, ссылка на сказку об Иване Быковиче не только не разрешает вопроса о фольклорных источниках образа Вия, но скорее подтверждает мнение, что образ Вия создан самим Гоголем».[3]

Однако имеем ли мы право вопреки ясному заявлению самого Гоголя ставить под сомнение фольклорное происхождение Вия? Возникает естественный вопрос, зачем понадобилась Гоголю эта мистификация? Для чего, с какой целью присочинил он к народному сюжету чуждый образ, окрестил его Вием, а потом объявил этот выдуманный персонаж «созданием простонародного воображения»? Решительно непонятно, неправдоподобно, просто немыслимо.[4] Поэтому версию о нефольклорном происхождении Вия надо отбросить как ничем не оправданную и неуместную и видеть в Вие именно то, чем он является по Гоголю: колоссальное создание украинской мифологии и демонологии.

Кто впервые читает «Вия», испытывает недоумение: где же главный герой, имя которого стоит в заглавии? Вий появляется лишь в самом конце, и ему уделено всего несколько строк на сорок с лишним страниц, которые занимает повесть. Название повести кажется мало оправданным. Больше подошло бы заглавие «Бурсак и ведьма» или что-нибудь в этом роде. Почему же Гоголь назвал повесть именем Вия? Надо полагать, именно потому, что Вий был центральной фигурой в тех народных украинских

---

[1] Н. Ф. Сумцов. Параллели к повести Н. В. Гоголя «Вий». «Киевская старина», 1892, кн. III, стр. 472—479; В. Милорадович. К вопросу об источниках «Вия». «Киевская старина», 1896, кн. IX, стр. 46—48; В. И. Шенрок. Происхождение повести «Вій» и отношение ее к народным малороссийским сказкам. Материалы для биографии Гоголя, т. II, М., 1893; Іван Франко. Вій, Шулудивый Буняка і Юда Іскариотский. «Украина», 1907, № 1, стр. 50—53.

[2] Е. Л. Невірова. Мотиви української демонології в «Вечерах» та «Миргороді» Гоголя. «Записки Українського наукового товариства ім. Шевченка в Київі». 1909, кн. V, стр. 42—49, 52—54; В. В. Гиппиус. Комментарий к «Вию». В кн.: Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. II, Изд. АН СССР, М., 1937, стр. 732—748.

[3] В. В. Гиппиус, ук. соч., стр. 742—743.

[4] Иван Франко в вышеупомянутой статье показал, что длинные веки Вия также не выдуманы Гоголем. В одном апокрифическом христианском источнике говорится о Иуде Искариотском, со ссылкой на Палия, ученика апостола Иоанна: после того как Палий предал Христа, глаза у него заросли веками так, что он не мог видеть (стр. 54).

демонологических представлениях, на основе которых была создана повесть. Вынося Вия в заглавие, Гоголь как бы подчеркивает, что именно он является главным героем, что весь предшествующий ход событий подготовляет появление Вия.

Раз так, раз Вий занимал определенное место в украинском фольклоре, встает задача объяснить Вия, объяснить его имя, его образ. К этому толкает нас как интерес к творчеству Гоголя, так и интерес к украинскому и вообще славянскому фольклору. И если нельзя найти объяснение в материале самого украинского фольклора, надо искать разгадку Вия на путях сравнительного изучения, иными словами, надо выяснить, нет ли у Вия параллелей в мифологии и демонологии в первую очередь других славянских народов, а затем и родственных народов индоевропейского круга.

Не будучи специалистом по славянскому фольклору, не берусь судить, есть или нет у украинского Вия собратья где-либо на славянской почве. Я хочу здесь в виде опыта провести параллель между Вием и одним хорошо известным образом из близкой мне индоиранской мифологии. Я имею в виду индоиранского бога-демона Vayu. Называю его богом-демоном, так как он выступает в одних случаях как божество, в других — как демон, злой дух.

Первоначально Vayu — божество ветра. Ветер олицетворялся у индоиранцев в образе двух божеств; Vāyu и Vāta. Оба названия являются производными от корня *va* — веять. Но в то время как Vāta был крепко привязан к той стихии природы, которую он олицетворял, Vayu очень рано стал обрастать новыми атрибутами и функциями, так что от его «ветровой» природы оставалось зачастую очень мало. Он мог выступать как высшее божество, как божество неба, как бог войны и, наконец, как бог смерти. Удельный вес его в индоиранской мифологии был исключительно велик. И в Риг-Веде, и в Авесте он выступает как одно из главных божеств. Шведский ученый Стиг Викандер, посвятивший ему двухтомное исследование, пишет: «... в группирующихся вокруг Vayu обрядах, мифах и верованиях распознаются ясные следы древней религии, которая имела исключительное значение для двух близкородственных народов. Никакое другое унаследованное от арийского времени божество не обнаруживает так много и таких ярких параллелей в разнообразнейших источниках. Нет сомнения: если о каком-либо божестве можно сказать, что оно занимало господствующее положение в течение арийского периода, то это о Vayu. Что касается влияния арийской религии на другие народы..., то мы осмелимся теперь утверждать, что именно дух и формы культа Vayu оказались наиболее влиятельными и доступными к усвоению другими народами».[5] Далее, указывая на следы культа Vayu у италийцев и германцев, Викандер приходит к выводу, что Vayu принадлежит к общеиндоевропейской, а не только индоиранской мифологии.

В этой связи следует указать и на старолитовское божество ветра Wejo-patis, где Wejo соответствует индоиранскому Vayu, а patis (индоевропейское potis) означает «господин», как в названиях и эпитетах некоторых древнеиндийских божеств, например Brhas-pati, Prajā-pati, Soma-pati, Svar-pati и т. п. Wejo-patis означает, стало быть, «господин, или владыка Вей».

Поскольку божество это наличествует у двух ближайших соседей древних славян, иранцев и балтийцев, мы можем предположить, что следы его могли существовать и у славянских народов. В соответствии с индоиран-

[5] Stig Wikander. Vayu, Teil I. Lund, 1941, стр. IX—X.

ским Vayu мы ожидаем старославянское Вѣйь. В русском, если бы слово в нем сохранилось, мы имели бы Вей. В украинском закономерно — Вій.

Таким образом, со стороны звуковой мы имеем безупречное соответствие Vāyu — Вій. Но можно ли связать их в плане воплощенного в них мифологического и демонологического образа?

Тут надо учесть прежде всего неизбежное снижение старого языческого божества у христианского народа, много веков живущего в христианстве. Нечего и ждать здесь сохранения того величия и ореола, которым было окружено божество Vayu в арийский период.

Вспомним судьбу древнерусского бога Велеса. Его имя сохранилось в костромском в форме «ёлс», но уже в значении не «бога», а «черта». В латышском Велс — название беса, а в литовском vėles называются духи покойников.

Поучительна в этом отношении также участь, постигшая бога Vayu в фольклоре другого христианского народа — осетин. Древнеиранский Vayu в форме waejug — обычный персонаж в осетинском эпосе и сказках. Но от его былого величия ничего не осталось. Waejug — это глупое и злое чудовище, которое, несмотря на свою силу, неизменно терпит поражение в борьбе с человеком. В осетинских сказках waejug обычно играет ту же роль, что людоед в европейских сказках (французский ogre). Никакой связи со стихией ветра в осетинском waejug уже нельзя обнаружить.

Существенно и то, что уже в арийском в ходе эволюции образа Vayu наметилась одна линия, которая может, как кажется, объяснить некоторые черты украинского Вія.

Я имею в виду представления о Vayu как о боге смерти. Эта роль Vayu особенно ярко выступает в Авесте, в тексте, называемом Aogmadaeča. Чтение этого текста составляло у зороастрийцев часть погребального церемониала, т. е. соответствовало христианской панихиде.

О чем же говорилось в этом тексте? Текст составлен в метрической форме, и в такой же форме я попытаюсь его передать по-русски с сокращениями:

Можно пройти путем,
Где в засаде дракон-пожиратель;
Не пройти лишь там, где стоит
Не знающий жалости Vayu.
Можно пройти путем,
Где в засаде медведь темно-бурый;
Не пройти лишь там, где стоит
Не знающий жалости Vayu.
Можно пройти путем,
Где в засаде разбойник лютый;
Не пройти лишь там, где стоит
Не знающий жалости Vayu.
Можно пройти путем,
Где в засаде конное войско;
Не пройти лишь там, где стоит
Не знающий жалости Vayu.

Смысл «панихиды» ясен: человек может избегнуть в жизни любых опасностей: дракона, дикого зверя, разбойника, даже целого войска, но уж если он встретил бога смерти Vayu, ему нет спасенья. В образной форме излагается мысль о неотвратимости смерти.

Быть может, гоголевский Вий, выходящий из подземного, т. е. загробного мира для расправы со злополучным бурсаком, есть не кто иной, как опустившийся, ушедший в «подполье» под натиском христианства языческий бог смерти. И тогда понятно, что Хома Брут, успешно боровшийся

с ведьмой и целым сонмом чудовищ, испустил дух, как только появился Вий.[6] С первого взгляда может показаться странным: если украинский Вий унаследован из общеславянского и индоевропейского мифологического фонда, то почему он сохранился на славянской почве только в украинском, да и в украинском засвидетельствован только у Гоголя? В действительности это не так уже странно. Этнографам и фольклористам хорошо знакомо одно явление: запрет на имена нечистой силы. В известном труде Д. К. Зеленина «Табу слов у народов восточной Европы и северной Азии» в главе 14 собран обширный относящийся сюда материал. Демонология и табу — это две вещи неотделимые. Известно много случаев, когда под действием табу некоторые слова начисто изгоняются из обихода. Такая судьба могла постигнуть и славянского Вия, и только Гоголю посчастливилось еще услышать народные легенды об этом зловещем существе. Надо сказать и то, что утверждение о полном отсутствии у Вия славянских параллелей может оказаться поспешным и преждевременным. Всеобъемлющих обследований по некоторым славянским народам пока, насколько я могу судить, не было. Теперь, когда у Вия наметились такие широкие индоевропейские связи, есть смысл провести более тщательные поиски по всему славянскому миру. Может быть, что-нибудь и удастся найти.

В заключение я хотел бы подчеркнуть, что предлагаемый опыт истолкования образа Вия преследует весьма скромную цель. Это предварительная и осторожная попытка ираниста привлечь славянский материал для установления некоторых ирано-славянских фольклорных параллелей. Если будут обнаружены факты, противоречащие предложенному разъяснению Вия, я охотно от него откажусь. Если, с другой стороны, будут найдены подтверждающие материалы, это послужит воодушевляющим стимулом для дальнейших изысканий в этом направлении.

Следует учесть, что персонажи славянского Пантеона и мифологии в большинстве не находят общеиндоевропейских параллелей. Один только Перун сопоставлялся с литовским Perkunas, древнеиндийским Parjanya. Но и здесь возникают серьезные фонетические трудности.

Восстанавливаемый на основе украинского Вія славянский Вѣй, безупречно отвечающий индоиранскому Vaiy, был бы едва ли не единственным общеиндоевропейским божеством, имя которого сохранилось в славянском фольклоре.

[6] Любопытно, что автор вышеупомянутой статьи в «Киевской старине» В. Милорадович, не помышляя ни о каких иранских параллелях, распознал в Вие черты божества смерти. Он пишет: «Кажется до сих пор не записано ни одного народного рассказа о фантастическом существе с именем и характером Вия... Да и у Гоголя Вий ничем не связан с сущностью повести — столкновением панночки с Хомою Брутом. Он появляется здесь случайно, без всякой внутренней необходимости, с характером посторонней слепой силы и равнодушием судьбы. Самая его наружность указывает на какое-то подземное божество смерти» («Киевская старина», 1896, кн. IX, стр. 48).

Т. С. КАРСКАЯ

О ПОЕЗДКЕ Е. Э. ЛИНЕВОЙ В КРАЙНУ ЛЕТОМ 1913 ГОДА

В истории русско-славянских связей в области фольклористики нельзя не упомянуть имени Евгении Эдуардовны Линевой — известной русской собирательницы, знатока и популяризатора народной песни.

Летом 1913 года Линева, в то время уже видный музыкальный деятель и опытный собиратель, совершила поездку по некоторым славянским землям бывшей Австро-Венгерской монархии и записала на фонограф значительное число народных песен словенских, хорватских, а затем моравских и словацких.

Как известно, Линева одной из первых в европейской науке обратилась к практике звукозаписи. Фонографические валики ее славянских записей являются первыми образцами музыкальных записей нового типа. Однако эти ценнейшие записи до сих пор не расшифрованы, тексты к ним не изучены и не изданы, и, таким образом, новаторская работа Линевой не заняла должного места в изучении песенного богатства славянских народов.[1]

Особенный интерес представляют собою югославские работы Линевой. Сорок две фонографические записи словенских народных песен и восемь записей хорватских песен почти во всех случаях донесли до нас и мелодии песен и особенности их хорового исполнения. В рукописном архиве Линевой сохранилось 73 текста этих песен (из них 50 словенских и 23 хорватских), записанных, очевидно, добровольными помощниками собирательницы на местах. Большое внимание привлекает к себе и черновой, по-видимому, единственный, текст доклада «Поездка в Крайну летом 1913 года», которым Линева отчиталась о своих странствованиях по Словении, сначала 29 ноября 1913 года, в Отделении этнографии Русского Географического общества в Петербурге, а затем 28 января 1914 года, на заседании музыкально-этнографической комиссии Этнографического отдела Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете.[2]

[1] Директор Института словенской этнографии при Словенской Академии наук и искусства профессор д-р Иван Графенауэр в ответ на наш запрос о том, известна ли в Словении собирательская деятельность Линевой летом 1913 года, сообщил, вкратце, следующее:

1. Песенная поездка Линевой в свое время не была освещена ни в научной, ни в политической прессе, и, таким образом, до сих пор словенская наука ничего не знает о трудах Линевой.

2. Фонографические записи Линевой в Словении являются, без сомнения, первыми музыкальными записями нового типа, так как подобная работа начала проводиться в Словении лишь после Первой империалистической войны.

[2] Фонотека Е. Э. Линевой хранится в настоящее время в Фонограммархиве Института русской литературы Академии наук СССР, указанная часть рукописного архива — в Рукописном отделе того же Института.

Собственно говоря, Линева отправилась в славянские земли не с целью собирания. Врачи рекомендовали ее мужу провести сезон на курорте Блед в Верхней Крайне (на севере Словении). Однако упорная страсть к собиранию и изучению народной песни, ставшая делом всей жизни Линевой, превратила в научную поездку и это мероприятие сугубо семейного значения. Захватив с собою «на всякий случай» фонограф, Линева уже не могла не интересоваться народной песней земли, где она жила, не искать там песню, не записывать ее.

В старой Австрии, где жесточайше преследовались всякие сколько-нибудь организованные и активные проявления национальной жизни закабаленных народов, полиция и правительственные чиновники испытывали особенное недоверие к русским, в каждом из которых они были склонны видеть пропагандиста панславизма, трактуемого правительственными кругами как стремление к политическому объединению всех славян в составе Российской империи. Естественно поэтому, что собирательская работа Линевой протекала в трудных условиях, и все попытки собирательницы могли бы окончиться неудачей, если бы ей не пришла на помощь патриотически настроенная словенская интеллигенция. Новые знакомые Линевой во многих случаях способствовали организации ее встреч с народными певцами. В Любляне Линева познакомилась с таким видным музыкальным деятелем, как Матей Губад, в Бледе — с семьей покойного пропагандиста русской культуры Людевита Енко и священником Ф. Забретем, в Черномеле и Винице — с правоведом д-ром Адлешичем и с народными учителями Ф. Левшином и Леопольдиной Бавдек. Всех этих людей, а также и оставшегося безвестным в словенской историографии почтового чиновника И. Раковица отличала такая горячая любовь к народному творчеству, что все они независимо от рода своих основных занятий и общественного положения не только принимали участие в организации записей, но в большой мере способствовали разработке маршрута научных поездок Линевой.

Центром собирательской работы Линевой было село Блед. Здесь с помощью священника Ф. Забретя она записала наибольшее число песен. Семнадцать из них было записано в исполнении мужского хора рабочих с железной дороги, состоящего из восьми человек, все же остальные пропели в фонограф три сестры-крестьянки из села Речица и семья Сернес из села Польщица. Вскоре Линева сама посетила Польщицу и сделала еще несколько записей в доме семьи Сернес. Записи песен из Бледа и его ближайших окрестностей сделаны не одной рукой. Как можно догадаться, в этой работе принимал участие Ф. Забреть, возможно и кто-либо из семьи Енко. Только маленькая тетрадочка, включающая в себя 18 текстов, по неуверенному почерку и грубым грамматическим ошибкам позволяет думать о том, что их написала одна из трех сестер из села Речица — шестидесятилетняя Катра Ульчар-Рогачева.[3]

Линева выезжала из Бледа и в более отдаленные места. Одной из таких поездок была поездка в монастырское село Брезье, как говорит сама собирательница — «словенский Лурд», где было записано на фонограф девять духовных стихов в исполнении хора девушек.

Гораздо значительней по результатам была поездка в Белую Крайну. В своем докладе Линева с достаточной подробностью остановилась на

[3] О том же свидетельствует и карандашная пометка на одном из листков этой тетради, сделанная рукой Линевой: «Катра Рогачева из Речицы» (ИРЛИ, Р. V, колл. XXXIV, п. 3, л. 55).

впечатлениях и знакомствах, связанных с этим путешествием, но, к сожалению, она слишком мало рассказала о своей работе. В связи с этим возникает недоумение по поводу наличия среди ее записей песен и текстов на хорватском языке. Возникает предположение, правда пока недостаточно основательное, что в селах Виница и Адлешичи, расположенных в непосредственной близости к Хорватии, Линева искала и записывала именно хорватские песни.

Линева прежде всего была музыкантом. Однако наряду с мелодией и своеобразием исполнения она чрезвычайно большое внимание уделяла и содержанию песни. Среди песен, записанных ею в Югославии, немало песен патриотического характера, где рассказано о любви словенского народа к своей родине, где воспевается красота ее гор, полей, рек и озер, где с гордостью говорится о смелом и сильном словенском племени.

«Мы краинские молодцы, — поется в одной песне, — в наших жилах течет кровь только для нашей родины».[4] Немало в ее собрании и таких песен, где изливает народ свое горе, где скорбят о своей нелегкой доле женщины. Собирательница часто записывала переводы песен, особенно привлекших ее внимание, набрасывая их карандашом над строчками словенского текста. Одна из таких песен — жалоба горянки. В ней своеобразно преломилась мечта нищей труженицы о зажиточной жизни:

Не пошла бы замуж на высоку гору,
Не стала бы носить на головушке воду.
Уж лучше бы вышла на ровно поле,
На ровно поле, право так.
Уж лучше б я вышла на ровно поле,
В постели лежала б до бела дня,
До бела дня, право так.[5]

На полях тетради — приписка рукой Линевой: «Выходить замуж на горы — быть бедной, в долину — быть богатой!»[6]

В Бледе Линева записала несколько рекрутских песен и песен против солдатчины. Ненависть народа к службе в австрийской армии ярко отразилась в такой, например, песне:

Pobě sem star še le osmnajst let,
Cesar me hoce k soldatam imet.
Kako bom soldat?
K'sem fantic premlad
Na morem se gvirca držat.
Kako bom soldat?
K'sem fantic premlad
Na morem se gvirca držat.[7]

Другая песня — о бесстыдном лихоимстве начальства, о красоте и силе женского чувства. Вот ее сокращенный перевод: «Перед начальником я стою, за милого прошу. Начальник грозит, что милый никогда моим не будет. „Если хочешь вернуть себе милого, — говорит он, — уплати за него выкуп". Что ж, я две тысячи дам, только бы он был моим».[8]

---

[4] ИРЛИ, Р. V, колл. XXXIV, п. 3, л. 7.

[5] Приводим словенский текст: «Pa nabom se možila / na vsoke gore, na vsoke gore / nabom jo nosila na glavci vode / bom se rajši možila na ravno polje / na ravno polje, prav zares // Se bom rajši možila na ravno polje / Bom lahko ležala do belega dne / do belega dne prav zares (ИРЛИ, Р. V, колл. XXXIV, п. 3, л. 10).

[6] ИРЛИ, Р. V, колл. XXXIV, п. 3, л. 10.

[7] Краткий перевод этой песни: «Едва мне исполнилось восемнадцать лет, император решил забрать меня в солдаты. Какой я солдат? Я паренек молодой. Не смогу ружье удержать» (ИРЛИ, Р. V, колл. XXXIV, п. 3, л. 10).

[8] Там же, л. 18.

Среди записей Линевой немало любовных песен. Все они — свидетельство глубоких и серьезных чувств простых словинцев, чувств, особенно подчеркнутых мотивами смерти одного из любящих, неразделенной любви, измены, разлуки. Вот одна из таких песен в довольно точном переводе, записанном самой собирательницей:

Как пойду я в горы
На крутые вершины,
Я услышу, как звонят
Загорские колокола.
Те далекие колокола
Заунывно поют,
Верно мою милую
На кладбище несут.
Если несут, то пускай несут.
Ведь туда не унесут,
Где бы я не нашел ее,
И не пошел за нею.[9]

Понятно, что не все песни так печальны. Немало среди них сатирических, шуточных, задорных, предназначенных для праздничного веселья. Одна из таких песен — «Шелковая жена» из репертуара сестер Рогачевых. В ней строго, с точки зрения народной трудовой морали осуждается и высмеивается ленивая, неурядливая женщина, щегольство которой не в состоянии прикрыть ее моральное уродство. Искренним весельем дышит словенская «Здравица» и особенно «майолька» — шутливо-торжественное обращение к глиняной посуде для вина.

Важной особенностью записей Линевой является то, что если на страницах собрания К. Штрекеля[10] мы и находим близкие варианты к некоторым текстам, то, как явствует из сведений о месте записи, все они записаны в населенных пунктах, лежащих далеко в стороне от главного маршрута песенной поездки Линевой. В числе собирателей и исполнителей Штрекель не назвал ни одного имени, упомянутого Линевой. Все это свидетельствует в пользу югославского собрания Линевой как собрания редкостного, оригинального.

Публикуемый ниже доклад Е. Э. Линевой «Поездка в Крайну летом 1913 года»[11] представляет собой живой литературно-этнографический очерк, правда нуждающийся в некоторой стилистической обработке. По-видимому, и этот очерк, как большинство статей Линевой, связанных с собиранием песен, был намечен ею к опубликованию и не увидел в свое время свет из-за нарушивших европейское спокойствие событий лета 1914 года и последовавшей за ними Первой империалистической войны.

На сорока страничках формата небольшой записной книжки Линева достаточно лаконично и в то же время красочно, ярко, с присущим ей литературным вкусом обрисовала Крайну такой, как она представилась собирательнице летом 1913 года. Конечно, многие данные к характеристике экономической и особенно политической жизни тогдашней Крайны требуют уточнения и свидетельствуют о поверхностности некоторых суждений Линевой. Однако и невозможно требовать от Линевой детального понимания

[9] Приводим словенский текст: «Ра šov na planince / na strme vrhe / Ра bom slišov zvoniti / Zagorske zvone // Ра zagorské zvonovi / Prav milo pojo / Ра zagvisno in dekleta / К pogrebu neso // Ра še jo nesejo le naj jo neso / Saj dale jo ne bodo / Ba ne b'šel je ne bodo (ИРЛИ, Р. V, колл. XXXIV, п. 3, л. 11).

[10] Slovenske narodne pesmi. Uredil Dr K. Štrekelj, izdala in založila Slovenska Matica, sn. 1—12, v Ljubljani 1895—1908, natisnila tiskarnica R. Milica.

[11] ИРЛИ, Р. V, колл. XXXIV, п. 3, лл. 3—42.

всех особенностей социально-политической жизни словинцев. Откуда было знать ей, постоянно имевшей дело с представителями буржуазной интеллигенции или католическими священниками-просветителями, об объективно реакционной политике, которую проводили в стране либеральная и католическая партии, и о той самоотверженной борьбе за национальную самостоятельность народа, которую вела социал-демократическая партия рабочего класса Словении? [12]

Статья Линевой ценна прежде всего тем, что в ней довольно подробно освещена собирательская работа в Крайне, дано немало сведений о культурной жизни Крайны и, главное, красочно рассказано о живописной природе этой земли, набросаны картины быта и жизни словинцев. Известно, что краткий очерк жизни Крайны, в основных положениях близкий статье Линевой, дал еще в 1902 году на страницах журнала «Живая старина» А. Харузин.[13] Однако сочинение Линевой выгодно отличается от этой специальной работы не только художественностью описаний и образов, но и пронизывающим его ярким демократическим настроением. Не раз с чувством законного восхищения говорит Линева о трудолюбии, честности, одаренности, врожденном эстетическом чувстве словенских крестьян. Большим теплом проникнуты ее воспоминания о знакомстве с народной певицей Катрой Ульчар. Линева сумела передать читателю и то искреннее, глубокое волнение, которое не раз испытывала она сама при горестных встречах с женщинами Белой Крайны, долгий век ожидающими своих отцов, мужей, сыновей и братьев, эмигрировавших от голодной жизни на заработки в Америку. На передний план в статье выдвинут резкий контраст между природными богатствами страны, трудолюбием населения, привязанностью к отчизне и вынужденным бегством за ее пределы. Особенно резко подчеркнут этот контраст финальным тезисом: «Да, какой-то трагизм в этом есть! Страна — подобие рая, благодаря глубоким корням общественного неустройства, несмотря на стойкий характер,[14] стонет от боли».[15]

Рукописный текст доклада неожиданно обрывается в конце сороковой странички. Последние страницы (может быть, их была всего одна) следует считать утерянными. Как явствует из напечатанного на пригласительном билете Русского Географического общества проспекта,[16] последняя часть доклада была посвящена вопросу собирания народных песен в землях нынешней Югославии. Демонстрировавшиеся после доклада фотографические снимки до нас, к сожалению, не дошли.

Из всего сказанного нами следует, что собирательский труд Е. Э. Линевой и ее личное общение с представителями словенской культуры открыли живую и яркую страницу в истории научных отношений русских и словинцев. И хотя со времени посещения Линевой Крайны прошло немало времени и сама поездка была почти забыта, новаторство Линевой и оригинальность собранной ею коллекции остаются несомненными, а это позволяет надеяться на плодотворность дальнейшей совместной работы советских и югославских ученых по изучению песенного богатства словенского народа.

---

[12] См. статью Н. Державина «Словинцы» (БСЭ, 1945, т. 51, стр. 402).

[13] А. Харузин. Крестьянин Австрийской Крайны и его постройки. «Живая старина», 1902, вып. 1, стр. 1—32.

[14] По-видимому, здесь Линева нечаянно пропустила слово «народа».

[15] ИРЛИ, Р. V, колл. XXXIV, п. 3, л. 41.

[16] Заключительные пункты проспекта доклада Линевой следующие: «Знакомство с некоторыми деятелями по собиранию песен. Организация переписи в Австрии. Заключение».

ПРИЛОЖЕНИЕ

Е. Э. Линева

ПОЕЗДКА В КРАЙНУ[1] ЛЕТОМ 1913 г.*

Этим летом судьба случайно занесла меня на родину словинцев, в прекрасную Крайну, на юго-запад Австрии.

Словинцев там насчитывается до 1.5[2] млн, и они принадлежат к южнославянской ветви, как хорваты, сербы, болгары. И по наружности своей и по языку они гораздо ближе к ним, чем к русским. Стройные, тонкие, смуглые, они представляют собой типических горцев, особенно в Верхней Крайне.

Крайна удивительно живописна. Редко можно встретить на сравнительно небольшом пространстве (915.500 десятины)[3] столько богатства, разнообразия и красоты природы.

Расположенная на юго-западе Австрии, Крайна защищена Альпами от северных ветров, а с юга дышит теплом Адриатического моря.

Верхняя, горная Крайна носит величественный характер Альп, но смягченный южным теплом, южным светом, южными яркими красками. Сплошною стеною стоят на горах буковые и хвойные леса. С необычной силой вздымаются пышные каштаны, кудрявые ветвистые дубы, огромные орешники, крупные акации. Так плодородна почва, что иногда на каменистой горе из тонкого слоя наносной земли вырастает целое дерево, береза или орешник. А цветы на горах выглядывают изо всех щелей и расселин, даже бесплодные камни нередко покрыты целыми пучками и гирляндами цветов, цепляющихся за каждый клочок нанесенной ветром земли.

Но главную прелесть верхнекраинского пейзажа составляют озера и реки с прозрачной зеленой водой и красивые горные водопады, несущиеся с гор шумными потоками, а иногда бросающиеся с большой высоты вниз, в озеро или пропасть.

В средней или внутренней Крайне характер местности совсем другой. Там преобладают бесплодные известковые горы.

Известковые породы растворяются водой, скопляющейся в замкнутых котловинах. Вода просачивается повсюду и образует трещины, провалы, пещеры, подземные ходы и коридоры, украшенные самой природой сталактитовыми колоннами и всевозможными неопределенными фигурами.

Здесь целое подземное волшебное царство.

Не менее отличается Верхняя Крайна и от Белой Крайны. Нижняя, южная, или, как ее чаще называют, Белая Крайна представляет собою совсем иную картину. Здесь горы переходят в холмы и взору открываются широкие горизонты. Большие поля и равнины сплошь обрабатываются под посевы хлеба и овощей. Это — житница Крайны. Здесь развито виноградарство, процветает пчеловодство.

Почти все лето мне пришлось прожить в Верхней Крайне, невдалеке от Любляны, главного культурного центра не только Крайны, но и всего австрийского славянства.[4]

Местечко, в котором я жила, называется Блед или Veldes.[5] Это курорт, основанный в 1855 году известным гигиенистом Рикли,[6] девиз которого при лечении был: вода, воздух, свет.

---

* Примечания в конце статьи, — *Т. К.*

Блед славится красотой местоположения.

Словенский поэт Прешерн[7] так говорит о Бледе в своей поэме «Крещение при Савице»:

Где в Крайне есть такой волшебный край,
Как эта часть, земной для взоров рай?[8]

И действительно, трудно себе представить картину гармоничнее, живее, богаче красками и разнообразием настроений, картину, которая постоянно меняется под влиянием игры световых лучей, движения воздуха и облаков.

Особенно красив вид Бледа с горы, на которой стоит замок, принадлежавший в средние века бриксенским епископам.[9]

На вершине горы, точно гнездо гигантской птицы, прилепился старинный замок-крепость. Его старые, покрытые налетом времени стены, выглядят сумрачно и замкнуто. Много тайн прошлого хранят они, много ими пережито. Здесь шла кровавая борьба — не на жизнь, а на смерть — во времена турецких набегов в XV и XVI столетиях, и немало осталось следов разрушений от жестоких стычек: толстые стены во многих местах пробиты. Позднее, когда набеги прекратились и жизнь потекла более мирным путем, подземелья замка были обращены в тюрьмы, и в них томились преступники, люди, выброшенные из общества. Теперь эти подземелья заперты.

Мрачный, некрасивый вблизи, замок этот, со своими башнями и краснеющими их крышами, расположенный на большой высоте, издали очень живописен и влечет к себе путешественников. Многие из них поднимаются по извилистым, крутым дорожкам, в густой зелени деревьев, на вершину горы, где стоит замок и где современные предприимчивые люди расставили столики и стулья, продают кофе и шипучие воды, вносят свои неизбежные будни в эти стены, дышащие темной, таинственной стариной.

Поразительный вид открывается с высоты. Внизу, глубоко у подножия горы, на которой стоит замок, протянулось озеро, зеленовато-голубое, а вокруг со всех сторон встают горы.

Хорошо на высоте! Целые часы можно провести там, переживая новые ощущения красоты, отдаления от земли, приближения к небу. Свежеет голова, и крепнет мысль.

Я спускаюсь вниз и попадаю в деревню Блед. (Деревня Блед расположена выше, чем курорт). Здесь охватывает сразу совершенно иная атмосфера. Тут все полно забот о сегодняшнем дне, о хлебе насущном. Трубы небольших деревенских и каменных домов дымятся. Хозяйки хлопотливо снуют со двора в дом и обратно, занятые стиркой, уборкой, стряпней.

Молодые девушки беспрестанно бегают вниз к источнику за водой, а за ними ребятишки. Назад они идут, тяжело ступая, осторожно неся воду на голове.

Из домов слышится постукивание молотка, визг пилы — видно и старики не сидят без дела.

Вот слесарная, молочная, булочная, лавка с красным товаром. Все необходимое можно достать в этой деревне, живописно разбросанной на крутизнах. А между тем здесь живут не торговцы, а крестьяне-земледельцы, это видно по различным приспособлениям для земледельческих работ. Везде при домах есть сушилки, сараи, гумны, различные земледельческие орудия. Торговля, очевидно, только подспорье. Главное занятие земледелие.

В лавках торгуют хозяйки домов или кто-либо из семьи, и иностранца часто поражает открытая дверь лавки, в которой нет никого, кто бы сто-

рожил товар, когда хозяйка уйдет во двор по разным сложным домашним делам. Это объясняется одной из отличительных черт словенского народа — удивительной честностью, свойством, которое делает жизнь простой и удобной. Здесь никто не тронет чужого. Нет воров, нет нищих.

В Бледе, который за последнее время все более и более посещается иностранцами, характер построек уже не чисто деревенский, рядом со старинной кошей или избой[10] в один этаж с высокой, низко нахлобученной крышей можно встретить двухэтажные дома, но есть еще постройки очень интересные.

Несмотря на то, что народ работает здесь подобно трудолюбивым пчелам, многие находят время разводить цветы, чему, конечно, способствуют и самые свойства краинской природы — плодородная почва, тепло, масса света, удивительная чистота воздуха. Многие простенькие, даже бедные дома здесь обильно украшены цветами. С маленьких балконов под крышею и из окон спускаются гирлянды цветов, чаще всего висячая пышная гвоздика, которую словинцы особенно любят — она входит как элемент орнамента почти во все их женские работы и вышивки.

Темно-пурпурная гвоздика, а также и более светлый красный цветок герани выглядят необыкновенно декоративно на серовато-белых домах горного камня.

В небольших садиках растут чудные крупные розы, астры, хризантемы, маки удивительных красок, колеров и размеров.

Возле некоторых домов растут плодовые деревья, и ветви их, например абрикосового дерева, орнаментально украшают стену дома.

Спускаясь от церкви по дороге для пешеходов, вы приходите к могиле поэта Крайны Франца Ксаверия Прешерна (1800—1849) со скромным серым памятником из горного мрамора. Это был один из тех талантов из народа — он был родом крестьянин, — которые не признаются при жизни и горько оплакиваются после смерти.[11]

Нужно пройти на несколько шагов выше, и мы очутимся у входа на виллу Енко.

Здесь живет вдова известного русофила Людевита Енко,[12] который основал русский кружок в Любляне и при нем курсы русского языка. Он глубоко верил в огромное значение культурного влияния России на славян и был в этом отношении, может быть, чересчур большим оптимистом, забывая иногда о более важной роли самодеятельности для каждого народа.

Друзья посоветовали мне обратиться к Терезине Михайловне Енко по приезде в Блед, что я и сделала. У нее я встретила и дочь ее Анну Людевитовну Стэрба Бёме,[13] которая училась на высших курсах в России, а потом выдержала экзамен на доктора химии в Праге и вышла замуж за профессора Пражского университета.

И мать и дочь много содействовали тому, что мне удалось познакомиться с деревенскими певцами Крайны и записать небольшую коллекцию песен.

Первый шаг был сделан в самом Бледе.

Собственно говоря, приехав в Блед, я не предполагала записывать песни, хотя захватила с собой на всякий случай фонограф. Когда проездом через Лемберг (Львов) я задала вопрос о краинской песне одному этнографу — знатоку песен Малороссии Галиции,[14] он покачал головой и сказал: «Едва ли вы там найдете что-нибудь интересное: словинцы не славятся своими песнями».[15]

В начале моего пребывания в Бледе я не думала о записывании. Меня беспокоила болезнь мужа, которая и была причиной нашей поездки

в Блед. Но когда его состояние более определилось и было решено, что мы останемся в Крайне на 2—3 месяца, мы стали наводить справки. Мне не удавалось слышать никаких признаков песен, хотя мы поселились в деревне. Все молча работали. Раз вечером, проходя мимо небольшого трактира, мы услыхали какую-то очень свободную импровизацию нескольких инструментов. На другой день расспрашивали об этом, но ничего узнать не могли. Очевидно, это были какие-то странствующие музыканты, ушедшие рано утром дальше.

Я решила поговорить с г-жей Енко. Она отнеслась к мысли о записывании песен очень сочувственно, но сказала, что в Австрии относятся подозрительно к чрезмерной любознательности русских и, для того чтобы не повредить делу, не попасть впросак, нужно действовать очень обдуманно. Она обещала обсудить этот вопрос с дочерью и дать ответ через 2—3 дня. Ответ был таков: «Помочь Вам может только священник. У нас есть молодой капеллан, очень близко стоящий к народу и пользующийся его любовью. Однако необходимо, чтобы и старый пфарер (настоятель церкви) отнесся сочувственно к задуманному и помог вам. Им обоим необходимо нанести визит. Мы можем пойти вместе с вами».

Так мы и поступили: были у молодого и у старого. Молодой капеллан Франциск Забреть [16] оказался развитым человеком и понимающим музыкантом. Его очень интересовало строение русской народной песни по сравнению со словенской. И он, и другие музыканты в Крайне считают русскую народную песню более контрапунктического характера, тогда как песня Крайны характера натурально-гармонического. Словинцы, как он говорит, не могут петь иначе, как гармонически. «А не может ли это быть влиянием церковного пения?» — спросила я. «А может быть обратное», — улыбнулся он. И действительно, трудно определить взаимное влияние светской и духовной музыки без специального изучения развития той и другой. Этот трудный вопрос о взаимоотношении светской и духовной музыки решится только со временем, когда сравнительное изучение песни значительно подвинется вперед.

Молодой капеллан говорил также и о том, насколько важно заслужить любовь народа, потому что только это может обеспечить влияние на народ, который прост и доверчив. Капеллан говорил вдумчиво и искренно, лицо у него умное и открытое. Он чем-то напоминает наших семинаристов, быть может простыми, размашистыми движениями и громким разговором. Но в его лице есть и что-то особенное, умное и доброе.

Он обещал собрать несколько человек рабочих для пения песен. Однако для того, чтобы пользоваться для записывания песен залой, принадлежащей церкви, было необходимо разрешение старшего священника Иоанна Облак.

Пфарер Иоанн Облак оказался человеком совсем другого склада, с другими тенденциями, бóльшим индивидуалистом, чем его помощник, но залой он пользоваться разрешил и сказал, что сам придет на записывание песен.

Краинское католическое духовенство оказывает громадное влияние на народ, и само оно вышло из народа. Крестьянство является главной основой всего краинского населения, так как оно составляет более двух третей общего числа населения страны. Из него выходит не только духовенство, но и другие профессии — учителя, адвокаты, доктора, вообще вся интеллигенция.

Между духовенством и либеральными профессиями существует большой антагонизм, и постоянная политическая борьба между католической и либе-

ральной партией вносит большой разлад в жизнь Крайны. Это для нее большой вопрос.

Возвращусь к первой записи.

Рабочие с железной дороги, человек восемь, жители окрестных деревень, приглашенные молодым капелланом, пришли в назначенный вечер поздно, часов в девять, по окончании своей работы, усталые, и прежде всего их пришлось подкрепить стаканом вина. Присутствовали оба священника; молодой капеллан принимал особенно деятельное участие, даже иногда пел вместе с ними.

Мне показалось, что песни, которые мы записали, по своему строению находятся под сильным влиянием церковного пения, особенно в низких голосах, которые во всех песнях повторяют те же самые ходы, каденции, субдоминанты и доминанты. Но верхние голоса давали иногда интересные подголоски. Певцы были людьми энергичными, с сильным дыханием и пели так громко, что фонограф пришлось отставить от них аршина на два с половиною.

К фонографу они отнеслись совершенно просто и только заботились, чтобы вышло хорошо.[17]

Потом мы поехали в Брезье[18] — место, куда стекаются богомольцы в церковь Богородицы. Там я записала духовные стихи. Через несколько дней я записывала в Бледе от трех сестер из Речицы:[19]

1. Старшая, незамужняя, лет шестидесяти — Katarina Ulčar,
2. Maria Potočnik, дев. Ulčar живет в Речице, пятидесяти лет.
3. Jera Rupert — дев. Ulčar сорока пяти лет, вышла замуж в село Bohinjska Bela.[20]

Старшая особенно музыкальна. Про нее говорила ее мать: «Ну, эта будет петь до могилы!». Она очень гордится музыкальностью своей семьи. Песням она научилась от своей матери, отличной певицы. Уже тридцать лет разлученные жизнью сестры не поют вместе, но помнят все песни. Я записывала их песни два раза. Им хотелось попеть вместе и вспомнить песни получше.

Я спросила Катру, знает ли она ноты, раз она пела в церкви. Она отвечала: «Нет. Другие знают, а я нет. Да мне и не нужно. Это только теперь люди выучились нотам, да и думают, что они певцы. А петь от души, из нутра (она показала) они не умеют. Да и в роду-то у них у всех никто не умеет петь».

Катра умна, самоуверенно спокойна и наблюдательна. Живет она одна в отцовском доме. К ней часто приходит брат, составляющий ее несчастье: он пьет и мучит ее. Другой, хороший брат в Америке, там он женился и разбогател.

Слух о том, что приехали русские и записывают краинские песни, распространился, и многие мне помогали. Пробовала петь группа служащих при ваннах Рикли. Они были родом также из Речицы и приходились родственниками трех сестер. Но пение у них не ладилось, они и сами были им недовольны. Тогда они решили привести одну музыкальную семью по фамилии Серес, которая славилась своим пением, из Польщицы, верстах в трех от Речицы.

Однажды вечером они приехали, и я записала их песни в нашей небольшой комнате.

Их было четверо: два брата 60 и 48 лет, сестра 76 лет и молодая племянница. Их песни или, вернее, исполнение было очень оригинальным. Песни они пели такие, которые знали и другие. У племянницы замечательное контральто, старуха поет вторым голосом, один брат — баском,

а младший из братьев — высоким тенором, иногда он поет ниже женщин, а потом вдруг перейдет наверх.

Во второй раз я записывала их песни у них в деревне, в Польщице. Они живут в большом хорошем доме, но мы застали всю семью в поле за работой, и они прервали ее, чтобы петь нам.

Под влиянием некоторых знакомых из Белой Крайны, особенно Ив. Ив. Раковица, молодого почтового чиновника, с которым мы познакомились в Любляне, мы решили предпринять путешествие в Белую Крайну.

От Любляны мы доехали по железной дороге до станции Рудольфеверт, а там в дилижансе шесть часов до Черномеля. Здесь я познакомилась с очень симпатичной учительницей народной школы из деревни Виница. Мы сразу сошлись на общих интересах — она также любила и сама пела народные песни Крайны и собирала старинные узоры. Имя ее Леопольдина Бавдек.[21]

Вместе с ней мы отправились, наняв знакомого ей извозчика, в Виницу, где живет старший учитель Франю Лёвшин,[22] энергичный, даровитый человек, пользующийся популярностью в народе.

Благодаря им и с их помощью я записала песен тридцать. В этой же деревне я встретила доктора Адлешича,[23] который был родом из деревни Адлешичи, и он необыкновенно быстро и энергично устроил там запись, собрав большую группу молодежи, сначала девушек, а потом парней.

Собственно Белая Крайна заслуживает совсем особенного этюда. Эта страна, сохранившая всю простоту и нетронутость и в нравах, и в одежде, и в песнях чуть ли не в центре искусственной европейской жизни, с ее неутомимым в труде населением, которое отдает цвет молодежи предприимчивой Америке, откуда смельчаки возвращаются нередко с заработанными деньгами, но с потерянным здоровьем, иногда калеками, с ее женщинами в белых одеждах, десятками лет ожидающих мужей и сыновей из их добровольной ссылки, заслуживает самого глубокого внимания и сочувствия.

Мы ехали в омнибусе с одной 70-летней старухой, которая три раза ездила через океан, чтобы повидаться с троими сыновьями, других родных у нее не было, и все-таки возвращалась в Крайну. Кто опишет страдания остающихся дома женщин с душой, всегда стремящейся вдаль! Одна старуха с внуком на руках и двумя уцепившимися за ее передник девочками говорила, что десять человек мужчин из ее семьи в Америке: муж, сыновья, племянники, а она здесь одна с малыми ребятами. Рассказывает и плачет.[24]

Да, какой-то трагизм в этом есть! Страна — подобие рая, благодаря глубоким корням общественного неустройства, несмотря на стойкий характер, неутомимость в работе, стонет от боли.[25]

Теперь я скажу несколько слов о записях песен всех народов в Австрии.

В Любляне я познакомилась с Матеем Губад,[26] замечательным деятелем по музыкальному образованию народа. Он директор народной музыкальной школы в Любляне — Glasbena Matica, дирижер симфонических концертов, вообще душа музыкального дела в Любляне. Ему предлагают также быть редактором крайнского отдела Комиссии народной песни в Австрии, которая начала работу три года тому назад. Это в высшей степени интересное начинание, о котором Губад рассказал мне некоторые подробности. Комиссия имеет целью собирание...[27]

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Е. Э. Линева имела в виду Словенскую Крайну — до первой мировой войны Крайнское герцогство — одну из коронных земель Австро-Венгерской монархии, граничащую на севере с Каринтией и Штирией, на востоке и юго-востоке с Хорватией, на юге с Истрией, на западе с Горицей и Градиской. В настоящее время территория Крайны является основной частью народной республики Словении, входящей наряду с народными республиками Сербией, Хорватией, Македонией, Черногорией, а также Боснией и Герцеговиной в состав Федеративной Народной Республики Югославии.

2. Е. Э. Линева ошибочно отнесла статистические данные относительно общей численности словинцев в Австро-Венгрии (на 1900 год около 1 300 000 чел.) к населению Крайны, где по статистическим данным на тот же 1900 год проживало 475 302 человек словенской национальности.

Библ.: Э. Кристань. Южные славяне. В кн.: А. Кастелянский. Формы национального движения в современных государствах. СПб., 1910, стр. 205—233.

3. Точнее 9956 кв. км.

Библ.: Энциклопедический словарь бр. А. и И. Гранат и К°, изд. 7-е, «Крайна».

4. Говоря в данном случае об австрийском славянстве, Линева несомненно имела в виду только славянство балканское, а точнее, славянство, проживающее на территории нынешней ФНР Югославии. Вслед за словами «всего австрийского славянства» без видимой грамматической связи следует: «Музей, Народный дом, Glasbena matica — Нар. Муз. шк.», — т. е. намечена канва для информации о культурных учреждениях Любляны.

5. Блед — курортный поселок в Словении. Расположен в долине между Юлийскими Альпами и Караванными горами на высоте 475—510 м на ур. м. Славится здоровым климатом и живописной природой. Многочисленных туристов (в сезон 1953 года их насчитывалось 3845 чел.) привлекает также купанье в теплой, 24—25° С, воде озера Блед. Глубина озера доходит до 48 м.

Библ.: Enciklopedija Juhoslavije, 1, Zagreb, MCMLV.

6. Арнольд Рикли (1823—1906) — австрийский медик. В 1855 году основал в Словенской Крайне при озере Блед курорт. В ряде научных трудов («Lehrbücher der Naturheilkunde. Tl. I: Fieberkrankheiten mit besonderer Berüchsichtingung der Blättern» (1886; 2 Aufl. 1900), «Bett- und Teildampfbader» (5 Aufl., 1900), «Gründlehren der Naturheilkunde einschliessen die atmosphärische Cur' Es werde Licht» (8 Aufl, 1895)) он теоретически обосновал избранный им метод лечения, опирающийся главным образом на блага самой природы: солнце, воздух и воду.

Библ.: Der Große Brockhaus, Fünfzehnter Band, Leipzig, 1933.

7. Прешерн Франц Ксаверий (Франце Прешерн), 1800—1849, — крупнейший словенский поэт, один из основоположников новой словенской литературы, выдающийся деятель словенского национально-освободительного движения. Широко известны его «Слово молодости» (1829), «Любовные газели» (1832), «Сонеты несчастия» (1832), «Венок сонетов» (1834), повесть в стихах «Крещение у Савицы» (1836), «Сила воспоминания» (1844), ставшее народным гимном стихотворение «Здравица» (1844) и другие произведения.

8. «Крещение при Савице» — романтическая, проникнутая глубоким национальным чувством повесть в стихах на тему из эпохи словенского средневековья. В ней рассказано о сложном пути язычников-словинцев к христианству. Приведенные Линевой два стиха процитированы по переводу Ф. Корша (см.: Стихотворения Франца Преширна. Со словенского и немецкого подлинников перевел Ф. Корш. М., 1901, стр. 174).

9. Замок с территорией близ оз. Блед в 1004 году был подарен германским королем Генрихом II князю-епископу, местом постоянной резиденции которого являлся Бриксен (Тироль). Епископы владели территорией вплоть до 1858 года, когда продали ее бледской общине.

Библ.: Enciklopedija juhoslavije, 1, Zagreb, MCMLV.

10. «Коша», скорее всего «кочне», «кошта» — виды простейших словенских хозяйственных построек. Жилой крестьянский дом в Словении чаще всего именуется «кайжа», «коча», «хиша», «изба».

Библ.: А. Харузин. Крестьянин Австрийской Крайны и его постройки. «Живая старина», 1902, вып. 1, стр. 1—32.

11. Линева не ошиблась, говоря о демократическом происхождении поэта. Действительно, он родился в зажиточной крестьянской семье. Но в то же время Прешерн — потомственный интеллигент. В продолжение трех столетий род Прешернов давал Словении священников, офицеров, поэтов, ученых. Сам Франце Прешерн окончил в 1828 году в Вене университет со степенью доктора прав.

Библ.: Станојевић Ст., Народна енциклопедија српско-хрватско-словеначка, т. III, Загреб, 1928.

12. Енко Дюдевит, д-р, ум. в 1912. Известен главным образом как пропагандист русской науки и культуры и инициатор ряда мероприятий, нацеленных на укрепление русско-словенских культурных связей. В доме Енко русские были всегда желанными гостями.

Б и б л.: Slovenski biografski leksikon, I, str. 502.

13. Линева ошибочно именует дочь Людевита Енко д-ра Элеонору Енко-Гройер Анной Людевитовной. «Стэрба Бо̄ме» — не фамилия. Возможно, что это не что иное, как искаженное «Срба» и. «bо̄ме», т. е. нарочито-шутливое соединение наименований двух национальностей, должное, по-видимому, означать Сербо-чешка. Вероятно, д-р Элеонора Енко-Гройер так представилась Е. Э. Линевой, желая подчеркнуть свою тесную связь с Чехией (она была замужем за чехом).

Д-р Элеонора Енко-Гройер в начале 1900-х годов окончила высшее учебное заведение в Петербурге. В настоящее время проживает в г. Любляне.

14. Линева, очевидно, имеет в виду Вл. Гнатюка, крупнейшего в те годы галицийского специалиста в области славянского фольклора и этнографии.

15. Это заявление представляется более чем необоснованным, так как известно немало публикаций народных словенских песен. Первое издание словенских песен в пяти выпусках — «Slovenske pesmi krajnskiga naroda» — выходило в Любляне с 1839 по 1844 год. Широкую известность получило в начале 1900-х годов научное издание словенских песен, составленное д-ром К. Штрекелем. Издание выходило в Любляне с 1895 по 1908 год и содержит свыше 8000 текстов.

16. Забреть Франц, священник, род. в 1885 году. В 1913 году был капелланом в Бледе. После смерти старшего священника Ивана Облака (1863—1933) наследовал приход. В настоящее время проживает вне пределов Югославии. Сведений о нем как о фольклористе в словенской науке не имеется.

17. Приписка карандашом: «Портреты их и двух священников будут показаны».

ИРЛИ, Р. V, колл. XXXIV, п. 3, л. 32.

18. Брезье — село в Словении вблизи Радовлицы. В 1863 году католическими священниками был распространен слух о чудотворной силе имеющейся в церкви иконы божьей матери. С тех пор Брезье превратилось в место паломничества — «словенский Лурд». В 1897 году здесь были сооружены большая церковь и монастырь.

Б и б л.: Станојевић Ст., Народна енциклопедија српско-хрватско-словеначка, т. III, Загреб, 1928.

19. Речи́ца и упоминаемые ниже Богиньска, Бела, Польщи́ца — словенские деревни, расположенные в радиусе нескольких километров от озера и курорта Блед.

20. Имена трех сестер-певиц напечатаны в том виде, как они представлены в записях Линевой. Вот их русская транскрипция: Катарина Ульчар, Мариа Поточник, Ера Руперт.

21. Бавдек Леопольдина, род. в 1881 году. Долгие годы была учительницей в селе Вини́ца в Белой Крайне. В настоящее время пенсионерка, проживает там же. Большая любительница и знаток народного творчества. По мере сил и возможностей неизменно содействовала всякой научной работе в области фольклора.

Б и б л.: Fr. M a r o l t. Tri obredja iz Bele Krajine. Ljubljana, 1936; Pri Poldki Bavdkovi na Vinici. Dolenjski list, leto VII, štev. 52, Novo Mesto, 27 decembra 1956.

22. Лёвшин Франьо, 1863—1931. В описываемое Линевой время был старшим учителем в селе Вини́ца.

Б и б л.: Učitelski tovariš, letn, 72, št. 9, 1 X 1931.

23. Адлешич Юро, д-р, род. в 1884 году. Ныне проживает вне пределов ФНР Югославии.

Б и б л.: Slovenski biografski leksikon, I, str. 3.

24. Все авторы, писавшие о Словении и словинцах — А. Харузин, Э. Кристань, Н. Державин и др. — неизменно отмечали факт массовой эмиграции на заработки в Америку мужской части словенского населения. Академик Н. С. Державин в статье «Словинцы» (БСЭ, 1945, т. 51, стр. 402) утверждает, что из общего числа словинцев (около 2 млн чел.) 1.6 млн живут в Европе и 400 тыс. в эмиграции в Америке. Примерно то же соотношение было, по-видимому, и в начале 10-х годов XX в.

25. Вписано карандашом: «Картины Белой Крайны». Очевидно, Линева сопровождала свой доклад фотоиллюстративным материалом.

ИРЛИ, Р. V, колл. XXXIV, п. 3, л. 41.

26. Губад Матей, музыковед и музыкальный деятель. Был большим другом семьи Енко. Вероятно, Линева и познакомилась с ним через вдову и дочь Енко.

Б и б л.: Slovenski biografski leksikon, I, str. 357.

27. На этом рукопись обрывается.

Н. В. НОВИКОВ

Н. А. ИВАНИЦКИЙ И ЕГО ПЕРЕПИСКА С П. В. ШЕЙНОМ

(МАТЕРИАЛЫ К БИОГРАФИИ СОБИРАТЕЛЯ)

Николай Александрович Иваницкий, этнограф, фольклорист, поэт и ботаник, родился 12 февраля 1847 года[1] в Вологде в семье дворянина, старшего учителя математики и физики вологодской гимназии Александра Ивановича Иваницкого.[2]

Детство Н. А. Иваницкого прошло в Вологде; позднее (около 1858 года) вместе с семьей он переезжает в Петербург, где оканчивает 2-ю Петербургскую гимназию и поступает в университет. Замешанный в студенческих «беспорядках» конца 60-х годов, он в административном порядке с первого курса университета высылается на родину в Вологодскую губ. Живет в Вологде, Тотьме, общается с политическими ссыльными, особенно с теми из них, у кого подмечает черты гордого, непреклонного и независимого характера; ему нравятся люди атеистически настроенные.[3]

С огромной теплотой и задушевностью Н. А. Иваницкий относится к простому люду, искренно и глубоко сочувствует его обездоленной судьбе. Так, делясь своим впечатлением о въезде в Тотьму, он говорит: «Меня всегда поражал страшный контраст между этими несчастными хатами, в которых люди, конечно, уже не живут, а бедствуют, и великолепными церквами, колокольни которых видно иногда за десятки верст. Разумеется, храмы эти воздвигнуты не теми несчастными, которые жмутся и голодают в своих хатах, и не их предками, а купечеством, но все-таки на деньги, собранные по грошам с этих самых обитателей хат».[4]

Нет сомнения, что демократические убеждения Иваницкого и лучшие моральные качества его прямой, открытой и честной натуры, не терпящей компромиссов и угодничества перед сильными мира сего, складывались и

[1] Биографы ошибочно относят время рождения Н. А. Иваницкого к 1845 году. Дата уточнена нами на основе его письма к Шейну от 12 февраля 1888 года (Архив АН СССР, ф. 104, оп. 2, № 78; дальнейшие выдержки из переписки Иваницкого с Шейном цитирую по этому же источнику).

[2] Неизвестно почему, но ни один из биографов имя отца Иваницкого не называет. Более того, в литературе до настоящего времени существует на этот счет недоговоренность и просто путаница, внесенная, как это ни странно, позднейшими исследователями. Если люди, близко знавшие Н. А. Иваницкого — писатель А. Круглов и Л. Зверинцев, указывали, что он родом из дворян, не называя при этом ни занятий, ни настоящего положения отца (см. «Русские ведомости», 1899, № 350 и «Олонецкие губернские ведомости», 1899, № 92), а С. Коваль говорил об отце Иваницкого как об учителе математики и физики Вологодской гимназии («Вологодский листок», 1912, № 353), то позднейшие исследователи или вовсе не затрагивали этого вопроса, или, как Я. Кузьмин и И. Перфильев, безапелляционно утверждали, что о родителях Иваницкого «ничего не известно» («Север», кн. 2, Вологда, 1923, стр. 11).

[3] Н. А. Иваницкий. Записки, ч. II. «Север», кн. 2, Вологда, 1923, стр. 29.

[4] Там же, стр. 36.

крепли под непосредственным воздействием передовой революционно-демократической идеологии 60-х годов.

Из-под надзора полиции Иваницкий освобождается зимой 1870 года; ему предоставляется право жить где угодно, за исключением столицы и столичных губерний. До весны 1871 года он живет в Вологде, дает частные уроки и, несмотря на крайне стесненные материальные условия, продолжает настойчиво заниматься самообразованием.

С добродушной иронией до крайности неприхотливого человека он так живописует свое житье-бытье в сырой и холодной комнате по Екатерининской улице Вологды в зиму 1870/71 года: «В данном случае требовалось только законопатить щели и двери, а это я мог сделать сам. Старая немецкая библия обречена была на конопатку. Все пятикнижие ушло в щели под печкой, в один угол забиты были пророки с псалтырем, в другом цари иудейские и израильские, в третий Иов с притчами, в четвертый весь новый завет, переплетом же заставлена дыра в стекле. Стало заметно теплее, но все еще нельзя было сидеть за столом спустя ноги, а только подогнувши их. Около печки стояла широкая двухспальная кровать, и так как матраца на ней не было (я спал на шубе), то мне и пришло на мысль превратить эту кровать в мезонин; именно я поставил на нее стол и стул и сюда „уходил" заниматься».[5]

Весной 1871 года Иваницкий «перекочевывает» в Тотьму; отсюда предпринимает кратковременную поездку на юг России (Екатеринославль, Крым); возвращается в Вологду и поступает учеником на телеграф; телеграфистом служит в Ярославле и Вытегре (70-е годы); снова переезжает в Вологду и работает в местной библиотеке; служит в Никольске, Устюге, а с 1886 года — в Кадникове.

В эти кочевые, неспокойные годы (1871—1886) Иваницкий проявляет себя как поэт и ботаник. Его стихи начиная с 1871 года печатаются в журналах «Дело», «Неделя», «Всемирная иллюстрация», «Русский паломник», «Наблюдатель». В 80-е годы имя Иваницкого — поэта и переводчика становится известным в литературных кругах столицы.

При жизни он опубликовал только небольшую часть своих стихотворений (около 20). После смерти несколько из неизданных его стихотворений промелькнуло на страницах «Вологодского листка» (1912) и журнала «Север» (1923, кн. 2); остальные или затерялись, или покоятся в архивах и на руках частных лиц.[6]

С 1878 года Иваницкий начал ревностно заниматься ботаникой. С целью сбора данных о флоре местного края он предпринимает две поездки на Печору (1881 и 1885)[7] и совершает многочисленные экспедиции в окрестности Вологды. Составленный им в 80-х годах гербарий и список растений Вологодской губернии становится широко известным русским и иностранным ученым.

---

[5] Н. Иваницкий. Записки. «Север», кн. 3—4, Вологда, 1923, стр. 65.

[6] Одну из таких «затерявшихся» тетрадей стихотворений Иваницкого нам удалось обнаружить среди бумаг А. Шахматова (Архив АН СССР, ф. 134, оп. 2, № 260). Найденная тетрадь делится на две большие части: первая включает оригинальные, а вторая переводные стихотворения. Всего тетрадь содержит 187 стихотворений, из них — 112 оригинальных и 75 переводных (из Гейне, Эйхендорфа, Кёрнера, Уланда и Рюккерта). Это, пожалуй, наиболее полное из известных рукописных собраний стихотворений поэта.

[7] Результаты первой поездки изложены им в «Путевых заметках из Вологды на Печору» (Архив Всесоюзного Географического общества, № 50) и кратко описаны в очерке «Ботаническая прогулка из Вологды на Печору» («Вологодские губернские ведомости», 1882, №№ 32—36), результаты второй — в очерке «Вологодская Печора (из путевых записок)» («Вологодские губернские ведомости», 1886, №№ 17, 19—21).

Почти одновременно с началом занятий по ботанике, а именно с 1880 года, Иваницкий приступает к сбору этнографического материала, а с 1882 года — русских народных песен Вологодской губернии. Первое собрание записанных им песен, сказок, заклинаний и загадок он направляет в Русское Географическое общество и печатает их (за исключением сказок) в «Вологодских губернских ведомостях» (1883—1884; перепечатано в «Сборнике Вологодской статистической комиссии», т. III, 1883 и т. IV, 1885); второе, состоящее из песен, пословиц и загадок, отсылает на хранение к Я. К. Гроту.

Во второй половине 80-х годов интерес Иваницкого к фольклору и этнографии значительно возрастает: он вступает в письменные и личные сношения с Я. К. Гротом, П. В. Шейном, В. И. Ламанским, позднее — А. А. Шахматовым и другими, принимает участие в работе по составлению академического «Словаря русского языка», издает свой капитальный труд «Материалы по этнографии Вологодской губернии» (сказки, заговоры и пр.) в «Известиях Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии» (т. LXIX, 1890) и печатает ряд работ по этнографии и фольклору в «Живой старине» и «Этнографическом обозрении».

Последнее десятилетие жизни Иваницкого проходит под знаком дружбы с Шейном и активного и плодотворного сотрудничества в его сборнике «Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п.» (т. I, вып. 1—2, СПб., 1898—1900).

Обращение Шейна к «просвещенным людям провинции» о сборе и присылке к нему песен времен крепостной зависимости, напечатанное в его предисловии к сборнику «Крепостное право в народных песнях» («Русская старина», 1886, кн. 2 и 3) и перепечатанное в «Русской мысли», застает Иваницкого в г. Кадникове (Вологодской губ.) на должности, как он говорил, «подставного» секретаря земской управы.

В Кадникове, как и в других местах службы, он ведет скромный и одинокий образ жизни; свободное от официальных дел время уделяет самообразованию, работе в земской библиотеке, научным занятиям.

С обращением Шейна Иваницкий знакомится по «Русской мысли» и 10 мая 1887 года отвечает на него письмом, в котором пишет:

«Надо сказать, что я давно уже занимаюсь исследованием вологодской флоры, исколесил всю губернию и, собирая растения, не упускал случая записывать и песни и местные словечки, таким образом и выросли сборник и словарь, и я очутился в положении отца, обремененного семейством... С главным своим детищем — списком растений, я справляюсь и оно развивается нормально, сборники же песен, пословиц и загадок и словарь, это, так сказать, побочные дети; они растут и пристроить их надо, а сил или, вернее, времени не хватает...

«Я все подыскивал какого-нибудь специалиста по части народной поэзии, чтобы списаться с ним, увидеться, если возможно, и показать свой сборник, но тщетно. Может быть, Вы в этом случае подадите добрый совет? Ваше имя мне давно знакомо (у меня есть Ваш сборник белорусских песен), но я не знал, живы ли Вы и где живете?».

Письмо Иваницкого как нельзя пришло кстати: в системе будущего «Великорусса» был заметный пробел — недоставало материалов по Вологодской губернии, и Шейн не замедлил ответом своему новому корреспонденту, предложив стать обязательным вкладчиком его сборника. Иваницкий согласился; он также посоветовал Шейну воспользоваться его рукописным сборником, пересланным Я. Гроту, и обещал выслать сборник загадок и пословиц.

«Вообще я постараюсь, — писал Иваницкий 22 февраля 1888 года, — чтобы со временем все, что есть у меня, было бы и у Вас, и прошу Вас раз и навсегда распоряжаться тем материалом, который я Вам стану посылать по Вашему усмотрению, никогда не заботясь мыслью о том, что мне, может быть, „жалко" или что мне хочется видеть напечатанным свой материал под собственным своим именем; этого не было, да и впредь не будет; вообще я человек не подозрительный, не завистливый, а что нравится, что требуется — берите и пользуйтесь с богом. Желаю только одного, чтобы Вы поправились и чтобы нам еще долго можно было находиться в сношениях».

Сборник Иваницкого, перешедший от Я. Грота к Шейну и сохранившийся в архиве последнего,[8] в количественном и в качественном отношении являлся для составителя «Великорусса» существенной находкой.

Очевидно, не доверяя тому, что корреспондент мог так просто распроститься с драгоценной ношей и передать богатейший материал, собранный в течение многих лет, в безвозмездное пользование другого человека, Шейн добивается от него вторичного письменного согласия на разрешение «украсить» обрабатываемый им сборник «некоторыми заимствованиями» из переданного «прекрасного труда».[9]

Иваницкий вторично подтверждает: «Разрешение мое пользоваться песнями моего сборника остается в силе. Ведь я и Я. К. Гроту послал рукописи с той целью, чтобы он давал ими пользоваться по своему усмотрению. Меня только может радовать, что Вы нашли в моем сборнике вещи, которые Вам пригодились».[10]

Сборник Иваницкого состоит из двух томов. В первый том входят (без подразделения на рубрики) песни семейные, игровые, любовные и пр.; во второй — обрядовые (свадебные песни и причеты). Всего 631 номер. Составитель сборника не ставил себе целью научную систематизацию материала внутри каждого тома: песни включались в сборник по мере их поступления (записывания).

К первому тому дано предисловие, сжато излагающее историю настоящего труда и заключающее ценные сведения для характеристики Иваницкого как фольклориста.

Из предисловия видно, что начало сборнику положено осенью 1882 года, когда собиратель от своего приятеля М. М. Куклина, учителя Вологодского городского училища, записал несколько песен, распеваемых в самой Вологде на чиновничьих вечеринках. К осени того же года относится знакомство его с известными вологодскими кружевницами А. Ф. и С. П. Брянцевыми. Мать и дочь Брянцевы отличались не только искусным рукоделием, но и знанием и исполнением народных песен.

Анфия Федоровна Брянцева (мать) происходила из духовного звания. Молодость провела в селе Несвойском Вологодской губ. Выйдя замуж за чиновника Брянцева, поселилась в Вологде. В 1882 году ей было 70 лет. «Несмотря на то, — замечает Иваницкий, — она поражала живостью характера; работала без устали целые дни и еще пела». К тому же она отличалась «недюжинным умом и замечательной памятью».

Дочь ее Софья Петровна превосходила свою мать и в том и в другом отношении. Запись от Брянцевых Иваницкий производил всю осень и начало зимы 1882 года, появляясь в их доме по вечерам, когда, по словам собирателя, Анфия Федоровна сидела обыкновенно за своими «сколками».

---

[8] Архив АН СССР, оп. 1, №№ 87 и 89.

[9] Черновик письма Шейна к Иваницкому. Архив АН СССР, оп. 1, № 772.

[10] Письмо от 26 февраля 1892 года.

В 1883 году, переселившись из Вологды в Никольск, Иваницкий еще долго поддерживал письменную связь с Софьей Петровной, ставшей его задушевной приятельницей и хранительницей некоторых рукописей. Песни, записанные от Брянцевых, явились надежным основанием рукописного сборника Иваницкого.[11]

Фольклорный материал, как правило, он записывал сам, на месте под диктовку народных исполнителей. Об особенностях приема своих записей собиратель рассказывает следующее:

«С самого начала работы, я принял за правило записывать все без разбора, даже маленькие обрывки песен, иногда один первый стих или два-три из середины, и вот почему. Встретившись с личностью, знающею и поющею деревенские песни, я сперва предоставлял ей волю диктовать или петь мне песни по ее выбору. Когда весь запас истощался, я вытаскивал тетрадку с отрывками и спрашивал: а такая-то или такая-то песня знакома? Очень часто оказывалось, что песня известна и записывалась по данному первому стиху или восполнялось недостающее окончание; в конце концов мною прочитывались те, в которых были очевидные искажения или путаница (напр. две, даже три песни, сбитые в одну, что зачастую случается)».

Подразделив народные песни на старинные и современные, Иваницкий включил в свой сборник и те и другие. Из группы старинных песен он исключил лишь явно искаженные или неполные, из группы современных выбрал те, которые, по его мнению, «заслуживают внимания».

Разделяя общий взгляд современников на увядание, деградацию старинной песни,[12] Иваницкий тем не менее расходился со многими из них по вопросу определения художественной ценности новой народной песни, утверждая, что склад этой песни «вообще не дурен, иногда песня составлена так правильно, стих так гармоничен и мера слов в нем до того оригинальна, что нельзя не подивиться, вспомнив, что песня сложена крестьянской девицей, не только не имеющей понятия о версификации, но совершенно неграмотной».

Около 1892 года Шейн получил от Иваницкого второй объемистый сборник,[13] содержащий 783 песенных текста. В отличие от «гротовского» данный сборник не имел предисловия и песни в нем были строго систематизированы по отделам (любовные, бытовые, игровые, свадебные причеты, свадебные песни, сатирические, повествовательные и перегудки); из новых записей в него вошло немного: в значительной доле сборник повторял предыдущее собрание.

Добровольная и безвозмездная передача Иваницким в полное распоряжение Шейна фольклорного материала сыграла решающую роль в сближении между собирателями. Шейн видел в лице Иваницкого в высшей степени полезного для своего дела человека, всецело расположенного к нему и его занятиям, готового служить словом и делом его предприятию. Иваницкий же усмотрел в Шейне опытного фольклориста, добросовестного и авторитетного редактора-издателя, друга и товарища по труду и положению.

---

[11] В сборнике, как указывает автор предисловия, их более половины. К сожалению, ни под одной из записанных песен не поставлена фамилия исполнителей. Однако нельзя сомневаться, что бóльшая часть песенных текстов с указанием места записи «с. Несвойское» (родина А. Брянцевой) принадлежит Брянцевым.

[12] «Старая песня, — говорит собиратель в том же предисловии к сборнику, — выключена народом из своего репертуара, исключая свадебных причетов и свадебных же песен и сохранилась только в памяти старых людей, но память изменяет и песен во всей неприкосновенности остается немного».

[13] Архив АН СССР, оп. 1, № 88.

Чуткий и отзывчивый, Иваницкий с большой симпатией и сочувствием отнесся к Шейну. Его письма к Шейну из Кадникова, а затем из Петрозаводска, куда Иваницкий перебрался в 1895 году на должность секретаря губернского земского управления, согреты душевной теплотой и полны безграничного доверия к вновь обретенному другу. С живейшим интересом и вниманием он следит за ходом работы Шейна над великорусским материалом и за продвижением его в печать.

«Если бы я был в Петербурге, — высказывается он в одном из писем, — я бы первым делом явился к Вам с предложением своих услуг по части переписки, корректуры, всего, в чем моя помощь могла бы быть полезною».[14] В другом письме (17 апреля 1894 года) он, поблагодарив Шейна за высылку в подарок сборника «Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-западного края» (т. II, СПб., 1893), в несколько шутливом тоне пишет:

«Я читаю книгу Вашу понемногу, за чаем, и так как выпиваю его больше, чем обыкновенно, то это служит доказательством, что книга Ваша меня увлекает. Что же будет, когда станут издаваться великорусские сборники. Но пусть я обопьюсь, только бы они выходили скорее».

И Иваницкий с огромным нетерпением ждал появления «Великорусса», надеясь увидеть эту «драгоценную книгу» во всех отношениях образцовою. «Появлению в свет в лучшем виде Вашего детища, — пишет он Шейну 9 октября 1894 года, — я порадуюсь от чистого сердца».

Бодрое и утешительное слово Иваницкого звучало постоянно, как только он сталкивался с очередным несчастьем друга. «С ударом, который Вам грозит,[15] — писал он Шейну 12 февраля 1897 года, — как бы ни было, а надо примириться, все же у Вас остается то утешение, что Ваши многолетние труды не пропали даром, как это зачастую случается с другими, оценены по достоинству всеми и Вы будете, конечно, иметь эту радость не один год любоваться ими в том виде, в какой Вы мечтали их обратить, т. е. в виде напечатанных книг. И с Вами будут радоваться все истинно-русские люди». И далее: «Жизнь... сплошное страдание с маленькими просветами радости, как осеннее небо. Надо как-нибудь мириться. А все-таки жизнь стоит того, чтобы жить, в ней есть много интересного и иногда один день радости искупает целые годы муки. Вот хоть бы Вас ждут дни большого счастья, когда Вы сможете держать в руках Ваши книги, а я радуюсь тому, что тут будет и моя долька, нет для меня ничего выше радости, как способствовать другому человеку пользоваться радостью».

В конце октября 1897 года в Петербурге состоялась первая, правда мимолетная, встреча Иваницкого с Шейном. «Пребывание мое у Вас оставило во мне чрезвычайно приятное впечатление», — признавался он Шейну.[16]

Три месяца спустя, в январе 1898 года, вышел, наконец, из печати первый выпуск первого тома «Великорусса». В него вошло и 69 песен записи Иваницкого (позднее, во втором выпуске, Шейн из рукописных сборников Иваницкого перепечатал еще 216, из них свадебных 214 и похоронных причитаний 2). Как же встретил Иваницкий давно и с таким нетерпением ожидаемую книгу?

Вместо восторженного отзыва он направил составителю деловое, по-будничному прозаическое письмо,[17] в котором, отметив достоинства си-

[14] Письмо от 21 февраля 1892 года.
[15] Смерть жены (*Н. Н.*).
[16] Письмо от 30 октября 1897 года.
[17] Письмо от 12 февраля 1898 года.

стемы, хорошую печать и изящество издания, указал на большое количество опечаток и «очень досадные» недосмотры. Перечень замеченных опечаток и недосмотров (только по своим песням) он тут же изложил, а затем продолжил в последующем письме.[18]

Шейн как редактор-издатель не только не удовлетворил, но и разочаровал Иваницкого. Однако, не желая огорчать друга и портить с ним приятельские отношения, он не высказал ему этих чувств. Зато тем настойчивее, хотя и в очень деликатной форме, он стал просить Шейна, чтобы тот пересылал ему на просмотр корректуры второго выпуска, заверяя, что держать корректуру для него не только не было бы затруднительным, но и доставило бы удовольствие. Предложения Иваницкого остались без ответа.

В 1898 году Шейн занялся усиленными розысками материалов для второго выпуска «Великорусса», в чем просил содействия Иваницкого. Иваницкий ответил ему письмом, в котором замечательно отчетливо выразились демократическая настроенность, оптимизм, сердечность и тонкий юмор его автора.

«Что Вы говорите о необходимости собрать еще сведения по поминальным обрядам, — писал Иваницкий Шейну 10 июля 1898 г., — то я не вижу в этом неотложной надобности, во-первых, потому, что все погребальное и поминальное не представляет никакой радости, во-вторых, сколько Вы Вашего Великорусса не дополняйте, никогда его не наполните, а главное, надо вспомнить писание, где сказано, что нищих Вы всегда имеете с собою, меня же не всегда. Наконец Иисус Хр[истос] придет непременно, я же уже не приду и если мы с Вами не проведем вместе хотя бы недели две теперь, пока еще не поздно, то не проведем уже никогда. Или Вы надеетесь, что мы встретимся на какой-нибудь планете? Во-первых, мы, может быть, назначены на разные планеты, во-вторых, и та единственная планета, которая по условиям своим оказывалась подходящей к нашей, Марс, теперь по новейшим исследованиям оказывается не таковою: каналы, говорят — обман зрения, снег на полюсах — не замерзшая вода, а замерзшая углекислота и пятна, которые предполагались морями из воды, оказываются морями, но из жидкой углекислоты. Вот так разочарование! Я, впрочем, этому не верю, тем более, что это было опубликовано в Правит[ельственном] Вестнике и внушено, вероятно, Победоносцевым, в своих видах, конечно. — Так вот поразмыслите об этом, сидя на берегу балтийской лужи, которую тоже называют морем только по предписанию, затем плюньте в эту лужу и приезжайте в Петрозаводск. Здесь Вы сколько угодно достанете плакальщиц, которые Вам продиктуют и поминальные и погребальные песни, если уж они Вам так приспичили. К. Ф. Филимонов выпишет Вам из Пудожа или из Вытегры причитальщиц, говорю это не в шутку, а совершенно серьезно».[19]

Осенью 1898 года в Петрозаводске состоялась вторая дружеская встреча Иваницкого с Шейном. Затем произошла размолвка и окончательный разрыв. Для Иваницкого эти события как раз совпали с очень сложным и тяжелым периодом в его жизни: хлопоты о переезде на службу в Петербург, куда он всей душой стремился,[20] окончились полнейшей не-

[18] Письмо от 27 февраля 1898 года.

[19] Архив АН СССР, оп. 2, № 78.

[20] Между прочим, о переводе Иваницкого на службу в Петербург усиленно, но безрезультатно хлопотали А. А. Шахматов и В. И. Ламанский. Иваницкий соглашался занять «самое скромное место» в столице, лишь бы это место давало ему возможность «существовать и работать по душе». Ему представлялось, что он мог бы быть «хорошим библиотекарем, корректором, консерватором ботанического или этнографического отделе-

удачей; оставалось одно из двух: или очутиться вовсе без работы и, следовательно, без каких-либо средств к существованию, или, в лучшем случае, быть зачисленным мелким чиновником переселенческого бюро с отъездом в далекий Уссурийский край. И вот в это время на страницах «Живой старины» появились перегудки, записанные, как было указано в журнале, Иваницким и Шустиковым. Для Иваницкого это было неожиданным, так как редактору журнала В. И. Ламанскому он, кроме статьи «Сольвычегодский крестьянин», ничего не посылал и ничего печатать не просил. В письме к Шейну Иваницкий прямо указывает, что перегудки Ламанский извлек из его рукописного сборника, когда-то пересланного на хранение в Русское Географическое общество, и опубликовал без его ведома.

Такое объяснение не удовлетворило Шейна. Он обвинил Иваницкого в неблаговидном поступке, а именно в том, что тот позволил свои записи, безвозмездно переданные в свое время в руки Шейна, переслать в «Живую старину» и напечатать без его ведома и согласия.

Накануне отъезда Иваницкого из Петербурга в Уссурийский край, куда он был, наконец, назначен, состоялось третье свидание его с Шейном. Свидание было последним и холодным. Иваницкий покинул его с твердым намерением быть у Шейна только перед самым отъездом, чтобы «проститься навсегда».

Однако этому намерению не суждено было осуществиться. Очередное письмо Шейна ускорило развязку и заставило Иваницкого высказаться «начистоту».

«„Письмецо“ Ваше в Петрозаводск, — пишет Иваницкий, — было вовсе не „вопросительным“, а прямо обвинительным; ведь оно у меня сохранилось. Вы выражались именно так: „Конечно, Вы с д е л а л и это без злого умысла, а по з а б ы в ч и в о с т и“, затем сказано: „Вы н а п е ч а т а л и в «Ж. Ст.» перегудки“ и т. д. Разве это вопросы, а не обвинения в скверном поступке? С „вопросительным письмецом“ следовало обратиться не ко мне, а к Ламанскому, он бы Вам и ответил, что я ему ничего не посылал, тогда бы отпала надобность бросать мне в лицо обвинение. Но это еще не так важно. Это было сделано необдуманно и простительно. А вот тот факт, что, увидев перегудки, Вы тотчас же накляузничали на меня Шахматову, — это уже непростительно. Это уже было сделано обдуманно и честь Вам не делает. Я это предусмотрел и, по получении Вашего письма, тотчас написал Шахматову, объяснил, как было дело, потому что мнением обо мне Ш[ахмато]ва я весьма дорожу, а Вы это мнение, очевидно, хотели поколебать. Зачем же говорить после этого о какой-то дружбе и нежных чувствах. Кого я действительно люблю, с кем я нелицемерно дружен, я отношусь к тому в высшей степени осторожно, потому что знаю, что любовь крайне чувствительна. Я был с Вами дружен, и, кажется, за все годы Вы не находили ни в письмах моих, ни в словах (при личных свиданиях) ничего такого, что могло бы задеть нежные струны дружбы. — Вы же поступили со мной не так». «Между тем Вы, — говорится далее в письме, — воспользовавшись моими песенными записями, поместили их в Вашем сборнике в таком виде, что я краснел со стыда за Вас, читая их. Вы допустили в них такие опечатки и даже искажения (наприм. пропуск целых строк), которых не допустил бы ни один порядочный издатель. Ведь публика-то, читая песни, думает, что я их так записывал! Однако я не поднимал из-за этого гвалта, а только решил, что если 2-й выпуск будет подобен 1-му, я стану протесто-

ния в музее» (Письмо Иваницкого к В. И. Ламанскому от 19 апреля 1898 года. Архив АН СССР, ф. 35, оп. 1, № 586).

вать печатно, что и сделаю. И Вы еще после всего этого решаетесь высказывать дикие претензии на то, что я не явился к Вам тотчас по приезде в Петербург и не иду теперь. Ваше самомнение просто поразительно, Ваше хвастовство переходит всякие пределы. И что Вам в моей дружбе и даже знакомстве? Вы взяли с меня все, что могли взять, ну и оставьте меня в покое... Сестра моя просила передать Вам, что она в настоящее время настолько занята, что ей решительно нет возможности думать о гостьбе, я же усердно прошу Вас возвратить мне тетрадь моих стихотворений (о чем еще просил из Петрозаводска) и затем, пожелав Вам всех благ земных и небесных, остаюсь Н. Иваницкий».[21]

Так оборвалось многолетнее знакомство двух собирателей. Что же лежит в основе решительного разрыва отношений между Иваницким и Шейном?

Отрицательные черты личного характера Шейна, его мелочная придирчивость и высокомерие, с чем никак не мог мириться и чего не переносил Иваницкий, сказались, конечно, резко отрицательно на дружбе, но причину разрыва нужно, как нам кажется, усматривать не только в этом. Разность общественных позиций — вот что, по-нашему, в конечном счете определило это разрыв. Н. А. Иваницкий был демократом по убеждениям и атеистом; Шейн же в лучшем случае занимал умеренные буржуазно-либеральные позиции и отличался глубокой религиозностью.[22]

Вскоре Иваницкий вместе с очередной партией переселенцев выехал на Дальний Восток, в Никольско-Уссурийск, где заболел тифом и скончался 11 ноября 1899 года.[23]

---

[21] Письмо от 12 октября 1899 года.

[22] Н. В. Новиков. Шейн как собиратель и издатель русского и белорусского фольклора. Автореферат. Л., 1953.

[23] Перед отъездом из Петербурга Иваницкий вручил А. А. Шахматову в полное его распоряжение свои автобиографические «Записки одинокого человека» в количестве пяти рукописных книг, охватывающие период с 1847 по 1899 год (см. письмо Иваницкого к Шахматову от 6 февраля 1899 года — Архив АН СССР, ф. 134, оп. 3, № 582). К сожалению, обнаружить «Записки» в архиве Шахматова нам не удалось. При публикации отрывков из записок Иваницкого в журнале «Север» Я. Кузьмин и И. Перфильев пользовались, по-видимому, не шахматовским, а каким-либо другим рукописным экземпляром.

А. В. СОЛОВЬЕВ

(*Женева*)

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ БИОГРАФИИ П. Н. РЫБНИКОВА

(К 125-ЛЕТИЮ СО ДНЯ ЕГО РОЖДЕНИЯ)

Недавно исполнилось 125 лет со дня рождения известного собирателя русских былин Павла Николаевича Рыбникова. Часто указывался 1832 год как год его рождения, но А. Е. Грузинский установил точную дату — 24 ноября 1831 года — в написанной им биографии при втором издании «Песен, собранных П. Н. Рыбниковым».[1] В составленной биографии дан яркий образ этого на редкость образованного воспитанника Московского университета, близкого, с одной стороны, к передовому кружку А. А. Козлова и М. Я. Свириденки, а с другой — к славянофилам, А. С. Хомякову и К. С. Аксакову.

Известно, что П. Н. Рыбников, проявивший большой интерес к собиранию народных песен, во время «хождения в народ» был арестован в Черниговской губернии в 1858 году и привезен с жандармом в III отделение.

Благодаря хлопотам Хомяковых и Тютчевых Рыбникова освободили из-под ареста и послали «в места не столь отдаленные», в Петрозаводск, зачислив молодого человека на службу в губернское правление, что напоминает судьбу А. И. Герцена в 1839 году. Служба в статистическом комитете позволила Рыбникову совершать долгие поездки по Олонецкому краю, и здесь он натолкнулся впервые на живых сказителей былин. Он с увлечением собирал былины в течение четырех лет, записав около 170 былин от 38 певцов.

Напечатанные им с 1861 по 1867 год четыре тома песен были откровением для русских читателей. Как говорит А. Н. Пыпин, появление первого тома произвело переполох в ученом мире. «Перед тем русская этнография знала, в отделе былин, только Киршу Данилова, немногие пьесы в „Памятниках великорусского наречия"; думали, что былин должно искать где-нибудь в Сибири, — и когда целый огромный запас их найден был в недалеком соседстве Петербурга, то первым впечатлением ученого мира было изумление, а потом у иных недоумение и даже недоверие».[2] Свидетельства двух жителей Петрозаводска, Д. В. Поленова и В. И. Модестова, а в особенности прекрасная «Заметка собирателя» при третьем томе рассеяли это недоверие. В это же время стало выходить в свет и богатое посмертное собрание песен, собранных П. В. Киреевским, однако Киреевский часто за-

[1] Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. Изд. 2-е, под редакцией А. Е. Грузинского. Т. I, М., 1909, стр. VII—LX.

[2] А. Н. Пыпин. История русской этнографии, т. II. СПб., 1890, стр. 63.

писывал из вторых рук и не сообщал точных сведений о певцах. Сборник Рыбникова впервые указал, что народный эпос еще жив в северном крае, где рядом с русским населением православные карелы сохранили в своей памяти великолепную «Калевалу», записанную у них Ленротом и уже позабытую в коренной Финляндии.

В декабре 1866 года Рыбников, уже советник губернского правления (как в свое время Герцен), был назначен вице-губернатором в Калиш, в Царство Польское, где кн. В. А. Черкасский и Н. А. Милютин пытались проводить благожелательную политику в отношении крестьянства, чтобы опереться на него против непокорного польского дворянства. Эта политика продолжалась недолго: после ухода обоих деятелей в 1867 году началась политика реакции, неумеренной «руссификации» на прусский манер. Однако Рыбников продолжал служить, и его душевное состояние напоминало другого вице-губернатора, М. Е. Салтыкова-Щедрина. Во многом не соглашаясь с политикой правительства, оба они оставались на службе, чтобы по мере сил помогать народу. Салтыков-Щедрин отводил душу в своих сатирах; более спокойный по характеру Рыбников отводил душу в занятиях литературой и наукой.

А. Е. Грузинскому удалось опубликовать интересные отрывки из письма Рыбникова к Льву Толстому о переводе Евангелия и из незаконченной статьи о творчестве Толстого, а также из статьи по польскому вопросу, где видно, как Рыбников болел душой за Польшу, «где царствует молчание гроба».

Найденный нами во время поездки в Польшу в 1930 году неизвестный некролог П. Н. Рыбникова, напечатанный в газете «Калишанин» в 1885 году, показывает отношение к нему польского общества и дает новые данные для его биографии. Оказывается, он решился напечатать в 1869 году в губернском официозе по оригиналам целое собрание древних актов (с 1268 по 1774 год), напоминавших полякам об их славном прошлом. Это было не только проявлением научного интереса, но и актом гражданского мужества в эти годы реакции. Не удивительно, что отдельные оттиски этого издания так и не поступили в продажу, очевидно, по требованию жандармского управления.

Из некролога мы видим, что Рыбников удивлял своих польских знакомых разносторонней образованностью и приобрел среди них много друзей. Мой дед (по матери) умер задолго до моего рождения, но я помню, с каким уважением лет через 20—30 после его смерти знавшие его польские помещики и крестьяне отзывались об этом человеке, столь непохожем на многих других чиновников. В его деревянной даче среди калишских песков и сосен сохранялись редкие латинские издания XVI века (Авл Геллий, Цицерон, Анакреон), приобретенные им еще во время путешествия по Италии в начале 1850-х годов. Рядом с ними стояли сочинения Хомякова, сборники песен Киреевского и Гильфердинга, историческая грамматика Буслаева и работы по санскриту и славянским языкам Шлейхера.

Со своими филологическими и литературными знаниями и интересами П. Н. Рыбников должен был бы стать профессором. Но судьба его сложилась иначе: он умер не старым еще, 53 лет, на далекой окраине, оторванным от русской интеллигенции и от русского народного творчества, в изучении которого он оставил заметный след. За 20 лет он не получил никакого повышения, ибо его независимый характер и его отношение к полякам не могли нравиться начальству в эпоху реакции. Но он сохранил до смерти лучшие черты русского интеллигента, и лучшим надгробием для него была надпись на венке: «студенту — студенты».

Публикуемый ниже некролог был, вероятно, написан В. Лопацинским, бывшим в начале 1880-х годов студентом, увлекавшимся историей и археологией; впоследствии он печатал статьи по научным вопросам в польских журналах. Он часто бывал в доме П. Н. Рыбникова и восторгался его знаниями. Может быть, некролог написало и другое лицо: во всяком случае, он выражал мнение всей редакции «Калишанина» и всего польского общества в Калише.[3]

ПРИЛОЖЕНИЕ

«КАЛИШАНИН»

ГАЗЕТА ГОРОДА КАЛИША И ЕГО ОКРЕСТНОСТЕЙ

Год XVI, г. Калиш, ноября 19 дня (1 декабря) 1885 года, № 95

Грустной вестью делимся мы с читателями. 29 числа прошлого месяца после долгой болезни скончался в Калише Павел Николаевич Рыбников, действительный статский советник, калишский вице-губернатор, человек справедливый, способный чиновник и гражданин, пользовавшийся всеобщими симпатиями.

Более обширные посмертные воспоминания мы напечатаем в следующем номере, принося сегодня лишь слова сочувствия осиротелой семье и отмечая всеобщее сожаление об утрате почившего, мы сообщаем, что вынос тела из здания Губернского правления на греко-российское кладбище состоится завтра в $9^1/_2$ часов утра.

№ 96, ноября 22 дня (4 декабря) 1885 года

Население и наука понесли свежую крупную потерю!

Соединять высокие знания с выдающимся положением в обществе, со служебными обязанностями, разумно сглаживать обстоятельства и условия, часто противоречивые, быть человечным и полезным для всех, не руководясь предубеждениями ни против кого-либо, — не всякий это умеет и не всякий этого хочет.

Это, однако, умел и хотел скончавшийся 17/29 ноября в Калише д. ст. с. Павел Рыбников, вице-губернатор здешнего губернского правления.

Покойный Рыбников принадлежал к числу высоко ученых и образованных людей. Оставляя в стороне широкий объем его разносторонних и глубоких знаний, отметим, что он необычайно выделялся как лингвист: он прекрасно знал древнегреческий и латинский языки, а живыми языками — французским, английским, немецким и новогреческим — владел прекрасно. Польский язык и его литературу он знал в совершенстве, даже переводил на русский язык отрывки из различных наших поэтов, и переводы эти принадлежат к самым удачным; одинаково хорошо знал классическую и новую литературу; основательно владел и несколькими славянскими языками.

Свободное от служебных занятий время он посвящал с энтузиазмом науке и прежде всего ценил людей образованных. По его инициативе и распоряжению были собраны важнейшие грамоты и привилегии калишских князей, польских королей, гнезненских архиепископов и старинные уставы

[3] Следует отметить, что в некрологе по цензурным условиям даже нигде не упомянуто «польское общество», сказано лишь «общество», «население».

калишского магистрата, начиная с 1268 по 1774 год, касающиеся как города Калиша, так и иных мест нашей губернии. Эти документы по инициативе пок. Рыбникова печатались по латинским оригиналам в калишском «Правительственном дневнике» («Dziennіku Urzędowym»), а затем были отпечатаны по-латыни в отдельных оттисках, не поступивших вообще в продажу. Мы также обязаны его горячему содействию и покровительству печатанием фельетонов выходящего без перерыва с 1870 года «Калишанина», для которого покойный был официальным цензором.

Эти ценные качества характера, разума и глубокой образованности, которыми пок. Рыбников был богато одарен, по достоинству создали ему истинное всеобщее уважение и память, коей неувядающие цветы мы все возлагаем на его могилу.

Выражением этого уважения и признания были великолепные похороны, в которых приняло участие множество людей, без различия сословий, исповеданий и национальностей. Перед гробом шли дети из приюта, ученики реального училища, представители израильской общины со своим раввином; затем выступали депутации с венками: «от города», от воспитанников университетов с надписью «студенты — студенту», от чиновников губернского правления, от городского клуба и от членов ссудо-сберегательной кассы при губернском правлении, создателем которой был покойный. От церкви до самого кладбища гроб несли на плечах чиновники, вся дорога была устлана цветами и зеленью, а зажженные газовые фонари были покрыты флером.

И врата могилы замкнулись над гробом человека, который жил среди нас около двадцати лет и оставил за собой добрую память в обществе, умеющем ценить достойных людей.

Перевод с польского *А. В. Соловьева*

И. П. ЛУПАНОВА

О ДВУХ ИЗДАНИЯХ (ПЕРВОМ И ЧЕТВЕРТОМ) СКАЗКИ П. П. ЕРШОВА «КОНЕК-ГОРБУНОК»

Среди многочисленных произведений «в сказочном роде», возникших в русской литературе 30-х годов XIX века, одним из интереснейших и значительнейших является сказка 19-летнего студента Петербургского университета Петра Ершова «Конек-Горбунок». Сказка Ершова появилась как прямой отклик на пушкинское понимание народности в литературе. Взявшись за обработку русского сказочного сюжета, Ершов, как и Пушкин, сумел постичь самый сокровенный смысл народной сказки, проникнуть в ее социальную суть, взглянуть на мир глазами простого народа — создателя и носителя фольклора.

Как и пушкинские сказки, сказка Ершова вводила читателя в мир народных чаяний и ожиданий, в мир народных идеалов. Автор «Конька-Горбунка» ознакомил русское образованное общество с наиболее типичными героями русской сказочной поэзии, сумев в совершенстве передать народно-сказочную трактовку образов.

Как и Пушкин, Ершов обнаружил великолепное знание сказочной поэтики, художественных приемов русских сказочников. Вместе с тем, сказка Ершова, опять-таки, как и пушкинские, не была простой стилизацией под фольклорную, но плодом творческой обработки русского сказочного богатства.

Совершенно естественно, что сказка Ершова не могла остаться незамеченной русской критикой. Она породила вокруг себя ожесточенную борьбу мнений и сделалась предметом ряда специальных исследований. Основной проблемой, возникавшей в связи с изучением «Конька-Горбунка» перед учеными, как дореволюционными, так и советскими, была проблема народности этого произведения, степени близости его к русской устной поэзии.[1]

Среди комплекса вопросов, встающих при решении этой проблемы, серьезнейшего исследования требует вопрос о степени большей или меньшей народности первого и четвертого изданий «Конька-Горбунка». Первое издание сказки увидело свет в 1834 году. Вышло оно с целым рядом цензурных изъятий. Эти вычеркнутые цензурой места были восстановлены автором лишь в четвертом издании — в 1856 году.

Советские ученые, сопоставлявшие в своих работах эти две редакции «Конька-Горбунка», пришли к выводу, что, несмотря на воссоздание в четвертом издании строк, на месте которых в первом оказались цензурные купюры, издание 1856 года очень много утеряло от того вольнолюбивого

[1] Подробно об этом см. в моей статье «Фольклорные основы сказки П. Ершова „Конек-Горбунок“» («Ученые записки Петрозаводского университета», т. VI, 1957).

духа, которым была овеяна редакция 1834 года и который прежде всего способствовал восприятию сказки как подлинно народной.

«Сказку 1834 года писал молодой энтузиаст-студент, редакция 1856 года вышла из-под пера директора провинциальной гимназии, — писал один из первых советских исследователей Ершова, известный фольклорист М. К. Азадовский. — В тексте, правда, уже нет цензурных точек, но это вовсе не означает, как ошибочно считали прежние исследователи, что в этом издании восстановлены цензурные пробелы первых изданий. В действительности они восстановлены только частично, в большинстве же случаев заменены другими, и эти замены продиктованы уже не цензурными соображениями, а изменившимися настроениями самого автора. Сказка переработана теперь в духе официальной народности».[2]

Та же мысль повторяется в более поздней работе М. К. Азадовского с той лишь разницей, что последняя из строк вышеприведенного высказывания заменена менее резкой: «Во многих случаях заметны переработки в духе официальной народности, к которой скатился автор».[3]

То же самое утверждается и в статье П. Черных: «На первый взгляд четвертое издание выглядит либеральней первого. Но это впечатление совсем рассеивается при дальнейшем сравнении обоих изданий сказок. Некоторые стихи первого издания переделаны Ершовым с явным намерением устранить неблаговидные выражения». И дальше, после приведения примеров такого «устранения» (относительно правомочности которых скажем ниже), П. Черных пишет: «Следовательно, первое издание с его точками и пропусками лучше позволяет составить представление о характере первоначальной, авторской, утраченной рукописи „Конька-Горбунка“, чем четвертое, помогающее нам только восстановить цензурные купюры. Рукопись петербургского студента Ершова, по всем данным, отличалась в политическом отношении весьма „неблагопристойным“ характером».[4]

Об «авторской правке, смягчающей отдельные социально заостренные эпизоды сказки», говорит и автор одной из последних работ о Ершове В. Утков.[5]

Нам представляется, что подобные утверждения исследователей не подтверждаются сравнительным анализом рассматриваемых изданий.

Обратимся прежде всего к тем местам сказки, которые, по мнению перечисленных выше исследователей, являются в четвертом издании «смягченными» по сравнению с первым. Места эти следующие.

1-е издание	4-е издание
1. И с телегою пустой Возвращалися домой.	И с набитою сумой Возвращалися домой.
2. Но конька не отдавай Ни за яхонт, ни за злато, Ни за царскую палату.	Но конька не отдавай Ни за пояс, ни за шапку, Ни за черную, слышь, бабку.
3. Мы, ты знаешь, как бедны, А оброк давать должны.	Но возьми же ты в расчет Некорыстный наш живот.
4. Надо ж нам его кормить, Сам ты можешь рассудить.	А ведь надо мыкать век — Сам ты умный человек.
5. И чтобы купецкий род Не обманывал народ.	И чтобы никой урод Не обманывал народ.

[2] М. К. Азадовский. Путь «Конька-Горбунка». В кн.: П. Ершов. Конек-Горбунок. 1934, стр. 14.

[3] М. К. Азадовский. Автор «Конька-Горбунка». В кн.: М. К. Азадовский. Литература и фольклор. Л., 1938, стр. 112.

[4] П. Черных. Заметки о языке «Конька-Горбунка». «Новая Сибирь», 1936, кн. 11, стр. 139.

[5] В. Утков. П. Ершов. «Конек-Горбунок». Л., 1951, стр. 199.

Взятые отдельно, эти строки в их поздней редакции кажутся действительно более «мягкими», чем в первой. Однако рассмотрение их в контексте, с нашей точки зрения, снимает с Ершова всякие обвинения в «благонамеренной правке». В самом деле, если строки «Мы, ты знаешь, как бедны, а оброк давать должны» представляются более социально острыми, чем строки «Но возьми же ты в расчет некорыстный наш живот», то не надо забывать о том, что вслед за этими последними в четвертом издании идут строки, совершенно аналогичные по своему социальному звучанию приведенной выше строке первого издания:

Сколь пшеницы мы не сеем, —
Лишь насущный хлеб имеем.
До оброков ли нам тут?
А исправники дерут.

Эти строки в первом издании отсутствовали. Введение их Ершовым в издание 1856 года вряд ли способствует подтверждению мнения о «смягчении» текста.

Аналогичным образом, путем рассмотрения в общем контексте, снимается обвинение в «благонамеренной правке» в отношении строк «И чтобы никакой урод не обманывал народ», заменивших собой более острые, по мнению исследователей, строки «И чтобы купецкий род не обманывал народ». При анализе этих строк нужно учесть, что они представляют собой отрывок из обращения к купцам городского глашатая, выезжающего на рынок с городничим. Обращаясь к купцам, глашатай предлагает им начинать торговлю:

Гости, лавки отпирайте,
Покупайте, продавайте,
А надсмотрщикам сидеть
Подле лавок и смотреть,
Чтобы не было содому,
Ни давежа, ни погрому,
И чтобы никой урод
Не обманывал народ.

Выражение «никой урод» в этом обращении гораздо более естественно, чем «купецкий род», как было в первой редакции. Действительно, обвинение, обращенное ко всем купцам в целом, к тем самым купцам, которым только что любезно разрешено торговать, причем обвинение от лица г о р о д н и ч е г о (ибо глашатай передает его волю) выглядело не особенно логично. Очевидно, именно этим и объясняется замена одного выражения другим. Но произведя замену, Ершов добавил новые строки, вполне компенсирующие утраченный выпад против «купецкого рода»:

Покупальщики идут,
У гостей товар берут,
Гости денежки считают,
Да надсмотрщикам мигают.[6]

Что касается других указанных правок, то просто непонятно, почему им придается такое большое значение исследователями. Так, неясно, почему жалоба братьев на нетрудоспособность отца, выраженная строкой «Надо ж нам его кормить — сам ты можешь рассудить», «политически острее», чем строка: «А ведь надо ж мыкать век, сам ты умный человек». Вряд ли Ершов, включивший в четвертое издание весьма далекие от «благонамеренности» строки об исправниках мог сделать правку в рассматриваемой строке

[6] Курсив мой. — *И. Л.*

первого издания из соображений ее какой-то особой крамольности. Очевидно, правка здесь обусловливалась чисто художественной целью: сделать как можно выразительней речь вероломных братьев, оттенив в ней более ярко их двуличный характер. Подхалимское замечание «Сам ты умный человек», обращенное к Ивану, которого братья только что величали меж собой «благим дураком», гораздо более удачно отражает присущую им изворотливость и лживость, чем слова «сам ты можешь рассудить». Что правка вызвана именно этими соображениями, подтверждается рассмотрением других правок и дополнений, относящихся к этой части сказочного текста. Так, безусловно выразительнее выглядят строки четвертого издания:

Старший, *корчась*, тут сказал:
Дорогой наш брат *Иваша*,
Что переться, — дело наше,

оказавшиеся на месте строк:

Старший брат тогда сказал:
Дорогой наш брат Ванюша,
Не клади нам грех на душу.

В том же русле следует оценивать и дополнительные строки, внесенные Ершовым в речь Данилы:

А в спасибо, молвить к слову,
Привезти тебе обнову —
Красну шапку с позвонком,
Да сапожки с каблучком.

Гораздо удачнее характеризуют братьев строки четвертого издания, описывающие их чувства, вызванные предложением Ивана взять его с собой:

Братья больно покосились,
Да нельзя же — согласились,

нежели строки первого издания:

Оба брата согласились,
И все вместе в путь пустились.

Относительно совета чудесной кобылицы не отдавать Горбунка «ни за яхонт, ни за злато, ни за царскую палату», следует заметить, что вряд ли есть основания предполагать здесь какую-то социальную нагрузку. Замена его советом не отдавать Конька «ни за пояс, ни за шапку, ни за черную, слыш, бабку» вызвана, по всей вероятности, стремлением произвести переоценку «чудесного помощника» применительно к тем вещам, которые для героя — крестьянского сына представляют более осязательную ценность.

Истолкование замены строк «И с телегою пустой» строками «И с набитою сумой» в качестве «смягчающей правки» тоже выглядит очевидной натяжкой, поскольку обе строчки представляются по смыслу вполне взаимозаменяемыми.

Помимо указанных мест, П. Черных толкует в отрицательном плане и замену в ряде стихов четвертого издания слова «дурак» в применении к герою на «Иван». Приведя примеры таких правок, П. Черных резюмирует: «Понятно, для какой цели потребовалась переделка этих стихов: ведь как-никак, хозяин Конька-Горбунка впоследствии становится царем, и это бесконечное повторение „дурак — дурак“ в отношении будущего царя является не вполне уместным, не вполне „благонамеренным“».[7]

[7] П. Черных, ук. соч., стр. 139.

На этом моменте следует остановиться особо.

В самом деле, параллельный анализ редакций показывает, что Ершов в четвертом издании в большом количестве случаев заменил употребление прозвища героя употреблением его имени. Например:

В 1-м издании	В 4-м издании
Вот дурак с печи слезает...	Вот Иван с печи слезает...
Поле все Иван обходит...	Поле все Иван обходит...
Но дурак и сам не прост...	Но Иван и сам не прост...
Ну, дурак, — ему сказала...	Ну, Иван, — ему сказала...
На него дурак садится...	На него Иван садится...

Итак, неукоснительная правка здесь в самом деле налицо. Однако объяснение ее, данное в статье П. Черных, представляется недостаточно обоснованным. Объяснение правке нужно искать не в стремлении «сгладить острые углы», но в желании как можно более верно передать народную трактовку образа главного героя.

Образ Ивана-дурака, введенный Ершовым в сюжет «Конька-Горбунка», — один из популярнейших и вместе с тем сложнейших образов русской волшебной сказки. В отличие от действительной глупости «дурака» анекдотической сказки, «глупость» дурака сказки волшебной не является присущим ему качеством, но приписывается герою враждебными ему персонажами. С помощью этого термина охарактеризовываются высокие нравственные качества героя, недоступные для понимания его злых, жадных, вероломных противников. Простодушие, доброта, гуманность, полное отсутствие заботы о личной выгоде — все эти черты представляются «дурацкими» носителями обывательского «здравого смысла». Фольклорные сказки, рисующие образ Ивана-дурака, нередко акцентируют внимание слушателей на том факте, что Иван является «дураком» лишь в восприятии своих врагов, а на деле это человек, обладающий куда более разумной головой, чем они. Именно это понимание народными сказочниками образа Ивана-дурака и пытается оттенить своей правкой в четвертом издании Ершов. Он оставляет прозвище ««дурак» лишь в речи врагов героя и в тех местах сказки, которые описывают поступки Ивана в восприятии его антагонистов. «Дураком» продолжают называть Ивана в четвертом издании братья («Посмотри, каких красивых двух коней золотогривых наш дурак себе достал!»; «А благому дураку не достанет ведь догадки...» и пр.). «Дураком» продолжает называть героя царь («Гей! Позвать мне дурака!» и пр.). Когда в четвертом издании, как и в первом, мы читаем о том, что братья захохотали «над рассказом дурака», то это наименование героя воспринимается именно в русле понимания его поступка братьями. В этой связи любопытно заметить, что в четвертом издании есть одно место, где вопреки общему правилу появляется слово «дурак», отсутствовавшее в первом издании. Это строки: «Братья двери отворили, дурака в избу пустили», появившиеся на месте строк: «Братья двери отворили, караульного пустили». В этом случае «дурак» появляется именно потому, что происходящее описывается через призму восприятия братьев.

Стремясь доказать «благонамеренность» четвертого издания, П. Черных игнорирует появление в нем целого ряда совершенно новых по сравнению с первым изданием остро сатирических строк, а по отношению к некоторым из них делает совершенно априорное предположение, что они «вероятно, были в авторской рукописи» (имеются в виду стихи об исправниках и базарных надсмотрщиках), но оказались изъяты цензурой. Что касается отсутствия на месте этих предполагаемых изъятий цензурных точек,

то опять-таки совершенно произвольно допускается, что, возможно, «не все стихи, не допущенные царской цензурой, в первом издании обозначены точками».[8] О том же говорится и в упомянутой выше статье М. К. Азадовского.

Явная пристрастность таких суждений не подлежит сомнению. Причина ее в том, что авторы статей исходят из сложившегося в советском литературоведении взгляда на последний (Тобольский) период жизни П. Ершова как на период, характеризующийся полным примирением поэта с действительностью, отходом от идеалов юности на позиции благонамеренного служаки. Такое мнение о позднем Ершове в значительной степени определялось отсутствием у исследователей сколько-нибудь более достоверных сведений о нем, чем сведения, имеющиеся в книге Ярославцева.[9]

В последнее время работа по восстановлению биографии автора «Конька-Горбунка» дала много новых материалов, позволивших автору книги «Сказочник Ершов», В. Уткову, ограничившему свою повесть 40-ми годами XIX века, заметить в предисловии, что в дальнейшем, «потерпев жестокое крушение юношеских замыслов и планов, П. Ершов не умер творчески, не растворился в серой чиновничьей среде, как склонны считать некоторые биографы Ершова. Нет, автор „Конька-Горбунька" продолжал жить активной, творческой жизнью, и она достойна другой повести, о Тобольском гражданине и учителе П. Ершове».[10] Во вступительной статье к сочинениям Ершова Утков упоминает о найденном в последнее время в Центральном гос. архиве литературы и искусства списке неопубликованных эпиграмм Ершова, помогающих «уяснить его общественно-политическую позицию в последнее десятилетие жизни. Поэт высмеивает тобольского губернатора, купцов, чиновников-чинолюбов, филантропов, официальную печать».[11]

Следует сказать, что если бы подобные документы и отсутствовали, внимательный, беспристрастный анализ правки «Конька-Горбунка» для четвертого издания должен был бы сам по себе явиться одним из документов, освещающих «общественно-политическую позицию Ершова в последнее десятилетие его жизни».

Обратимся к этому анализу уже безотносительно к полемике с приведенной выше концепцией «благонамеренности» четвертого издания.

Сличение редакций с совершенной очевидностью свидетельствует о гораздо большей сатиричности ершовской сказки в издании 1856 года. Эта сатиричность усиливается прежде всего введением в сказку совершенно новых социально острых стихов. К таким относятся уже упоминавшиеся стихи об исправниках, о базарных надсмотрщиках. Далее, стихи, включенные в монолог спальника, обдумывающего текст будущего доноса Спальник имеет в виду обвинить Ивана в том, что тот

> ...с бесом хлеб-соль водит,
> В церковь Божию не ходит,
> Католицкий держит крест
> И постами мясо ест.

Новыми являются слова Месяца о царе:

> Вишь, что старый хрен затеял!
> Хочет жать там, где не сеял!
> Полно, лаком больно стал!

[8] Там же, стр. 139.
[9] А. К. Ярославцев. П. П. Ершов, автор сказки «Конек-Горбунок». СПб., 1872.
[10] В. Утков. Сказочник Ершов. Омск, 1950, стр. 6.
[11] В. Утков. П. П. Ершов. В кн.: П. П. Ершов. Конек-Горбунок. Стихотворения. Библиотека поэта, малая серия, Л., 1951, стр. 41.

Ново замечание о царе Конька:

Чай, наш старый женишок
Снова выкинул затею?

Нет в первом издании «самохарактеристики» царя:

И с сердцов иной порою
Чуб снимаю с головою.
Так вот видишь, я каков!

Увеличивается число стихов, рисующих образ монарха, правящего «лежа на боку»:

Вот давно бы так, чем нет, —
Царь с кровати дал ответ...
Царь с кровати соскочил...

Сопоставление цензурных купюр первого издания с восстановленными стихами четвертого показывает, что количество «бунтарских строк» в этих последних в ряде случаев значительно увеличено.

Помимо усиления сатирического звучания сказки путем введения в текст новых социально острых стихов, Ершов добивается того же с помощью переделки ряда стихов первого издания. Эта переделка идет прежде всего по линии сатирического заострения образа царя. Отталкиваясь от народно-сказочного образа «плохого царя», Ершов уже в первой редакции «Конька-Горбунка» создал весьма колоритную фигуру несправедливого, ленивого, бессильного монарха, царствующего, подобно пушкинскому Дадону, «лежа на боку». Мы уже упоминали, что впечатление о монархе как о царе-лежебоке усиливается в четвертом издании за счет внесения новых стихов. Этому же способствует переделка стихотворных строк:

В 1-м издании	В 4-м издании
Хитрый спальник со смиреньем К государю приступил.	И доносчик... Ко *кровати* подошел.

Впечатление о царе как жестоком самодуре усиливается следующими правками текста:

В 1-м издании	В 4-м издании
Если ты да будешь врать, То беды не миновать.	Если ты да будешь врать, То кнута не миновать!
Отвечай же, супостат! Вон сейчас!	Отвечай же, запорю! Вон, холоп!
Не останешься живой, Посажу тебя я на кол!	Где-нибудь, хоть под водой, Посажу тебя я на кол!

Правки в четвертом издании усиливают и сатирический характер обрисовки царского окружения. Это в первую очередь касается образа спальника. Выше уже указывались те новые строки, которые были прибавлены Ершовым к «монологу» этого вероломного придворного. В унисон с ними звучат стихи «А нешто, так я и пулю, не смигнув, сумею слить, лишь бы дурня уходить», появившиеся на месте строк: «И под нос такую дулю поднесу я дураку, что хоть тут же и в реку». Характер прирожденного лжеца в четвертом издании очерчен бесспорно резче, чем в первом. Более ярко оттенена во второй редакции и тошнотворная угодливость спальника по отношению к царю:

В 1-м издании	В 4-м издании
И польстившись донесеньем, Хитрый спальник со смиреньем К государю приступил И перо ему вручил.	И доносчик с этим словом, Скрючась обручем таловым, Ко кровати подошел, Подал клад — и снова в пол.

Таковы основные коррективы, внесенные Ершовым в четвертое издание «Конька-Горбунка». Остальные переделки идут главным образом по линии художественной формы. Так, стремлением усилить впечатление «сказового» изложения вызваны, очевидно, такие правки стихов:

В 1-м издании	В 4-м издании
Вот однажды брат Данило..	Ну-с, так вот что. Раз Данило..
Там увидел он красивых Двух коней золотогривых.	Что ж он видит? Прекрасивых Двух коней золотогривых

В русле общей сказочной трактовки царского быта, преломляющегося через призму крестьянских представлений и воззрений, идет правка в стихах, описывающих выезд царя на рынок: вместо «Колесницу запрягли и ко входу привезли» — «Гей! Повозку мне! И вот уж повозка у ворот».

Целый ряд правок находим в диалогах, многие из которых в четвертом издании выглядят выразительнее и эмоциональнее, чем в первом. Особенно следует заметить это в отношении диалога Ивана с Месяцем. В первом издании Иван, передающий сетования Царь-девицы, пересказывал их «своими словами». В четвертом — он передает (вернее, старается передать) ее слова буквально, введением прямой речи, как это характерно для народных сказок:

В 1-м издании	В 4-м издании
...Говорит, садясь, Иван,— Переехал океан С порученьем от девицы, Нашей будущей царицы, Чтоб тебя об ней спрошать, После ей пересказать: Для чего, дескать, три ночи...	...Говорит, садясь, Иван. Переехал океан С порученьем от царицы В светлый терем поклониться И сказать вот так, постой! «Ты скажи моей родной, Дочь ее узнать желает...»

Ершов вносит детали, усиливающие реалистичность фантастики, характерную уже и для первого издания сказки. Так, например, строки из «монолога» Луны «Трое суток не спала, крошки хлеба не брала», обратившие на себя внимание исследователей изумительной ощутимостью реальности «чудесного», появились лишь в 1856 году.

Таким образом, сравнительный анализ редакций показывает, что представление о превосходстве первой над второй не имеет достаточных оснований. Правка Ершова бесспорно идет по линии углубления социального конфликта сказки, усиления сатирического звучания ее образов и дальнейшей творческой разработки народно-сказочной поэтики.

Несколько бóльшие основания имеют упреки исследователей в адрес Ершова по поводу чисто языковых правок, внесения в сказку диалектизмов, отсутствовавших в первом издании. Однако следует заметить, что и здесь в конечном счете имеет место значительное преувеличение. Действительно, Ершов в ряде случаев заменяет отдельные слова и выражения сказки более простонародными (например, пишет «далече» вместо прежнего «далеко», «рублев» вместо «рублей», «выпущать» вместо «выпускать и пр.). М. К. Азадовский и П. Черных правы, утверждая, что это вызвано стремлением «обнародить» стиль сказки. Однако и тот и другой исследователи не правы, с нашей точки зрения, придавая этому факту значение отказа от

пушкинской традиции и смыкания с литературной манерой Даля. Во-первых, нужно сказать, что количество появившихся в четвертом издании диалектизмов не так уж значительно, как это представляется на основании утверждений исследователей. Во-вторых, совершенно неверно, что они в отличие от диалектизмов пушкинских сказок отмечены чертами «территориальности».[12] Такие диалектизмы, как приводимые обоими исследователями слова «недалече», «сызнова», встречаются неоднократно у того же Пушкина и не только в сказках («издалече, наконец, воротился царь-отец»), но и в произведениях, не имеющих прямого отношения к фольклору (например, в «Евгении Онегине»: «Иных уж нет, а те далече»).

Наконец, не следует забывать, что в сказке Ершова диалектизмы включаются в основном в крестьянскую речь, а это мы находим и у Пушкина (см. речь Балды, старика из «Сказки о рыбаке и рыбке»). Слово «рублев», так не понравившееся обоим исследователям, имеется в речи мужика пушкинской сказки «О медведице»: «Вот тебе, жена, подарочек, что медвежья шуба в пятьдесят рублев».

Подводя итог всему сказанному, следует заключить, что сказка Ершова в ее четвертом издании еще более, чем в первом, может считаться произведением, лежащим в русле пушкинской традиции использования сказочного фольклора. Этому способствует и усиление общей остро социальной направленности «Конька-Горбунка», и более резкая сатиричность в обрисовке представителей социальных верхов, и углубление общей иронической тональности всего повествования. Четвертое издание сказки обнаруживает более глубокое знание автором специфики русской сказочной поэзии, ее типических образов, законов ее поэтики и еще большее мастерство в творческом использовании художественных приемов народной сказки.

[12] П. Черных, ук. соч., стр. 141.

Б. Н. ПУТИЛОВ

О ПРИНЦИПАХ НАУЧНОГО ИЗДАНИЯ ИСТОРИЧЕСКИХ ПЕСЕН

В предлагаемых заметках речь пойдет о некоторых принципах специальных научных изданий исторических песен (своды, антологии, публикация целостных собраний и т. д.); здесь почти не будут затрагиваться вопросы, касающиеся сопроводительного научного и справочного аппарата (вступительные статьи, комментарии, указатели и т. д.), поскольку их решение всегда целиком обусловливается конкретными задачами и характером издания. Целесообразно остановиться на таких вопросах, как расположение материала, группировка вариантов, текстология; конечно, и в разрешении этих вопросов большое значение имеет специфика издания, но вместе с тем здесь как раз можно с полным основанием говорить о каких-то общих принципах и приемах, которые всякий раз будут получать свое конкретное воплощение.

1. В нашей науке имеется много различных типов изданий исторической песни: своды, охватывающие материал за несколько столетий («Песни, собранные П. В. Киреевским», вып. 6—10; В. Ф. Миллер — «Исторические песни русского народа XVI—XVII вв.»); своды, ограниченные одной определенной темой (А. Н. Лозанова — «Народные песни о Степане Разине»); антологии песен определенного района (А. М. Астахова — «Северные исторические песни»; А. М. Листопадов — «Донские исторические песни»; Б. Н. Путилов — «Исторические песни на Тереке») или одного тематического цикла (А. Н. Лозанова — «Песни и сказания о Разине и Пугачеве»); публикации отдельных текстов или извлечений из собраний.

Исторические песни широко публиковались в составе сборников, посвященных не одному, а нескольким жанрам фольклора. Здесь они либо выделялись в особые разделы, если сборники строились по жанровому признаку, либо получали свое место в ряду других песен, если материал сборников располагался по исполнителям, по месту записи и т. д. Можно заметить, что очень рано в издательской практике определилась тенденция группировать исторические песни в определенной системе. Этой системы не было в XVIII веке, но уже сборники первой половины XIX века ее знают; свое полное выражение она получила в «Песнях, собранных П. В. Киреевским», изданием которых ведал, как известно, П. Бессонов. Речь идет о принципе расположения песенных сюжетов в историко-хронологической последовательности их содержания. Этого принципа стали придерживаться и при публикации небольшого числа (иногда всего нескольких) текстов, и в изданиях, где материал располагался по сказителям; отступления здесь были чрезвычайно редки.

Очевидно, что такая манера издания исторических песен, никогда никем всерьез теоретически не обоснованная, восторжествовавшая без всякой борьбы, совершенно правильна и целиком обусловлена самой природой жанра. Стоит напомнить, что в изданиях былин мы обнаруживаем не какую-то одну господствующую, а несколько систем. В пределах, определенных характером издания (свод, антология сюжетов, репертуар района, сказителя), расположение сюжетов производства на основании самых различных признаков, каждый из которых в определенных условиях представляется законным: по основным героям, по тематике, по жанровым группам, по времени возникновения сюжетов (убывающая степень архаичности) и др.

Исторические песни такого многообразия не знают, и это вполне понятно: научно осуществленное расположение текстов в историко-хронологической последовательности, по существу, исчерпывает возможности группировки по темам, героям и т. д.

И здесь дело не только в том, что любая историческая песня может быть в конечном счете всегда соотнесена если не с конкретным событием, то во всяком случае с определенным историческим моментом. Главное обоснование указанной системы заключается в том, что расположение песенных сюжетов в их историко-хронологической последовательности отражает реальную картину р а з в и т и я жанра, его внутренней истории, показывает не только последовательный ряд событий и периодов, запечатленных в песнях, но и — что особенно важно — объективный процесс возникновения историко-песенных сюжетов. Нельзя, пожалуй, привести ни одного примера повторного, позднего обращения народного творчества к той или иной исторической теме. Циклы песен об Иване Грозном, о Ермаке, о Разине, однажды .сложившись, в дальнейшем больше не пополняются новыми сюжетами; данная тема оказывается исчерпанной народным творчеством в определенных хронологических рамках; в XVII веке, по-видимому, не создавались песни об Иване Грозном или о Ермаке, так же как в фольклоре XVIII или XIX века не возникали новые песни о Разине.

Вот почему историко-хронологический принцип группировки историко-песенных сюжетов представляется естественным научным принципом, если, конечно, издание не преследует каких-то особых целей.

2. Разумеется, этот принцип нельзя применять буквально, т. е. располагать сюжеты на основании точного соотнесения их с фактами событий, с которыми они связаны, ибо в этом случае как раз объективная картина процессов развития жанра может быть нарушена. Историко-хронологический принцип необходимо сочетать с другим очень важным принципом, также прямо вытекающим из природы жанра, — с принципом циклизации. Каждый историко-песенный сюжет существует не сам по себе, он живет в определенном песенном ряду, и это ряд, который не всегда можно подвести под хронологическую таблицу. Содержание этого ряда гораздо глубже исторической хронологии; сюжеты, входящие в него, связаны отнюдь не только историко-хронологически; они связаны известным внутренним единством, которое проявляется в разработке некоей единой темы в общей художественной форме. Такой ряд можно называть песенным циклом. Разрывать в изданиях единые песенные циклы сюжетами, хотя и соответствующими хронологии событий, но не входящими в данный цикл, нельзя. Приведу только один пример. В составе песенного цикла о Ермаке, бóльшая часть сюжетов которого соотносится с событиями 80-х годов XVI века, есть сюжет «Взятие Ермаком Казани»; содержание его, хотя и вымышленное, но соотносится с событиями 1552 года. Тем не менее сюжет этот дол-

жен быть поставлен в ряду песен о Ермаке, так как органически входит в этот цикл, вне которого не может быть понят.

К выводу о необходимости группировать материал по циклам пришел в свое время уже Бессонов. В его издании «Песен, собранных П. В. Киреевским» налицо попытка выделить определенные циклы и сосредоточить вокруг них весь материал. Эта система группировки сюжетов стала обычной для большинства изданий, хотя она и не всегда осуществлялась с должной последовательностью.

Сложность ее заключается в том, что она требует некоторого предварительного исследования сюжетов. Но в свою очередь правильное ее осуществление дает предпосылки для более глубокого изучения песенных циклов и отдельных песен.

3. Расположение в издании песен по историко-хронологическому принципу требует неизбежно предварительной работы по конкретно-историческому их приурочению. В большинстве случаев работа эта не вызывает особых трудностей, особенно в наше время, когда мы располагаем большим материалом, накопленным наукой по комментированию песен.

Необходимо остановиться на случаях особых, трудных. Известно, во-первых, что в некоторых сюжетах имена персонажей не являются неизменными для всех вариантов: в одних текстах называется историческое лицо XVI века, в других — XVII и даже XVIII. Приведу один показательный пример.

Большинство вариантов песни «Поход голытьбы под Казань» называет атаманом Ермака. Песня эта, на основании не только имени ее центрального персонажа, но и некоторых других данных, должна быть отнесена к XVI веку. Но в одном-двух вариантах атаманом назван Степан Тимофеевич, т. е., по-видимому, Разин. В самом тексте нет никаких особенностей, которые говорили бы о попытках переработки песни применительно к XVII веку. Внесение в нее нового исторического имени не изменило ее исторического содержания и идейного смысла. Поэтому хотя в данном тексте и упомянут Степан Тимофеевич, помещать его при издании надо в цикле о Ермаке. С аналогичными случаями мы встречаемся и в других сюжетах XVI века. В одном варианте песни «Ермак у Ивана Грозного» царь назван Петром Алексеевым; в варианте сюжета «Оборона Пскова от Стефана Батория» упоминается полководец Петровского времени Борис Шереметев.

Каждый такой анахронизм может быть объяснен; его нельзя игнорировать при изучении истории сюжета, его судьбы в поздней традиции. Но его нельзя принимать во внимание при издании текстов. Основу любой исторической песни составляет сюжет. С каждым песенным сюжетом органически связаны и определенные исторические персонажи. Конкретно-историческое приурочение песни должно производиться по этим двум основным признакам (сюжет и персонажи, органические для него).

Другое дело, когда в варианте мы обнаруживаем не только новое историческое имя, но и сюжетные изменения, свидетельствующие о более или менее удачных попытках переработки старых сюжетов применительно к новым условиям. Перед нами текст песни, во многом сходный с вариантами сюжета «Поход голытьбы под Казань». Но текст этот не только дает имя Степана вместо Ермака, а и содержит целый ряд таких особенностей, которые прямо связывают его в идейно-тематическом плане с разинским циклом.

Следовательно, в тех случаях, когда налицо не простая внешняя переадресовка сюжета, но его переработка применительно к новым историческим обстоятельствам, текст естественно помещать в новом ряду.

Создание новых исторических песен путем переработки старого популярного сюжета — обычный путь народного историко-песенного творчества, и задача любого научного издания — отразить эту специфическую особенность фольклора. Необходим очень вдумчивый подход к материалу, строгое разграничение подлинных переработок и простых переадресовок и анахронизмов. Последние могут касаться не только имен персонажей, но и других сторон сюжета.

Можно привести следующий пример с песней, которая не является строго исторической, хотя и с достаточным основанием помещается в сборниках исторических песен: «Мать встречает дочь в татарском плену». В большинстве ее вариантов речь идет о татарах, которые делят полон; героиня песни достается татарину; ребенка, который оказывается ее внуком, она называет татарином, и т. д. Исследование сюжета показывает, что он сложился скорее всего в условиях татарского ига. Однако в целом ряде вариантов татарские наименования последовательно заменяются турецкими; сюжет при этом не только никак не меняется по существу, но и не получает никаких новых характерных подробностей. Естественным представляется поэтому расположение всех вариантов — и «татарских» и «турецких» — рядом, а не в самостоятельных группах, разделенных хронологией. Другое дело — варианты того же сюжета, в которых события приурочиваются к еще более позднему времени и вместо татар и турок действуют «киргизушки». Применение здесь сюжета к истории XVIII—XIX веков не ограничивается переменой наименований: в песню входит ряд реалий и подробностей явно поздних, причем они отнюдь не воспринимаются как простые анахронизмы, но вполне органичны для содержания песни. Самая стилистика здесь более новая. Помещать такие тексты в ряду песен XIII—XVI или даже XVII века было бы неправильным. Место им среди песен XVIII—первой половины XIX века. Разумеется, дело комментариев — объяснить, как шел процесс развития и переработки данного сюжета.

4. Одна из проблем, неизбежно встающих при более или менее значительных по объему изданиях, это проблема расположения и принципов подачи вариантов одного сюжета.

Что касается вопроса о расположении вариантов, то он существует лишь для изданий определенного типа. В сборниках, где весь материал группируется по месту записи и по исполнителям, этот вопрос не вызывает никаких сомнений: любой текст здесь печатается вне зависимости от его отношения с другими вариантами данного сюжета. Обычно в изданиях такого типа прилагается в конце указатель сюжетов с перечнем опубликованных вариантов (Григорьев, Марков, Астахова).

Скажем сразу, что для изучения конкретного сюжета (былинного или историко-песенного — безразлично) такой принцип расположения текстов дает очень мало, не только вызывая большие трудности, но и порождая подчас не совсем верные представления о природе и сущности варианта. И если с ним надо считаться при изданиях специфического характера (собрания разных жанров определенного района), то в изданиях, специально посвященных исторической песне, он кажется совершенно не приемлемым. Это становится очевидным при знакомстве с книгой В. Ф. Миллера «Исторические песни русского народа XVI—XVII вв.». Цель этого издания — дать свод всех известных вариантов основных песенных сюжетов. Следовательно, композиция вариантов является для него особенно важной. Как же Миллер решил эту задачу? В основу своей композиции он положил областной принцип: сначала идут северные варианты (Архангельская, Олонецкая и примыкающие губернии), затем сибирские и верхнеуральские,

казачьи (Дон, Терек, Урал), поволжские (вниз по течению, начиная с Нижегородской губернии), среднерусские; в заключение помещаются тексты, географически не определенные. Внутри больших территориальных групп тексты располагаются по сборникам.

Здесь нет необходимости разбирать, насколько продумано осуществляется у Миллера этот принцип (чем вызван, например, порядок размещения районов, порядок следования сборников и т. д.). Дело в том, что этот принцип в целом не представляется плодотворным. В лучшем случае он позволяет представить географию з а п и с е й данного сюжета — и только. Но эту задачу гораздо проще разрешить с помощью соответствующих указателей.

Главная же задача публикаций вариантов — дать понятие о каждом песенном сюжете в его различных редакциях, версиях и т. п. — изданиями типа книги В. Миллера не только не разрешается, но и ставится на неверную основу. Географический принцип законен, если исходить из представлений о решающей роли определенной местной традиции в формировании редакций, в судьбе песенного сюжета и т. д. Но прежде чем делать какие-то выводы об этой роли, необходимо у с т а н о в и т ь характер редакций, дать определенную с и с т е м а т и з а ц и ю текстов по характеру разработки в них сюжета и т. д. Следовательно, нужна группировка вариантов не по внешним признакам (место и время записи, исполнитель, сборник и т. д.), а по существу (разработка сюжета). При таком подходе обнаруживается, что записанные в одном районе различные тексты нередко решительно расходятся между собой в сюжетном отношении, попадают в разные группы, соответствующие тем или иным редакциям (версиям).

В результате такой систематизации вариантов может быть выявлена чрезвычайно интересная картина реальной жизни сюжета, отраженной в имеющихся записях, открыты соответствия и расхождения, совпадения и различия, порожденные рядом причин, в числе которых может оказаться и такая, как местные фольклорные традиции. Вопрос о роли этих местных традиций в судьбе сюжета естественно выяснится при указанной нами системе публикации вариантов: если окажется, что сюжетные соответствия и расхождения могут быть связаны с географией записей, то в таком случае законно говорить о местных редакциях (версиях) сюжета и исследовать эту проблему, насколько позволяет имеющийся материал. Мы не отстраняемся от этой проблемы. Но мы против того, чтобы решать ее a priori и подчинять ей принципы систематизации материала. Плодотворность предлагаемой нами систематизации состоит в том, что она носит предварительный характер и дает возможность изучать представленный материал в самых разнообразных направлениях, в то время как принцип, принятый Миллером, лишь затрудняет такое изучение.

Следует напомнить, что уже у П. Бессонова мы обнаруживаем попытку дать систематизацию, сходную с предполагаемой нами. Не придавая значения месту записи, он группировал варианты на основе своих представлений об основной версии сюжета и его различных редакциях, стремился показать, как шло развитие сюжета в фольклорной традиции. У Бессонова было еще очень мало вариантов, он не владел тем громадным материалом, каким владеем мы сейчас; многое в истории сюжетов Бессонов понимал и истолковывал неверно. Но самый принцип, из которого он исходил, был вполне здоровым.

5. Несколько слов надо сказать о характере текстологической подачи вариантов. Здесь многое зависит от типа изданий. В книге, где даются лишь избранные варианты, целесообразно, конечно, давать их полностью

в основной части книги, независимо от того, что некоторые из них будут совпадать в более или менее значительных частях. Желательно, чтобы интересные варианты, не печатаемые в книге, приводились в виде извлечений в комментариях.

В изданиях сводного типа, включающих все или основную массу вариантов сюжета, варианты должны печататься полностью в основной части книги. Было бы неверно на варианты переносить текстологический опыт таких изданий литературных произведений, где приводятся разночтения, черновики и т. д. Любой песенный вариант, как бы мы его ни оценивали, представляет самостоятельное художественное произведение; это не отвергнутая автором редакция, не черновая версия, оставленная за пределами основного текста. Поэтому вариант должен быть представлен в издании как целое. Лишь внешними соображениями (объем издания) может быть оправдано печатание вариантов в извлечениях.

Особенно желательна подобная манера подачи вариантов при первых публикациях, которые должны вводить в научный оборот новые тексты целиком.

6. Остановимся коротко на вопросах текстологии, которые, собственно говоря, касаются в одинаковой мере и исторических песен, и других жанров песенного фольклора. Надо прямо сказать, что в области текстологии мы, фольклористы, сделали крайне мало. У нас нет теоретических работ, которые бы обобщили имеющийся большой опыт, и почти нет конкретных разработок, которые могли бы служить практическими руководствами или пособиями в научно-издательской деятельности.

Не этим ли надо объяснять полный разнобой в текстологических принципах, который издавна существует в фольклористике; случаи — и далеко не единичные — вопиющего произвола в обращении с текстами, какой допускают составители сборников и редакторы?

Решая текстологические проблемы, мы должны помнить о главном требовании, безусловном для любого издания: текст должен быть напечатан точно, в соответствии с записью, без всяких редакторских правок. Казалось бы, это требование нет нужды повторять, настолько оно очевидно. Однако не только в издательской практике прошлого, но и — увы! — настоящего немало случаев редакторского вмешательства (различного рода поправки, дополнения и исключения), а подчас — и прямой фальсификации; последняя может выражаться в скрытых перепечатках, в публикации поддельных текстов с мнимыми паспортными данными и т. п.; она особенно часто обнаруживается как раз в области исторических песен. Совершенно ясно, что текстологическая работа в любом издании, посвященном исторической песне, должна начинаться с установления степени подлинности текстов, с выявления скрытых перепечаток и других подделок, с критического анализа текстов на предмет обнаружения в них следов редактирования и т. п.

Вся эта работа существенно осложняется тем, что фольклорист не располагает теми материалами, какими обычно пользуется текстолог-литературовед (черновики, рукописи, письма, дневники, авторские корректуры и т. д.). В текстологической работе фольклорист редко может опереться на строго документальные данные; основное его оружие — это анализ текстов, сопоставление различных вариантов, оценка публикации по существу. Если не всегда выводы могут быть полностью доказанными и окончательными, то во всяком случае, правильно проведенный текстологический анализ позволит сделать существенные и вполне вероятные предположения о характере публикации. В частности, особенно аргументированным может быть

установление скрытых перепечаток, производимое в первую очередь путем сопоставления текстов и подтверждаемое иногда различными косвенными данными.

Во всяком случае, если результаты текстологической работы далеко не всегда могут быть прямо отражены в издании — в виде поправок в тексте, исключения каких-то мест и т. д., то они должны найти себе место в комментариях; именно здесь вполне уместно изложить точку зрения на данный текст со стороны его подлинности.

В изданиях сводного характера целесообразно предусмотреть печатание текстов с пометой Dubia. Под этой рубрикой могут помещаться песни с различными категориями сомнительности. Опыт текстологической работы над старшими историческими песнями привел нас к выделению таких трех основных категорий: сомнительные по подлинности (весь текст по содержанию, по сюжету сомнителен; можно подозревать подделку, личное сочинительство и т. п.); сомнительные по конкретно-историческому приурочению (песня несомненно подлинная, но можно подозревать, что существенные исторические реалии внесены собирателем или составителем); сомнительные по тексту (песня в целом подлинная, но в отдельных местах есть явные следы редакторской правки). Разумеется, тремя указанными группами не исчерпывается все разнообразие случаев, объединяемых общим понятием Dubia.

Особо стоят вопросы об отношении к языку песен. Как известно, в практике собирателей и составителей эти вопросы решаются по-разному. В одних случаях налицо стремление к воспроизведению текста песни средствами фонетической транскрипции; в других — установка на передачу лишь некоторых особенностей речи исполнителя, наконец в третьих — почти полное невнимание к этой стороне песен и печатание их теми же приемами, что и произведений литературы.

Скажем прежде всего, что проблемы з а п и с и песен представляют самостоятельную тему и не совпадают с проблемами издания. Было бы неверно отождествлять эти два разных круга вопросов. Но в издательской практике приходится считаться с наличием большого разнобоя в записях.

Наши предложения, относящиеся к языковым вопросам, сводятся к следующему:

1) Нельзя унифицировать издание с языковой стороны; мы должны учитывать то обстоятельство, что в нашем распоряжении находится материал, чрезвычайно пестрый по принципам записи и публикации.

2) Необходимо возможно более полно и точно сохранять тот вид текстов, в котором они были записаны и опубликованы.

3) Неизбежна редакторская правка текстов. Вопрос о характере и границах этой правки во многом зависит от типа издания. Но для всех типов научного издания (в том числе и научно-популярного) можно считать обязательным сохранение всех тех особенностей морфологии, синтаксиса, лексики, а также ударений, которые отражают речь исполнителя, т. е. характерны для живого бытования песни.

4) Редактированию должны подвергаться те особенности, которые отражают правила старой орфографии. При перепечатке дореволюционных публикаций (а в известной мере — и публикаций советского времени) естественным представляется перевод текстов на современную орфографию. Целесообразно полностью пересмотреть (и по возможности унифицировать) пунктуацию.

5) Редактирование может быть допущено в области фонетики. Опыт показал, что не представляется целесообразным печатать песни в фонети-

ческой транскрипции. Нет никакого смысла в этом отношении ограничиваться полумерами. Например, в некоторых публикациях непоследовательно отмечаются одни фонетические особенности и не фиксируются другие. Думается, что здесь может быть выработан определенный принцип, а именно: фонетические явления, характерные для русского языка в целом, не должны отмечаться, если это расходится с нормами правописания. Не следует, например, передавать ассимиляцию согласных по звонкости и глухости и оглушение звонких согласных в конце слов (оддай, ниско, веть), или смягчение согласных в определенных положениях (изменьщик, звездочька). Нет необходимости показывать аканье (Масква, магилушка), иканье (крименная), *ы* и *я* после шипящих (жыровая, тучя) и др.

Не стоит, на наш взгляд, увлекаться воспроизведением некоторых фонетических тонкостей, которое явно затрудняет чтение и мало дает для дела. Такой излишней тонкостью, например, являются написания «богатырьського», «крымьського»; вполне достаточно здесь ограничиться в каждом случае одним мягким знаком — после *с*.

6) Все те фонетические особенности, которые типичны для данного говора и которые расходятся с нормами литературными, должны быть, как правило, сохранены (мена *ц* и *ч*, случаи оканья, яканья, *ш* вместо *щ* и др.).

7) В изданиях облегченного типа (научно-популярные антологии и сборники) редактирование в области фонетики может быть более значительным. Но и здесь оно должно, на наш взгляд, ограничиваться лишь фонетикой и старой орфографией и пунктуацией.

Таковы некоторые соображения, касающиеся вопросов издания исторических (и не только исторических) песен. Соображения эти сложились в результате работы над сводом песен XIII—XVI веков и не охватывают, конечно, всей суммы вопросов. Они носят дискуссионный характер. Представляется полезным продолжить начатый разговор, имея в виду, что проблемы эдиционные и текстологические в самом широком смысле теснейшим образом связаны с движением нашей науки.

Т. А. ШУБ

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ ИЗ РУССКОГО УСТЬЯ

Устное народное творчество «досельных» русских низовьев реки Индигирки, кроме образцов героического народного эпоса,[1] большого числа волшебных и бытовых сказок, пословиц, поговорок и частушек, сохранило также и некоторое число исторических песен.

Исторические песни или, как их здесь обычно называют, старины, сохранившиеся в памяти потомков отважных русских землепроходцев XVI—XVII веков, являются неотъемлемой частью той изустной литературы, которая всегда была «достоинством и умом народа... его исторической памятью»[2] и поэтому до сих пор весьма тщательно оберегается русскоустьинцами как выражение их народного и исторического самосознания. «Досельные» любят слушать их, ведь в них страницы прошлого, которое теснейшими узами связывает этот небольшой сколок русского племени на крайнем северо-востоке нашей страны со всей его массой на далекой, но вместе с тем и близкой для каждого из них родине. Действительно, здесь «каждый русский сознает себя частью всей державы, сознает родство свое со всем народонаселением».[3]

В устно-поэтической традиции «досельных» историческая песня и былина тесно связаны между собой, как и на европейском севере нашей страны,[4] что находит свое выражение в особенностях композиции, стиля и самом характере изложения.

Сказитель обычно не противополагает историческую песню былине, видя как в той, так и в другой «повесть о днях минувших». Это отношение к былине и к исторической песне у «досельных» подтверждает мысль М. Сперанского, что «историческая песня... некоторым образом оберегает ее (былину, — *Т. Ш.*) в устах своих создателей и носителей, быть может, даже способствует тому, что старая былина сохранилась до нашего времени».[5]

Как и былина, повествующая о защитниках родной земли, борцах с насильниками, историческая песня Русского Устья носит прежде всего ярко выраженный патриотический характер: Скопин, очищающий Русь от врагов, Ермак, завоевывающий кучумское ханство, Захар Григорьевич Чер-

---

[1] См.: Былины русских старожилов низовьев реки Индигирки. В кн.: «Русский фольклор. Материалы и исследования», т. I, М.—Л., 1956, стр. 207—236.

[2] А. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. XIV, М., 1950, стр. 161.

[3] А. И. Герцен, Собрание сочинений, т. IX, Пгр., 1919, стр. 464.

[4] А. М. Астахова. Северные исторические песни. Петрозаводск, 1947, стр. 5—7.

[5] М. Сперанский. Русская устная словесность, т. II. Былины. Исторические песни. М., 1919, стр. 320—321.

нышев, стойкий герой-патриот, смелый атаман Платов и ряд других героев песен — все это олицетворение храбрости, неподкупности, сметливости русского народа. Будучи небезразличной к определенным событиям, оценивая поведение известных лиц, историческая песня скорбит о том, что «Казань-городочек на костях стоит», осуждает воинскую слабость Ильи Милославского, коварство Маринки-безбожницы, страх государыни перед угрозами шведского короля. Как и былины, исторические песни зачастую идеализируют события и героев, которые дороги народу.

Сохранению эпического наследия у «досельных» способствовало не только то, что они в течение ряда столетий были оторваны от постоянного и повседневного общения с основной массой русского народа, представляя собой небольшой островок в сплошном иноязычном окружении, но и большая художественная сила этого поэтического наследия, народность его, а также бережное и заботливое отношение к нему самих слушателей. К фольклору русских старожилов крайнего северо-востока нашей страны можно отнести известную характеристику, данную Ю. М. Соколовым устному народному творчеству севера России: «Старая народная поэзия, утраченная во многих своих проявлениях в центре и на юге России, сохранилась в живых своих формах на севере, и благодаря памятливости и творческому труду северных сказителей мы получили возможность судить о поэтических созданиях древности».[6]

В песнях сохранились названия городов и рек, соотносимых с определенными историческими событиями: Казань, Смолин-город, Азов, Астрахань, Рига, реки Дунай, Киевка, гора Петровская. Здесь мы находим имена подлинных исторических лиц: царя Грозного Ивана Васильевича, казачьих атаманов Ермака Тимофеевича и Степана Разина, царского шурина князя Ильи Милославского, полководца Скопина-Шуйского, хана Кучума, казака Платова, генералов Шереметева и З. Г. Чернышева (в записи Черношлева), хотя никто из сказителей, ни молодые, ни старики, не знают, где находятся упомянутые города, реки, горы, чем еще известны названные лица, кроме данного упоминания. Интересно, что эта же особенность характеризует и исторические песни их ближайших соседей, русских поречан на Колыме.[7]

Своеобразное стремление русскоустьинцев сохранить свое поэтическое наследие находит свое выражение в том, что ряд слов и сочетаний, встречающихся в песнях, но уже ничего не говорящих сознанию певца и слушателей, ибо в окружающем быту и природе нет ничего такого, что могло бы обосновать, разъяснить эти «темные места», все же сохраняется, таковы: рытой бархот, чернильничка аргадская, ерлычки скорописемки, ремончат стул, скаченная жемчужина, борзуменсковой кушачок, учитанты и т. п. Непонятное и неосознаваемое в связи с определенными реалиями часто получает у певца своеобразное осмысление. Создаваемая, таким образом, ложная этимология является стремлением сблизить неизвестное, непонятное с известным. Лодка коломенка осмысляется как река Коломенка, штабофицер толкуется как шшапер-офицер по аналогии со «щапер», т. е. «щеголь», «франт». Это относится и к собственным именам. Так, Рычков превращается в атамана Грышкова, Милославский получает имя Яков Люпопостович, есаул Ермака Евстафий Лаврентьевич именуется Лосташкой, Кама-река превращается в Камень-реку, Ревель в Ревень. Иногда имена изменяются до неузнаваемости: Кюстрин становится Иструмом, а Кронштадт — Грезданью.

[6] Ю. М. Соколов. Русский фольклор. М., 1941, стр. 228.

[7] В. Г. Богораз. Областной словарь Колымского русского наречия. Песни русских поречан на Колыме. СПб., 1901, стр. 168.

Однако время наложило свою печать и на исторические песни. В них часто смешиваются события, имена исторических лиц. Так, во второй части песни «Пишет, пишет король шведский», сложенной по поводу войны со шведами в 1741—1743 годах, назван как храбрый полководец, не испугавшийся угроз шведского короля, Б. П. Шереметев, герой Северной войны, который в войне 1740-х годов не мог принимать участия, так как умер в 1719 году. Это несомненная вставка, как и имена Румянцева (1725—1796), Суворова (1730—1800) и Потемкина (1739—1791), упоминаемые в других вариантах этой песни,[8] и вместе с тем свидетельство того, как события прошлых лет сближаются с более поздними. С именем генерала Б. П. Шереметева в народном сознании ассоциировалось представление о популярном полководце, и оно нашло свое выражение в упоминании его в качестве лица, способного противостоять наглым требованиям шведского короля.

В песне о походе Ермака на Кучумское ханство говорится об убийстве царского посла казаками. Ермак решается нести повинную голову царю, предварительно завоевав для него Сибирь. Между тем убийство царского посла донскими казаками — исторический факт, имевший место в 1631 году, т. е. по меньшей мере через пятьдесят лет после сибирского похода Ермака (1582—1584). И это безусловно позднейшая вставка, вызванная стремлением объяснить причину похода «Под Кучум-город».

Взятие Азова казаками в 1637 году в народной памяти ассоциируется с подвигами сынка Степана Разина, высвобождающего в поединке с «елынчатами» своего отца из «заклятия», хотя в действительности этот факт не имел места. Песня явилась отзвуком предания, что Разин был в Азове в турецком плену.

В песню о Платове вводится обычное для песен суворовского цикла обращение к солдатам: «Вы пейте-ка без меры зеленóе вино, берите без расчету государевой казны».[9]

Не все старины непосредственно называют конкретные имена или события, являющиеся историческим основанием этих песен. Такова широко известная песня-баллада «Соловей кукушечу уговаривал», основанная на исторических преданиях времен царствования Ивана Грозного о взятии Казани, на воспоминаниях об ужасах и тяготах войны. Таковы и два варианта песни на сюжет о безымянной девице, сестре есаула, атамановой полюбовнице, и ее вещем сне («Речка Киевка» и «Из-под камешка речка разливалася»). Песни эти должны быть включены в разинский цикл, хотя здесь непосредственно имя Разина и не упоминается.[10] Это несомненно и для самого сказителя. Знакомое имя Разина вводится творческим сознанием в готовые формы безымянных песен, что подтверждается рядом записей из разных мест.[11]

В некоторых из исторических песен наблюдается контаминация сюжетов, в других переставлены местами отдельные строфы, в третьих нет обычных канонизированных начал, отдельных мест в середине. Они уже позабыты сказителями, несмотря на все усилия памяти. Все это приводит к потере песней своей логической стройности, ритмической цельности. Отсюда

---

[8] Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. 9, М., 1872, стр. 80—89.

[9] Там же, стр. 214.

[10] См.: А. Н. Лозанова. Народные песни о Степане Разине. Саратов, 1928, стр. 121.

[11] Ср. запись А. М. Листопадова «Ай, как по морюшку, морю синему» (А. М. Листопадов. Былинно-песенное творчество Дона. Ростов-на-Дону, 1948, стр. 103).

же и немотивированность отдельных частей песни, а подчас и вовсе несообразности всякого рода.

К числу старин местные сказители относят и песню «Сусанин-старик», сохранившуюся в отрывке и представляющую собой народную обработку известной исторической думы К. Ф. Рылеева «Иван Сусанин» с текстуальным сохранением ряда строк.[12]

Новые исторические песни здесь не создаются. Все песни, имеющие распространение среди русскоустьинцев, вращаются в кругу старых сюжетов. Локальных элементов нет.

Поются старины как молодыми, так и старыми. Напевы их те же, что и былин, разницы здесь нет никакой. Мотивы большей частью протяжны. Хорового исполнения исторические песни не знают. Музыкальное сопровождение отсутствует, так как здесь совершенно неизвестны какие-либо музыкальные инструменты, если не считать «игры на белендрясах», когда перебирают пальцами по губам, прихлопывая при этом в такт ладонями по коленям.

Исторические песни из Русского Устья публиковались уже дважды. И. А. Худяков записал в конце 60-х годов в Верхоянске от одного из уроженцев Русского Устья отрывок из песни «Милославский», затем опубликованный в «Верхоянском сборнике» в 1890 году.[13] В этом отрывке только 17 строк с рядом изъянов в самом тексте.

В. М. Зензинов в 1912 году записал в Русском Устье отрывок песни «Очутился млад детинушка, незнамой человек», опубликовав его затем в своей статье «Русское Устье».[14] В отрывке всего 12 строк. Там же опубликован и отрывок из песни «Парень девушку уговаривал» в 10 строк. Этим и исчерпывается список публикаций исторических песен из Русского Устья, которые были известны нашей науке до сего времени.

Во время работы этнографо-лингвистической экспедиции Научно-исследовательского института языка, литературы и истории Якутской АССР в 1946 году нами было записано 16 исторических песен от местных сказителей-песельников в селениях Русскоустьинского наслега Аллаиховского района Якутской АССР.

1. Галыжинский Федор Митрофанович, 1889 года рождения, неграмотный, колхозник, родом из Русского Устья, проживающий в селе Косухино. Слышал песни от деда, широко известного среди «досельных» сказителя Егора Львовича Галыжинского.

2. Киселев Семен Петрович, по прозвищу «Хунай», 1885 года рождения, неграмотный, колхозник, родом из села Косухино и проживающий там же. Слышал песни от своего отца — Петра Михеевича и матери — Аграфены Семеновны.

---

[12] В фольклоре «досельных» мы находим еще несколько своеобразных обработок литературных произведений, попавших, очевидно, через лубок, книгу, школу: сказка в стихах «Конек-горбунок» П. П. Ершова, записанная в 1941 году якутским собирателем устного народного творчества С. И. Боло от 78-летнего Пантелеймона Чикачева и вновь записанная нами от Семена Петровича Киселева; лирическая песня «Прощание Тамары» из 2-й части «Демона» М. Ю. Лермонтова, которую с успехом исполняет Анна Николаевна Шкулева; «Провожала меня мать, провожала» Демьяна Бедного, записанная Модестом Кротовым в 1931 году, и некоторые другие.

[13] И. А. Худяков. Верхоянский сборник. Записки ВСОРГО по этнографии, т. 1, вып. 3, Иркутск, 1890, стр. 310.

[14] Этнографическое обозрение за 1913 год, кн. XCVI—XCVII, стр. 215; В. Ф. Миллер. Исторические песни русского народа XVI—XVII вв. Сборник ОРЯС, т. 93, 1915, стр. 306.

3. Чикачев Семен Егорович, 1868 года рождения, неграмотный, колхозник, родом из села Кузьмичево, проживающий в селе Стариково. Слышал песни от старших, когда был ребенком.

4. Черемкина Пелагея Николаевна (Шкулева), 1908 года рождения, неграмотная, колхозница, родом из села Косухино, проживающая в селе Приморское. Песни усвоила от матери Устиньи Тимофеевны Шкулевой.

5. Шкулева Анна Николаевна, 1904 года рождения, малограмотна (окончила ликбез), колхозница, родом из Якутского жилья, проживающая в селе Полярное. Песни переняла от отца Николая Николаевича Шкулева.

Тематически репертуар исторических песен распадается на ряд групп, связанных то ли с известными историческими событиями, то ли с определенными личностями, которые приобрели соответствующее значение в конкретных социально-исторических конфликтах или приурочены к ним в памяти народной. Это: 1) борьба за образование русского многонационального государства: взятие Казани (1552), поход Ермака (1581); 2) национально-освободительные войны XVII века: Скопин-Шуйский (1587—1610), Иван Сусанин (1613), возвращение Смоленска; 3) Степан Разин (1671); 4) Петровская эпоха (1682—1725): война со шведами 1741—1743 годов; 5) Семилетняя война (1756—1763): З. Г. Чернышев (1722—1784); 6) Отечественная война 1812 года: атаман Платов (1751—1818); 7) смерть Александра I (1825).

В примечаниях приняты следующие сокращения для основных вариантов исторических песен:

Астахова	— А. М. Астахова. Былины Севера, т. II. М.—Л., 1951.
Богораз	— В. Г. Богораз. Областной словарь колымского русского наречия. СПб., 1901.
Бирюков	— В. П. Бирюков. Урал в живом слове. (Дореволюционный фольклор). Свердловск, 1953.
Гуляев	— С. И. Гуляев. Былины и песни Южной Сибири. Новосибирск, 1952.
Гуревич	— А. В. Гуревич и Л. Е. Элиасов. Старый фольклор Прибайкалья, т. 1. Улан-Удэ, 1939.
Гильфердинг	— А. Ф. Гильфердинг. Онежские былины, т. III. М.—Л., 1940.
Григорьев	— А. Д. Григорьев. Архангельские былины и исторические песни, т. I. М., 1904.
Зензинов	— В. М. Зензинов. Старинные люди у холодного океана. М., 1914.
Кирша Данилов	— Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М., 1938.
Киреевский	— Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. 1—10. М., 1860—1874.
Листопадов	— А. М. Листопадов. Былинно-песенное творчество Дона. Ростов-на-Дону, 1948.
Мякушин	— Н. Г. Мякушин. Сборник уральских казачьих песен. СПб., 1890.
Ончуков	— Н. Е. Ончуков. Печорские былины. СПб., 1904.
Соболевский	— А. И. Соболевский. Великорусские народные песни, т. 1. СПб., 1895.
Соколов-Чичеров	— Онежские былины. Летописи Гослитмузея, кн. 13. М., 1948.
Худяков	— И. А. Худяков. Верхоянский сборник. Записки ВСОРГО по этнографии, т. 1, вып. 3, Иркутск, 1890.
Чулков	— М. Д. Чулков, Собрание сочинений, СПб., 1913.

ТЕКСТЫ

1. СОЛОВЕЙ КУКУШЕЧКУ УГОВАРИВАЛ

Соловей кукушечку уговарывал:
«Полечим-ка, кукушечка, к нам во сирой бор,
Во сиром борочке ми гнездичко совьем,
Виведем из гнездичка малых детушёк,
Чебе кака деточка, а ко мне соловья».
Соловей кукушечку уговарывал:
«Полечим, кукушечка, во Казань-городок.
Казань-городочек на краше стоит.
Казанска да реченька медом прочекла,
Мелкие ручьёчки сладкой водочкой.
По берэжку камушки разноцветные».
«Врэшьти, врешь, молодчик, омманываёшь,
Сама красна девица во Казани-то була.
Во Казани була я, Казань видела.
Казань-городочек на кошчях стоит,
Казанска да реченька кровью прочекла,
Мелкие ручьёчки горячьми слезьми.
По берэжку камушки — буйны головы,
Буйны головушки молодечкие,
Молодечкие и вше стрэлецкие».

(Записано от С. Е. Чикачева 10 IV 1946 в селе Стариково).

Варианты. Астахова, № 169; Богораз, № 90, Зензинов, № 2; Киреевский, вып. 6, стр. 13—16; Соболевский, №№ 230—233; Чулков, № 134, стр. 424.

2. ГРОЗНЫЙ САР ИВАН ВАСИЛЬЕВИЧ

Грозный сар Иван Васильевич,
Он копил шилу ровно тры года,
На четвертой год воевачь пошел.
Стал он своей силушке наказывачь:
«Ох ви, дети, дети мои, детушки,
Развоенные мои ви солдатушки!
Нам горою итти, город не вжячь будёт.
Ви копайче рви, рви глубокие,
Нагружайте ветки[15] со товарами.
Не зовите меня самым саром,
А зовите меня купчишечком прыбогаченьком».

(Записано от С. П. Киселева 16 IV 1946 в селе Косухино).

3. НА УТРЕННЕМ НЕСХОДИМОМ КРАСНОМ СОЛНИШКО

На утреннём несходимом красном солнишко.
Собирались Ермаки во единой круг,
Во единой круг хлеба кушати.
Атаманом бул Ермак Тимофеевич,
Есаулом бул Ермак со Дунай-реки —
Лосташка Лаврэнтий сын-от.

[15] Ветка (местн.) — лодка.

Тут плула-то виплувала лодка коломенка.[16]
Заражали они тут пушку-ту менную,
Насыпали они в пушку пороха мелкого.
Тут стрэляли вдоль по лодке по коломенке.
. . . . . .
Тут спроговорэл-то Ермак Тимофеевич:
«Мы убили, рэбэты, посла сарского,[17]
Уступили казну сарскую.
Уж агде станём, рэбэты, зиму зимовачь?
Уж агде станём, рэбэты, под Кучум-город.
Ми Кучумское-то сарство вижгём, виплиним,
Ми Кучума старика-от во полон полоним,
Ми Кучумиху старуху-то за шиба вожьмём.
За это нас государ-сар пожалуёт».

(Записано от С. П. Киселева 15 IV 1946 в селе Косухино).
Варианты. Гильфердинг, № 202; Киреевский, вып. 6, стр. 39—41.

4. ПРО СКОПИНА

Скакал тут Скопин[18] горы на го́ру.
Он бистрые речки перэпрыгивал,
Он круглые ожёра промеж ног пущал,
Он гража, болота хвостом заштилал.
Прыезжаёт Скопин во посольской дом.
Во посольской дом, в юрту съезжую.
Садился Скопин на ремончату стул,
На ремончату стул, за дубовый стол,
За дубовый стол, по конец стола.
Видёргивал гумажечку он гербовой лист,
Видёргивал чернилничку аргадскую,
Брал перо он лебединое,
Он писал ерлычки скорописемки
Тому королю, королю шведскому:
«Ти, шведской мой король,
Будь ти мой старшой брат,
Дай мне вспомо́жье великое.
Окружила круг меня литва поганая,
Не дает мне не пройчи и не проехачь.
Дай мне силушку иж троих жемель:
Иж первой из жемли немцов-каливерцов,
Иж другой из жемли, жемли греческой,
Иж треэччой из жемли, иж жемли шведской».
Выходил Скопин на святую Русь,
Виходил Скопин во большу серков.
Служил он молебны великие:
«Ох же, мачь ти божья, прэчиста бугуродица,

[16] Коломенка (стар.) — род барки.
[17] Имеется в виду убийство донскими казаками в 1631 году царского посла Ивана Константиновича Карамышева (позднейшая вставка).
[18] Михаил Васильевич Скопин-Шуйский (1587—1610) — полководец и дипломат. Заключив союз со шведским королем Карлом IX, в 1609 году одержал победу над поляками-интервентами, захватившими ряд русских городов.

Ещё та була Шэранея Прэмудрая,
Победичь-то дай этту твар поганую».

(Записано от С. П. Киселева 15 IV 1946 в селе Косухино).

Варианты. Кирша Данилов, № 29 (начало); Киреевский, вып. 7, стр. 7—9.

5. МАРЫНКА-ВОЛШЕБНИЦА

Жяла она, зарэзала любовника.
Из ясных из очей умела чары наточачь,
Из ево из кошчей велела кроваточку струбичь,
Из его из чела пирог велела испекчи.
Собрала она гошчей:
«Ох ви, гошчи-воспода,
Загану я вам загадку.
Умейче отгадачь:
«Я во миленьком живу,
На миленьком сижу
И милым потчую».
Из них онна красна девица прызадумалашь,
Прызадумалашь, прызаплакалашь:
«Охти, гой еси, Марынка-безбожница,[19]
Оберну я чеба сукой гончевою,
Гончевою и бесхвостою».

(*И обернула*).

(Записано от С. П. Киселева 15 IV 1946 в селе Косухино).

6. СУСАНИН-СТАРИК

От грома, от шнегу
Два братца шли до ночлегу.
Иссохли, измокли —
И нет нитки сухой.
В позное тут врэмо
Постучали в окно.
Навстрэчу виходит
Казак молодой.
«Зайдите, робэты,
У нас избушка нова,
Во вшякое врэмо
Стоит нагрэта».
Вокруг этот домик
Иконы стоят,
Прэд казной иконе
Лампаты вишат,
На казной лампаче
Тут швечи горят.
Большой-от столик
Стоит впирэде,

[19] Коварная колдунья Маринка-безбожница сказителем прикрепляется к песням «смутного времени». Историческим прототипом ее является польская авантюристка Марина Мнишек.

Огромная скачерчь
На стол полстена.
Русская закуска
Вшегды пред гошьми,
Нарезан хлеб ломчами
Стоит на столе.
Впрэди пред иконой
Сусанин-старик
На коленях стоит,
Он бога-то прошит,
Прошит и молит:
«Споши, Михайла,
«Споши, Михайла,
Вот ево могила».

(Записано от С. Е. Чикачева 18 IV 1946 в селе Кузьмичево, строки 10—12, 12—24 близки к тексту думы К. Ф. Рылеева «Иван Сусанин»).

7. МИЛОСЛАВСКИЙ

Не злаченная труба в поле трубилаша,
Не скаченная[20] жемчужинка прокатилаша,
Приглашил-то нас надёжа православной сар.
«Ох ви, дети мои, дети мои, мои детушки,
Развоенные мои да ви солдатушки.
Послужиче ви, робята, верой-правдою,
Верой-правдою, робята, неизменною.
Ви достаньче, допустиче вжять Смоли́н-город».
Ещо во ту пору робята запечалились:
«Как теперыче нам на швете живым не бучь,
Не видачь-то нам, робята, оцца-мачерэй,
Оцца-мачерэй, робята, молодых жён,
Молодых жён, робята, малых детушёк».
— «Ещо дам я вам воеводу неизменную,
Швет любимово мово шурина,
Швета Якова дам вам да Люпопостовича».
Тут пошла-то наша сила
Да по горе, горе Покровской,
Под славной город Смолинской.
Шел Иллья сын Мирославской,[21]
На прыступ ставал не крепко,
Раздражал полки не ланно.
Велел схо́няя он подрубичи,
По схоням скоро бегичé.
Адин маленькой панёнок,
Ниоткуль он вибегаёт,
В пушку порох зажигаёт.
В пушке порох заражаца,
Люто зеллье раздрываца.

(Записано от Ф. М. Галыжинского в 1946 году в селе Косухино).

---

[20] Скаченная (стар.) — круглая, дорогая.

[21] Один из двух братьев князей Милославских, принимавших участие в возвращении Смоленска в состав Московского царства.

8. СТЕНЬКИ РАЗИНА СЫНОК

Во славном было во городе во Астрохэне
Проявился здесь млад детинушка незнамовой человек.
Незнамовой человек, добрэ хороший, да по городу он погуливаёт,
Как желён сафьян сапожки на шёлковых на чулках,
Алой бархатной кафтанец на онном плече ношил,
Ворзуменсковой кушачок за один конец волочил,
Со прызументами черну шляпу на онном уже ношыл.
Ешшо шша́пером,[22] офицерам-че поклон к нима не даёт,
Востраханскому губернатору под суд к нему не идёт.
. . . . . .
Ещо стали у детинушки-ту спрашиваче:
«Ти откуль взялся, детинушка, незнамовой человек,
Ти казанской, али московской, али востраханской?»,
«Не казанской я, не московской я, не востраханской,
Я со Камень со реки да Стеньки Разина сынок.
Ещо завтра-че поутру мой батушка к вам в гошчи будёт,
Умейче ево стрэчачь, умейче потчевачь.
Востраханский губернатор, больше денежки наши!».
. . . . . .
Как по утру тут и ранним-ранёшенько,
Насходило тут румено красно-солнишко,
Нис по Камень по реке лекча лодочка-плула.
Как сидят во ношу грэбцы да ше удалые молодцы.
Во шэрэдине-че да сидел Стенька Разин атаман.
Он крычал, братцы, ровэл да зычным своим голосом:
«Увжя, где мой сынок, сын возлюбленный мой?».
Ешшо во ту пору как люди вше испужалися,
Новы храмы-че пошатались, пошатались,
Востраханскому губернатору шмерчь случилася,
Его буйна голова с тех плеч покатилася.

(Записано от С. И. Киселева, 12 IV 1946 в селе Косухино).

Варианты. Богораз, № 3; Гильфердинг, №№ 203, 276; Григорьев, №№ 22 (58), 67 (103); Гуревич, № 170; Зензинов, № 1; Ончуков, № 30.

9. РЭЧКА КИЕВКА

По начале ей було шветлого мешесу,
Ис-под камешка камня серово
Ис-под кустичка част ракитово,
Тут чечот, братцы, бегот рэчка бистрая,
По названию було рэчка-рэчка Киевка.
Шыроко рэчка разливалаша,
С берэжками рэчка поравнялаша.
Что по этой-то по рэке плывут стадо лебедей,
За лебедушками плула легка веточка.[23]
Хорошо она була изукрашена,
Алым бархотом обколочена,
Нос-корма у ней подзолочена,

[22] Шшаперы (местн.) — франты, щеголи.
[23] Веточка (местн.) — лодочка.

Как в ношу тут сидел атаман с тружьём,
Во корме-то сидел есаул с копьём,
В шереди-че стояла золота кажна.
На кажне-то сидела красна девица,
Атаманова полюбовница,
Есаулово ронна шестрычка.
Она плакалашь, улливалаша,
Правой рученькой прикрывалаша.
Тут спроговорэт атаман с тружьём:
«Ти зачем, зачем, девка, с вечор
Ти плакала, ти улливалаша?».
«Сновидением мне прывидалоша:
Атаманушку-дружку бучь убитому,
Есаулушку-братцу бучь пойману,
А мне, красной девице, во чюрме сидечь».

(Записано от С. П. Киселева 16 IV 1946 в селе Косухино).
Варианты. Богораз, № 130; Гуляев, № 50; Гуревич, № 169; Листопадов, № 79; Мякушин, № 12.

10. ИЗ-ПОД КАМЕШКА РЭЧКА РАЗЛИВАЛАСЯ

Ис-под камешка рэчка разливалаша,
С берэжочками поравнялаша.
По этой бистрой рэчке плула веточка.
Ну, хорошо как, братцы, ветка изукрашенная:
Ещо нос-корму у ветки подзолоченна,
Рытом [24] бархотом ветка обколоченна.
Во ношу сидит, братцы, есаул с тружьём
Во кормэ сидит атаман с копьём.
Ну пошерэть ветки лежит золота кажна.
На кажне, братцы, красной коврычок,
На ковру сидит красна девица,
Атаманова, братцы, полюбовушка,
Есаулово, братцы, ронна шестрычка.
Сновидением она во шне видела:
«Атаманушку-дружку бучь убитому,
Есаулушку-братцу пойманному,
А золотой кажне бучь похищенной,
А мне, красной девице, полонёной бучь».
Тут спроговорэл, значит, атаманушко-дружок:
«Ну, не может бучь, — сказал-би, — и уж так же шбудетца,
Ну, станем пичь-попивачь да зелена вина».
А ну тут спроговорэла да красная девица:
«Ну, как пичь-то, ви, пичь-то, только не виспивайчися!».
«Ну может бучь ешшо и не станется».
Вот стали пичь они зелена вина, ну и шильно испилися.
Вдруг награнула погонушка несносная,
Есаулушка-брата уж поймали его,
А атаманушка-дружка солдат на копье держал.
Тут спроговорэл, братцы, атаманушка:
«Ещо прощай, моя душа крашна девица,
Полюбовушка ти моя любезная,

[24] Рытый (стар). — узорчатый.

Ну не верыл я чибе, не верыл чибе,
Уш не думал я, сто так и сбудется».
И атаманушко-брат тут и помер.
Поймали есаулушка, повежли его
И посадили ево, есаулушка, во чюрму
И меня, крашну девицу, вместе с ним.
И меня, крашну девицу, вместе с ним
Посадили во чюрму, во глу́мную.[25]

(Записано от С. Е. Чикачева 4 IV 1946 в селе Кузьмичево).

11. ПРО АЗОВ-ГОРОД

Как по́ три года Азов-город заперче стоял,
На четвертый-то год отпираётся он без ключика,
Без ключика, без замочика, без прытворочка.
Выезжают два удалые елынчата,[26]
У добрых коней по колен ноги закованы.
Прысмотрэли очи ясные во чисто́ поле,
Во белых руках прыдержали сабли вострые.
Выежает к нима настрэчу Сеньки Разинова сын,
Победил этих двое елынчата.
. . . . . .
«Победил я этих двое елынчата,
Выводиче мово оцца Сенька Разина из заклятия».

(Записано от А. Н. Шкулевой 20 IV 1946 в селе Полярное).

12. ПО ШИНЁМУ МОРУ, ПО ХВАЛЫНСКОМУ

По шинёму мору, по Хвалынскому,
Бегут вибегают трыдцачь кораблей,
Трыдцачь кораблей и три корабличка.
Из них один корабличок наперет бежыт,
Наперет бежыт, как соко́л лечит.
Во этом-то кораблике Грышков-атаман.[27]
«Грэбиче, рэбэтушки, погребайче,
Свои буйные головушки прыклоняйче!
За нами, рэбэты, тры погони:
Первая погоня — офицеры,
Вторая погоня — гренаде́ры,
Треччья погоня — донски казаки,
Донски, подольски и запорожски».
Не ушпел тут молодец слово молвичь:
Не люто жмея в поле прогрэмэла,
Швинцова пуля прошвисчела,
Чугунное ядрышко пролечело.
Ничево корабля не врэдило,
Только вышибало онну доску,
Доскою атамана убило.

(Записано от С. П. Киселева 16 IV 1946 в селе Косухино).

Варианты. Киреевский, вып. 8, стр. 148—153. (Наиболее близок четвертый вариант, стр. 152, из рукописи кн. Цертелева).

[25] Глумная (местн.) — позорная.
[26] Янычары.
[27] Очевидно, Рычков, один из военноначальников Петровского времени.

13. ПИШОТ, ПИШОТ КОРОЛЬ ШВЕДСКИЙ

Пишот, пишот король шведской
Восударыне во двор:
«Ти, российская наша восударыня,
Отдай мои ти города.
Отдай Рыгу, отдай Ревень,
Славный город мой Грэждань.[28]
Не отдаш ти наши города —
Не гневайся ти на меня,
На шведского короля.
Ного шылы прыкоплю,
На твою жемлю штуплю,
Вше фатеры разбергу.
Из конца конец пройду,
Вшех своих любимых енералов —
По купеческим домам.
Еще сам я, король шведской, —
Восударыне самой во двор!».
Еще во ту пору наша восударыня
Запечалиласа Москве,
Покачилаш буйна головушка у ней.
На ту пору, на то времо спроговорэл
Шеремеччьев восподин:
«Ти, российская наша восударыня,
Не крушыса, не тужи.
В пушке пороху довольно,
Пистолеты есчь пры нас».
Тут российская восударыня
Возрадовалаша Москве.

(Записано от П. Н. Черемкиной 25 III 1946 в селе Федоровское).
Варианты. Богораз, № 125; Киреевский, вып. 9, стр. 80—89; Гильфердинг, №№ 204, 237.

14. ВО ИСТРУМЕ, СЛАВНОМ ГОРОДЕ

Во Иструме,[29] славном городе,
На проезде большой улицы
Стояла шветла шветлица,
Посаженой бул российской граф,
Черношлев Захар Григорьевич.[30]
Он по шветлице похаживат,
Табаку трубку покурывать.
Сам к окошечку-то прыкланивать:
«Ох, талан мой, учасчь горкая,
На роду мне написано,
С уделу мне досталося,
Доставался мне Иструм-город».
. . . . . .

[28] Очевидно, Кронштадт.
[29] Очевидно, Кюстрин, город и крепость в прусской пров. Бранденбург.
[30] Чернышев Захар Григорьевич (1722—1784), граф, русский генерал. Во время семилетней войны (1756—1763) в битве при Цорндорфе был взят в плен и по приказу прусского короля Фридриха II был заключен в Кюстринскую крепость.

«Ох ти, гой еси, прусской король,
Прыкажи меня поичь-кормичь,
Не прыкажошь поичь-кормичь,
Прыкажи меня повипушчичь».
Тут спроговорэт прусской король:
«Уж каки ви люди страшные,
Уж каки ви безбояжные.
Сидят сами во поймони,[31]
Говорят речи не с уклонною.
Не приказываю я поичь-кормичь.
Не прыказываю повипушчичь».

. . . . . .

Тут спроговорэт российской граф,
Черношлёв Захар Григорьевич:
«Ах, кабы мне шабля вострая,
Я отрубил чибе би по плеч голову,
Походил би я по твоим могучим по плечам».

(Записано от С. Е. Чикачева 30 III 1946 в селе Кузьмичево).

Варианты. Богораз, № 124; Гуляев, № 44, стр. 176; Киреевский, вып. 9, стр. 125—143; Ончуков, № 42.

15. КАЗАК ПЛАТОВ В ГОРШЧЯХ У ХФРАНЦУЗА

Не яшен сокол летаёт,
Казак Платов разъизжаёт,
Он по крутой, по горэ,
Сам-то на вороном коне.
Шипко-громко проскакал,
Только два словечка сказал:
«Развоенные ви солдаты
И онним словом молодцы!
Без розмирушки пийче
Да желено́во вина,
Без рощоту, братцы,
Получай государевой казны,
Енеральской честь-хвалы».

. . . . . .

Черэз закон Платов ступил,
Он так, люди, усы, бороды обрэл,
И у хфронцуза в гошчях бул.
Иво хфронцузу не спрознал,
За купчишко прынимал:
«Ох ти, купчик, мой голубчик,
Ного злачиков беры,
Про Платова раскажи».
«Уж на сто вам казну черачь?
А мозно так иво увидачь —
Казак Платов — братец мой,
Оцца-мачеры онной».
Иво дочь-че не сробела,
За патрэчики хвачела:

[31] В плену (стар.).

«Ох ти, папенька ронной,
Этот ведь сам Платов, ой!».
На крылечко вибигал он,
Зычным голосом вскрычал:
«Ви где же, мои робэты,
Ви где, донски казаки?
Ах ви, донски казаки,
Дайче ворона коня!».
На добра коня садиша,
Соколиком проличел.
«Ворона ти, ворона,
Хвронцузской ти король!
Ни чибе было, вороне,
Миня, соколика, поймачь,
А лучче по полю гулячь,
Да мишей чибе топтачь!».

(Записано от С. П. Киселева 12 IV 1946 в селе Косухино).
Варианты. Бирюков, стр. 15; Богораз, № 127; Григорьев, № 12 (48); Гуляев, № 47; Киреевский, вып. 10, стр. 72; Листопадов, стр. 152; Соколов-Чичеров, № 35.

16. ШМЕРЧЬ АЛЕКСАНДРА

Александро[32] обещался
К рождеству домой прыбучь,
Вше празднички настало —
Александры дома нет.
Ево матушка ронная
Она вшем сердцем крушит,
Молода жена-супруга
День и ночь она не шпит.
Тут двенадцать учитантов[33]
Ордена-знаки несут.
Двенадцачь енералов на кладбище
На голове ево несут.

(Записано от П. Н. Черемкиной 25 III 1946 в селе Федоровское).
Варианты. Киреевский, вып. 10, стр. 198.

[32] Александр I.
[33] Адъютантов.

PERSONALIA

К СЕМИДЕСЯТИЛЕТИЮ ВАРВАРЫ ПАВЛОВНЫ АДРИАНОВОЙ-ПЕРЕТЦ

В настоящем 1958 году научная общественность отмечает семидесятилетие со дня рождения и пятидесятилетие научной деятельности одного из крупнейших советских филологов-литературоведов, члена-корреспондента Академии наук СССР Варвары Павловны Адриановой-Перетц.

Основная область научных изучений В. П. Адриановой-Перетц — древнерусская литература. Заслуги ее здесь исключительно велики.[1] Вместе с тем, исследуя произведения русской литературы XI—начала XVIII века, В. П. Адрианова-Перетц всегда уделяла большое внимание тесно соприкасающейся с ней области художественного творчества — народной поэзии, освещая сложные вопросы взаимодействия литературы и фольклора в средневековый период развития русской литературы. Пристальное внимание к этим вопросам видно уже в ранних работах В. П. Адриановой-Перетц, например в магистерской ее диссертации «Житие Алексея человека божия в древней русской литературе и народной словесности», опубликованной в 1917 году, где на огромном материале записей духовного стиха об Алексее человеке божием прослеживается жизнь этого стиха в устной поэтической традиции русского, украинского и белорусского народов.

В работах, выполненных в 40—50-е годы, проблема взаимоотношения древнерусской литературы и фольклора становится для В. П. Адриановой-Перетц одной из центральных, непосредственно связанных с такими коренными историко-литературными и теоретическими вопросами, как возникновение древнерусской литературы, закономерности ее развития, ее классовый характер и народность, художественный метод и стилевые особенности. В. П. Адрианова-Перетц публикует ряд работ, которые отмечены настойчивыми и целеустремленными поисками верной методологии и методики исследования проблемы взаимоотношения литературы и фольклора древней Руси. В этих работах глубокие размышления общеметодологического плана неизменно сливаются с анализом конкретного материала. На статьях, появившихся в течение последних примерно десяти лет, можно отчетливо проследить, как развивалсь и углублялось понимание данной проблемы исследователем, как в поле зрения Варвары Павловны входили все новые вопросы, как расширялся самый объект изучения. К этим работам в первую очередь относятся: «Очерки поэтического стиля древней Руси» (1947), «Древнерусская литература и фольклор. (К постановке проблемы)» (ТОДРЛ, 1949, т. VII), «Слово о полку Игореве и русская народная

[1] См.: И. П. Еремин. Очерк научной деятельности члена-корреспондента АН СССР В. П. Адриановой-Перетц. «Труды Отдела древнерусской литературы», XIV, Изд. АН СССР, М.—Л., 1958. Там же список трудов В. П. Адриановой-Перетц, составленный Н. Ф. Дробленковой.

поэзия» (ИОЛЯ, 1950, т. IX, вып. 6), «Историческая литература XI—начала XV в. и народная поэзия» (ТОДРЛ, 1951, т. VIII), «Исторические повести XVII века и устное народное творчество» (ТОДРЛ, 1953, т. IX), «У истоков русской сатиры» (ИОЛЯ, 1954, т. XIII, вып. 1) и другие.

В. П. Адриановой-Перетц принадлежит постановка и разработка вопросов методологического характера, относящихся к взаимоотношению фольклора и литературы в древней Руси. Многочисленные факты прямого соприкосновения литературы и устной поэзии, непосредственного отражения устно-поэтических произведений в повествовательной и сатирической литературе, в летописании и в местных легендах — все это, по справедливому утверждению исследователя, должно быть осмыслено с точки зрения «проблемы соотнесения двух мировоззрений и двух художественных методов, то сближавшихся до полного совпадения, то расходившихся по своей принципиальной несовместимости». В основе сравнительного исследования должно лежать изучение и понимание классовой сущности и классовой дифференциации фольклора и литературы древней Руси, определявших отношение писателя и народного поэта к исторической действительности. Отсюда важные требования, которые выдвигает В. П. Адрианова-Перетц перед всеми исследователями данной проблемы: изучать, что, как, почему и с какой целью берет древнерусский писатель в фольклоре; соблюдать крайнюю вдумчивость и осторожность в оценке идейно-классового смысла сближения литературы с фольклором. Чрезвычайно важным является тезис о том, что родство произведений литературы и фольклора возникает тогда, «когда писатель и народный поэт сходятся в своем отношении к исторической действительности, в оценке событий и лиц», и что установление такого внутреннего родства помогает вскрыть характер и особенности народности передовых явлений древнерусской литературы.

В своих работах В. П. Адрианова-Перетц дала образцы методологически четкого, вдумчивого исследования конкретных фактов взаимоотношения литературы и фольклора. Ее статьи, посвященные выяснению роли фольклора в развитии исторической литературы XI—XVII веков, в становлении демократической сатиры, отражению фольклора в таких памятниках, как «Слово о полку Игореве», «Повесть о разорении Рязани Батыем», «Задонщина», показывают всю идейно-художественную сложность и принципиальную значительность обращения передовых писателей древней Руси к фольклору.

В своих исследованиях проблемы В. П. Адрианова-Перетц постоянно обращается к такому ее аспекту, как взаимоотношение художественных стилей фольклора и литературы, внося и сюда ясность основных методологических принципов, касающихся изучения проблемы в целом. Стилистическое родство литературных и фольклорных памятников осмысляется Варварой Павловной как проявление глубоких и специфических для искусства средневековья процессов художественного восприятия и отражения действительности. Наиболее полно и четко эта сторона исследований В. П. Адриановой-Перетц проявилась в книге «Очерки поэтического стиля древней Руси». Здесь ставится задача восстановления «с и с т е м ы художественных средств, с помощью которых древнерусский писатель решал возникавшие перед ним задачи». В итоге изучения выясняется, какую большую роль в создании этой системы сыграла наряду с образностью живого русского языка устная поэзия.

Постоянное обращение В. П. Адриановой-Перетц к вопросам народной поэзии не только диктовалось специальными задачами исследования древнерусской литературы. Оно связано с живым интересом Варвары Павловны

к самому народно-поэтическому творчеству, интересом, который проявлялся в разных формах в течение всей ее научной деятельности.

Так, в начале 20-х годов В. П. Адрианова-Перетц читала курс фольклора на Высших курсах искусствознания при Государственном институте истории искусств (ГИИИ), а несколько позже она возглавила образовавшуюся в Крестьянской секции ГИИИ фольклорную группу (в составе А. М. Астаховой, А. Я. Козыревой, Н. П. Колпаковой, И. В. Карнауховой, А. И. Никифорова, В. Я. Проппа), в которой выросли участники экспедиций на север 1926—1929 годов.

В. П. Адрианова-Перетц явилась редактором и рецензентом многих фольклористических изданий, неоднократно выступала в качестве оппонента на защитах диссертаций по фольклору. Под ее редакцией вышел ряд фольклорных сборников: «Былины» (Л., 1950), «Былины Севера» (т. II, Изд. АН СССР, М.—Л., 1951), «Русская сатирическая сказка в записях середины XIX—начала XX века» (Изд. АН СССР, М.—Л., 1955). Она приняла самое активное участие в трехтомном издании Сектора народного творчества Пушкинского Дома «Русское народное поэтическое творчество (Очерки по истории русского народного поэтического творчества X—начала XX века)» (Изд. АН СССР, М.—Л., 1953—1955). В. П. Адрианова-Перетц была одним из главных инициаторов плана этого издания — рассмотрения народного творчества не по жанрам, как это было первоначально задумано, а по основным историческим этапам развития русского фольклора. Для осуществления этого плана Варвара Павловна привлекла к участию в работе других членов Сектора древнерусской литературы — Д. С. Лихачева и М. О. Скрипиля. Так возник I том «Очерков» — первый опыт построения истории фольклора, коллективный труд сотрудников двух секторов. Самой В. П. Адриановой-Перетц принадлежит, кроме организации и редактуры всего тома, обширная статья (совместно с Б. Н. Путиловым) — «Народное поэтическое творчество времени крестьянских и городских восстаний XVII в.». И в дальнейшем при подготовке двух следующих книг «Очерков» Варвара Павловна, оставаясь членом главной редакции, принимала живое участие в рецензировании, обсуждении и редактуре отдельных глав. По ее же инициативе сотрудниками Сектора народного творчества был составлен сборник «Избранные пословицы и поговорки русского народа» (издан под общей редакцией А. А. Прокофьева. М., 1957), для которого Варвара Павловна, большой знаток народной пословицы, написала вступительную главу. В ней живо и выразительно раскрываются специфика жанра, особенности его развития, художественное мастерство.

В краткой заметке невозможно сколько-нибудь исчерпать хотя бы основной круг тех вопросов взаимоотношения литературы и фольклора и истор и фольклора, которые содержатся в трудах Варвары Павловны. Многие из этих вопросов, остро и четко поставленных В. П. Адриановой-Перетц, ждут своих исследователей. Труды В. П. Адриановой-Перетц чрезвычайно плодотворны не только для истории древнерусской литературы, но и для истории фольклора древней Руси. Анализ отдельных явлений фольклора, сохранившихся в составе литературных памятников, характеристика некоторых общих идейно-художественных особенностей древнерусской народной поэзии, принципиальные положения о классовой дифференциации в фольклоре русского средневековья, исследования по истории отдельных жанров — все это дает фольклористам ценнейший материал в их работе, будит исследовательскую мысль, вызывает уверенность в возможности создания подлинно научной истории русского народного творчества XI—XVII вв

А. М. Астахова, Б. Н. Путилов

ВЛАДИМИР ПАВЛОВИЧ БИРЮКОВ

(К СЕМИДЕСЯТИЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

Ветеринарный врач и археолог по образованию, В. П. Бирюков с юношеских лет посвятил себя изучению истории, языка и народной поэзии русского населения Урала.

«Какой я фольклорист! — скромно заметил однажды В. П. Бирюков. — Я вовсе не фольклорист, менее того — ученый-фольклорист, я — краевед». Действительно, В. П. Бирюкова нельзя, строго говоря, назвать фольклористом, и все-таки его имя прочно вошло в историю советской фольклористики. Занятия фольклором — лишь малая и, я бы сказал, подчиненная область в его разнообразной, обширной краеведческой деятельности. На фольклор В. П. Бирюков смотрит как на органическую часть духовной культуры народа, неотделимую от его философии, практической морали, его исторических взглядов, а главное — от его труда, его борьбы, его быта. В собирательской деятельности В. П. Бирюкова сначала стихийно, а затем и сознательно претворилась программа русских революционных демократов — изучать народное творчество как «материал для характеристики народа» (Добролюбов).

В конце концов изучение народного языка и устно-поэтического творчества привело его к написанию большой книги «Кем и как заселялся Урал», рукопись которой сейчас находится в Челябинском книжном издательстве.

В. П. Бирюков родился 10 (22) июля 1888 года в селе Першинском Шадринского уезда (ныне Долматовский район), в семье пономаря, бывшего одновременно и счетоводом ссудно-сберегательного товарищества. С детства будущий исследователь народного быта имел возможность непосредственно наблюдать жизнь и нужды бедноты, слушать народные рассказы. «У нас в доме постоянно бывало много народа..., — вспоминает В. П. Бирюков. — Иной раз посетители набирались к нам с самого утра... Разговор сначала заводили о чем-то постороннем, и лишь когда прошел час, а то и два, когда исчерпаны все темы, тогда гость как бы случайно сообщал о ближайшей причине своего прихода. Обычно, причина эта была совершенно неинтересной, а вот всякого рода разукрашенные пересказы деревенских новостей, а между пересказом — случайные воспоминания о старине, предания о разбойниках, анекдоты и даже сказочки — вот это занимало нас, ребят».[1] От матери В. П. Бирюков воспринимал пословицы, поговорки, загадки, она же пробудила в нем интерес к народному языку. На мысль о том, что произведения народного творчества следует записывать,

[1] В. П. Бирюков. Путь собирателя. Альманах «Южный Урал», Челябинск, 1951, № 6, стр. 159.

натолкнула его еще в детстве сестра.[2] Сам он стал записывать пословицы, поговорки и загадки, будучи учеником Камышловского духовного училища.

Пребывание В. П. Бирюкова в Пермской духовной семинарии совпало с годами общественного подъема в России накануне первой русской революции. В октябрьские дни 1905 года он принимал участие в первых политических демонстрациях в Перми, редактировал и размножал на гектографе подпольный журнал «Наши думы», сотрудничал в местных газетах. В эти годы значительно развился интерес В. П. Бирюкова к народному языку и фольклору. Избавившись от религиозных предрассудков, усвоенных в детстве, В. П. Бирюков отказывается от духовного звания и поступает в Казанский ветеринарный институт. Здесь В. П. Бирюков становится постоянным посетителем заседаний Общества археологии, истории и этнографии, Общества испытателей природы, Общества пчеловодства и других, где слушает доклады по диалектологии, фольклору и этнографии. В 1910 году на основе своих этнографических коллекций В. П. Бирюков открывает в родном селе первый сельский краеведческий музей на Урале. С 1912 года В. П. Бирюков учится в археологическом институте под руководством В. А. Городцова. В годы первой мировой войны, находясь в армии в должности ветеринарного врача, В. П. Бирюков умудряется вести этнографические наблюдения и археологические разведки, а в апреле 1917 года в г. Хороле Полтавской губ. открывает выставку украинского народного творчества, организуя затем на ее основе местный краеведческий музей. После Октябрьской революции, вернувшись на Урал, В. П. Бирюков перевел свои коллекции из села Першино в г. Шадринск, где музей стал быстро расти и пополняться все новыми и новыми материалами. В 1923 году В. П. Бирюков издавал «Журнал Шадринского общества краеведения», а в 1924 году выпустил шесть номеров журнала «Шадринское научное хранилище». В эти же годы В. П. Бирюков принял активное участие своими материалами и консультациями в создании «Словаря русского языка» Академии наук СССР. Все свои краеведческие коллекции В. П. Бирюков безвозмездно передал государству; точно так же он поступил в 1935 году и со своей ценнейшей личной библиотекой, насчитывавшей в то время до 80 тысяч экземпляров книг, брошюр и годовых комплектов уральской периодики.[3]

В 1931 году В. П. Бирюков временно переехал в Свердловск, где стал работать ученым секретарем Уральского бюро краеведения. Если до этого времени интересы В. П. Бирюкова в основном сосредоточивались в области археологии, этнографии и диалектологии, то с начала 1930-х годов он все больше и больше сил и внимания отдает собиранию фольклора. Так, в 1934 году он приступает к подготовке сборника «Дореволюционный фольклор на Урале». В 1936 году он совершает ряд поездок по Среднему Уралу, осенью того же года — по Южному Уралу, где записывает фольклор гражданской войны, в 1937 году объезжает города Свердловской области. С тех пор В. П. Бирюков не прекращает уже специальных розысков и записей произведений народной поэзии.

Хотя В. П. Бирюков и писал в одной своей методической статье о том, что коллективный, экспедиционный способ собирания является наилучшим,[4] однако в своей личной практике он предпочитает индивидуальную

[2] Там же, стр. 158.

[3] См. газ. «Правда», № 107, 1935, 18 апреля, стр. 6 («Подарок уральского краеведа»).

[4] В. П. Бирюков. Методика записывания произведений устного народного творчества. Фольклорно-диалектологический сборник Челябинского педагогического института, Челябинск, 1953, стр. 140.

собирательскую работу. При этом он сочетает систематический стационарный метод собирания в одном месте и от нескольких лиц, в большинстве своем уже им «опустошенных»,[5] с поездками с определенным целевым заданием.

Большое значение В. П. Бирюков придает умению собирателя установить быстрый контакт с той средой, в которой он предполагал производить запись. Между прочим, многолетняя собирательская практика В. П. Бирюкова поэтому своеобразно отразилась на его внешности, на его манере держать себя, на его лексиконе. Человек, впервые встречающий В. П. Бирюкова, не скоро догадывается, что он имеет дело с интеллигентом, знающим иностранные языки, окончившим два высших учебных заведения и получившим серебряную медаль от комиссии под председательством академика С. П. Обнорского за работу о народных говорах. Внешняя простоватость В. П. Бирюкова и своеобразная манера изъясняться скрывают часто от поверхностного наблюдателя и собеседника большие познания В. П. Бирюкова в самых разнообразных областях науки.

В. П. Бирюков обладает замечательной способностью извлекать фольклорный материал там, где другие собиратели давно опустили бы руки. Зачастую он сам становится рассказчиком и сказителем, пробуждая тем самым доверие и интерес со стороны тех, от кого он хочет записать сказку или песню. Мне однажды лично привелось наблюдать В. П. Бирюкова в поезде, где он удивительно быстро расположил к себе каких-то старушек и тут же успел исписать своим четким, бисерным почерком порядочное количество страниц в плотной записной книжке, с которой никогда и нигде не расстается. В. П. Бирюков ведет собирательскую работу буквально беспрерывно, везде, в любой обстановке — на улице, в трамвае, на вокзале, даже находясь в доме отдыха или на излечении в санатории и в больнице.[6] Он не пренебрегает никем и ничем, любым метким словцом или образным выражением, всяким поразившим его фактом, отрывком или пересказом песни, хотя бы одной строкой из нее. В. П. Бирюков и сейчас является неутомимым путешественником и ходоком, чрезвычайно неприхотливым в быту. Его непоседливость вошла в поговорку на Урале, и, кажется, нет здесь такого места, где бы В. П. Бирюкова не узнали по его весьма оригинальной внешности — в любое время года и в любую погоду он ходит без головного убора, сухопарый, моложавый, в узеньких старомодных брючках, в больших, простых, походных ботинках, с фельдшерским баулом в руках. Не удивительно, что у В. П. Бирюкова такой колоссальный архив, занимающий ряд шкафов в кирпичной кладовой, специально приспособленной для хранения рукописей. Его дом на тихой улице г. Шадринска является в настоящее время своеобразным, нигде не зарегистрированным ценным хранилищем самых разнообразных материалов по истории, быту, материальной и духовной культуре населения Урала. В. П. Бирюков стремится к предельной полноте в собирании этнографического материала, что не раз вызывало скептические и насмешливые замечания иных специалистов о ценности архива В. П. Бирюкова. Думаю, что лучше уж этот несколько неразборчивый, широкий захват материала, чем субъективный, произвольный отбор, которым грешат многие собиратели.

Многое В. П. Бирюков записывает по памяти или конспективно, когда слышит рассказываемое ночью или под дождем и т. п. Нельзя отрицать

---

[5] В. П. Бирюков Путь собирателя, стр. 167.
[6] Там же, стр. 168.

полезности и таких записей, особенно в том случае, когда прекрасно знающий местные говоры собиратель[7] всякий раз это оговаривает.

В течение многих лет В. П. Бирюков читал курс фольклора в различных учебных заведениях,[8] проводя интересную работу по выявлению фольклорного репертуара студентов и побуждая их к практическому собиранию фольклора, организовывал экспедиции силами слушателей краеведческих курсов и школьные исследовательские экскурсии.

Сейчас трудно еще оценить все значение деятельности В. П. Бирюкова для этнографии и фольклористики потому, что его архив, в сущности, совсем не известен и мало доступен специалистам вследствие его отдаленности от научных центров.

Лишь небольшая часть материала, собранного В. П. Бирюковым за пятьдесят с лишним лет, увидела пока свет. Но и то, что опубликовано собирателем, представляет большой интерес и составляет заметный вклад в советскую фольклористику.

Уже Ю. М. Соколов отметил «большую заслугу» В. П. Бирюкова в области собирания и издания рабочего фольклора.[9] Чтобы должным образом оценить сделанное В. П. Бирюковым в этом отношении, надо принять во внимание не только сборник «Дореволюционный фольклор на Урале» (1936), но и последующие публикации, оставшиеся неизвестными Ю. М. Соколову. Если в названном сборнике В. П. Бирюков выступает главным образом в качестве организатора и составителя материала по рабочему фольклору, то в книге «Урал в его живом слове» (1953) большинство текстов рабочих песен, сказов и частушек приводится в записях самого составителя. Многие из этих текстов записаны уже после выхода в свет сборника «Дореволюционный фольклор на Урале» и вводят, таким образом, в научный оборот новый, свежий материал. Благодаря В. П. Бирюкову наши знания рабочего фольклора значительно обогатились. Здесь же кстати заметим, что В. П. Бирюкову принадлежит заслуга «открытия» П. П. Бажова, который принял участие в сборнике «Дореволюционный фольклор на Урале» в качестве собирателя рабочего фольклора.[10] Независимо от того, как расценивать предоставленный П. П. Бажовым материал — как запись-реконструкцию подлинных народных сказов или значительно переосмысленный и переработанный уже самим писателем фольклорный материал, — он не является фактом лишь биографии П. П. Бажова-писателя, но стал фактом и истории фольклористики в силу того, что первая публикация этих сказов появилась все-таки в фольклорном сборнике В. П. Бирюкова.

Думается, что должна быть указана и другая заслуга В. П. Бирюкова: он значительно расширил наше представление о жанре исторических песен, об эволюции этого жанра в XIX—XX веках. Если долгое время было принято считать, что историческая песня в XIX в. «изжила себя»,[11] а изучение исторических песен доводилось, в сущности, до 1812 года, то публи-

---

[7] В диалектологической картотеке В. П. Бирюкова до 40 000 карточек на слова и местные фразеологические выражения.

[8] В 1940 году — в Свердловском педагогическом институте, в 1941/42 году — в эвакуированном в Шадринск Московском полиграфическом институте, в 1943/44—1945/46 годах — в шадринских педагогическом и учительском институтах, в 1948—1955 годах — на заочном отделении Челябинского педагогического института.

[9] Ю. М. Соколов. Русский фольклор. М., 1941, стр. 437.

[10] «Собирателем» П. П. Бажов назван и в книге Ю. М. Соколова «Русский фольклор» (стр. 439). Фольклорность сказов П. П. Бажова не вызвала сомнений у видного советского ученого.

[11] Ю. М. Соколов, ук. соч., стр. 282.

кации В. П. Бирюкова, смело объединившего военно-исторические песни XVI—XX веков и песни о крестьянских войнах XVII—XVIII веков с песнями о крестьянском восстании 1843 года и с песнями первой русской революции, способствовали пониманию того, как, в сущности, разнообразен по содержанию и форме жанр так называемых исторических песен, и поставили перед исследователями фольклора ряд новых теоретических проблем.[12] Хотя вопрос об отнесении ряда соответствующих текстов из сборников В. П. Бирюкова к жанру исторических песен еще не решен и споры на эту тему продолжаются, однако характерно, что новейшая антология исторических песен не только подхватывает принцип В. П. Бирюкова, но и включает тексты из его сборника, относящиеся к XX веку.[13] Ценными документами явились и исторические сказы, записанные и опубликованные В. П. Бирюковым. Как бы ни расценивать их художественную природу, но бесспорным является их значение как исторического источника, как материала для изучения народного восприятия отдельных исторических событий и выдающихся героев русской истории.

В. П. Бирюков создал своеобразный тип фольклорного сборника. Здесь ярко проявились принципы его подхода к фольклорному материалу, сильные и слабые стороны его как собирателя. Очень хорошо сформулировал свой принцип подачи материала сам В. П. Бирюков: «Через устное народное творчество, через народный язык — к познанию родного края». Этот принцип отражен и в самом названии книги, из предисловия к которой взяты приведенные слова, — «Урал в его живом слове», книги, где особенно заметно реализован сам принцип. Достаточно взглянуть на композицию сборников В. П. Бирюкова, на названия и состав его разделов, чтобы убедиться в том, что главным для автора является не отражение истории и современного состояния того или иного фольклорного жанра, не передача тех или иных идейно-художественных особенностей местного уральского фольклора, а в первую очередь стремление дать целостное представление о том или ином событии в жизни народа, о той или иной социальной группе (кстати, заметим, что и сам народ представлен в сборниках В. П. Бирюкова дифференцированно), о той или иной стороне народного быта, о том или ином виде трудовой деятельности народа. Поэтому все жанры в его сборниках в пределах одного какого-нибудь раздела перемежаются, и рядом могут стоять и сказка, и сказ, и документальный рассказ, и анекдот, и лирика, и сатира, и частушка, и пословица и поговорка, а за всем этим материалом, если раздел посвящен трудовой деятельности, — производственный словарик. Часто приходится слышать и даже читать неосновательные упреки в адрес В. П. Бирюкова, являющиеся следствием того, что не всем понятен сам творческий замысел автора, принципы, которыми он руководствуется. Не пора ли в науке больше считаться с индивидуальностью ученого, проявлять больше терпимости там, где речь идет о поисках новых форм организации и подачи материала? Сборники В. П. Бирюкова не следует мерить на общий аршин, искать в них то, что исключается самой их природой, предъявлять им такие требования, которые противоречат самым принципам их построения. Означает ли это, с другой стороны, что мы признаем сборники В. П. Бирюкова образцовыми — в том смысле, что такой тип должен быть принят всеми фольклористами, или безупречными — в том

[12] В. П. Бирюков. Исторические сказы и песни. Под общей редакцией И. Н. Розанова. Челябинск, 1948. См. также: В. П. Бирюков. Урал в его живом слове. Свердловск, 1953.

[13] Исторические песни. Малая серия «Библиотеки поэта», изд. 3-е, составил В. И. Чичеров, Л., 1956.

смысле, что в них последовательно выдержаны принципы, принятые самим автором? Отнюдь нет![14] Но, думается, в сборниках В. П. Бирюкова следует прежде всего видеть то новое и ценное, что в них содержится и что дает возможность избежать схоластического или эстетского отношения к народной поэзии и помогает лучше понять ее обусловленность историческими и социальными факторами, лучше увидеть ее связь с жизнью, трудом и бытом народа.

В. П. Бирюкова можно было бы упрекнуть в том, что он пренебрегает эстетическим критерием в отборе текстов, уж слишком решительно сближает художественный и документальный материал. Но, по-видимому, это органический недостаток составителя, с которым читателю приходится примириться, но который следует все же отметить с тем, чтобы предостеречь других фольклористов от злоупотреблений методом уральского краеведа.

Пример В. П. Бирюкова свидетельствует о том, как много полезного для науки может сделать не специалист, если только он обладает искренней любовью к народу и его живому слову, трудолюбием, честным стремлением достоверно и полно отразить подлинное состояние фольклора, глубоким пониманием высокого назначения в обществе собирателя — этого «ответственного секретаря народа», как назвал фольклориста В. П. Бирюков.

В. Е. Гусев

ОПИСЬ АРХИВА И БИБЛИОГРАФИЯ ПЕЧАТНЫХ РАБОТ ПО УРАЛЬСКОМУ ФОЛЬКЛОРУ В. П. БИРЮКОВА, СОСТАВЛЕННАЯ ИМ САМИМ

I. ОПИСЬ АРХИВА

Бóльшую часть своей жизни я провел в странствованиях по Уралу, записывая все время слова народного языка и произведения устно-поэтического творчества. Изучению местного края и его населения я посвятил всю свою жизнь.

Итогом этого изучения явился мой архив, часть которого составляют и фольклорные фонды.

Весь фольклорный архив делится на две части: первая — мои записные книжки, статьи на темы уральского фольклора, переписка, разного рода документация и прочие материалы; вторая — папки с тематической раскладкой текстов и картотеки малых жанров.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Записные книжки и блокноты, числом 65. Самая «древняя» — от 1902—1903 годов; в ней на нескольких страницах записаны пословицы и поговорки. После 1913 года в книжках преобладают словарные записи. До середины 30-х годов фольклорные тексты большей частью записывались мною для иллюстрации того или иного местного слова. Тогда-то была записана бóльшая часть пословиц и поговорок и отчасти частушек. С 1936 года записные книжки, посвященные специально фольклору, выделяются особо, а в остальных книжках если фольклорные записи и встречаются, то как исключение.

[14] Здравая критика недостатков сборника В. П. Бирюкова «Урал в его живом слове» содержится, например, в рецензии В. Тимофеева, опубликованной в журнале «Уральский современник» (№ 3 (28), 1954, стр. 283—288).

Большинство фольклорных и словарных записей сделано карандашом, а потом обведено чернилами. Когда тот или иной текст переписан на машинке или занесен на карточку, он зачеркивается; большинство текстов перечеркнуты «зетом».

Дневник. Случайные дневниковые записи встречаются в записных книжках, но с начала 1903 года они заносятся уже в отдельные тетради. Велся дневник с большими перерывами до 25 декабря 1914 года ст. ст., а после того уже почти без перерыва до настоящего времени.

Дневники представляют собою главным образом отчет о пережитом и проделанном за день, о виденном и слышанном от наиболее интересных людей. Начиная с конца 1934 года в них много сведений о работе по записи устного творчества, об участии в экскурсиях и экспедициях, в том числе археологических. Зачастую, давая отчет об экспедиции, целиком переписываю свои дневниковые записи. К одному из таких отчетов я приложил указатели: географический, именной и предметный, что облегчает пользование рукописью.

В основном по дневнику можно проследить главнейшие мои путины как фольклориста и диалектолога.

Конспекты лекций: а) по курсу русского фольклора, б) на различные темы преимущественно уральского фольклора для публичных выступлений. Все конспекты на листках бумаги каталожного формата (до 750 карточек).

Вводные обзорные и справочные тематические статьи к разделам уральского фольклора по темам: а) природа и население Урала, б) лица и события русской истории, в) труд и быть крестьянина, г) труд и быт рабочего, д) угнетатели трудового народа, е) освободительное движение, ж) люди Урала и на Урале, з) Октябрьская революция и гражданская война на Урале, и) социалистическое строительство, к) Великая Отечественная война, л) послевоенное строительство, м) статьи обзорного содержания по уральскому фольклору до- и пореволюционного времени, н) статьи по методике записи произведений устного творчества.

Статьи по отдельным темам уральского дореволюционного фольклора; разделы: а) творчество рабочих, б) крестьянский быт, в) антирелигиозный фольклор, г) сказки, д) лица и события русской истории, е) царские чиновники и полиция, ж) 1905 год.

Статьи по отдельным темам фольклора советского периода; почти половина их — о фольклоре времени Великой Отечественной войны.

Все статьи В. П. Бирюкова составляют до 50 авт. л.

Материалы для словаря литературных работников Урала (до 100 авт. л.). Это четыре папки, из коих три в корешке 5 см. Содержание папок: анкеты литераторов, их автобиографические записи, сведения, записанные В. П. Бирюковым о многих литераторах, вырезки из газет и журналов с небольшими произведениями литераторов, критические статьи о них и пр. Среди этих материалов — данные и о собирателях и исследователях уральского фольклора.

Рукописные песенники, записи частушек, так называемые **альбомы молодежи,** числом до полусотни корешков. Самые старые относятся к половине и третьей четверти прошлого столетия; в их числе есть песенник и сборник стихов, писанный отцом собирателя.

Сборники студенческих практических работ по фольклору. Чтение лекций по русскому фольклору я начал в июле 1940 года для заочников Свердловского педагогического института. 1943—1946 уч. годы читал и на стационарном и заочном отделениях Шадринского института, а с 1948 по 1955 год включительно — для заочников Челябинского педагогического ин-

ститута. Ведя курс предмета, я знакомил слушателей с методикой записи произведений устного творчества. Обычно это делалось мною в начале курса, а после прочтения давал на дом задания записать то несколько пословиц и поговорок, то лирические песни, то песни исторические и т. д. Помимо этого, я диктовал небольшой вопросник, из ответов на который можно было составить представление о студенте: где он родился, в какой среде вырос, от кого в детстве слушал сказки, с чьих слов заучил песни и пр. По каждому курсу у меня скоплялись ответы, в которых порой были очень интересные материалы. Часть этих стопок я переплел, переплету и все остальные, — будет несколько лишних «единиц хранения» в моем рукописном собрании. Полагаю, что эту практику изучения фольклорного репертуара современной учащейся молодежи могут с пользой перенять и другие преподаватели фольклора. Всего у меня 13 таких рукописных сборников.

Листки из альбомов с отдельными записями песен и других текстов. Содержание этой коллекции необходимо пояснить. У археологов есть поговорка: «Взять можно раз, а выбросить всегда». Мое внимание останавливают всякого рода бумажки, валяющиеся на улице. Среди них оказывается немало интересных песен и листков с записью песни. Так, у меня набралась целая папка «выброшенных писем» за время Великой Отечественной войны. Вот где любопытный материал для истории быта того времени, а также для исследователя народного языка! Среди писем есть и такие, где приводятся стихи и песни. Но и, помимо этого, мною поднято значительное количество листков с фольклорными записями.

Разного содержания материалы: в их числе и тексты фольклора в печатном виде или переписанные с печатного, фотопортреты носителей устного творчества.

Переписка В. П. Бирюкова. Для каждого корреспондента имеется конверт 24 × 19 см, с клапаном вверху, на котором написаны имя, отчество, фамилия и адрес корреспондента, а иногда и другие сведения. В такой конверт обычно ставятся рядом два конверта писем, а письма в конвертах большого формата укладываются в один ряд. Конверты-хранители уложены в ящик, длина которых в общем потоке равна трем метрам. Среди писем много на чисто фольклорные темы. Из адресатов в первую очередь следует назвать Демьяна Бедного, В. Д. Бонч-Бруевича, П. П. Бажова, М. К. Азадовского, Ю. М. Соколова, С. П. Обнорского, П. С. Богословского.

Картотека-каталог рукописей В. П. Бирюкова. Сейчас я вообще стараюсь, как только написана какая-либо статья, так сейчас же занести ее на карточку, кратко изложив содержание рукописи. Среди них особенно много по вопросам уральского фольклора.

Картотека местных слов и выражений. В начале работы карточками служили восьмушки дестного писчего листа, но с середины 30-х годов бóльшая часть слов переписана на карточки библиотечно-каталожного формата (12 × 7.5 см). Запись слов начата летом 1913 года. Всего за это время накопилось до 40 тысяч карточек. Очень много слов сопровождается иллюстрациями из пословиц, поговорок и вообще выписок из фольклорных произведений. Таким образом, словарная картотека может служить источником и для изучения местного фольклора.

Сказительские папки содержат раскладку переписанных на машинке фольклорных текстов от того или иного сказителя (до 1000 стр.). Здесь много автобиографических рассказов, а иногда даются то сжатые, то распространенные характеристики наиболее выдающихся сказителей. Не все записанные мною тексты попали в сказительскую раскладку; эта работа еще не окончена.

Картотека адресов сказителей, зачастую с краткими сведениями о них, также, к сожалению, не закончена.

Картотека текстов, кроме малых жанров, только начата.

Библиотека с разделом по вопросам фольклора (свыше 400 названий). Для него целый шкап, туго набитый книгами. Целый ряд книг — с автографами авторов. Среди книг — полный комплект «Живой старины» за все годы.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Папки тематической раскладки текстов

Природа Урала, его древнейшее население, основание городов и селений края. Здесь — тексты народных рассказов, преданий и легенд (до 200 страниц). Драгоценный источник для местной истории, конечно, требующий критической оценки. Многие материалы имеют и чисто художественную ценность. Для ряда местностей имеется не по одной записи, а это особенно ценно.

Труд и быт уральского крестьянина. В основном «рассказовый» материал (свыше 150 стр.). Разбит он на две больших группы: а) рассказы о явлениях и событиях общественного и частного быта дореволюционного крестьянства и б) «бабья доля» до революции. Сколько здесь записано жутких случаев из жизни дореволюционной уральской женщины: жестокое битье мужем, привязывание голой жены к дереву, под которым расположено муравьище, и пр. и пр.

Сословия и классы. Песенные и прозаические тексты (до 100 стр.), характеризующие такие группы дореволюционного населения Урала: а) крестьянство, б) купцы и заводчики, в) помещики, г) полиция, д) царские чиновники, е) земцы. Хочу обратить внимание на тему о земцах. К сожалению, эта тема совершенно забыта фольклористами, а между тем она очень заслуживает внимания.

«Вымершая поэзия» — так я назвал поэзию обрядовую и, признаться, особенного внимания не уделяю ей, хотя получилась целая папка текстов (до 75 стр.): а) календарная обрядность, б) заговоры, в) свадебные песни. Сюда же я отнес для хранения: а) духовные стихи, б) старообрядческие стихи и в) легенды на местные темы.

Народные развлечения. Здесь расположены тексты народной драмы, отрывки этих текстов, рассказы очевидцев, как и где ставились представления этой драмы, а также рассказы о народных праздниках (50 стр.).

Сказки. Расположены тексты сказок по системе Аарне-Андреева. Имеются почти все разделы каталога, хотя далеко не все сюжеты представлены, вероятно потому, что я большого внимания на сказки вообще-то не обращал. Сказками занято две папки (свыше 400 стр.).

Песни любовные. Не придавая большого значения этому разделу, я записал их не свыше 150 №№; бóльшая часть песен хранится в первоначальных записях и не переписана на машинке.

Песни семейные. Этот раздел, признаться, меня привлекал больше. Изучая его, я установил известный тематический порядок. Вот он:

1. Девушка просит не выдавать замуж за старика.
2. Муж-недоросток.
3. Тоска молодой жены на чужбине по родителям.
4. Горемычное житье молодой жены.
5. Молодой жене приходится в семье мужа угождать каждому ее члену; протест против этого со стороны молодухи.

6. Грозный муж с плетью.
7. Муж-пьяница.
8. Муж жену извел разными способами.
9. Муж — женоубийца вообще.
10. Жена «во пиру была».
11. Различное замужество трех дочерей.
12. Издевка жены над мужем-стариком.
13. Жена мужа извела.
14. Жена — франтиха не в меру.
15. Преждевременная смерть жены.
16. Братья-разбойники, не зная того, берут в полон сестру с ее мужем.
17. Солдатская вдова.
18. Женитьба.
19. Неудавшаяся женитьба.
20. Девушки избивают женатого волокиту.

Песни «веселые»: а) хороводные, б) походенешные (Северное Прикамье) и половые (Зауралье) — поются, когда парочки ходят по полу, в) игровые, г) плясовые и д) шуточные разного рода.

Мир отверженных. В основном — это песни (до 40 стр.), но есть также и рассказы-предания по таким темам: а) разбойники, б) заключенные и в) бродяги. Для Урала и особенно для Зауралья тема о бродягах была наиболее характерной, так как Урал явился порогом, через который и в Сибирь шли осужденные, и из Сибири бежали те, кому удалось вырваться из неволи. Этой теме, как известно, посвящен ряд произведений Д. Н. Мамина-Сибиряка, писали о том Вас. И. Немирович-Данченко и наш зауралец К. Д. Носилов. Иной раз приходится сталкиваться с рассказами о событиях, которые послужили темой для произведений перечисленных писателей.

Солдатчина старой России. В основном раздел представлен песнями, но есть и рассказы. Песни разбиты по таким разделам: а) рекрутчина (13 текстов), б) тяжесть солдатской службы (8 текстов), в) участие солдат в войнах (2 текста), г) ранение и смерть на войне (6 текстов), д) возвращение со службы (7 текстов), е) казачьи песни (19 текстов).

Южный Урал был местом расположения так называемого Оренбургского казачьего войска. Его быт и военные походы отражены главным образом песенными текстами. Значительное количество рассказов из жизни оренбургских казаков связано то с преданиями из времен Пугачевского движения, то из времен гражданской войны, а потому эти тексты помещены в других разделах, хотя в дублетных экземплярах можно было бы в настоящем разделе характеризовать казачество и со стороны участия его в этих событиях.

Песни студенческие и семинарские. Раздел этот не велик (25 стр.); семинарские песни представлены, между прочим, произведениями юмористического характера, с использованием церковно-славянского языка.

Песни о животных (25 стр.). Возможно, что эти песни лучше бы было отнести к детскому фольклору, но я не решился сделать этого, считая, что они имеют или имели и другое назначение, а не только позабавить детей. Часть этих песен шуточного содержания, как например «Таракан дрова рубил, себе голову срубил» и др.

Песни юго-западного происхождения, конечно, в местных переделках (до 30 стр.). Здесь имеются в виду песни, переведенные с польского и украинского языков, в частности переводы с последующим упрощением украинских дум. В песнях, пришедших из польского языка, то и дело поется о пане, панне и других персонажах польского быта.

Песни русских поэтов в переделках. Это довольно значительная группа песен (свыше 100 стр.).

Мещанские и «блатные» песни (до 25 стр.). Всякий раз такая песня невольно коробила меня, но я всегда считал, что надо записать, чтобы знать и этот шлак, отброс устно-поэтического творчества.

Нерусские народности на Урале (до 100 стр.). Часть народностей, кроме русских, что проживает на Урале, является древнейшим его населением: ханты, манси, башкиры, коми-пермяки, татары сибирские; другая часть явилась много позже. При встречах с людьми, которые соприкасались с теми или иными малыми народностями, а также при личной встрече с некоторыми из них я записал слышанные на русском языке или рассказы о жизни этих народностей, или их предания. С другой стороны, чтобы самому иметь представление об устном творчестве этих народностей, я переписал на машинке из печатных источников некоторые произведения устного творчества малых народностей, и, таким образом, у меня получился своеобразный сборник материалов, характеризующий, конечно неравномерно, жизнь 22 народностей, представители которых теперь обитают на Урале.

Творчество рабочих Урала.[1] Известно, что до Октябрьской социалистической революции творчество рабочих вообще, а уральских в особенности было в пренебрежении, и от дореволюционного времени до нас дошло крайне мало появившихся в печати записей произведений рабочих. Конечно, таким образом было потеряно очень и очень многое. Лично мне лишь в 30-х годах пришлось вплотную заняться поисками рабочего творчества, и это дало некоторые результаты. Откровенно говоря, собранное по этому разделу я считаю важнейшей частью всего своего собрания. Делю я рабочее творчество на три неравновеликих группы. Первая — творчество уральцев и на уральские темы; вторая — творчество, пришедшее из европейской части России, так сказать «расейская» струя, выражаясь местным народным языком; третья — струя сибирская, т. е. то, что было создано в Сибири и пришло на Урал из Сибири. Весьма возможно, с другой стороны, что сибирское творчество является созданием уральцев, которые постоянно ходили в Сибирь на работу; особенно это касается горняков и золотарей. Таким образом, я собрал материал, размещенный теперь в трех папках. Опишу каждую в отдельности.

Папка первая. Она посвящена творчеству, связанному с тем или иным видом уральского производства и положением его тружеников. Вот эти рубрики: а) горняки, б) металлурги, в) лесозаготовители и углежоги, г) горщики и старатели по золоту и платине, д) речной сплав металлов и другой продукции уральских заводов, е) дороги и транспорт, ж) разные производства; в особую группу пришлось выделить раздел «Демидовщина», которая связана почти со всеми видами уральских производств.

Папка вторая. Посвящена быту уральских тружеников. Здесь лирические песни рабочих, свадебные песни, рассказы из быта рабочих, в частности о положении женщины, о заводских богатырях, о «безбожном дедушке» и др.

Папка третья. Представляет две струи рабочего творчества, пришедшие на Урал. В «расейской» струе такие разделы: а) песни ткачей; б) песни водников; в) недовольство и жалобы на машину и хозяина завода; г) железная дорога; д) лирические песни; е) призыв к борьбе с угнетателями. Ввиду того, что песни об аракчеевщине некоторыми иследовате-

[1] Примерно 1/3 этой части архива мною не опубликована.

лями относятся к ранним рабочим песням (это подтверждается содержанием песни), то в этот же раздел положили тексты песни «Как по морю было, морю, морю синенькому» (о 33 молодцах, которые говорят про Аракчеева и бранят его, что он зажимает их жалованье, заработанное на строительстве домов каменных с «лавками марменными», «из хрусталю потолок» и т. д.). Сибирская струя представлена тремя песнями приисковиков и одним рассказом о театральных представлениях среди золотарей. Для истории народной драмы в России это драгоценный материал.

«Старая насмешка» — так я назвал группу материалов по антирелигиозному творчеству (до 20 авт. л.).

Объясню смысл этого заглавия. В дореволюционное время создано огромное количество произведений, отражающих то скептицизм в отношении предметов религии в самом широком смысле этого слова, то вышучивание их, то прямое издевательство. В частности, было создано много передразниваний или подражаний и церковному звону, и церковному чтению, и церковному пению. Но подавляющее большинство стрел сатиры направлено против духовенства, как «белого», так и «черного».

Собранный материал я распределил по таким частям:

1. Религия и людские к ней отношения.
2. Духовенство царского времени.
3. Русская женщина и религия.
4. Антицерковные и антирелигиозные мотивы в фольклоре освободительного движения до революции.
5. Религиозные отщепенцы.
6. «Безбожный» словарик.

В каждой из первых четырех частей материал разбит по разным темам, например: «Бог и черт», «Рассказы из действительной жизни» и т. д.

Каждой части предпослано свое предисловие, раскрывающее общий смысл представленных материалов.

Войны старой России. Содержанием этого раздела служат как исторические песни, так и предания и рассказы о недавнем. Представлены разделом такие темы: а) Отечественная война 1812 года, б) Севастопольская кампания 1854—1856 годов, в) Русско-турецкая кампания за освобождение славян Балканского полуострова 1877—1878 годов, г) Русско-японская война 1904—1905 годов, д) Первая мировая война 1914—1918 годов.

Освободительное движение. Материал представлен двумя папками (до 8 авт. л.).

Папка первая содержит песни и предания из времен крестьянских восстаний XVII—первой половины XIX веков.

1. Движение под руководством Степана Разина. Оно прямым образом Урала не коснулось, но после разгрома движения его участники во множестве бежали на Урал и в той или иной степени продолжали движение протеста против произвола царских властей, помещиков, а потом и заводчиков. Отсюда мы видим прямую связь разинского движения с появлением массового разбойничества, которое в значительной части являлось освободительным. Естественно, что бежавшие принесли с собой на Урал разиновские песни, а также содействовали сложению новых песен о движении. Наш материал представлен главным образом песнями о Разине и о «сынке» Разина — собирательный образ последователей вождя движения.

2. Движение под руководством Е. И. Пугачева. Как известно, началось оно в низовьях реки Урал и свое развитие получило на Южном и частично на Среднем Урале, так что с краем связано очень тесно. Казалось бы, что в крае должно сохраниться много песен об этом движении, однако мне за

всю жизнь пришлось, в сущности, записать одну только песню, хотя и в двух вариантах, а больше «не повезло». Кратких рассказов-преданий записано до десятка, хотя, думаю, что их можно было бы записать значительно больше, если бы нарочито заняться этим.

3. Так называемый «картофельный бунт» — стихийное крестьянское восстание, вспыхнувшее в знак протеста против насильственных мероприятий при учреждении Министерства государственных имуществ (весны 1842 и 1843 года). От того времени сохранилось очень много преданий, частично окрашенных в фантастический, легендарный цвет. Движением было охвачено среднее Зауралье: уезды Ирбитский, Камышловский, Шадринский, Челябинский и Курганский, а также, возможно, и Ялуторовский.

Папка вторая посвящена революционным событиям второй половины XIX века и начала XX — вплоть до Октября. Здесь освещены такие темы:

1. Движение до 1905 года; первые марксисты.
2. 1905 год на Урале и вне его.
3. От 1905 года до Октября, преимущественно события на Урале.

Материал представлен как песенными текстами, так и прозаическими — преданиями и рассказами о событиях того времени. Хотя это относится и к разделу рукописей, но полезно упомянуть, что там имеется машинописный сборничек «стихир» — стихотворных произведений, по форме подражающих церковным стихам, а по содержанию высмеивающих царскую администрацию, жандармов в том числе, подвизавшихся на подавлении восстания. Возможно, что автором «стихир» был писатель А. В. Амфитеатров.

Сборничек получен от зятя поселившегося на Урале композитора В. Н. Трамбицкого, а тот привез его из старого Петрограда.

Политическая ссылка на Урал и в Зауралье (до 50 стр.). Ссылочная традиция в отношении Уральского края идет от конца XVI века, когда потребовалось облюднять край русскими, и московское правительство не нашло ничего лучшего, как ссылать сюда неугодных ему людей. Если бы могли сохраниться предания от того и более позднего времени, то какой бы богатейший материал мы могли иметь! К сожалению, предания и воспоминания о политической ссылке дошли до нашего времени начиная лишь от декабристской поры. Этим материалом и начинается мое собрание. Еще раньше декабристов в наш край попало много поляков в конце XVIII века, но память местного населения сохранила предания лишь о ссыльных польских конфедератах 1860-х годов.

Из русских политических ссыльных были представители «Народной воли» и более поздние революционеры. К числу наиболее видных ссыльных, о которых у меня есть воспоминания, надо указать имена А. А. Ольхина, Г. А. Мачтета, Н. Е. Каронина-Петропавловского, П. Я. Якубовича-Мельшина, основателя Публичной библиотеки им. Белинского в Свердловске А. Н. Батманова и др.

Люди Урала и на Урале (до 40 стр.). Здесь представлены предания и рассказы-воспоминания о выдающихся людях или посетивших Урал, или явившихся его уроженцами или жителями.

Так, нами записаны предания о знаменитом «Кузьмиче», под именем которого якобы скрывался император Александр Первый. Есть одно предание об Александре Втором, когда он был еще наследником и путешествовал по Уралу. В 90-х годах приезжал на Урал и последний царь. Возможно, в Юргамышском районе Курганской области до сих пор еще жив старик, который кучерил при проезде Николая II по территории, которую теперь занимает Курганская область.

Из посторонних Уралу людей надо упомянуть М. Д. Скобелева, который в 1874 году был командирован в Пермскую губернию проводить введение воинской повинности по уставу 1870 года. Около того же времени Скобелев приезжал в Шадринский уезд мирить русских с башкирами, враждовавшими друг с другом из-за земли.

Из других неуральцев надо указать на племянника или внука художника И. И. Шишкина и сына И. Е. Репина.

Из жителей Урала остались и записаны воспоминания о начальнике горных заводов хребта Уральского Глинке, о математике И. М. Первушине, Д. Н. Мамине-Сибиряке, Д. И. Менделееве, знаменитом адвокате Ф. Н. Плевако и некоторых других. При желании этот раздел мог быть очень богат. О менее знатных людях я вообще записывал много, но не особенно гнался за сохранением языка рассказчиков, а потому такие записи вошли у меня в особые папки так называемых «Материалов для биографического словаря уральцев». Подобного же рода материалы вошли в папки «Материалов для географического словаря Урала» (в тех случаях, когда я своими словами передал рассказы о разных местностях нашего края).

Творчество забытых дореволюционных поэтов (до 45 стр.). Это особый сборничек стихов различных очень маленьких местных поэтов, имена которых уже давно забыты. Сохранились стихи или полностью, а больше всего в отрывках, и все они относятся к тому времени, когда на весь Урал было три-четыре газеты, да и то лишь в губернских городах, а потребность в сатире, в освещении местных событий имелась. Как всегда водилось, в наших уездных городах и «заводах» были свои поэты, которые писали неуклюжие стихи на злобу дня, тем не менее эти стихи подхватывались населением и дошли до нас через память моих старших современников.

Львиная доля таких стихов относится к Шадринску, есть камышловские и нижнетагильские.

Начало советской власти. В основном это — рассказы о том, какая в городах и селениях Урала и Приуралья велась борьба за внедрение новой власти на смену власти Временного правительства.

Вождь октябрьской социалистической революции и его соратники. Это — песни и рассказы, а порой и сказы о В. И. Ленине и его соратниках: И. В. Сталине, Я. М. Свердлове, М. И. Калинине, С. М. Кирове, К. Е. Ворошилове, Г. К. Орджоникидзе, А. А. Жданове — об этих лицах у меня собраны воспоминания со слов современников, зачастую очень близко знавших эти исторические лица.

Гражданская война на Урале. Обширнейший раздел моего собрания, касающегося советского времени. Здесь выделены такие темы:

1. Дутов и оренбургские белоказаки. 1917—1918 годы (7 текстов).
2. Чехословацкий мятеж. 1918 год (3 текста).
3. Белогвардейский мятеж. 1918 год (8 текстов).
4. Колчаковщина. 1918—1919 годы (11 текстов).
5. Белогвардейские зверства. 1918—1919 годы (7 текстов).
6. Герои гражданской войны (4 текста).
7. Красные партизаны (29 текстов, из них 23 прозаических).
7. Красноармейские песни того времени (9 текстов).
9. Белые солдаты (3 текста).
10. Бытовые черты из времени гражданской войны (7 текстов).
11. Начало «второй советской власти» — после гражданской войны (1 прозаический текст).
12. Кулацкий мятеж 1920—1931 годов (5 прозаических текстов).

Оборона родины. Здесь разделы: а) Советская армия, б) борьба с японскими захватчиками, в) советско-финская война 1939—1940 годов. Материал представлен и прозой, и песнями с частушками.

Социалистическая промышленность. Часть материалов — стихотворного характера, но большинство — рассказы и воспоминания участников строительства (до 200 стр.). Для удобства пользования тексты расположены в обложках на каждый географический пункт и размещен в папке по алфавиту этих пунктов: Асбест, Златоуст, Кировоград, Магнитогорск, Нижний Тагил, Челябинск и пр. Здесь же даны частушки, которые имеются в значительном количестве.

Социалистическое сельское хозяйство. Важный раздел, но, к сожалению, до сих пор представлен сравнительно бедно, не считая частушек (до 50 стр.). Песенных и вообще стихотворных текстов не больше пяти, а остальное — прозаические тексты, главным образом об организации и росте колхозов, частично о раскулачивании.

Социалистическая культура. Раздел включает материалы до 20 стр.

Великая Отечественная война. Это острейший период в жизни нашей родины. Поэтому-то и материал собран за это время довольно обильный (до 500 стр.). Первая запись была сделана уже 23 июня 1941 года. Представлен материал и стихотворными, и прозаическими текстами, пожалуй в равном количестве. Много собрано и частушек. Песенные тексты записаны не только от живых исполнителей, но и взяты также из альбомов молодежи.

Прозаические тексты представлены не только рассказами о событиях, но также высказываниями советских людей по ходу этих событий, главным образом военного характера.

Весь записанный материал я расположил по таким рубрикам:

1. Начало войны.
2. Победа будет за нами.
3. Проводы на фронт.
4. Высказывания советских людей по ходу военных событий.
5. Советская Армия.
6. Партизаны.
7. Москва
8. Ленинград
9. Сталинград
10. Одесса

   } города-герои.

11. Милый — защитник родины.
12. Девушка-боец.
13. Военная сестра.
14. Рассказы о жизни и подвигах героев войны.
15. Ранение и инвалидность.
16. Смерть на войне.
17. Фронтовой быт.
18. «Жди меня».
19. «Жду тебя».
20. Героический труд в тылу на оборону родины.
21. Переписка тыла с фронтом.
22. Быт в тылу.
23. Дети и о детях.
24. Возвращение победителей.
25. Гитлер и К°.
26. Армия врага.

27. Фашистские зверства.
28. Святая месть.

Послевоенная стройка. Материал довольно значителен и расположен по двум разделам: а) город и завод и б) село и колхоз. Представлен рассказами, песнями и частушками.

Детский фольклор (до 500 карточек). Его произведения записаны частично по личной своей памяти, а также от взрослых и детей в разных местах Урала и Приуралья. Делится этот раздел на две неравных части: фольклор для детей — колыбельные песни, потешки и пестушки, и фольклор детский в собственном смысле. Это:

1. Песенки.
2. Игры в сопровождении словесного творчества.
3. Считалки.
4. Дразнилки.
5. «Поддевки».
6. Скороговорки и др.

Картотека малых жанров

Пословицы и поговорки (до 10 000 карточек). Карточки расположены в двух каталожного типа ящичках и разбиты по темам, отнесенным к десяти таким большим разделам:

1. Семья и ближние.
2. Классы и сословия.
3. Государственная власть.
4. Человеческое существование: пол, возраст, пища, одежда, жилище.
5. Речь и словесное творчество.
7. Труд, в том числе заводской и пр.
7. Хозяйство домашнее.
8. Разные стороны быта.
9. Природа.
10. Исторические события.

Загадки. Свыше трехсот карточек.

Приветствия.

Пожелания.

Частушки. Занимают три каталожных ящичка (до 10 000 текстов). Материал расположен в алфавитно-предметном порядке, а вообще весь материал состоит из двух неравновеликих разделов: частушки досоветского времени и частушки советские. Из советских частушек довольно богат раздел частушек колхозных. Здесь большинство частушек любовного содержания, но любовь подается на фоне колхозного быта и труда, почему я нашел необходимым отнести такие частушки к колхозным.

Заключу все свое описание **географической папкой.** В ней тексты расположены по алфавиту упоминаемых в тексте географических мест Урала и Приуралья: деревень, сел, городов, рек — эти последние чаще всего в песнях. Таким образом, настоящая папка является своеобразной фольклорной энциклопедией Уральского края и служит прежде всего познавательным целям. Некоторые географические пункты, как Екатеринбург—Свердловск, Златоуст, Нижний Тагил, Челябинск и особенно Шадринск, представлены материалами довольно обильно.

Если бы было время, то можно бы сделать еще одну подборку текстов: по местам записи, если только она произведена от местных старожилов или

людей, которые восприняли фольклорное наследие определенного населенного места на Урале. Таким образом можно было бы показать и репертуар данного места, и богатство этого репертуара, и его тематику.

В настоящее время я занят приведением в порядок всего архива, чтобы облегчить пользование им будущих исследователей уральской старины и нашей современности.

II. ПЕЧАТНЫЕ РАБОТЫ В. П. БИРЮКОВА ПО УРАЛЬСКОМУ ФОЛЬКЛОРУ

1. Как учесть и использовать краеведческие источники. — «Рабоче-крестьянская правда», Шадринск, 1926, № 78, 18 июля, стр. 6 и № 83, 30 июля, стр. 4.

Приемы записи устных рассказов; методика снятия копий с архивных материалов; библиографирование.

2. Веселые строчки. — «Рабоче-крестьянская правда», Шадринск, 1927, № 24, 27 февраля, стр. 3.

Публикация шуточных частушек.

3. Краеведческий вопросник. Пермь, 1929, 188 стр. (Пермский краеведческий музей). Стр. 83—84. Программа «народное творчество».

4. Создадим произведения народного творчества. — «Пролетарская мысль», Златоуст, 1934, № 268, 23 ноября, стр. 2.

Сообщение о намеченном к изданию сборнике дореволюционного фольклора на Урале; приглашение читателей посылать в адрес бюро краеведения (Свердловск) записи произведений устного творчества; даны указания на тематику.

5. Нужна помощь многих. — «Красный уралец», Верхнеуральск, 1934, № 153, 24 ноября, стр. 4, стб. 1—2.

См. № 4.

6. Старый Урал в народном творчестве. — «Челябинский рабочий», Челябинск, 1935, № 271, 24 ноября, стр. 3.

Отражение в устном творчестве разных сторон уральской жизни: разбойничество, демидовщина, строительство заводов и др.

7. Советский Урал в народном творчестве. — «Челябинский рабочий», Челябинск, 1936, № 5, 6 января, стр. 3.

Краткий обзор устно-поэтического творчества, записанного на Урале. Приведено 14 частушек.

8. Старое и новое в фольклоре Урала. — «Челябинский рабочий», Челябинск, 1936, № 140, 18 июня, стр. 4.

Отражение в фольклоре разных сторон уральской жизни: истории, быта, в том числе быта и положения уральских рабочих и жизни деревни в советское время.

9. Тагильский фольклор. — «Тагильский рабочий», Тагил, 1936, № 153, 5 июля, стр. 3.

Автор подводит итог своей собирательской работе в Нижнем Тагиле в течение июня—июля 1936 года, отмечая особенности местной тематики в устном творчестве; приведены выдержки из некоторых произведений, в том числе из песни «Тагильская ярмарка», автором которой являлся местный поэт, демидовский служащий В. К. Смольников.

10. Ефросинья Юмина. — «Уральский рабочий», Свердловск, 1936, № 214, 16 октября, стр. 3.

Отрывок из автобиографического рассказа бойца городской пожарной команды в г. Нижнем Тагиле Е. Е. Юминой, прежде приисковой рабочей, потом участницы гражданской войны на Урале.

11. Песня о Пугачеве. — «Челябинский рабочий», 1936, № 267, 17 ноября, стр. 4.

Приведено начало песенки, сообщенной старожилом г. Кунгура Л. Н. Лелюховым:

Нас пугали Пугачом,
А нам было нипочем...

12. Дореволюционный фольклор на Урале. Свердловск, Свердлгиз, 1936. 367 стр., с илл. Тир. 3000 экз.

Пословицы, поговорки, загадки, образцы народной драмы, песни, частушки и другие материалы. Многое печатается впервые; есть записи 1936 года. В особый

раздел выделен фольклор фабрично-заводской: тайные сказы (из преданий о картофельном бунте, о волнениях на заводах и пр.), сатирические сказки, исторические и революционные песни и пр. Биографии некоторых сказителей, примечания, производственные словари: горняка, доменщика и др.; библиография по 1936 год.

13. Самородок уральского фольклора. — «Уральский рабочий», Свердловск, 1937, № 28, 2 февраля, стр. 3.

Текст песни «Не ропчи ты, драгая Пашенька», относящейся к существовавшей до 1863 года рабочей каторге в Богословском горном округе.

14. Судьба Катеринушки. — «Уральский рабочий», Свердловск, 1937, № 102, 6 мая, стр. 3.

О новой песне, составленной рабочими Уралмаша, — «Уж как бывшая крестьяночка».

15. Встреча с Блюхером. — «Челябинский рабочий», Челябинск, 1937, № 102, 6 мая, стр. 3.

Из воспоминаний о встрече во время гражданской войны с командиром южноуральских партизан Блюхером на горе Извоз, на подступах к г. Верхнеуральску.

16. Прощание. — Там же.

Приведено стихотворение рабочего Белорецкой типографии Н. А. Рыкова «На коне вороном выезжал партизан».

17. Октябрь в народном творчестве. — «Путь к коммуне», Шадринск, 1937, № 151, 12 октября, стр. 3.

Подбор частушек.

18. Сказы, песни, частушки. Под ред. Е. М. Блиновой. Челябинск, Челябгиз, 1937. 282 + IV стр. Цена 5 р. Тир. 5000 экз.

Публикация 22 текстов, записанных В. П. Бирюковым.

19. В Серебрянке. — «Красная новь», 1937, № 12, стр. 29—48 (в статье «Рассказы уральских рабочих», записи под ред. Е. М. Блиновой).

Рассказ о событиях во время гражданской войны в Серебрянском заводе Свердловской области.

20. Новая «Коробушка». — «Путь к коммуне», Шадринск, 1938, № 3, 4 января, стр. 2.

Приведена полностью сложенная рабочими Уралмашзавода песня:

Я как бывшая крестьяночка —
В хоре певчих состою...

21. Советская частушка на Урале. — «Уральский современник», альманах, Свердловск, № 1, 1938, стр. 205—209.

Приведено 65 частушек, записанных преимущественно в Челябинской области, в ее границах до 6 II 1943.

22. О Петре Первом. — «Челябинский рабочий», Челябинск, 1939, № 212, 15 сентября, стр. 4 («Уральские предания»).

О том, как Петр I предложил мастеру вырубить между пальцами и ни одного пальца при этом не задеть.

23. Песенка о шадринских пожарах. — «Путь к коммуне», Шадринск, 1939, № 171, 18 октября, стр. 4.

24. К собирателям народного творчества. — «Путь к коммуне», Шадринск, 1939, № 176, 28 октября, стр. 4.

Собирание рабочих песен. Приведен отрывок песни о «Первушинской мельнице», записанной в г. Каменске:

Где-то есть такое зданье —
Первушинска мельница.

25. Дьячок в кабаке. — «Путь к коммуне», Шадринск, 1940, № 17, 28 января, стр. 3 (Литературная страница, посвященная записям фольклора, произведенным В. П. Бирюковым).

Приведена песенка:

Вот бежит рысцой дьячок,
Кажется, соборный...

26. Отомстил. — Там же.

Приведена песенка:

Неизвестного прихода
Был такой сердитый поп...

27. Пьяницы под рифму. — Там же.

Приведен анекдот о дьяконе и попе, которые пили водку лишь тогда, когда приходила на память какая-либо рифма.

28. Скотокрады. — Там же.[1]

Перекличка попа с дьяконом, дьячком и пономарем во время службы — о том, кто какую скотину украл в минувшую ночь.

29. «Точию по единой». —Там же.

Анекдот о том, как поп угощал архиерея водкой и перед каждой рюмкой просил благословения выпить «точию по единой», т. е. «только по одной» и таким образом споил архиерея.

30. Пословицы и поговорки. — Там же.

Пословицы и поговорки антирелигиозного содержания.

31. Записывайте народные предания. — «Ленинские искры», Челябинск, 1940, № 10, 5 февраля, стр. 4.

32. Прощание. — «Путь к коммуне», Шадринск, 1940, № 30, 23 февраля, стр. 3.

Приведена песня:

На коне вороном
Выезжал партизан...

33. Пернатые. Заметки натуралиста. — «Челябинский рабочий», Челябинск, 1940, № 54, 6 марта, стр. 4.

Весенняя песенка большой синицы, которую прозвали «Кажимоты», т. е. как бы призывающей женщин-крестьянок показывать моты пряжи.

34. Муравейница. Из прошлого. — «Путь к коммуне», Шадринск, 1940, № 39, 8 марта, стр. 2.

Предание о ревнивом муже.

35. Песня приписных крестьян XVIII века. — «Уральский рабочий», Свердловск, 1940, № 78, 9 апреля.

Песня о демидовщине:

Ай заводы, заводы
Демидовые...

36. Самоцвет уральского фольклора. — «Путь к коммуне», Шадринск, 1940, № 77, 12 мая, стр. 3.

Приведена предыдущая песня с объяснением ее значения для истории приписки крестьян к демидовским заводам.

37. Народ о земстве. — «Путь к коммуне», Шадринск, 1940, № 78, 18 мая, стр. 3.

Приведена песня с начальными строчками:

Возле речки, возле мостику
У канавки,
Школа земская стояла
Да упала...

38. Мена. (Сказка). — Там же.

Рассказ о полете на мухах в небо.

39. Как «Искру» пересылали. — «Путь к коммуне», Шадринск, 1940, № 84, 30 мая, стр. 2.

Рассказ-воспоминание о содействии большевикам в получении посылки с нелегальной литературой.

40. Педагоги собирают фольклор. — «Уральский рабочий», Свердловск, 1940, № 183, 9 августа, стр. 4.

Сообщение о собирательской работе студентов-заочников Свердловского педагогического института.

41. Памяти А. Н. Зырянова. — «Путь к коммуне», Шадринск, 1940, № 175, 11 октября, стр. 2.

Собиратель сказок в бывш. Шадринском уезде, вошедших в сборник А. Н. Афанасьева.

42. Книга, организующая умы. — Из выступления... (на совещании интеллигенции, изучающей историю партии, созванном 21 X 1940 в редакции газеты «Путь к коммуне»). — «Путь к коммуне», Шадринск, 1940, № 186, 24 октября, стр. 2.

Книга — помощник в практической работе по краеведению и собиранию фольклора.

43. Уральские сказки. Челябинск, Челябгиз, 1940. 120 стр. Тир. 30 000 экз.

28 сказок: 15 русских, 8 казахских, 3 коми-пермяцких и 2 башкирских.

[1] Заглавия №№ 25—28 даны редакцией газеты.

44. Демидовщина в устном народном творчестве. — «Ревдинский рабочий», 1941, № 97, 25 апреля, стр. 4.

Рассказы о самодурстве и распутстве Демидовых; песня «Ай заводы, заводы Демидовые» и др.

45. Там за речкой за Брезгой. — «Уральский современник», альманах, Свердловск, № 4, 1941, стр. 127.

Текст песни.

46. Рябинушка. — Там же.

Текст песни:

Я вечор дружка милого
Провожала далеко;
Я до тех пор провожала,
Где рябинушка растет...

47. Мимо рощицы дороженька торна. — Там же.

Плясовая песня.

48. Памяти А. П. Мотовилова. — «Путь к коммуне», Шадринск, 1942, № 32, 22 марта, стр. 2.

О скончавшемся в дер. Спициной Мехонского района (потом Курганской области) старом большевике А. П. Мотовилове, со слов которого записано много произведений устно-поэтического творчества.

49. Русский фольклор на Урале. — «Красный Курган», Курган, 1943, № 186, 28 ноября, стр. 2.

Приведены частушки о Ленине и Сталине на темы Великой Отечественной войны.

50. 1812 год в уральском фольклоре. — «Во славу отчизны», альманах, Челябинск, 1943, стр. 76—81.

Песни о Платове, о разорении Москвы, о хитрости русских в борьбе с Наполеоном и о последствиях войны в России и на Урале.

51. Уральская литературная конференция. — «Красный Курган», Курган, 1943, № 104, 3 августа, стр. 2.

О литературной конференции, на которой было заслушано свыше 20 докладов, касавшихся современных уральских говоров, уральского фольклора, изучения классического наследия уральских писателей.

52. Уральские сказы о Петре Великом. — «Красный Курган», Курган, 1945, № 133, 6 июля, стр. 2.

Четыре сказа: 1) О Петре Великом; 2) Хороший плотник; 3) Лучше кузнешного дела не нашел; 4) Заработок кузнеца.

53. Сказительница Колегова. — «Шадринский рабочий», Шадринск, 1945, № 142, 25 ноября, стр. 2.

54. Сказительница. — «Шадринский рабочий», Шадринск, 1945, № 149, 12 декабря, стр. 2.

Очерк о сказительнице А. П. Колеговой: биографические сведения, характеристика сказительских способностей, репертуар.

55. Ильич в ссылке (отрывок из сказа; сказительница А. Н. Колегова). — «Шадринский рабочий», Шадринск, 1946, № 53, 7 апреля, стр. 3.

56. Об устном творчестве народа. — «Красный Курган», Курган, 1946, № 129, 30 июня, стр. 3.

Состав старого фольклора Курганской области; приведено две песни («Ехал миленький из Питеру с возами» и «Ай заводы, заводы Демидовые») и две частушки.

57. Задание по сбору устного народного творчества на Урале. В книге: Экспедиция пионеров и школьников по изучению родного края. Свердловск, 1949, стр. 25—26.

Программа по сбору устного творчества: а) дореволюционного периода и б) советского времени.

58. Фольклор Урала. Вып. 1. Исторические сказы и песни. (Дооктябрьский период). Под общей редакцией проф. И. Н. Розанова. Челябинск, Челябгиз, 1949. 96 стр. Тир. 6000 экз.

Содержание. В. Гусев. Предисловие. — Эпоха татаро-монгольского нашествия. — Крестьянская война под руководством Разина. — Петр Первый. — Крестьянская война под руководством Пугачева. — Суворов. — Отечественная война 1812 года. — Аракчеевщина. — Крестьянское восстание 1842—1843 годов. Реформа 1861 года. — Русско-турецкая война 1877—1878 годов. — Политическая ссылка на Урал и в Приуралье. — Накануне революции 1905 года. — 1905 год. — Первая мировая война 1914—1918 годов. — Приложение. — К каждому разделу предпослана краткая историческая справка.

59. Женщина в народном творчестве. — «Шадринский рабочий», Шадринск, 1949, № 38, 8 марта, стр. 4.

Творчество советского времени. Приведены новые пословицы и поговорки и одна песня — «Уж как бывшая крестьяночка».

60. Сказ о Ленине. (Записано в Шадринском районе со слов гр-ки В. И. Главизниной). — «Красный Курган», Курган, 1949, № 230, 22 ноября, стр. 3.

61. Фольклор. — «Красный Курган», Курган, 1949, № 230, 22 ноября (к странице «народное творчество нашей области»).

Обзор произведений устного творчества Курганской области по трем тематическим разделам: 1) период от Октября до Великой Отечественной войны; 2) период Великой Отечественной войны; 3) послевоенное строительство.

62. Пословицы и поговорки. — Там же.

9 пословиц и поговорок советского времени.

63. Сталинская конституция в устном творчестве. — «Шадринский рабочий», Шадринск, 1949, № 192, 5 декабря, стр. 2 и 3.

Приведены выдержка из песни хора работниц и 8 частушек, записанных в г. Шадринске в 1936—1937 годах.

64. Образ Сталина в устном творчестве. — «Шадринский рабочий», Шадринск, 1949, № 201, 21 декабря, стр. 4.

Перечень и краткое содержание некоторых сказов, песен, частушек, записанных в пределах Урала и Зауралья.

65. Суворов и солдаты. — «Шадринский рабочий», Шадринск, 1950, № 77, 16 мая, стр. 3. То же: «Путь к коммуне», Шадринск, 1950, № 52, 17 мая, стр. 2, стб. 1—3.

Сказ-анекдот о простом образе жизни полководца, его любви к солдатам.

66. Путь собирателя. «Южный Урал», альманах, № 6, 1951, стр. 156—169.

Автобиографический очерк.

67. Методика записывания произведений устного народного творчества. Челябинский педагогический институт. Фольклорно-диалектологический сборник. (Материалы и методические указания). Челябинск, 1953, стр. 139—154.

68. Урал в его живом слове. Дореволюционный фольклор. Свердловск, Свердлгиз, 1953. 289 + (3) стр. Тир. 10000 экз.

Предисловие составителя. — 1. События и герои русской истории. — 2. Труд и быт дореволюционных рабочих. — 3. Труд и быт дореволюционных крестьян. — 4. Язык рабочих и крестьян Урала. — 5. Угнетатели трудового народа. — 6. Освободительное движение. — 7. Библиография уральского фольклора.

69. История одной песни. — «Сталинская смена», Челябинск, 1954, № 115, 26 сентября, стр. 4.

Стихотворение уроженца бывш. Верхнеуральского уезда Н. А. Рыкова «Прощание», которое было положено на музыку композитором В. Г. Захаровым.

70. В Александровском централе. (Рассказ потемкинца). — «Шадринский рабочий», Шадринск, 1955, № 76, 26 июня, стр. 3.

71. Народное творчество послевоенных лет. — «На земле Курганской», лит.-худож. сборник, № 4, Курган, 1956, стр. 287—293.

А. Частушки: 1. Колхозный труд. — 2. Механизация сельского хозяйства. — 3. Электрификация. — 4. Урожай. — 5. Самокритика. — 6. Великие стройки. — 7. Отклики на решения партии и правительства. — 8. На охране родины. — 9. Наша родина Советов. — Б. Пословицы и поговорки. — В. Загадки.

72. Собирать и изучать произведения народного искусства. — «Красный Курган», Курган, 1956, № 108, 22 мая, стр. 4.

Сообщение о межобластном уральском совещании, состоявшемся 9—11 мая 1956 года в Свердловске и посвященном собиранию материалов для «Свода русского фольклора».

73. Собирайте коллекции, изучайте родной край! — «Красный Курган», Курган, 1957, № 29, 2 февраля, стр. 4.

Краткое описание фольклорного фонда автора.

РЕЦЕНЗИИ
И
БИБЛИОГРАФИЯ

Нарты. Эпос осетинского народа. Издание подготовили *В. И. АБАЕВ, Н. Г. ДЖУСОЕВ, Р. А. ИВНЕВ* и *Б. А. КАЛОЕВ*. Изд. АН СССР, 1957, 401 стр.

Нартский эпос представляет собой памятник мирового значения. Понятен поэтому тот интерес, который возбуждает указанное издание. Этот интерес еще повышается оттого, что оно вышло в серии «Литературные памятники» и подготовлено Юго-осетинским научно-исследовательским институтом Академии наук Груз. ССР. В числе составителей значатся знатоки этого эпоса во главе с В. И. Абаевым. Общественный и научный интерес к этому эпосу в нашей стране чрезвычайно велик. В октябре 1956 года в городе Орджоникидзе происходило специальное совещание, посвященное изучению нартского эпоса, в котором принимали участие ученые, писатели, общественные деятели.

Скажем сразу, что названное издание с первых же страниц вызывает разочарование, переходящее затем в полное недоумение. Окончательное суждение об этой книге должно принадлежать специалисту-кавказоведу, но некоторыми своими сторонами она может войти также в компетенцию фольклориста-русиста.

Изданию сопутствует краткое (слишком краткое), но интересное послесловие, написанное В. И. Абаевым и Б. А. Калоевым (стр. 369—394). Мы не сомневаемся в том, что оно дает, поскольку это возможно в такой краткой форме, правильное представление об этом эпосе. Однако, сопоставляя то, что говорится в послесловии, с тем, как выполнена книга, читатель не получает достаточного правильного представления об осетинском нартском эпосе.

Первое, что бросается в глаза, это полное отсутствие паспортных данных: где, когда, кем, от кого был записан каждый данный текст, не сообщается. Правда, в предисловии указано издание на осетинском языке, с которого сделаны переводы, но ссылка на эту книгу не освобождает издателей от необходимости приводить все необходимые данные о фольклорных первоисточниках. Слепая подача материала в наши дни недопустима ни для академических, ни для популярных изданий. В настоящее время никакие причины, заставившие издателей отказаться от элементарнейшего и общепринятого принципа ссылок на первоисточники, не могут быть признаны уважительными. Если же эти первичные данные почему-либо были неизвестны, это нужно было оговорить.

Послесловие содержит краткую историю собирания нартских сказаний, сюжетную характеристику и характеристику героев; приведены исторические соответствия, говорится о художественных особенностях. Но нет того, к чему привык фольклорист нашего времени: нет ничего об исполнителях, певцах, не говорится — и это главное — о самом народе, создавшем эти замечательные произведения, о его жизни, быте, о его делах и людях. Вспоминается Добролюбов, указавший по поводу выхода в свет сборника Афа-

насьева, что подобные издания должны быть таковы, чтобы «могла обрисоваться живая физиономия народа, сохранившего эти предания». Ограничиваться цитатами из Горького о великом значением народного творчества здесь никак нельзя. Издание заслуживало бы не краткого послесловия, а обстоятельной сопроводительной статьи, которая по-настоящему вводила бы читателя в понимание нартского эпоса осетин.

Приступая к чтению самих текстов, читатель с удивлением видит перед собой правильные пятистопные ямбы (размер шиллеровских драм), притом в рифму. Сопоставляя различные издания советского времени, мы видим следующую картину: издание В. И. Абаева «Из осетинского эпоса» (Изд. АН СССР, 1939) содержит буквальные дословные переводы. Они читаются не совсем легко, но незаменимы для фольклориста, не знающего языка, и абсолютно надежны. В издании Ю. Либединского «Осетинские нартские сказания» (1948 и 1949) перевод сделан прозой. Для издания под названием «Нартские сказания» (Гослитиздат, 1949) Валентина Дынник перевела в основном те же тексты, что и в предыдущем издании, вольными белыми стихами. Наконец, в настоящем издании нартские сказания переведены пятистопными ямбами в рифму. Из этих четырех решений вопроса о переводе последнее есть не только несомненно наихудшее, но и вообще плохое и невозможное. Что бы мы сказали, если бы русские былины переводились на французский язык александрийскими стихами или на итальянский язык терцинами?[1] Полная недопустимость такого принципа была ясна еще Гердеру, который в 1773 году протестовал против перевода Оссиана на немецкий язык гекзаметрами. Применение чуждой оригиналу системы стихосложения в корне меняет всю поэтическую систему оригинала и делает перевод неузнаваемым и непохожим на оригинал.

Но, может быть, переводы все же не так далеки от оригинала? Да, фабула, надо надеяться, не изменена. Но читателю важна вся совокупность элементов народной поэтики, а не поэтики переводчика. На стр. 392 авторы послесловия указывают на странное, с их точки зрения, противоречие: в музыкальном исполнении песни звучат ритмично, а при чтении они производят впечатление прозы. Мы предоставим специалистам вникать в сложные вопросы акцентного строя осетинского языка и ритмики национальной музыки. Но никакого противоречия здесь все же нет: ритм песни определяется не словесным текстом, а напевом.[2] Ритмически можно петь любую прозу. Но раз песни публикуются без напевов, не было никакой необходимости пытаться переводить их ритмически, а тем более недопустимым было заменить словесно-музыкальное исполнение оригинала чуждым народной поэзии и несовместимым с ней стихотворным размером.

Но этим не ограничиваются насилия, произведенные над народными оригиналами. На стр. 394 читаем: «Рифма, как концевая, так и внутренняя, не характерна для кадага» (осетинские героические песни). Вероятно, именно поэтому в переводе систематически проведена полная и последовательная подгонка всех текстов под рифму. Кому эти рифмы нужны? В предисловии говорится: «Переводчик не ставил целью филологическую буквальность, а стремился дать свободный литературный перевод, который, не изменяя духу оригинала, был бы доступен широкому кругу читателей.

[1] Аналогичная ошибка допущена в книге «Эпические сказания народов южного Китая» (Изд. АН СССР, 1956), где китайские сказания переведены размером «Гайаваты» Лонгфелло, в свою очередь подражавшего «Калевале».

[2] Об аналогичном явлении в области русского эпоса см. статью Н. А. Янчука «О музыке былин» в книге М. Н. Сперанского «Былины» (т. II, М., 1919, стр. 527—573).

Легкости восприятия должна способствовать и рифма, которая для осетинского оригинала не характерна». Однако, не говоря уже о том, что рифма как раз и нарушает дух оригинала, обилие таких «рифм», как «внезапно» и «нарта», «громко» и «ребенок» и т. д., не только не способствует «легкости» восприятия, но заставляет читателя на каждом шагу спотыкаться. Невольно вспоминается редактор из рассказа Чехова «О женщины, женщины!», который, получив стихи для издания, горестно восклицает: «А рифма!.. Слово „лошадь" рифмует с „ношей"». В предисловии перевод, сделанный с русского подстрочника Р. А. Ивневым, назван «русским поэтическим изложением». Переводчик честно потрудился, чтобы перелить текст песен из одной формы, народной, в другую, литературную, но несмотря на этот труд стихи получились неудобочитаемые, иногда непроизвольно комические. Виноват не только переводчик, а те, кто такой перевод заказывали или санкционировали. Кто же тот «широкий читатель», на которого ориентируется издание? На сороковом году Великой Октябрьской социалистической революции «широкий» советский читатель имеет по крайней мере среднее, а то и высшее образование. Этот широкий читатель хочет читать, знать и понимать памятники мировой литературы и не нуждается в том, чтобы ему «облегчали» восприятие плохими рифмованными виршами, чтобы вместо живой родниковой воды ему подавали подслащенный сахарином лимонад.

Но обратимся к самим текстам. Издание начинается со «Слова о нартах».

Здесь собраны древнейшие сказанья
О нартских героических деяньях.
Сказители их завещали миру,
Отдав всю душу звучному фандыру.

Что это? Осетинский фольклор в «вольном литературном переводе» или нечто худшее? Ищем примечаний, чтобы удостовериться, что этот текст — создание не народа, а переводчика или издателя (на что они несомненно имели бы право). Но никаких примечаний в книге вообще нет. В разделе «комментарии» находим всего только объяснение некоторых непонятных слов — никаких других пояснений к текстам не дается. Поскольку этот первый текст оформлен точно так же, как и все последующие, он будет (вернее — все же не будет) восприниматься широким читателем как такой же фольклорный текст, как и все остальные. Но тут поневоле возникает мысль: если первый текст представляет собой литературный труд издателя или переводчика, может быть в какой-то степени это относится и к другим текстам? Может быть, потому-то и нет паспортных данных, что приведенные тексты представляют какую-то обработку или сводку народных оригиналов? Доказать это сумеет только тот, в чьих руках находятся оригиналы, но самая *возможность* таких предположений у читателя вполне закономерна. Отсутствие каких бы то ни было примечаний, пояснений, оговорок, ссылок на оригиналы или первоисточники вызывает у рядового читателя досаду, а у исследователя, кроме того, и острое сожаление: тексты недостоверны, и издание непригодно для научных целей. Ни один из вопросов, поднятых на совещании 1956 года, не может быть решен на основании текстов этого издания.

На стр. 392 авторы послесловия говорят о некоторых образных выражениях нартских сказаний, предваряя свое изложение такой сноской: «Здесь использован материал осетинского оригинала, а не поэтического перевода, поскольку речь идет о художественных особенностях эпоса». Далее следуют интереснейшие примеры поэтического искусства осетин. Вдруг повеяло чистым воздухом, вдруг приоткрылась щель в народную сокро-

вищницу, и какие-то скромные крупицы этих сокровищ засверкали. Но ведь эти зернышки тоже даны в переводе, только другом? Почему же весь текст нельзя было перевести по такому же принципу, по какому даны переводы этих крупиц? Если сами издатели признают, что для изучения народного искусства сделанный в книге поэтический перевод непригоден, то рецензенту только остается признать такое мнение совершенно правильным.

Мы бегло коснулись только одного вопроса, вопроса о *типе издания*, предоставляя судить о других сторонах книги специалистам-кавказоведам.

Для нас ясно одно: выходя под маркой Академии наук, издания такого рода ориентируют местные издательства на публикацию фольклорных текстов втемную. А между тем советская фольклористика обладает рядом прекрасных изданий, где каждое слово достоверно и вызывает полное доверие и чтение которых вместе с тем доставляет эстетическое наслаждение, так как в них по возможности сохранены особенности народной поэтики. Как на пример можно указать на «Шорский фольклор» Н. П. Дыренковой (1940; это издание консультировал Горький), на «Карельские эпические песни» В. Я. Евсеева (1950) и другие издания, которые можно было бы взять за образец или учесть при составлении книги. Учесть можно было и успехи нашей фольклористики в области издания русского фольклора («Былины Севера» А. М. Астаховой и другие издания). По отношению к таким изданиям настоящая публикация является большим и досадным шагом назад.

Но так как любая критика полезна лишь тогда, когда указываются не только недостатки, но и пути к их устранению, мы хотели бы высказать ряд общих замечаний, которые, может быть, окажутся полезными для будущих издателей памятников фольклора.

1. Записывать нужно совершенно точно, слово в слово так, как произведение было исполнено. Такие записи должны лечь в основу издания. Если запись почему-либо неполноценна, она должна быть охарактеризована.

2. Народные оригиналы абсолютно неприкосновенны. Всякого рода редакционные или литературные обработки и поправки, если они не оговорены, равносильны подделке. Такие тексты выбывают из научного и литературного обихода (подобным примером является книга П. Т. Громова «Народное творчество Дона» (1952), некоторые записи Листопадова и т. д.).

3. Тексты должны публиковаться с приведением всех паспортных данных. Отсутствие этих данных, т. е. точных ссылок на первоисточники, делает тексты непригодными для научной работы.

4. Переводы должны быть таковы, чтобы они давали максимально правильное представление об оригинале и вызывали бы у читателя полное доверие. Переводы можно поручать только таким лицам, которые хорошо знают оба языка и разбираются в вопросах поэтики. Так как вопросы перевода чрезвычайно сложны, в каждом отдельном случае вопрос о переводе данного памятника должен быть обсужден и определен заранее авторитетной коллегией.

5) Ставка на неразбирающегося широкого читателя, которому прежде всего в приятной форме нужна занимательная фабула, ошибочна, так как в настоящее время широкий читатель обладает высоким культурным уровнем. Для читателя-неспециалиста в области фольклора данного народа необходимо снабжать издание сопроводительной статьей, которая давала бы представление не только о сюжетах, текстах, но и о народе, создавшем

публикуемые произведения, о его жизни, быте, и которая на высоком научном уровне вводила бы во всю проблематику вопроса.

6. Издания должны сопровождаться комментариями к каждому тексту, в которых давались бы достаточные указания для правильного понимания этого текста читателями-неспециалистами.

Выдвинутые принципы отнюдь не утопичны. Они обязательны не только для академических, но для любых изданий. В лучших изданиях советской фольклористики они давно осуществляются. Можно было бы высказать и другие соображения (например, о последовательности, в какой должны помещаться тексты, о недопустимости создания сводных текстов и т. д.), но и приведенные мысли и наблюдения, может быть, окажутся полезными при обсуждении планов последующих фольклорных изданий. Научно-исследовательские институты Северной и Южной Осетии проделали огромную и серьезную работу по собиранию, архивному хранению, изучению и подготовке к изданию текстов нартского эпоса; в настоящем издании не использованы возможности полноценной публикации, какие были даны предшествовавшей многолетней работой этих учреждений.

В. Я. Пропп

ЦЕННЫЙ ПОЧИН

Большое явление советской художественной культуры, удивительный синтез литературы и фольклора — творчество П. П. Бажова давно уже и по праву стало предметом научного изучения. Накопилась и продолжает расти специальная исследовательская литература, посвящённая преимущественно биографии писателя, систематизации его фольклористических высказываний и характеристике его общественных и литературных взглядов. Польза подобных работ несомненна, в них почерпнет немало ценного и фольклорист, и литературовед, изучающий советскую литературу, и теоретик литературы.

Вышедший в 1955 году сборник «Павел Петрович Бажов. Сборник статей и воспоминаний», составленный и проредактированный К. В. Рождественской, несомненно займет видное место в литературе о Бажове. Здесь читатель найдет интересные биографические материалы об авторе «Малахитовой шкатулки» (К. В. Рождественская — «Воспоминания о Бажове», П. С. Рябинин — «По следам легенды») и полезные наблюдения над его творчеством (К. В. Боголюбов — «Павел Петрович Бажов», В. В. Кельник — «Начало пути»).

Однако внимание читателей «Русского фольклора» в наибольшей степени привлечет большая статья, в сущности целая книжечка,[1] в шесть печатных листов, — Р. Р. Гельгардта — «Об исторических мотивах в сказах П. Бажова». Автор — известный советский исследователь-языковед и фольклорист подошел по-новому к изучению творчества Бажова. Он не считает возможным ограничиваться теми аспектами рассмотрения материала, какие стали традиционными в данной области советской фольклористики. Не отрицая их значения, Р. Р. Гельгардт справедливо утверждает: «Нельзя ограничивать поиски реальной основы содержания произведения только тем, что

[1] Р. Р. Гельгардт. Об исторических мотивах в сказах П. Бажова. В кн.: Павел Петрович Бажов. Сборник статей и воспоминаний. Ред.-составитель К. В. Рождественская. Молотов, 1955, стр. 69—172.

входит (могло входить) в непосредственный жизненный опыт писателя и что наблюдалось им в живой практике, личной, индивидуальной и классовой, общественной. Художественные образы, вообще элементы, составляющие содержание, могут возникать и из элементов „предания", из книжных исторических документальных, литературных источников, из элементов народно-поэтического творчества, т. е. из того, что составляет так называемый „косвенный опыт"».[2]

Последующая часть статьи Р. Р. Гельгардта (стр. 86—172) посвящена именно такому анализу четырех произведений Бажова — сказа из общерусской истории «Ермаковы лебеди», сказа «Шелковая горка», освещающего материал из истории уральской промышленности, сказа «Чугунная бабушка», повествующего о судьбе талантливого уральского рабочего-скульптора, и, наконец, сатирико-юмористического сказа «Хрустальный лак».[3]

Р. Р. Гельгардт привлек обширный и совершенно неопровержимый материал, иногда из чрезвычайно редких, но несомненно бывших в руках Бажова изданий, и тем самым убедительно показал правильность приведенного выше тезиса в применении к анализу творчества автора «Малахитовой шкатулки». Исследователем проявлено много тонкой наблюдательности, обширной, но не утомляющей эрудиции и научного такта. После данной работы не остается сомнений в том, что перед фольклористами, изучающими наследие Бажова, открыт новый путь плодотворных, хотя и нелегких поисков.

Однако если бы Р. Р. Гельгардт остановился на одних только разысканиях книжных источников перечисленных сказов, значение его работы как ценного почина подлинно научного исследования творчества Бажова было бы гораздо меньшим. Ведь и буржуазные литературоведение и фольклористика ставили своей задачей «отыскивать источники» и «определять заимствования». Советский фольклорист Р. Р. Гельгардт идет по единственно верному пути: он умело анализирует тексты Бажова в сопоставлении с установленными им источниками и показывает, в чем и как проявилось самостоятельное отношение писателя к книжному материалу и чем, какими эстетическими, идейно-художественными соображениями продиктована именно такая, а не иная обработка воспринятого «предания».

Чтение анализируемой статьи доставляет вдумчивому читателю истинное наслаждение. Хочется надеяться, что Р. Р. Гельгардт продолжит свою ценную и интересную работу, а уральские литературные организации и издательства окажут должное внимание исследователю-новатору.

П. Н. Берков

ГЛАВЫ О РУССКОМ ФОЛЬКЛОРЕ В ЗАРУБЕЖНОЙ КНИГЕ ПО ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Книга Юлии Сазоновой «История русской литературы. Древний период» (тт. I—II, Изд. им. Чехова, Нью-Йорк, 1955) уже вызвала отклик в советской прессе.[1] Но внимание рецензента, В. Кузьминой, было сосредоточено на вопросах древнерусской литературы в изложении Ю. Сазоновой, поскольку им посвящена основная часть книги; оценка глав о фольклоре дана В. Кузьминой лишь в самой общей форме.

[2] Там же, стр. 85.

[3] Ср.: там же, стр. 84, прим. 3.

[1] В. Кузьмина. Книга по истории древней русской литературы. — «Вопросы литературы», № 2, М., 1957, стр. 220—223.

Устная народная поэзия в книге Ю. Сазоновой составляет содержание первых трех глав в объеме 158 страниц из общего числа 823 страниц обоих томов. Правда, излагая материал древнерусской литературы, автор попутно касается некоторых народно-поэтических элементов в ней и иногда привлекает произведения устной поэзии для сравнения, в томе II отдельную главу посвящает духовным стихам, стоящим на грани письменной и устной поэзии. Но основной материал фольклора рассмотрен в указанных трех главах. При этом фольклор берется не в пределах того исторического периода, которому принадлежат рассматриваемые в книге литературные факты, а во всей совокупности явлений, включая и позднейшие. Так, автор говорит о сказках и сказочниках конца XIX—начала XX веков, об опытах сложения былин на темы советского времени и т. д.

В. Кузьмина, разбирая главы о древнерусской литературе, указала некоторые положительные моменты при наличии крупных методологических недостатков. Главы о фольклоре — наиболее слабая часть книги Ю. Сазоновой, хотя нельзя не отметить любовного отношения автора к русской устной поэзии, к ее художественным ценностям. Автор чувствует поэтическую прелесть народной песни, ее изобразительных и эмоциональных средств (первая глава), предостерегает от опасности «анатомического разбора» сказочных тем, который может помешать восприятию сказки как «цельного художественного произведения коллективного автора» (стр. 66—67), восхищается «величественной красотой» былины, «художественной законченностью» ее образов. «Всему найдено в былине, — пишет Ю. Сазонова, — меткое слово, блистательный образ, незабываемый эпитет, — вся древняя Русь уложилась в эпосе. Его поэтическая сила и почти пророческая верность в определении исторических стихий, действующих на Руси, остаются непревзойденными» (стр. 72).

Некоторые из общих высказываний о фольклоре, разбросанных по разделу, отражают верное понимание художественной природы фольклора, его значения в быту народа, значения для литературы и языка. Автор подчеркивает, что фольклор нельзя изучать как старину, лишенную связи с современностью, что устная поэзия дает ключ к пониманию России, ее народа (стр. 9); говорит о народности былин (стр. 159), о влиянии устной поэзии на письменную (стр. 9, 12, 16), о том, что устная поэзия является творчеством коллективным (стр. 187); отмечает проявления в фольклоре индивидуального творчества как характерную черту фольклорного развития в позднейшее время (стр. 34, 144—145).

Но весь очерк не дает настоящего и полного представления о фольклоре. Автор рассматривает материал не в определенной научной системе, а фрагментарно, переходя от одного вопроса к другому часто по боковым связям, уделяя внимание несущественным подробностям и пропуская основное. Брошенные попутно отдельные правильные общие положения не находят своего раскрытия на конкретном материале. Последний кажется порой случайно выхваченным. Эти отрывочные, бессистемно сообщаемые сведения к тому же не всегда верны.

Всю устную поэзию Ю. Сазонова делит на три основных разряда: песню, сказку, былину. Песня, которой посвящена первая глава (стр. 9—34) и часть третьей главы (стр. 132—144), понимается широко, как все, что пелось (за исключением былины): вслед за песнями свадебными и календарно-обрядовыми называются духовные стихи, украинские думы, похоронные причитания, песни исторические и разбойничьи. В раздел песни почему-то включаются и заговоры, которые, как правило, не пелись ни в старые, ни в более поздние времена.

Несмотря на такой казалось бы широкий охват, идейно-художественное богатство собственно песенного творчества показано слабо. Все внимание в первой главе устремлено на обрядовую песню свадебную и календарную, причем не столько на песню, сколько на обряд и древние верования, с которыми он связан. Бытовая внеобрядовая песня во всем многообразии ее видов совершенно не затрагивается, исключая разбойничью, о которой есть несколько беглых замечаний в третьей главе в связи с разинским циклом. О песнях семейных, любовных, антикрепостнических, тюремных, солдатских, рекрутских и других даже не упоминается. Ни слова нет о рабочих песнях.

Таким образом, многие виды песенного творчества, отразившие разные стороны жизни народа, выпали из поля зрения автора. При полном отсутствии сведений о собирании и публикации песен почему-то упоминается чулковский песенник, ошибочно названный «Собранием русских песен» (вместо «Собрание разных песен») и приписанный совместному изданию М. Д. Чулкова и М. И. Попова.

Глава вторая посвящена сказкам. Сюда же включено и рассмотрение пословиц, поговорок, загадок, скороговорок, причем само обращение к этому материалу основано не на принципиальных соображениях, а вызвано тем, что в речи сказочников встречаются пословицы и поговорки. Из сказок рассматриваются сказки о животных, волшебные и авантюрные (последние два вида без этих наименований). Бытовой сатирической сказки автор касается бегло, лишь в связи со сказочниками. В противоположность первой главе в данной уделяется внимание собиранию, основным сборникам, бытованию и исполнителям. Таким образом, бросается в глаза отсутствие единого плана в построении глав очерка. В выборе сказочников наблюдается случайность. Тема «сказочники советского времени» почти не затронута. Правда, из сказочников советского времени названы Сороковиков и Куприяниха, но вне связи их с эпохой. В историографических заметках встречаются ошибки: например, назван несуществующий сборник Н. Е. Ончукова 1926 года из Западной Сибири.

Наиболее объемна и развернута третья глава, посвященная былинам (стр. 71—166). В ней пересказывается содержание ряда былин (с ненужными подробностями), приводится довольно много цитат (порой излишне длинных). Как и во второй главе, даются некоторые сведения по собиранию и публикации, рассказывается о некоторых сказителях (Рябининых, М. Д. Кривополеновой, М. С. Крюковой). Несколько страниц отведено «новинам» М. С. Крюковой. Кроме того, сообщаются сведения по изучению эпоса мифологами и учеными исторической школы, дается представление о теории заимствования. В главе рассматриваются также разинский и пугачевский циклы исторической песни.

К сожалению, все эти сведения, дающие в целом довольно значительный познавательный материал, изложены так же бессистемно, как и в предыдущих главах, также наблюдается смешение существенного с несущественным, случайность в выделении того или иного вопроса. Так, например, на страницах, посвященных былине о Садко (стр. 117—126), подробно рассказывается об обычае «кормления воды», о вере в заманивание русалками людей в воду и т. п., дается много цитат из различных вариантов в записях разного времени, говорится о том, как по-разному рисуются отдельные детали (например, каким образом Садко оказывается на дне морском — стр. 120), и совершенно не раскрыты ни идейный смысл былины, ни образ самого Садко. Много ненужных подробностей в непомерно растянутом очерке о Марфе Крюковой.

В разделе «Былины» имеется ряд неверных сведений и устаревших положений, иногда и прямая путаница. Богатыри, по схеме мифологической школы, делятся на «старших» и «младших»; говорится о «пленительном образе „доброго князя“», сохраненном якобы народной памятью в былинах, и о том, что пассивность князя, а подчас и беспомощность только делают его милее народному певцу (стр. 85); былины о ссоре Ильи Муромца с князем Владимиром автор считает не принадлежащими к циклу об Илье, а связанными с Разиным (стр. 93); говорится, что большинство сохранившихся от преследований пугачевских песен почтительны к царице и осуждают Пугачева (стр. 137); переоформленные М. С. Крюковой в былины предания о Балакиреве и о Меньшикове выдаются за традиционные (стр. 149); Добрыня спутан в одном месте со Ставром, в другом — с мужем неверной жены из былины о смерти Чурилы (стр. 103—104); у Алеши Поповича будто бы нет подлинной верности родине (стр. 106); Василий Щеголенок (имя известного сказителя) отнесен к эпизодическим персонажам былин; встречается курьезная опечатка: в качестве богатыря назван Иван Гостиный двор (очевидно, вместо Иван Гостиный сын).

Для всего очерка о фольклоре характерно отсутствие конкретно-исторического подхода к описываемым явлениям. Фольклорный материал берется обычно вне времени. Хотя очерк и нагружен всевозможными историческими справками, но связь фольклорных явлений с исторической действительностью, по существу, не раскрывается. Очерк носит описательный характер

Очерк изобилует всевозможными литературными параллелями, часто не только неожиданными, но и неубедительными. Не всегда понятен смысл таких параллелей. Так, говоря о контрастности женских образов волшебных сказок, автор вспоминает «На бойком месте» А. Н. Островского и «Снег» Пшебышевского (стр. 60), а в связи с тем, что в былине о Микуле Селяниновиче говорится о его поездке в город за солью — стихотворение в прозе Тургенева «Щи» и «Соль» Бабеля (стр. 80). Вряд ли можно утверждать, что в цикле о Разине еще за два века до Байрона народ создал «великолепный образ Демона, пленительного и страшного» (стр. 137), а «странствующий» мотив боя отца с сыном дан в библии, в единоборстве Иакова с богом-отцом (стр. 90).

В очерке явно отразилось незнание автором многих работ советских фольклористов, вышедших еще до написания книги Сазоновой (сборники былин и сказок 1930—1940-х годов с их вступительными статьями, «Русское народное поэтическое творчество», т. I, и другие).

К недостаткам очерка следует также отнести полное отсутствие ссылок на источники приводимого материала.

Все же за рубежом очерк может быть в известной степени полезен. Благодаря живой форме изложения он сможет вызвать интерес к русскому народному поэтическому творчеству и сообщит читателям, пусть отрывочно и бессистемно, некоторые сведения о нем.

А. М. Астахова.

СЛАВЯНСКИЙ ФОЛЬКЛОР

МАТЕРИАЛЫ, ОПУБЛИКОВАННЫЕ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ В СОВЕТСКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ПЕЧАТИ (1945—1956 ГОДЫ)

СОСТАВИЛА М. Я. МЕЛЬЦ

Данная библиография, не претендующая на исчерпывающую полноту, является первым опытом подбора и систематизации материалов об устной поэзии западных и южных славян за определенный период. Задача ее — хотя бы в небольшой мере удовлетворить интерес исследователей и читателей к фольклору и фольклористике зарубежных славянских стран. В обзоре представлены не только работы, целиком посвященные данной теме или отводящие ей несколько страниц, но и обработки фольклора для детей, небольшие информационные заметки, содержащие интересные факты или сообщения, опубликованные в популярных изданиях, типа журнала «Огонек», «Смена» и т. д.

Из зарубежных материалов просмотрены некоторые книги издательства «Орбис» (Прага), «Полония» (Варшава), журналы «Болгария», «Новая Болгария», «Польша», «Народная Польша», «Чехословакия», «Пражские новости», «Бюллетень культурной информации» (София, издание секции культурной связи с заграницей Дирекции народной культуры Министерства информации и искусства), «Культура и искусство в Польше» (Информационный бюллетень Посольства Польской республики в Москве, Отдел культуры и искусства), «Информационный бюллетень Польского агентства печати», «Болгарская культурная хроника», «Болгаро-Советская дружба».

Зарубежная периодика использована не целиком, а выборочно, в той мере, в какой она представлена в крупнейших книгохранилищах Ленинграда (Библиотека Академии наук СССР и Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина).

Сознательно расширяя тему библиографии, составитель учел исследования, характеризующие не только собственно западно- и южнославянскую народную поэзию и ее использование в творчестве писателей и композиторов, но и популярность русского фольклора в зарубежных славянских странах. В обзоре указаны статьи, раскрывающие творческое внимание русских писателей к устной поэзии братьев-славян.

Библиография делится на шесть больших разделов: I. Традиционное и современное народное поэтическое творчество; II. Лингвистическое изучение народного поэтического творчества; III. История фольклористики; IV. Взаимоотношение народного поэтического творчества с профессиональным искусством; V. Учебно-методические пособия; VI. Библиографические справочники.

I и IV рубрики имеют подразделы, построенные по жанрово-тематическому принципу. При достаточном количестве материала разделы дополнительно делятся по странам (Болгария, Польша, Чехословакия, Югославия).

К библиографии приложен указатель имен и народов, фольклор и фольклористика которых рассматриваются в учтенных монографиях, статьях и заметках.

I. ТРАДИЦИОННОЕ И СОВРЕМЕННОЕ НАРОДНОЕ ПОЭТИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

1. Сборники материалов и исследований

1. Антология болгарской поэзии. Сост. и вст. статья В. Злыднева, Д. Маркова и А. Собковича. М., Гослитиздат, 1956. 748 стр.
   Стр. 33—115: народная поэзия.
   Рецензии:
   1) Белович Н. Антология болгарской поэзии. — Лит. газета, 1957. № 109, 10 сентября.
   2) Зелинский К. Поэтическая повесть о болгарском народе. — Славяне, 1957, № 9, стр. 55—57.
   3) Днестр, 1957, № 6, стр. 152—153.
2. **Благинин Л.** Болгарская поэзия. Страницы болгарского героического эпоса. — Новый мир, 1945, № 2—3, стр. 225—228.
   Рецензия на сб.: Болгарская народная поэзия. Вст. статья Н. С. Державина. М., Гослитиздат, 1944.
3. Болгарская народная поэзия. Избранные произведения. Сост. И. Шептунов. Предисловие А. Сергеенко. М., Гослитиздат, 1953. 240 стр.
   Стр. 13—86: гайдуцкие песни; стр. 87—122: исторические песни; стр. 123—148: повстанческие и партизанские песни; стр. 149—228: лирические песни (любовные, бытовые о природе и шуточные).
   Рецензия:
   Владавская И. Поэзия братского народа. — Соц. Донбасс, Сталино, 1954, № 21, 24 января.
4. **Дмитерко Л.** Фольклор сербского народа. — Славяне, 1956, № 6, стр. 59—60.
   Рецензия на кн.: Сербская народная поэзия. Сост. Л. Первомайский и М. Рыльский. Киев, Гослитиздат УССР, 1955 (на украинском яз.). — Публикация семидесяти песен и баллад.
5. Поэзия западных и южных славян. Польская, чешская, словацкая, болгарская, сербская, хорватская, словинская. Научн. ред. С. Советов. Вст. статья К. Н. Державина. М., Детгиз, 1955. 502 стр.
   Стр. 146—152; польские рабочие песни; стр. 3—5, 10—13, 24, 25, 33, 100, 106, 161, 162, 165, 200, 207, 257, 271, 276, 288, 340, 358, 381, 387, 393, 407, 410, 441, 468, 476: фольклор в творчестве славянских писателей.
   Рецензии:
   1) Андреев В. Голос братских народов. — Вечерний Ленинград. 1955, № 172, 22 июля.
   2) Галащук Б. Поэты братских народов. — Славяне, 1956, № 2, стр. 56—58.
6. Славянский фольклор. Материалы и исследования по исторической народной поэзии славян. Ред. В. И. Чичеров, В. К. Соколова. М., Изд. Акад. наук СССР, 1951. 362 стр. (Труды инст. этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая Акад. наук СССР, новая серия, т. XIII).
   Стр. 251—265: И. М. Шептунов. Болгарские хайдутские песни; стр. 266—290: болгарские хайдутские песни; стр. 291—297: И. М. Шептунов. Сентябрьское народное антифашистское вооруженное восстание 1923 года в болгарской народной песне; стр. 298—302: песни о восстании 1923 года; стр. 303—360: Н. И. Кравцов. Идейное содержание сербского эпоса.
   Рецензия:
   Азадовский М. К. — Сов. этнография, 1953, № 2, стр. 218—225

2. Общие вопросы

7. Болгария. — Большая советская энциклопедия, т. 5, 2-е изд., М., 1950, стр. 397—451.
Стр. 438: общий обзор болгарского фольклора; стр. 445, 446: болгарские нар. песни.
8. **Державин Н. С.** История Болгарии, т. 1. М.—Л., Изд. Акад. наук СССР, 1945. 257 стр.
Стр. 206—218: русский и южнославянский фольклор.
9. **Державин Н. С.** Отложения древнеармянских и древнегрузинских сказаний о «вишапах—вешапах» в южнославянском фольклоре. — Известия Акад. наук СССР, Отделение литер. и языка, 1945, вып. 2, стр. 86—93.
10. **Державин Н. С.** Славяне в древности. Культурно-исторический очерк. М.—Л., Изд. Акад. наук СССР, 1945. 215 стр. (Акад. наук СССР, Научно-популярная серия).
Стр. 134—161: обзор славянской мифологии.
11. История Болгарии в 2 томах, М., Изд. Акад. наук СССР, 1954—1955.
Т. I. Стр. 97, 98: болгарский фольклор IX—X веков; стр. 152: устные предания в болгарских летописях; стр. 210—212: болгарский фольклор XV—XVIII веков; стр. 316: народно-песенные традиции в поэзии Д. Чинтулова; стр. 324: болгарская фольклористика XIX века.
Т. II. Стр. 331, 332, 552, 553: современный песенный репертуар; развитие художественной самодеятельности.
12. История Польши в 3 томах, т. I, 2-е изд., М., Изд. Акад. наук СССР, 1956. 706 стр.
Стр. 90: нар. творчество XIII века; стр. 92: обзор нар. песен; стр. 141: песни XV века; стр. 268—270: нар. песни в произведениях профессионального искусства.
13. История Чехословакии в 3 томах, т. I, М., Изд. Акад. наук СССР, 1956. 415 стр.
Стр. 119—126: нар. поэзия Чехии XI—XIV веков; стр. 186—187: песенная культура эпохи гусистских войн; стр. 310—314: фольклор Чехии XVII—XVIII веков и его собирание; стр. 356, 362, 363: фольклор XIX века и его собирание.
14. **Нидерле Л.** Славянские древности. Пер. с чешского Т. Ковалевой и М. Хазанова. Предисловие П. Н. Третьякова. Ред. А. Л. Мэнгайт. М., Изд. иностр. литер., 1956. 450 стр.
Стр. 269—274: демонология; стр. 406—410: песня и музыка.
15. **Никольский С.** Русский фольклор в современной Чехословакии. — Сов. этнография, 1949, № 4, стр. 213—219.
16. **Прокопович И.** Георги П. Аянов. Странджа. Етнографски, географски и исторически проучванья. София, 1938. [Рецензия]. — Сов. этнография, 1946, № 3, стр. 179.
Общая характеристика фольклора одного из районов юго-восточной Болгарии.
17. **Прокопович И.** Миленко С. Филипович. Галипольски срби. Београд, 1946. [Рецензия]. — Сов. этнография, 1947, № 3, стр. 179—180.
Общая характеристика фольклора сербов-галипольцев.
См. также №№ 217, 631, 632, 633, 635, 636, 647.

3. Обрядовый фольклор

18. **Абаджиева Ц.** Материалы экспедиции Института и Музея этнографии Болгарской Академии наук. — Сов. этнография, 1955, № 2, стр. 147—148.
Современная свадьба и нар. песня.
19. **Богатырев П. Г.** M. Ulehlová — Tilschová. Česká st'rava lidova. Praza, 1945. [Рецензия]. — Сов. этнография, 1948, № 3, стр. 211—213.
Исследование М. Улелевой-Тильшовой о чешской нар. обрядности.
20. **Вакарелски Хр.** «Кукери» — народный болгарский «карнавал». — Бюллетень культурной информации, София, 1946, № 24, стр. 12—13.
Масляничные игры.
21. **Вакарелски Хр.** Новогодние обычаи болгарского народа. — Бюллетень культурной информации, София, 1946, № 23, стр. 4—5.
22. **Вакарелски Хр.** Рождественские обычаи болгарского народа. — Бюллетень культурной информации, София, 1946, № 23, стр. 10—11.
23. **Гладыш М.** Свадьба на Подгале. — Польша, 1956, № 2 (18), стр. 6—8.
24. **Каралийчев А.** и **Помак Р.** Свадьба. — Болгария, 1955, № 2, стр. 10—11.
25. **Примовский А.** Новогодние обычаи. — Новая Болгария, 1955, № 24, стр. 15.

26. **Прокопович И. Хр.** Вакарелски. Сватбената пъсень, мъстото и службата ѝ в сватбения обредь. София, 1937. [Рецензия]. — Сов. этнография, 1946, № 2, стр. 235—237.
Изучение свадебного обряда.
27. **Токарев С. А.** Этнографические наблюдения в балканских странах. — Сов. этнография, 1946, № 2, стр. 200—210.
Описание болгарского святочно-новогоднего и свадебного цикла обрядов и песен; сербское празднование «Славы».

4. Эпос

28. **Державин Н. С.** Кралевич Марко и Илья Муромец. (Палеоэтнологический очерк). — Советская этнография, сб. статей, VI—VII, М.—Л., Изд. Акад. наук СССР, 1947, стр. 106—116.
29. Изучение литературы и языка народов Югославии в Советском Союзе. — Славяне, 1956, № 4, стр. 13—14.
Работа Н. И. Кравцова по изучению сербского эпоса.
30. **Кравцов Н. И.** Сербский эпос и история. — Сов. этнография, 1948, № 3, стр. 90—107.
31. Новое исследование о сербском эпосе. — Славяне, 1947, № 4, стр. 63.
Работа Н. И. Кравцова в области изучения сербского эпоса.
32. **Скрипиль М. О.** «Повесть о Петре и Февронии» и эпические песни южных славян об огненном змее. — Научный бюллетень Ленинградского гос. унив., 1946, № 11—12, стр. 35—39.
Рецензия:
Немировский М. Я. — Языкознание. Ученые записки Инст. языкознания им. А. А. Потебни Акад. наук УССР, т. VII, Киев, 1949, стр. 93.
33. **Чиковани М. Я.** Грузинско-сербско-венгерские эпические встречи. (К вопросу генезиса легенды о Сурамской крепости). — Сообщения Акад. наук Груз. ССР, 1955, т. XVI, № 10, стр. 829—836.
34. **Шуст Я. И.** Кобзари и лирники Украины на фоне славянского эпоса. (Связь кобзарей и лирников Украины с русскими и другими славянскими народными певцами). Автореферат дисс. на соискание ученой степени кандидата филолог. наук. Львов, 1953, 17 стр. (Львовский гос. унив. им. И. Франко).
См. также №№ 1, 2, 6, 95, 450, 458.

5. Сказки

а) Тексты

Болгария

35. Бесценный камешек. Болгарские нар. сказки. Пер. М. Клягиной-Кондратьевой. М.—Л., Детгиз, 1953. 64 стр.
36. Болгарские народные сказки. Пер. М. Клягиной-Кондратьевой. Предисловие В. Важдаева. М., Гослитиздат, 1951. 271 стр.
Рецензия:
Впервые на русском языке. — Огонек, 1952, № 21, стр. 24.
37. Болгарские народные сказки. Пер. Н. Шерешевской. — Пионер, 1953, № 12, стр. 38—40.
38. Болгарские народные сказки. Пер. М. Клягиной-Кондратьевой. Предисловие В. Важдаева. М., Гослитиздат, 1953. 208 стр. (Массовая серия).
39. Болгарские сказки-шутки. Пер. В. Андреева и Н. Алексеева. — Огонек, 1955, № 8, стр. 30.
40. Братья Лю. Сказки стран народной демократии. Сост. Л. В. Дьяконов. Киров, Кн. изд., 1956. 192 стр.
Польская, чешская, болгарская и словацкая сказки.
41. Волшебные сказки. Сост. и обраб. Л. Лесной. Рига, Латгосиздат, 1953. 219 стр.
Болгарские, польская, чешская и словацкие нар. сказки.
42. Глупый волк. Болгарская нар. сказка. Пер. и обраб. Н. Шерешевской. М., Росгизместпром, 1956. [12] стр.
43. Два жадных медвежонка. Нар. сказки. М.—Л., Детгиз, 1952. 32 стр.
Польская, болгарская и чешская сказки.
То же: М., Детгиз, 1954. Калинин, Кн. изд., 1955.
44. Желтый аист. Сказки стран народной демократии. Сост.-художн. Н. В. Головин. Горький, Обл. изд., 1952. 128 стр.
Болгарские, чешские, словацкая и польская сказки.

45. **Левашов М.** Тайна. Болгарская сказка. — Слава Севастополя, 1955, № 175, 4 сентября.
Стихотворная обработка.
46. Летучий корабль. Славянские сказки. Сост. П. Богатырев и А. Нечаев. М.—Л., Детгиз, 1948. 79 стр.
Болгарские, польские и чешские сказки.
47. Маленький пахарь. Болгарская нар. сказка. Пер. М. Туберовского. — Ленинские искры, 1949, № 94, 23 ноября.
48. Мальчик и злая медведица. Болгарская сказка. Пер. и обраб. Н. Шерешевской. М.—Л., Детгиз, 1954. 12 стр.
49. Патила. — Богач и бедняк. Болгарские нар. сказки. Пер. и обраб. Н. Шерешевской. — Пионер, 1955, № 1, стр. 47—48.
50. Пепелюшка. Болгарская нар. сказка. Обраб. Н. Белинович. М.—Л., Детгиз, 1952. 16 стр.
51. Пятеро Петеров. Зарубежные сказки. М., Детгиз, 1956. 64 стр. (Книга за книгой).
Болгарские, польские, чешская и югославская сказки.
52. Славянские сказки. Сост. болгарских, чешских и польских сказок Л. И. Толстая. Сост. югославских сказок Н. А. Цветинович-Грюнберг. Л., Лениздат, 1956. 224 стр.
53. Славянские сказки. Сост. В. А. Лазарев. Сталинград, Обл. кн. изд., 1951, 84 стр.
Словацкие, чешские, польская и болгарская сказки.
54. У солнышка в гостях. Нар. сказки. М., Детгиз, 1955. 80 стр.
Польская, чешская, словацкая и болгарская сказки.
То же: М., Детгиз, 1956.

Польша

55. Астролог и лекарь на Кашубах. Польская нар. сказка. Обраб. Э. Лемперт. — Пионер, 1955, № 12, стр. 58—59.
56. Гороховый стручок. Польская нар. сказка. Пересказ Н. Белинович. — Пионер, 1952, № 9, стр. 53—57.
57. Гороховый стручок — огородный старичок. Польская нар. сказка. Чита, Кн. изд., 1955. 16 стр.
58. Гороховый стручок — огородный старичок. Польские нар. сказки. Пересказ Н. Белинович и К. Дунина-Борковского. М.—Л., Детгиз, 1953. 79 стр.
59. Почему львы из пущи убежали. Польская сказка. Обраб. Э. Лемперт. — Пионер, 1954, № 9, стр. 67—68.
60. Туфелька для канарейки. Польская нар. сказка. Пер. и обраб. Я. Немчинского и В. Арцимовича. — Пионер, 1955, № 1, стр. 44—45.
61. Хитрый Янек. (Из журнала польских пионеров «Пломык»). — Дружные ребята, 1953, № 7, стр. 27.
62. Чудесная яблоня. Польская сказка. Пересказ Н. Белинович. — Пионер, 1953, № 1, стр. 69—72.
63. Чудесная яблоня. Польские нар. сказки. Пересказ Н. Белинович и К. Дунина-Борковского. М.—Л., Детгиз, 1954. 32 стр. (Книга за книгой).
64. Ясь, королевна и зайцы. Обраб. А. Шарской. — Польша, 1956, № 6 (22), стр. 17.
Сказка для детей.
См. также №№ 40, 41, 43, 44, 46, 51—54.

Чехословакия

65. Волшебная игла. Сказки чешских и словацких писателей. Сост. и пер. М. Зельдович и С. Шмераль. М.—Л., Детгиз, 1952. 88 стр.
66. Грамотей и его сестра Ганечка. Словацкие нар. сказки. М., Детгиз, 1955. 48 стр. (Книга за книгой).
67. Златовласка. Чешская сказка. Астрахань, Изд. газ. «Волга», 1951. 16 стр.
68. Златовласка. Чешские нар. сказки. Пер. Т. Аксель, М. Зельдович, С. Шмераль. М.—Л., Детгиз, 1953. 32 стр.
То же: Иркутск, Кн. изд., 1956. 192 стр.
69. Попельвар и Попелика. Словацкая нар. сказка. Пересказ Н. Белинович. — Пионер, 1953, № 11, стр. 49—52.
70. Скрипка Гонзика. Чешская нар. сказка. Пер. Л. Большинцевой. — Пионер, 1955, № 1, стр. 45—47.
71. Словацкие сказки. Пер. Д. А. Горбова. М., Гослитиздат, 1949. 184 стр.
Рецензия:
Николаев В. Фольклор словацкого народа. — Вечерний Ленинград, 1949, № 221, 19 сентября.

72. Словацкие сказки. Пер. Д. А. Горбова. М., Гослитиздат, 1950. 183 стр.
Рецензии:
1) Липец Р. — Сов. этнография, 1952, № 1, стр. 223—225.
2) Шуплецов Б. Словацкое народное творчество. — Славяне, 1951, № 4, стр. 61.
73. Словацкие сказки. Пер. Д. Горбова. Сост. П. Богатырев. М., Гослитиздат, 1955. 184 стр.
То же: Иркутск, Кн. изд., 1956. 192 стр.
74. Три гроша. Словацкая нар. сказка. Пер. и обраб. Н. Соловьевой. — Пионер, 1955, № 12, стр. 59—60.
75. У солнышка в гостях. Словацкая нар. сказка. Пер. Л. Зориной. Обраб. С. Могилевской. М., Детгиз, 1955. 12 стр.
76. Чешские народные сказки. М.—Л., Детгиз, 1951. 104 стр.
77. Чешские народные сказки. Пер и обраб. Л. Большинцевой. — Пионер, 1955, № 3, стр. 33—36.
78. Чешские народные сказки. Пер. и сост. М. Таловой. М., Гослитиздат, 1956. 280 стр.
Сказки из сборников: Б. М. Кульда. Народные сказки, повести, обычаи и поверья. Прага, 1874; И. Ш. Кубик. Народные сказки. Прага, 1950.
См. также №№ 40, 41, 43, 44, 46, 51—54.

Югославия

79. Девушка-лебедь. Сказки народов Югославии. Пер. с сербо-хорватского Т. Вирта. Ред. и сост. Н. И. Кравцов. М., Детгиз, 1956. 136 стр.
Сербские, хорватские, словенские и македонские сказки.
80. Конь и осел. Сербская сказка. Пер. Цветинович-Грюнберг. — Ленинские искры, 1956, № 67, 19 августа.
81. **Маршак С.** Отчего у месяца нет платья. Сербская нар. сказка. — Огонек, 1956, № 25, стр. 26.
Литературная обраб. в стихах.
82. Почему у месяца нет платья. Сербская сказка. Пер. Е. Покрамович. — Пионер, 1956, № 5, стр. 65.
83. Сербские народные сказки. — Ленинградская здравница, Зеленогорск, 1956, № 10, 22 января.
84. Сербские народные сказки. Пер. Н. Дмитриева и М. Волконского. М., Гослитиздат, 1956. 232 стр.
85. Сербские народные сказки. Пер. Т. Вирта. — Огонек, 1956, № 3, стр. 31.
86. Сербские сказки. Пер. Н. Цветинович-Грюнберг. Пересказ для детей А. Любарской. — Костер, 1956, № 3, стр. 42—43.
См. также №№ 51, 52.

б) Исследования

87. **Вимерите М.** Идейная и тематическая общность литовских и славянских сказок о животных. — Краткие сообщения Инст. этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая Акад. наук СССР, XII, 1950, стр. 87—89.
88. **Волков А. Р.** А. Ю. Глинский и его сборник «Польский сказочник». (К 100-летию выхода в свет). — Ученые записки Черновицкого унив., т. 14, серия филолог., вып. 2, 1955, стр. 167—194.
89. **Волков А. Р.** Сказки А. С. Пушкина в польских переработках А. Ю. Глинского. (Из истории русско-польских литературных взаимоотношений). Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филолог. наук. Черновицы, 1953. 19 стр. (Киевский гос. унив. им. Т. Г. Шевченко).
90. **Мелихерчик А.** К вопросу об исследовании народных поверий. — В кн.: Recueil linguistique de Bratislava, v. 1, Bratislava, 1948, s. s. 199—209.
См. также №№ 11, 214, 367, 544, 566, 567, 572, 575, 576.

6. Песни

а) Тексты

Болгария

91. **Александров И.** Здесь все новое. — Новая Болгария, 1955, № 17—18, стр. 24.
Приведены отрывки из болгарских нар. песен.
92. Болгарские народные песни. Обраб. для пения с фортепиано. Л.—М., Музгиз, 1951 80 стр.

Рецензия:

Григорьев А. Об одном песенном сборнике. — Сов. музыка, 1952, № 8, стр. 111—112.

93. Болгарские песни. Пер. С. Болотина и Т. Сикорской. Сост. и ред. Г. Шнеерсон. М.—Л., Музгиз, 1951. 47 стр.

Стр. 25—45: нар. песни.

94. Болгарские песни. Сост. и общ. ред. К. Ангелова. М., Музгиз, 1955. 140 стр.

Стр. 121—136: записи народных песен.

95. **Болотин С. и Сикорская Т.** Песни простых людей. Избранные переводы песен народов зарубежных стран Предисловие С. Михалкова. М., Гослитиздат, 1954. 403 стр.

Болгарские, сербские, словенские, хорватские, чехословацкие былины и песни.

Рецензии:

1) Габуния Е. — Сов. Молдавия, 1954, № 236, 5 октября.

2) Жаров А. Песни простых людей. — Известия, 1954, № 150, 26 июня.

3) Озеров Л. — Огонек, 1955, № 5, стр. 22.

4) Озеров Л. Прочти эту книгу. — Гудок, 1955, № 53, 4 марта.

96. Бояна Воевода. Нар. песня. Пер. А. Федорова. — Бюллетень культурной информации, София, 1946, № 25, стр. 7.

97. Венчанье солнца. Нар. песня. Пер. А. Федорова. — Бюллетень культурной информации, София, 1947, № 28, стр. 4—5.

98. Волко-знаменосец. Нар. песня. Пер. А. Федорова. — Бюллетень культурной информации, София, 1946, № 27, стр. 5.

99. Восемь славянских народных песен. Обраб. М. Феркельмана. М.—Л., Музгиз, 1948. 59 стр.

Болгарские, польские и словенские песни.

100. Гюро в темнице. Нар. песня. Пер. А. Федорова. — Бюллетень культурной информации, София, 1946, № 24, стр. 7.

101. Две болгарские народные песни. Обраб. М. Феркельмана. М., Всесоюзное упр. по охране авторск. прав, 1947. 13 стр.

То же: Изд. ССК СССР, 1947. 14 стр.

102. Две болгарские народные песни. Обраб. М. Феркельмана. Таллин, Изд. ССК ЭССР, 1951. 10 стр.

103. Девушки Болгарии. Нар. песня. — Бюллетень культурной информации, София, 1947, № 29, стр. 3.

104. Журавли. Нар. песня. Пер. К. Д. Б. — Бюллетень культурной информации, София, 1947, № 29, стр. 6.

105. **Коджахристов И.** Сбор клубники. — Новая Болгария, 1955, № 12, стр. 12.

Отрывки из болгарской нар. песни.

106. Косово поле. Нар. песня. Пер. А. Федорова. — Бюллетень культурной информации, София, 1946, № 25, стр. 10.

107. Лазарь и Петкана. Нар. баллада. Пер. А. Федорова. — Бюллетень культурной информации, София, 1947, № 31, стр. 6—7.

108. Лирические и шуточные песни стран народной демократии. Сост. Ю. Криушенко, муз. ред. К. Титаренко, вып. 1и 2. М., «Искусство», 1955 и 1956.

Польские, болгарские, словацкие, чешские и моравские песни. Тексты и ноты.

109. Марко освобождает три цепи рабов. Пер. А. Федорова. — Бюллетень культурной информации, София, 1946, № 26, стр. 4—5.

110. Навстречу IV Всемирному фестивалю молодежи. — Новая Болгария, 1953, № 14, стр. 8—9.

Отрывки из современных песен болгарской молодежи.

111. Народная песня. Пер. А. Федорова. — Бюллетень культурной информации, София, 1946, № 24, стр. 11.

112. Невеста Тодора. Нар. песня. Пер. К. Д. Б. — Бюллетень культурной информации, София, 1947, № 30, стр. 6.

113. Ой ты, море черное. Болгарская нар. песня. Обраб. Д. Прицкера. Русск. текст С. Гинзберг. Л., Музгиз, 1954. 7 стр.

114. Песни друзей для детского хора. Сост. В. С. Локтев. М., Музгиз, 1952. 42 стр.

Стр. 19—25: болгарские нар. песни; стр. 28—30: польская нар. песня; стр. 31—36: чешские нар. песни.

115. Песни народов мира, вып. 1. Сост. Г. М. Шнеерсон. М., Музгиз, 1955, 332 стр.

Стр. 73—80: болгарские нар. песни; стр. 221—228: польские нар.

песни; стр. 293—300: чехословацкие нар. песни; стр. 318—321: югославские нар. песни.

Рецензия:

Солодухо Я. Песни народов мира. — Сов. музыка, 1956, № 9, стр. 153—155.

116. Песни стран народной демократии. Муз. обраб. Б. Александрова и Л. Шварца. Русск. текст С. Болотина и Т. Сикорской. М., Воениздат, 1955. 68 стр.
Болгарские, польские и чешские нар. песни. Тексты и ноты.
117. Путь в горах. Болгарская нар. песня. — Вожатый, 1954, № 2, стр. 31—32.
Текст и ноты.
118. Сильный Мирчо. По мотивам болгарских нар. песен написала Н. Белинович. Ред. и предисловие М. Кабакчиевой. М.—Л., Детгиз, 1951. 64 стр.
119. **Станчев С.** В долине роз. — Новая Болгария, 1954, № 13, стр. 10—11.
Приведены отрывки из нар. песни.
120. **Стоев Г.** Батакские горы. — Новая Болгария, 1954, № 6, стр. 12—14.
Приведены отрывки из нар. песен.
121. Три болгарские народные песни. Пер. П. Семынина. — Иностранная литература, 1955, № 3, стр. 54—55.
122. Эх вы, горы. Болгарская партизанская песня в обраб. Л. Шварца. — Культурно-просветительная работа, 1955, № 7, стр. 56—57.
Текст и ноты.
См. также №№ 1, 3, 6 ,135, 154, 172, 174.

Польша

123. Ах, зачем иду я замуж... Польская нар. песня. Обраб. С. Кондратьева. М., Музгиз, 1945. 8 стр.
124. Две польские песни для детей. Обраб. М. Иорданского. М., Музгиз, 1945. 15 стр. **То же:** М., Музфонд СССР, 1945. 16 стр.
125. Как в лесу, лесочке. Польская нар. песня. Обраб. К. Юрдзиньского. Русск. текст Г. Фере. — Нотное приложение к журн. «Сов. музыка», 1954, № 9, стр. 11—13.
126. Краковяк. Польская нар. песня. Обраб. В. Борисова. Киев, Музфонд УССР, 1953. 9 стр.
127. Краковяк. Польская нар. песня. Обраб. М. Феркельмана. Л., Изд. ССК СССР, 1950. 5 стр.
128. Краковяк. Польская нар. песня. Обраб. С. Монюшко. М.—Л., Музгиз, 1948. 5 стр.
129. Кукушка. Из репертуара ансамбля польской песни. — Культурно-просветительная работа, 1955, № 7, стр. 52.
Текст и ноты.
130. Кукушка. Польская нар. песня. — Вожатый, 1954, № 2, стр. 30.
Текст и ноты.
131. Лейся, песня. Сборник песен. Ред.-сост. А. П. Зарубин и П. Т. Хохрин. Горький, Кн. изд., 1956. 767 стр.
Стр. 577, 582: польские песни; стр. 584—591: чешские песни.
132. «Мазовше». Избранные песни из репертуара польского государственного ансамбля народной песни и пляски «Мазовше». М., Музгиз, 1954. 47 стр.
Рецензия:
Коваль М. Песни свободной Польши. — Славяне, 1955, № 3, стр. 51—54.
133. Матушка моя. Польская нар. песня. Обраб. В. Белого. Русск. текст С. Кондратьева. М., Музфонд СССР, 1945. 6 стр.
134. На войне далекой. Польская нар. песня. Обраб. В Белого. Русск. текст С. Кондратьева, М., Музфонд СССР, 1945 4 стр.
135. Песни друзей. Румынские, польские, чехословацкие, болгарские, венгерские, албанские, монгольские, китайские. Общ. ред. Г. Шнеерсона. Русск. текст С. Болотина и Т. Сикорской. М., Музгиз, 1950. 64 стр.
Массовые авторские песни.
Рецензия:
Марков В. Песни друзей. — Сов. искусство, 1950, № 17, 11 апреля.
136. Песня девушки. Польская нар. песня. Обраб. В. Белого. М., Музфонд СССР, 1945. 3 стр.
137. Польские народные песни. — Огонек, 1954, № 40, стр. 20.
138. Польские народные песни. Вольный пер. И. Баукова. — Лит. газета, 1945, № 8, 17 февраля.
139. Польские народные песни. Обраб. В. Иванникова. М.—Л., Музгиз, 1949. 19 стр.
140. Польские народные песни. Обраб. М. Низюрского. Русск. текст А. Гатова. М., Музгиз, 1955. 9 стр.

141. Польские народные песни. Обработки сов. композиторов. М., Музгиз, 1956. 39 стр.
142. Польские песни народные и революционные. Сост. В. Э. Арцимович. Под ред. В. Э. Арцимовича и П. Г. Богатырева. М., Гослитиздат, 1954. 335 стр.
143. Про зайчика. Польская нар. песенка. Обраб. М. Феркельмана. Русск. текст Н. Добржанской. Л., Изд. ССК СССР, 1950. 4 стр.
144. Пять польских народных песен. Обраб. В. Иванникова. М., Музгиз, 1946. 17 стр.
145. Пять польских народных песен. Обраб. Р. Берлинсона. М., Музгиз, 1952. 35 стр.
146. Строим новый дом. Из песен польской молодежи. Пер. С. Болотина. — Труд, 1955, № 13, 16 января.
147. Три польские народные песни. Обраб. В. Белого. Русск. текст С. Кондратьева. М., Музгиз, 1945. 12 стр.
148. Три польские народные песни. Обраб. В. Белого. Русск. текст С. Кондратьева. М., Музгиз, 1945. 12 стр.
То же: М., Изд. ССК СССР, 1946. 11 стр.
149. Четыре польские народные песни. Обраб. М. Феркельмана. Русск. текст Н. Добржанской. М., Изд. ССК СССР, 1947. 28 стр.
150. Шесть польских народных песен. Обраб. В. Иванникова. М., Музгиз, 1947. 15 стр.
151. Шесть польских народных песен. Обраб. В. Иванникова. М., Музгиз, 1956. 22 стр.
152. Шесть польских народных песен. Обраб. М. Коваля. Русск. текст Л. Глазковой. М., Музгиз, 1945. 17 стр.

См. также №№ 5, 99, 108, 114—116, 154, 169, 172—174, 182.

Чехословакия

153. А я сам! Чешская нар. песня. Пер. Т. Сикорской и С. Болотина. — В кн.: Красноармейская эстрада. Сб. репертуара для коллективов красноармейской художественной самодеятельности, вып. 19—20 (67—68). М., 1946, стр. 23—24.
То же: М., Изд. ССК СССР, 1947. 4 стр. Четыре песни народов Запада. М., Изд. ССК СССР, 1947, стр. 13—15.
154. **Авдеева Л.** Тамара Ханум. Ташкент, Госиздат Узб. ССР, 1956. 32 + 44 стр.
Стр. 16, 22, 28 (приложение): краткий пересказ чешской, польской и болгарской нар. песен.
155. В старом саду. Чешская нар. песня. Обраб. Э. Колмановского. Русск. текст Т. Сикорской. М.—Л., Музгиз, 1951. 5 стр.
156. **Васильев-Буглай Д.** Пять славянских песен. Сост. М. Рудановская. М., Всесоюзное упр. по охране авторск. прав, 1946. 22 стр.
Моравские и чешская песни. Тексты и ноты.
157. Восемь чешских и словацких народных песен. Обраб. А. Александрова. Пер. С. Болотина и Т. Сикорской. М., Изд. ССК СССР, 1948. 48 стр.
158. **Гулиа Г. Д.** На земле Яна Гуса. М., Детгиз, 1954. 176 стр.
Стр. 18, 26, 27, 78, 79, 82—84, 106, 107, 120, 121: отрывки из чешских нар. песен.
159. Две словацкие народные песни. Обраб. М. Коваля. Русск. текст Л. Глазковой. М., Всесоюзное упр. по охране авторск. прав, 1946. 12 стр.
160. Десять моравских песен. Музыка Е. Месснер. М., Изд. ССК СССР, 1947. 24 стр.
Краткий пересказ текстов; ноты.
161. Десять чешских и словацких песен. Обраб. В. Неедлы. Русск текст С. Болотина и Т. Сикорской. М., Музфонд СССР, 1945. 38 стр.
162. За высоким тыном. — Если бы я знала. Моравские нар. песни. Обраб. Л. Яначека. Русск. текст Т. Сикорской и С. Болотина. — Нотное приложение к журн. «Сов. музыка», 1955, № 10, стр. 10—13.
163. Катринка. Словацкая нар. песня. Обраб. А. Лобковского. Русск. текст Б. Тимофеева. Л., Изд. ССК СССР, 1948. 8 стр.
164. Кукушечка. Моравская нар. песня. Обраб. И. Шамо. Русск. текст С. Болотина и Т. Сикорской. М., Музгиз, 1952. 5 стр.
165. **Маршак С.** Стихи. Сказки. Переводы. В 2 книгах, кн. 2. М., Гослитиздат, 1955. 584 стр.
Стр. 498—508: из чешских нар. детских песен.
166. **Мей Л. А.** Стихотворения и драмы. Вст. статья, ред. и примечания С. А. Рейсера. Л., «Сов. писатель», 1947. 570 стр. (Библ. поэта).
Стр. 233—235: моравские нар. песни.
167. Мимо поля, мимо луга. Чешская нар. песня. Обраб. Я. Малата. Русск. текст Л. Озерова. — Нотное приложение к журн. «Сов. музыка», 1954, № 11, стр. 21—23.
168. Может, ты дома был... Моравская нар. песня. Обраб. Я. Малата. Русск. текст С. Болотина. — Нотное приложение к журн. «Сов. музыка», 1954, № 11, стр. 18—20.

169. Народные песни чешские, моравские, словацкие, польские. Обраб. Ф. Козицкого. Русск. тексты Т. Волгиной и Г. Литвака. Киев, Музфонд СССР, 1952. 39 стр.
170. Пастух. Чешская нар. песня. Аранж. В. Мухина. Русск. текст Т. Сикорской. М., 1946. 3 стр.
Текст и ноты.
171. Пастух. Чешская нар. песня. Обраб. И. Дунаевского. Русск. текст Т. Сикорской. М., Изд. ССК СССР, 1947. 8 стр.
172. Песни для детей. Сб. для начальной школы. Под ред. В. Н. Шацкой, 2-е изд., М., Учпедгиз-Музгиз, 1953. 303 стр.
Стр. 59—61, 112—117, 183, 284—286: польские, чешские, болгарские и словацкие нар. песни.
173. Песни пионеров. Сост. и муз. ред. В. Локтев. М., «Молодая гвардия», 1952. 302 стр.
Стр. 285—298: польские и чешская нар. песни. Тексты и ноты.
174. Песни стран народной демократии. Сост. Ю. Криушенко, 2-е изд., М., «Искусство», 1956. 234 стр.
Словацкие, чешские, польские, болгарские и моравские песни.
175. Пожелание. Словацкая нар. песня. Обраб. А. Лобковского. Русск. текст С. Гинзберг. Л., Изд. ССК СССР, 1948. 9 стр.
176. **Прицкер Д.** Песни западных славян. Русск. текст М. Комиссаровой. Л.—М., Музгиз, 1946. 11 стр.
Моравская, словенская и чешская песни.
177. Продавцы лука. Чешская нар. песня. Обраб. В. Неедлы. Русск. текст С. Болотина и Т. Сикорской. М.—Л., Музгиз, 1948. 4 стр.
178. **Пустыльник Ж.** Народные песни. Русск. текст С. Гинзберг. Л., Изд. ССК СССР, 1948. 26 стр.
Словенские и моравская песни.
179. Романсы и песни чешских композиторов. Сост. и ред. А. Б. Мерович. Предисловие М. Крохмаль-Орябинской. — Л.—М., Музгиз, 1949. 82 стр.
Стр. I—IV: собирание и изучение чешской нар. песни; стр. 80—82: словацкая нар. песня.
180. Сокол. Словацкая нар. песня. Обраб. М. Шнейдер-Трнавского. Русск. текст Т. Сикорской. — Нотное приложение к журн. «Сов. музыка», 1956, № 5, стр. 18—19.
181. Трава-мурава. Чешская нар. песня. — Культурно-просветительная работа, 1955, № 7, стр. 55.
Текст и ноты.
182. Три народные песни. Обраб. И. Шамо. Киев, Музфонд СССР, 1954. 12 стр.
Словацкая, моравская и польская песни.
183. Три народные песни. Обраб. Ю. Слонова. Русск. текст С. Болотина и Т. Сикорской. М., Музгиз, 1955. 12 стр.
Словацкая, моравская и чешская песни.
184. Хоровод. Чешские детские песенки. Пер. С. Маршака. — Огонек, 1954, № 19, стр. 21.
Из сб. нар. песенок и потешек, сост. П. Денком.
185. Хоровод. Чешские народные песенки для детей. Пересказ С. Маршака. М., Детгиз, 1955. 32 стр.
То же: М., Детгиз, 1956.
186. Чешские и словацкие народные песни. Русск. текст С. Болотина и Т. Сикорской. Сост. и ред. Г. М. Шнеерсон. М.—Л., Музгиз, 1947. 70 стр.
187. Чешские народные песни. Рига, Латгосиздат, 1951. 4 стр.
Тексты на русском и латышском языках. Ноты.
188. Чешские, словацкие и моравские песни. Обраб. В. Неедлы. Русск. текст С. Болотина и Т. Сикорской. Сост. и ред. Г. М. Шнеерсон. М., Изд. ССК СССР, 1948. 64 стр.
189. Что же ты не шел ко мне. Чешская нар. песня. Обраб. Г. Крейтнера. Русск. текст Т. Сикорской. М., Изд. ССК СССР, 1947. 5 стр.
190. Шел я к милой. Чешская шуточная песня. Муз. обраб. В. Кучера. Русск. текст коллектива Чехословацкого военного ансамбля им. Виты Неедлы. — В кн.: Сатира и юмор. Репертуарный сб. М., «Искусство», 1956, стр. 300—302.
191. Шла Марина. Моравская шуточная песня. Обраб. В. Неедлы. Русск. текст С. Болотина и Т. Сикорской. М.—Л., Музгиз, 1948. 5 стр.
См. также №№ 95, 108, 114—116, 131, 135, 200.

Югославия

192. **Варшавский А.** Заметки о Югославии. М., Госполитиздат, 1956. 80 стр.
Стр. 14, 50, 51: отрывки из нар. песен.

193. Две сербские народные песни. Обраб. М. Феркельмана. Русск. текст Н. Доброжанской. М., Изд. ССК СССР, 1947. 10 стр.
194. Две словенские песни. Обраб. М. Феркельмана. Русск. текст Н. Доброжанской. Л., Изд. ССК СССР, 1948. 13 стр.
195. Две хорватские народные песни. Обраб. Д. Прицкера. Пер. Е. Рывиной. Л., Музгиз, 1956. 9 стр.
Рецензия:
Г. Ш. Песни зарубежных народов. — Сов. музыка, 1957, № 7, стр. 152.
196. Из поэзии народов Югославии: Девушка и конь. — Приморская. — Чудо. — Женатый и холостой. Пер. с сербо-хорватского П. Э. — Иностранная литература, 1955, № 4, стр. 17—18.
197. Москва. Стихи поэтов славянских народов. Под ред. М. Зенкевича. М., Гослитиздат, 1947. 63 стр.
Стр. 42—43: «Ой, ты, сокол»; стр. 58—61: «Золотая баба». — Словенские нар. песни.
Рецензия:
Федоров Я. Москва в поэтическом творчестве славян. — Славяне, 1947, № 10, стр. 62—63.
198. Народные песни Югославии. Из репертуара югославского певца М. Чангаловича. Пер. Я. Белинского. М., Музгиз, 1955. 12 стр.
199. Ой ты, сокол! Словенская нар. песня. Пер. М. Зенкевича. — Лит. газета, 1945, № 25, 9 июня.
200. Славянские народные песни. Обраб. И. Шишова. Русск. текст В. Луговского. Сост. М. Рудановская. М., Всесоюзное упр. по охране авторск. прав, 1945. 19 стр.
Сербская, хорватская, словацкая и чешские песни. Тексты и ноты.
201. Словенские народные песни. Обраб. И. Павчич. М., Музгиз, 1956. 22 стр.
Рецензия:
Г. Ш. Песни зарубежных народов. — Сов. музыка, 1957, № 7, стр. 152.
202. **Сурков А.** Сочинения в 2 томах, т. 1. М., Гослитиздат, 1954. 339 стр.
Стр. 255, 256, 265—270: «По мотивам народных песен». — Хорватская, словенские—краинские и словенская—штирийская песни.
203. Четыре словенские народные песни. Обраб. М. Феркельмана. Русск. текст Н. Доброжанской. М., Изд. ССК СССР, 1947. 33 стр.
204. Югославские народные песни. Пер. с сербо-хорватского, словенского и македонского П. Эрастова. Предисловие О. Кутасовой. М., Гослитиздат, 1956. 187 стр.
Рецензия:
Иванов А. Югославские песни. — Курортная газета, Ялта, 1956, № 195, 3 октября.
См. также №№ 4, 95, 99, 115, 176, 178.

б) Исследования

Болгария

205. **Анастасова Л.** Праздник вольной песни. — Новая Болгария, 1954, № 19, стр. 17.
Праздник песни в Болгарии.
206. **Ангелова Р.** Сталин в болгарской народной песне. — Сов. искусство, 1953, № 22, 14 марта.
207. Беседа с композитором А. Хачатуряном о болгарской музыкальной культуре. — Новая Болгария, 1952, № 2, стр. 13.
Высокая оценка болгарских нар. песен.
208. Болгарский Государственный ансамбль народной песни и танца. Гастроли в СССР. Ленинград. Москва. Киев. (Гастрольбюро СССР). М., 1956. 16 стр.
Статья И. Попова о творческом пути ансамбля, состав и программа концерта.
209. **Бояджиев О.** Освобождение Болгарии в болгарской литературе. — Новая Болгария, 1953, № 4, стр. 12.
Обзор нар. песен.
210. **Брашеванов С.** История болгарской музыки. — Бюллетень культурной информации, София, 1946, № 26, стр. 7.
Обзор песен.
211. **Брашеванов С.** Развитие музыки в Болгарии. (Краткий обзор). — Бюллетень культурной информации, София, 1946, № 27, стр. 6—7.
Нар. песни; фольклор в творчестве современных композиторов.

212. **Вандов И.** Болгарские песни о великом Сталине. — Новая Болгария, 1954, № 5, стр. 11—12.
213. **Вершигора П.** Болгарские зарисовки. — Славяне, 1948, № 1, стр. 40—51.
Стр. 43: популярность в Болгарии песни М. Исаковского «Где ж вы, где ж вы, где ж вы, очи карие».
214. **Генов Т.** Завет героического Батака. — Болгария, 1952, № 5, стр. 5—7.
Песни и сказания о болгарских партизанах.
215. **Гридасова Н.** Тема социальной борьбы в болгарских хайдутских песнях. — Ученые записки Тамбовского пед. инст., вып. IV, 1951, Тамбов, стр. 59—107.
216. **Грубер Р. И.** Всеобщая история музыки, ч. 1. М., Музгиз, 1956. 416 стр. (Московская Гос. консерватория им. П. И. Чайковского).
Стр. 90—95: «Музыкальная культура древней Болгарии»; стр. 298—320: «Музыкальная культура Чехии»; стр. 321—345: «Музыкальная культура Польши». — Анализ нар. песен. Польская песня в творчестве славянских композиторов.
Рецензия:
Гейлиг М. Учебник всеобщей истории музыки. — Сов. музыка, 1957, № 10, стр. 146—148.
217. **Дмитраков И. и Кузнецов М.** Ц. Вранска. Апокрифитѣ за богородица и Българската народна пъсень. София, 1940. [Рецензия]. — Сов. этнография, 1947, № 2, стр. 252—253.
Мотивы апокрифических сказаний о богородице в болгарских нар. песнях.
218. **Дубинин Г. М.** Песни братства и свободы. — Славяне, 1950, № 10, стр. 50.
Репертуар объединенного ансамбля болгарской песни и пляски профсоюзов г. Софии.
219. **Евгеньев И.** Радостное творчество свободного народа. — Сов. искусство, 1950, № 61, 12 сентября.
Нар. песни в исполнении объединенного ансамбля болгарской песни и пляски профсоюзов г. Софии.
220. **Захаров Р.** Искусство болгарского народа. — Правда, 1950, № 261, 18 сентября
Нар. песни в репертуаре объединенного ансамбля болгарской песни и пляски профсоюзов г. Софии.
221. **Зенгинов Д.** Болгарский государственный ансамбль народной песни и пляски. — Новая Болгария, 1954, № 13, стр. 14—15.
222. **Зенгинов Д.** Уральский хор — гость нашей страны. — Новая Болгария, 1954, № 18, стр. 16.
Интерес в Болгарии к русск. нар. песням.
223. **Кабалевский Дм.** Две недели в Болгарии. — Сов. музыка, 1956, № 4, стр. 174—182.
Стр. 180—182: «Ансамбль болгарской народной песни».
224. **Камбуров И.** Песни для бойца. — Бюллетень культурной информации, София, 1945, № 22, стр. 12.
Издание нар. и авторских песен для болгарского войска.
225. **Качулев И.** Народные музыкальные инструменты. — Новая Болгария, 1956, № 21, стр. 8—9.
Исполнение болгарских песен под аккомпанимент нар. инструментов.
226. **Коев И.** Революционные традиции в болгарских героических песнях. (По материалам из Батака и Перуштицы). — Сов. этнография, 1954, № 1, стр. 97—106.
227. **Козицкий Ф.** Концерты Болгарского ансамбля песни и танца. — Правда Украины, Киев, 1950 № 229, 27 сентября.
Нар. песни в репертуаре Гос. болгарского ансамбля народной песни и танца.
228. **Козицкий Ф.** Солнечное искусство. Гастроли Болгарского государственного ансамбля народной песни и танца. — Правда Украины, Киев, 1956, № 256, 31 октября.
Исполнение нар. песен.
229. **Кравцов Н. И** Песни жнецов в болгарском народном творчестве XIX века. — Сов. этнография, 1951, № 4, стр. 77—100.
230. **Крыстев В.** Государственный ансамбль народной песни и пляски. — Болгария, 1952, № 6, стр. 24—25.
Исполнение болгарских песен.
231. **Крыстев В.** Развитие музыкального творчества. — Новая Болгария, 1953, № 21, стр. 11.
Создание массовых песен в современной Болгарии.
232. **Крыстев В.** Творческая дружба. (Письмо из Софии). — Сов. музыка, 1954, № 4, стр. 132—133.
Песни современной Болгарии.
233. **Крюков Н.** Болгарские песни о русском народе. — Славяне, 1954, № 3, стр. 55—57.

Рецензия на кн.: Болгарские народные песни о России и Советском Союзе. Сост. И. Качулев, автор предисловия и ред. П. Стайнов. София, Изд. Болгарской Акад. наук, 1953 (на болгарском яз.). — См. № 243.

234 **Крюков В.** Песни и танцы Болгарии. — Правда, 1956, №304, 30 октября.
Гастроли Гос. болгарского ансамбля народной песни и танца.

235. **Кузнецов К.** Музыкальные связи у славянских народов. — Славяне, 1947, № 6, стр. 53—57.
Стр. 55: сходные черты в песнях славянских народов.

236. **Курелла Т.** Простота и мастерство. — Комсом. правда, 1956, № 255, 27 октября.
Фольклор в репертуаре Гос. болгарского ансамбля народной песни и танца.

237. **Кутев Ф.** Торжество народной песни и танца. — Новая Болгария, 1955, № 11, стр. 12.
Исполнение фольклорных произведений Гос. болгарским ансамблем народной песни и танца.

238. **Кынчев З. и Кацарова Р.** Носитель национальной культуры. — Новая Болгария, 1954, № 19, стр. 12.
Нар. песни в репертуаре самодеятельного ансамбля песни и танца им. Я. Сандanского.

239. Лекции о славянских песнях. — Славяне, 1956, № 1, стр. 59.
Цикл лекций в Ленинградском отделении Всесоюзного общ. по распространению политич. и научных знаний.

240. **Максимов Л.** Юбилей хора «Родная песня». — Новая Болгария, 1954, № 13, стр. 13.

241. **Манкова Л.** Хоровое дело в Болгарии. — Новая Болгария, 1955, № 14, стр. 11.

242. **Марков Д. Ф.** Горький и болгарская литература. — Краткие сообщения Инст. славяноведения Акад. наук СССР, вып. 6, 1951, стр. 9—33.
Стр. 13: популярность в Болгарии песни «Солнце всходит и заходит»; стр. 16: фольклорные мотивы в рассказах Елина-Пелина.

243. **Мартынов И.** Любовь и дружба. — Сов. культура, 1954, № 108, 9 сентября.
Рецензия на кн.: Болгарские народные песни о России и Советском Союзе. Сост. И. Качулев, автор предисловия и ред. П. Стайнов. София, Изд. Болгарской Акад. наук, 1953 (на болгарском яз.). — См. № 233.

244. **Мартынов И.** Музыка болгарского народа. — Славяне, 1956, № 3, стр. 55—57.
Рецензия на кн.: В. Крыстев. Очерки развития болгарской музыки, т. 1. София, Госиздат «Наука и искусство» (на болгарском яз.). — Обзор болгарских нар. песен.

245. **Мартынов И.** Музыка нового мира. — Сов. музыка, 1951, № 11, стр. 8—16.
Собирание музыкального фольклора, создание авторских песен, развитие художественной самодеятельности в славянских странах народной демократии.

246. **Мартынов И.** Музыка нового мира. Очерки музыкальной культуры европейских стран народной демократии. М., Музгиз, 1955. 309 стр.
Песни, художественная самодеятельность, нар. музыка западных и южных славян; сбор и изучение фольклора; народно-песенные истоки творчества зарубежных славянских композиторов.
Рецензии:
1) Коваль М. Музыкальная культура европейских стран народной демократии. — Славяне, 1955, № 10, стр. 54—56.
2) Новиков А. Музыка нового мира. — Сов. музыка, 1956, № 2, стр. 141—143.

247. **Мартынов И. И.** Современная болгарская песня. — В кн.: Вопросы музыкознания. Ежегодник, т. II (1955), М., Музгиз, 1956, стр. 407—432.

248. **Михалков С.** Голоса друзей — Лит. газета, 1951, № 84, 17 июля.
Болгарские, чешские и польские песни в исполнении Краснознаменного им. А. В. Александрова ансамбля песни и пляски Советской армии.

249. **Мурадели В.** Встреча друзей. — Труд, 1950, № 224, 20 сентября.
Нар. песни в репертуаре объединенного ансамбля болгарской песни и пляски профсоюзов г. Софии.

250. **Мурадели В.** Песни друзей. — Сов. искусство, 1951, № 46, 9 июня.
Славянская программа Краснознаменного им. А. В. Александрова ансамбля песни и пляски Советской армии.

251. Песни славянских народов в репертуаре Краснознаменного ансамбля. — Славяне, 1953, № 2, стр. 61.
Исполнение болгарских, словацких, чешских и польских песен.

252. **Петров С.** Музыка в народной Болгарии. — Сов. музыка, 1954, № 11, стр. 127—132.

Болгарские современные песни, бытование в Болгарии русских песен.

253. **Петров С.** Народная песня Болгарии. — Сов. музыка, 1952, № 2, стр. 88—93.

254. **Петров С. В.** Очерки по истории музыкальной культуры Болгарии. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата искусствоведения. М., 1953. 21 стр. (Московская Гос. консерватория им. П. И. Чайковского).

255. **Петрова К.** Гастроли ансамбля болгарской песни и пляски. — Известия, 1950, № 223, 19 сентября.

Исполнение нар. песен.

256. **Поляновский Г.** Песни наших друзей. — Красная звезда, 1951, № 92, 20 апреля.

Славянские песни в программе Краснознаменного им. А. В. Александрова ансамбля песни и пляски Советской армии.

257. **Прокопиев Д.** Ансамбль болгарской армии в Китае. — Новая Болгария, 1955, № 4, стр. 12—13.

257а. **Рубцов Ф.** Богатство и самобытность народного творчества. — Сов. культура, 1956, № 125, 23 октября.

Гастроли Гос. болгарского ансамбля народной песни и танца в СССР.

258. С песнями и танцами по Европе. — Болгария, 1955, № 5, стр. 28—30.

Гастроли Гос. болгарского ансамбля народной песни и танца.

259. Славянские песни в исполнении хора «Кавал». — Славяне, 1946, № 1, стр. 48.

260. **Сокольский М.** «Песни стран народной демократии». — Правда, 1951, № 100, 10 апреля.

Болгарские, чешские и польские песни в программе Краснознаменного им. А. В. Александрова ансамбля песни и пляски Советской армии.

261. **Темков И.** Музыкальная деятельность после 9-го сентября. — Бюллетень культурной информации, София, 1945, № 22, стр. 7.

Новые болгарские песни.

262. **Тищенко А.** Песни свсбодных народов. — Огонек, 1951, № 22, стр. 29.

Славянские песни в программе Краснознаменного им. А. В. Александрова ансамбля песни и пляски Советской армии.

263. **Хачатурян А.** На творческом смотре болгарской музыки. — Сов. музыка, 1952, № 9, стр. 105—108.

Современная песенная культура Болгарии; фольклорные элементы в творчестве композиторов.

264. **Хубов Г.** Болгарские очерки. — Сов. музыка. 1946, № 2—3, стр. 135—144.

Обзор болгарской нар. песни.

265. **Шептунов И. М.** Отражение хайдуцкого движения в болгарской литературе 50—70-х годов XIX века (Г. С. Раковский, Х. Ботев, Л. Каравелов). Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филолог. наук. М., 1956. 18 стр. (Акад. наук СССР, Инст. славяноведения).

Стр. 8: «Образ хайдука в народной песне»; стр. 9—14, 17: фольклорные мотивы в произведениях Раковского, Ботева и Каравелова о хайдуцком движении.

266. **Шнеерсон Г.** Песни нашего времени. — Сов. музыка, 1950, № 9, стр. 30—36.

Песни композиторов стран народной демократии.

267. **Энке В.** Болгарские песни. — Сов. музыка, 1953, № 10, стр. 84.

Рецензия на сб.: Десят народных песен в обраб. И. Ковалджиева. София, Госиздат «Наука и искусство», 1951; Шесть песен для однородного хора. София, Госиздат «Наука и искусство», 1951; Дружба и мир, сб. IV. София, Госиздат «Наука и искусство», 1952; Избранные хоровые песни, сб. I. София, Госиздат «Наука и искусство», 1952 (на болгарском яз.).

См. также №№ 6, 7, 11, 18, 282, 293, 294, 297, 330, 336, 348, 376—384, 400, 412, 435, 476, 482, 586—588, 639, 648.

Польша

268. **Александров Б.** Подлинная народность. — Сов. искусство, 1951, № 41, 22 мая.

Нар. песни в репертуаре Польского гос. ансамбля песни и пляски «Мазовше».

269. **Александров Н.** Фестиваль дружбы. — Учительская газета, 1955, № 66, 17 августа.

Исполнение польских нар. песен на V Всемирном фестивале молодежи и студентов в Варшаве.

270. Ансамбль народных талантов. — Славяне, 1951, № 2, стр. 34.

Польский гос. ансамбль песни и пляски «Мазовше».

271. **Барска Д.** «Слёнск» — ансамбль радостной молодости. — Польша, 1954, № 1, стр. 17—18.

Исполнение нар. польских песен

272. **Бенеславский Д.** Молодость древних гор. — Лит. газета, 1955, № 129, 29 октября.
Исполнение нар. песен ансамблем силезской песни и танца «Шлёнск».
273. **Близкий С.** Гости столицы. — Московская правда, 1951, № 117, 20 мая.
Нар. песни в репертуаре Польского гос. ансамбля песни и пляски «Мазовше».
274. **Брошкевич Е.** «Мазовше» на берегах Сены. — Польша, 1954, № 3, стр. 5.
Популярность польских нар. песен во Франции.
275. **Брюсова Н.** Польские народные песни. — Сов. музыка, 1947, № 5, стр. 104—106.
276. **Бэлза И.** История польской музыкальной культуры, т. I. М., Музгиз, 1954. 335 стр.
Стр. 12, 20—28, 35, 46, 50, 54, 60—64: обзор польской песни; стр. 71—80, 83, 87, 98—100, 104, 107, 111, 117—126, 138, 139, 147, 148, 160—175, 182, 187, 196—200, 221, 230, 233—237, 241, 250—252, 257—264, 266—268, 272, 277, 291: нар. песня в творчестве композиторов.
Рецензии:
1) Грубер Р. Книга о польской музыке. — Сов. музыка, 1954, № 5, стр. 139—142.
2) Лисса С. Советская книга об истории польской музыки. — Сов. культура, 1955, № 88, 16 июля.
277. **Бэлза И.** Поет «Шлёнск». — Сов. культура, 1955, № 131, 25 октября.
Исполнение польских нар. песен ансамблем «Шлёнск»; собирание силезских песен.
278. В несколько строк. — Сов. музыка, 1955, № 1, стр. 137.
Собирание и изучение песни в народной Польше.
279. **Ворошильский В.** Свет советской культуры. — Лит. газета, 1950, № 52, 28 июня.
Популярность в Польше русских песен.
280. **Г. М.** Песни польских партизан. — Сов. музыка, 1949, № 8, стр. 110—111.
Рецензия на сб.: Песни подпольной войны 1935—1945 гг. (на польском яз.). — Массовые песни польских композиторов.
281. **Городинский В.** Музыка польского возрождения. — Сов. музыка, 1954, № 7, стр. 109—112.
Рецензия на кн.: С. Лисса и Ю. Хоминьский. Музыка польского Возрождения. Варшава, 1953 (на польском яз.). — Нар. песня в культовом пении эпохи Возрождения.
282. **Городинский В.** Народы поют о дружбе. — Сов. искусство, 1951, № 96, 1 декабря.
Рецензия на сб.: Подайте друг другу руки! Берлин, Изд. Гос. комиссии по делам искусств ГДР, 1951 (150 песен народов мира). — Польские, чешские и болгарские песни.
283. **Добрынина Е.** Польские гости в Москве. «Мазовше». — Сов. музыка, 1953, № 3, стр. 96—97.
Исполнение нар. песен.
284. **Доминчен К.** Молодые таланты демократической Польши. — Правда Украины, Киев, 1951, № 126, 31 мая.
Нар. песни в репертуаре Польского гос. ансамбля песни и пляски «Мазовше».
285. **Захаров Р.** Весенние голоса. — Известия, 1955, № 251, 22 октября.
Польские песни в репертуаре ансамбля «Шлёнск».
286. **Келдыш Ю.** На родине Шопена. (Заметки о польской музыкальной жизни). — Сов. музыка, 1954, № 3, стр. 113—121.
Нар. песни в репертуаре самодеятельных хоров; работа фольклористов.
287. **Корев С.** Концерты польских музыкантов. — Сов. музыка, 1951, № 7, стр. 59—61.
Нар. песни в репертуаре Польского гос. ансамбля песни и пляски «Мазовше».
288. **Лисса С.** Музыка для народа. — Сов. искусство, 1950, № 16, 8 апреля.
Массовая песня в творчестве современных польских композиторов.
289. **Лисса С.** Польские песни. — Огонек, 1945, № 2—3, стр. 13.
Рецензия на сб.: Двенадцать польских народных песен. Обраб. В. Иванникова. Пер. С. Кондратьева. М., Музгиз, 1944 (на польском и русском яз.).
290. **Мирэрский А.** Мазовше. — Молодежь мира, 1955, № 8—9, стр. 17—19.
История создания Польского гос. ансамбля песни и пляски.
291. **Михайловская Н.** Польские музыкальные издания. — Сов. музыка, 1954, № 9, стр. 145.
Рецензия на кн.: Е. Колясиньский. Любимые народные песни. Краков, Польское муз. изд., 1949 (на польском яз.).
292. Песни капеллы «Трембита». — Славяне, 1953, № 12, стр. 59.
Польские, словацкие и чешские песни в репертуаре заслуженной хоровой капеллы УССР «Трембита».

293. Пионерский ансамбль исполняет песни братских народов. — Славяне, 1953, № 4, стр. 62.
Польские, болгарские и чешские песни в репертуаре ансамбля песни и пляски Московского городского дома пионеров.
294. **Писаревский Д.** Праздник дружбы и единства. — Славяне, 1947, № 9, стр. 44—51.
Стр. 47: исполнение польских, болгарских, югославских и чехословацких песен на Международном фестивале молодежи в Праге (1947).
295. **Полляк С.** О нем слагают песни. — Сов. искусство, 1953, № 7, 22 января.
Польские песни о Ленине.
296. Польские песни в исполнении Уральского хора. — Славяне, 1952, № 12, стр. 58.
297. Польские, чешские и болгарские песни в граммофонной записи. — Славяне, 1953, № 4, стр. 61—62.
298. Польский ансамбль народной песни и пляски «Мазовше». — Культура и искусство в Польше, б. г., стр. 10—13.
Создание ансамбля на основе художественной самодеятельности.
299. Польша. — Большая советская энциклопедия, т. 34, 2-е изд., М., 1955, стр. 3—94.
Стр. 81, 82: обзор нар. песен.
300. **Поляновский Г.** Молодые голоса. (Выступление польского ансамбля «Шлёнск»). — Красная звезда, 1955, № 253, 25 октября.
Исполнение нар. песен.
301. Пребывание польского ансамбля «Мазовше» в СССР. — Славяне, 1951, № 6, стр. 61—62.
302. Репертуар художественной самодеятельности. Рекомендательный список. М., Профиздат, 1950. 83 стр.
Стр. 29—31: песни стран народной демократии (польские, чешские, моравские и словацкие).
303. **Романюк Я.** «Солнечная республика». Пер. с польского И. Горбачевой. — Смена, 1955, № 24, стр. 17—18.
Нар. песни в исполнении Польского гос. ансамбля песни и пляски «Шлёнск».
304. **С. С.** Фестиваль польской народной музыки. — Сов. музыка, 1949, № 8, стр. 104—106.
Современный песенный репертуар польского народа.
305. **Смоховская-Петрова В.** Концерты польского ансамбля «Мазовше». — Новая Болгария, 1954, № 9, стр. 14.
Исполнение нар. песен.
306. **Шадевская И.** Варшава—Москва—Пекин. — Смена, 1953, № 18, стр. 9—10.
Популярность в Китае польских песен; выступление ансамбля «Мазовше».
307. **Яровой М.** Дожинки всепольские. — Огонек, 1949, № 42, стр. 14.
Новый праздник урожая; новые песни.
308. **Ярустовский Б.** Заметки о польской музыке. — Лит. газета, 1950, № 82, 14 сентября.
Польский гос. ансамбль песни и пляски «Мазовше»; песни в творчестве современных польских композиторов.
309. **Яцковский А.** Народ—творец. — Сов. искусство, 1953, № 36, 1 мая.
Современные песни Польши, их собирание и изучение.
См. также №№ 12, 216, 245, 246, 248, 250, 251, 256, 260, 262, 266, 330, 338, 347, 348, 385—388, 400, 418—422, 589—611, 648.

Чехословакия

310. Ансамбль Чехословацкой армии в Москве. — Славяне, 1952, № 12, стр. 59.
Песенный репертуар ансамбля чехословацкой армии им. В. Неедлы.
311. **Богатырев П.** Две статьи о народных песнях эпохи освободительной войны в Чехословакии. — Сов. этнография, 1948, № 2, стр. 244—246.
Рецензия на статьи: V. Pražák. Lidoy'a píseň o Lidicich. — Český lid, 1946, ч. 1. č. 2—3; A. Melicherčik. Motivy odboja slovenského l'udu v ústow podani. — Národopisný sborník, r. VI—VII (1945—1946), č. 2—4.
312. **Бродский В.** Миколаш Алеш. (К столетию со дня рождения). — Искусство, 1953, № 1, стр. 69—74.
Алеш — иллюстратор чешских нар. песен.
313. **Бэлза И.** Ансамбль чехословацкой армии. — Сов. музыка, 1954, № 5, стр. 116—117.
Исполнение нар. песен.

314. **Бэлза И.** Многолетний труд о песнях славян. — Славяне, 1954, № 6, стр. 57—59.
Рецензия на кн.: Людвик К у б а. Поездки за славянской песней. Прага, 1953 (на чешском яз.).
315. **Бэлза И.** Музыкальная культура Чехословакии на подъеме. — Сов. музыка, 1954, № 2, стр. 131—137.
Современная песенная культура Чехословакии.
316. **Бэлза И.** Национальные традиции в музыкальной культуре современной Чехословакии. — Сов. искусство, 1953, № 7, 22 января.
Сбор чешского фольклора; нар. песня в творчестве современных чехословацких композиторов.
317. **Бэлза И.** Образы народных песен в рисунках М. Алеша. — Сов. музыка, 1952, № 11, стр. 108—112.
Иллюстрации к чешским и словацким нар. песням.
318. **Бэлза И.** Очерки развития чешской музыкальной классики. М.—Л., Музгиз, 1951. 587 стр.
Стр. 12—14, 18—27, 33, 42, 45—53, 56, 64—67, 73—75, 88, 90, 98, 104, 108—113, 116, 117, 121, 123, 128, 129, 131—134, 138—145, 147—152, 155—160, 163—166, 168, 169, 183, 187, 189—191, 193, 196, 202, 206, 207, 210—218, 223—227, 232, 239, 242, 243, 255, 259, 261—267, 274, 285, 291—293, 300—302, 305—309, 313, 314, 316, 319, 320, 329, 346, 350—360, 362, 397, 399, 410—414, 420, 421, 429—431, 444—446, 449—451, 458, 459, 464, 466—473, 496, 501, 504, 506, 507, 528, 532, 533: обзор чешской песни, ее изучения и собирания; фольклорные мотивы в творчестве чешских композиторов.
Рецензии:
1) М а р т ы н о в И. Музыкальная культура Чехословакии. — Славяне, 1952, № 2, стр. 55—57.
2) С и х р а А. Книга о чешской музыке. — Сов. музыка, 1954, № 4, стр. 138—139.
319. **Бэлза И.** Песни музыканта-воина. — Славяне, 1956, № 1, стр. 55.
Рецензия на кн.: Песни Вита Неедлы. Репертуарный сб. для просветительных организаций и коллективов художественной самодеятельности. Прага, 1955 (на чешском яз.).
320. **Бэлза И.** Художник-патриот. (К столетию со дня рождения Миколаша Алеша). — Славяне, 1952, № 10, стр. 55—58.
Иллюстратор чешского песенного фольклора.
321. Выступления ансамбля «Слук». — Славяне, 1952, № 9, стр. 63.
Песенный репертуар Чехословацкого гос. ансамбля песни и танца «Слук».
322. **Гаврилов Ю.** «Букет песен и танцев...». — Лит. газета, 1955, № 103, 30 августа.
Нар. песни в исполнении словацкого ансамбля «Лучница».
323. **Дружинин В.** Праздник в Стражнице. — Вокруг света, 1955, № 12, стр. 6—11.
Национальный праздник песни и танца Чехословакии.
324. **Карнаухова М.** «Лучница». (Словацкий ансамбль песни и танца). — Комсом. правда, 1955, № 203, 27 августа.
Исполнение нар. песен.
325. **Кметь Я.** Словацкий ансамбль «Лучница». — Сов. культура, 1953, № 47, 20 октября.
Исполнение нар. песен.
326. **Krosanek J.** Slovenská ľúdová pieseň so stanoviska Hudobňeho. Bratislava, 1951.
Стр. 289—292: резюме на русском языке: «Словацкая народная песня с музыкальной точки зрения».
327. **Мартынов И.** Искусство сближает народы. — Славяне, 1955, № 8, стр. 10—15.
Интерес в Чехии к русским песням, в СССР — к чешским.
328. **Мартынов И.** Чехословацкая музыка в советских изданиях. — Славяне, 1953, № 7, стр. 60—61.
Публикация нар. песен Чехословакии.
329. **Михайлов Г.** Сборник чехословацких песен. — Сов. музыка, 1950, № 9, стр. 103—104.
Рецензия на кн.: Чешские, моравские и словацкие народные песни. Киев, «Мистецтво», 1950 (на украинском яз.).
330. **Мурадели В.** Голоса друзей. — Огонек, 1950, № 47, стр. 25.
Массовые песни композиторов славянских стран народной демократии.
331. **Мурадели В.** Радостное искусство. (На концертах чехословацкого ансамбля «Слук»). — Сов. музыка, 1952, № 10, стр. 75—77.
Исполнение нар. песен.

332. Образы Суворова и русских солдат в литературе чешского возрождения. — Славяне, 1955, № 1, стр. 57—59.
Пересказ статьи Честмира Аморта, опубликованной в издании Чехословацко-Советского института «Советская литература», 1954, № 5. — Нар. чешские песни о Суворове.
333. **Петржикова В.** Раскрываются двери Стражницы. — Пражские новости, 1951, № 17, стр. 11—13.
Этнографический праздник в г. Стражница. Нар. игры и песни.
334. Письма из Праги. — Сов. музыка, 1950, № 11, стр. 96—98.
Песенная культура чешского народа.
335. **Плавец И.** Чехословацкая народная песня. — В кн.: Чехословацкая музыка. Прага, Изд. «Орбис», 1946, стр. 51—55.
336. **Полтавцев И.** Песня объединяет. — Сов. музыка, 1951, № 10, стр. 90—92.
Выступление чешских и болгарских хоровых коллективов на фестивале молодежи в Берлине (1951).
337. **Режный И.** Возрожденное искусство. — Клуб, 1956, № 12, стр. 3.
Песни в репертуаре ансамбля «Музыка волынок» г. Страконицы и Прахенского края южной Чехии.
338. **Рыльский М.** Песни братьев. — Славяне, 1952, № 12, стр. 57.
Рецензия на сб.: Народные песни (чешские, моравские, словацкие, польские). Киев, 1952 (на украинском яз.).
339. **Саква К.** Веселая «Лучница». На концерте словацкого ансамбля. — Труд, 1955, № 207, 1 сентября.
Исполнение нар. песен.
340. Словакия. — Большая советская энциклопедия, т. 39, 2-е изд., М., 1956, стр. 332—342.
Стр. 342: обзор нар. песен.
341. **Тихомиров Р.** Талантливый коллектив. — Сов. культура, 1955, № 92, 26 июля.
Фольклор в репертуаре Чехословацкого гос. ансамбля песни и танца «Слук».
342. **Туманов И.** Чехословацкий ансамбль в Москве. — Правда, 1955, № 207, 26 июля.
Народные песни в исполнении Чехословацкого гос. ансамбля песни и танца «Слук».
343. «Украина в песнях». — Славяне, 1955, № 12, стр. 56—57.
Сборник, изданный Михаилом Мольнаром в Праге.
344. **Филиппенко А.** Искусство чехословацкого народа (выступление ансамбля чехословацкой армии в Киеве). — Правда Украины, Киев, 1954, № 36, 12 февраля.
Исполнение нар. и авторских песен.
345. **Хватов В.** Мастерство, непосредственность. — Лит. газета, 1955, № 90, 30 июля.
Песенный репертуар Чехословацкого гос. ансамбля песни и танца «Слук».
346. **Хренников Т.** Композиторы идут с народом. — Сов. музыка, 1950, № 9, стр. 96—100.
Новые песни, созданные композиторами Чехословакии; фольклор в творчестве польских музыкантов.
347. **Шилов А.** В Чехословакии и Польше. — Сов. музыка, 1951, № 11, стр. 88—92.
Интерес к русским песням в Чехословакии и Польше.
348. **Эвентов И.** Песни мира. — Звезда, 1952, № 1, стр. 153—161.
Стр. 154—156: популярность советских массовых песен в странах народной демократии.
См. также №№ 13, 216, 245, 246, 248, 250, 251, 256, 260, 262, 266, 282, 292—294, 297, 302, 357, 389, 390, 402, 424, 426, 427, 435, 446, 447, 557, 596, 612—629, 648.

Югославия

349. **Анастасьев А.** Концерт дружбы. — Лит. газета, 1955, № 89, 28 июля.
Исполнение хорватских песен ансамблем «Коло».
350. **Асафьев Б.** Из области югославянского народного музицирования и взаимосвязи русской и славянской музыки. — Сов. музыка, 1946, № 5—6, стр. 53—55.
351. **Асафьев Б.** О народном музицировании Югославии. — Сов. музыка, 1947, № 1, стр. 94—103; № 2, стр. 66—76.
То же: Избранные труды, т. IV, М., Изд. Акад. наук СССР, 1955, стр. 336—351.
352. **Балакин А. М.** Сербская народная лирика. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филолог. наук. М., 1953. 16 стр. (Московский гос. унив. им. М. В. Ломоносова).

353. **Грюнфельд Н.** Искусство наших друзей. Югославские артисты в Риге. — Сов. Латвия, Рига, 1955, № 189, 11 августа.
Исполнение нар. песен.
354. **Дитякин В.** Вклад славянских народов в мировую культуру. — Славяне, 1946, № 11—12, стр. 49—56.
Стр. 54: высокая оценка песенного творчества сербов, хорват и словенцев.
355. **Емельянов Б.** Народный герой. (К тридцатипятилетию со дня смерти Олеко Дундича). — Славяне, 1955, № 7, стр. 52—54.
Отрывки из нар. песен о Дундиче.
356. **Захаров Р.** Народное искусство Югославии. — Известия, 1955, № 176, 27 июля.
Исполнение нар. песен Югославии участниками ансамбля «Коло».
357. **Михайловская Н.** Народные ансамбли Югославии и Чехословакии. — Сов. музыка, 1955, № 10, стр. 126—128.
Исполнение народных песен.
358. Словения. — Большая советская энциклопедия, т. 39, 2-е изд., М., 1956, стр. 348—354.
Стр. 353: обзор нар. песен.
См. также №№ 294, 435, 456, 458, 459, 463а, 585, 591, 630.

7. *Пословицы*

359. **Злыднев В.** Пословицы болгарского народа. — Иностранная литература, 1955, № 6, стр. 257—258.
Рецензия на кн.: Български притчи или пословици и характерни думи. Събрани от Петко Р. Славейков. Под ред. на проф. М. Арнаудов. София, «Български писател», 1954.
360. **Кравцов Н.** Болгарские народные пословицы. — Ученые записки Тамбовского гос. пед. инст., вып. IV, Тамбов, 1951, стр. 5—58.
361. Пословицы народов Югославии. Пер. И. Петровой. — Огонек, 1956, № 20, стр. 32.
См. также № 524.

8. *Народный театр*

Болгария

362. **Державин К.** Болгарский театр. Очерк истории. М.—Л., «Искусство», 1950. 458 стр.
Стр. 7—19: элементы театральной культуры в болгарском фольклоре.
Рецензии:
1) Мокульский С. Книга о болгарском театре. — Театр, 1951, № 9, стр. 97.
2) Собкович А. История театра братской Болгарии. — Славяне, 1951, № 5, стр. 58.
См. также № 639.

Польша

363. **Заруба Е.** Сатирический театр кукол. — Польша, 1956, № 3 (19), стр. 24—25.
Краткий обзор нар. театра кукол; фольклорные истоки современного кукольного театра.
364. Коротко о кукольном театре в народной Польше. — Культура и искусство в Польше, 1952, № 1 (26), стр. 22—24.
Традиции нар. кукольного театра.
365. **Ростоцкий Б.** Драматургия Польши. — В кн.: Классическая драматургия стран народной демократии, т. I. М., «Искусство», 1955, стр. 11—22.
Стр. 11, 12: краткий обзор нар. театра.
См. также № 415.

Чехословакия

366. **Владимирова О.** Театр кукол. — Огонек, 1949, № 41, стр. 27.
Чешский кукольный театр.
367. **Исаева К.** Чехословацкий кукольный фильм. — Искусство кино, 1952, № 9, стр. 120—128.
Традиции нар. чешского кукольного театра; экранизация чешских легенд и сказок.

368. **Малик Я.** Прошлое и настоящее чехословацких кукол. — Чехословакия, 1954, № 8, стр. 12—17.
Нар. кукольный театр.
369. **Малик Я.** Чехословацкий кукольный театр. Прага, Изд. «Орбис», 1948. 57 стр.
Стр. 5—14: нар. кукольный театр.
370. **Образцов С.** Кукольник Иозеф Скупа. — Сов. искусство, 1949, № 41, 8 октября.
Нар. чешский кукольный театр.
371. **Савицкий В.** Драматургия Чехословакии. — В кн.: Классическая драматургия стран народной демократии, т. I. М., «Искусство», 1955, стр. 335—348.
Стр. 337, 338: краткий обзор нар. действ.
372. **Трнка И.** Народное искусство. — Иностранная литература, 1955, № 1, стр. 255—258.
Чешский нар. кукольный театр.

9. Рабочий фольклор

373. **Богатырев П. Г.** Фольклор чешских и словацких рабочих. — Труды Воронежского гос. унив., т. XLII, вып. 3, Воронеж, 1955, стр. 77—79.
374. **Huska A. M.** Slovenské płtnické zvykoslovie a folklór. Časť z pripravovanej práce o zivote a kultúre slovenských płtnikow. — Slovenský národopis. Bratislava, 1955, № 3, ss. 316—352.
Резюме на русском языке: обычаи и фольклор словацких плотогонщиков.
375. **Карбусицкий В.** Русское революционное движение и песни чешских рабочих. — Сов. музыка, 1953, № 11, стр. 65—67.
См. также №№ 5, 142, 378, 384.

10. Художественная самодеятельность

Болгария

376. **Васев С.** Бурный подъем болгарского искусства. — Новая Болгария, 1954, № 15—16, стр. 30—31.
Расцвет хорового пения.
377. **Васильев Д.** Сельская художественная самодеятельность. — Болгария, 1952, № 2, стр. 24—25.
378. **Матеев М.** Народные таланты. — Болгария, 1955, № 2, стр. 14—15.
Самодеятельный ансамбль нар. песни и танца целлюлозного завода им. С. Кираджиева.
379. Народные пляски. — Болгария, 1951, № 2, стр. 20—21.
Создание ансамблей песни и пляски; развитие самодеятельности в народной Болгарии.
380. **Панев П.** Художественная самодеятельность в болгарском селе. — Новая Болгария, 1953, № 11, стр. 8—9.
381. Праздник песни и танца. — Болгария, 1954, № 7, стр. 30.
Смотр болгарской художественной самодеятельности.
382. Праздники молодежи. — Болгария, 1956, № 6, стр. 24—27.
Смотр художественной самодеятельности.
383. **Райчев В.** IV национальный смотр профсоюзной художественной самодеятельности. — Новая Болгария, 1953, № 20, стр. 10—11.
384. **Стаменова В.** Так живут и работают болгарские рабочие. — Болгария, 1951, № 7, стр. 32—34.
Развитие художественной самодеятельности.
См. также №№ 11, 245, 246, 639.

Польша

385. «Курпие Зелёнэ». — Информационный бюллетень Посольства Польской Народной Республики в Москве, 1955, № 6, стр. 15—22.
Ансамбль художественной самодеятельности Белостокского воеводства.
386. **Лисса С.** После фестиваля польской музыки 1951 г. — Культура и искусство в Польше, 1952, № 1 (26), стр. 1—8.
Фольклор в творчестве современных польских композиторов; развитие художественной самодеятельности.

387. Расцвет художественной самодеятельности в народной Польше. — Информационный бюллетень Посольства Польской Народной Республики в Москве, 1955, № 1, стр. 3—16.
388. Художественная самодеятельность трудящихся — серьезный фактор культурной революции в народной Польше. — Информационный бюллетень Посольства Польской Народной Республики в Москве, 1954, № 1, стр. 15—22.
См. также №№ 245, 246, 286, 421.

Чехословакия

389. **Молчанов С.** Творчество народа. — Сов. культура, 1953, № 10, 25 июля.
Самодеятельность чехословацкого народа.
390. Фестиваль художественной самодеятельности. — Чехословакия, 1953, № 7, стр. 22—23.
См. также №№ 245, 246.

II. ЛИНГВИСТИЧЕСКОЕ ИЗУЧЕНИЕ НАРОДНОГО ПОЭТИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА

391. **Вранска Ц.** Наименования на отвелчени понятия в произведенията на българското и македонското устно народно поетично творчество. — Известия на Етнограф. инст. и музей, София, 1955, кн. 2, стр. 267—345.
Резюме на русском языке.
392. **Немировский М. Я.** Народные истоки словосложения в славянских языках. — Вопросы славянского языкознания, кн. 4, Львов, 1955, стр. 34—45. (Львовский гос. унив. им. Ив. Франко).
Используются материалы устной поэзии.
393. **Широкова А. Г.** К вопросу о различии между чешским литературным языком и народно-разговорной речью. — Славянская филология. Сб. статей, вып. 2. М., Изд. Московского унив., 1954, стр. 3—37.
Привлечен фольклорный материал.

III. ИСТОРИЯ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

394. **Азадовский М. К.** Русская фольклористика и славянские страны. — Научный бюллетень Ленинградского гос. унив., 1946, № 11—12, стр. 69—74.
Рецензия:
Немировский М. Я. — Языкознание. Ученые записки Инст. языкознания им. А. А. Потебни Акад. наук УССР, т. VII, Киев, 1949, стр. 94.
395. **Богатырев П. Г.** Отчет о поездке в Балканские страны. — Краткие сообщения Инст. этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая Акад. наук СССР, вып. III, 1947, стр. 82—94.
396. **Виноградов В. В.** Совещание Международного комитета славистов. — Славяне, 1956, № 7, стр. 16—21.
Программа работы секции фольклора.
397. **Державин Н. С.** Вклад русского народа в мировую науку в области славянской филологии. — Ученые записки Московского гос. унив. им. М. В. Ломоносова, вып. 107, т. III, кн. 2, 1946, стр. 3—24.
Стр. 13, 15, 17, 18: изучение в России западно- и южнославянского фольклора.
398. Дипломные работы студентов Московского университета. — Славяне, 1948, № 4, стр. 62.
Изучение славянского фольклора.
399. Документы к истории славяноведения в России (1850—1912). Под ред. Б. Д. Грекова. М.—Л., Изд. Акад. наук СССР, 1948. 407 стр. (Акад. наук СССР, Инст. славяноведения).
Стр. 5, 6, 16—18, 24, 39, 40, 53, 71, 87, 105, 130, 144, 149, 156—162, 170—173, 178, 179, 184, 185, 188, 236, 251, 252, 255, 256, 320, 336, 352: фольклорные материалы.
Рецензия:
Ростов С. Публикация писем ученых из славянских земель. — Славяне, 1948, № 8, стр. 54—57.
400. **Михалков С.** Песни простых людей. — Октябрь, 1951, № 9, стр. 185—189.
Деятельность переводчиков славянских песен на русский язык — С. Болотина и Т. Сикорской.

401. Проект тематики IV международного съезда славистов и вопросы к его участникам. Отв. ред. В. В. Виноградов. М., 1956. 20 стр. (Сов. комитет славистов).
Стр. 11—12, 19—20: «Славянское народное творчество».
402. **Свиридова И. и Савинцев П.** Международный семинар молодых музыковедов. — Сов. музыка, 1954, № 9, стр. 122—125.
Доклад профессора Пражской Академии искусств А. Сихры «Народные традиции в музыке»; исполнение чешских и словацких нар. песен.
403. Секция фольклора Института этнографии Академии наук СССР. — Славяне, 1947, № 2, стр. 59—60.
Изучение славянского фольклора.

Болгария

404. **Иосифов В.** Великий патриот и писатель-реалист. — Новая Болгария, 1954, № 3, стр. 11—12.
Л. Каравелов как фольклорист.
405. **Калоева И.** Новый этнографический журнал в Народной Республике Болгарии. — Сов. этнография, 1955, № 2, стр. 172—177.
Фольклор на страницах «Известий Института этнографии и музея Болгарской Академии наук».
406. **Калоева И.** Этнографическая работа в демократической Болгарии. — Сов. этнография, 1950, № 2, стр. 217—221.
Фольклорная работа в современной Болгарии.
407. **Коев И.** Задачи и достижения Института этнографии и Музея при Болгарской Академии наук. — Сов. этнография, 1953, № 3, стр. 200—201.
Собирательская работа в современной Болгарии.
408. **Мартынов И.** Болгарский музыкальный журнал. — Сов. музыка, 1949, № 12, стр. 125—129.
Фольклористика на страницах журнала «Музика».
409. **Прокопович И.** Хр. Вакарелски. Въпросникъ — упътване за събиране на етнографски материали. София, 1946. [Рецензия]. — Сов. этнография, 1947, № 2, стр. 253—254.
Программа по сбору этнографических и фольклорных материалов.
410. **Прокопович И.** Хр. Вакарелски. Насоки за събиране етнографски материали. София, 1945. [Рецензия]. — Сов. этнография, 1946, № 3, стр. 175.
Инструкция для собирателей устной поэзии и этнографов.
411. **Соколова В.** Вопросы народного поэтического творчества в болгарской печати. — Сов. этнография, 1950, № 3, стр. 226—233.
412. **Стаменова В.** Народный певец. — Новая Болгария, 1955, № 23, стр. 12—13.
Собиратель и исполнитель болгарских нар. песен Павел Атанасов.
413. **Тодоров С.** Юрий Венелин. — Новая Болгария, 1954, № 8, стр. 14.
Венелин — собиратель фольклора.
См. также №№ 11, 18, 245, 246, 640, 646.

Польша

414. **Бараг Л.** Czeslaw Pietkiewicz, Kultura duchowa Polesia Rzeczyckiego. Warszawa, 1938. [Рецензия]. — Сов. этнография, 1946, № 1, стр. 250—252.
Исследование Чеславом Петкевичем белорусского фольклора.
415. **Богатырев П.** Jozef Gołąbek. Cär Maksymilian. Krakow, 1938. [Рецензия]. — Сов. этнография, 1946, № 1, стр. 250.
Исследование Иозефом Голомбеком русской народной драмы «Царь Максимилиан».
416. **Дыновский В.** Научные работы по этнографии и фольклору в Польше. — Сов. этнография, 1948, № 3, стр. 168—173.
417. **Калоева И.** Этнографическая работа в народно-демократической Польше в 1945—1950 годах. — Сов. этнография, 1951, № 3, стр. 185—191.
Фольклорная работа в Польше.
418. **Кулаковский Л.** В добрый час! (Новый польский музыкальный журнал «Muzyka»). — Сов. музыка, 1950, № 10, стр. 99.
Проблема современной песни на страницах журнала.
419. **Кулаковский Л.** Польский музыкальный журнал «Ruch muzyczny». — Сов. музыка, 1949, № 7, стр. 105—107.
Интерес к нар. песне в современной Польше.
420. **Л. К.** Польский музыкальный журнал. — Сов. музыка, 1953, № 8, стр. 97—98.

Фольклористика на страницах журнала «Muzyka».

421. **Лясоцкий Ю.** Источник вдохновения. — Огонек, 1949, № 39, стр. 25.
Фольклористика и художественная самодеятельность современной Польши.

422. Музыкальные издания в Польше. — Народная Польша, 1953, июль, стр. 40—41.
Издание нар. песен.

423. **Фишер Адам.** — Большая советская энциклопедия, т. 45, 2-е изд., М., 1956, стр. 221.
Польский этнограф и фольклорист.
См. также №№ 88, 245, 246, 277, 278, 286, 309.

Чехословакия

424. **Бэлза И. Ф.** Музыковедческая деятельность Зденека Неедлы. — Краткие сообщения Инст. славяноведения Акад. наук СССР, вып. 11, 1953, стр. 24—30.
Неедлы как исследователь чешских нар. песен и фольклорных истоков композиторского творчества.

425. **Горак Ю.** Чешская этнография и ее европейское значение. Прага, Изд. «Орбис», 1946. 13 стр.
Обзор чешской фольклористики.

426. Из истории русско-чешских музыкальных связей. — Славяне, 1956, № 10, стр. 50.
О неопубликованных письмах П. И. Чайковского к чешскому собирателю народных песен Л. Кубе, хранящихся в Подебрадском музее.

427. Из истории русско-чешских музыкальных связей. Письма П. И. Чайковского к Л. Кубе и Б. Каленского к Н. М. Штрупу, М. А. Балакиреву и А. К. Глазунову, сб. 2. Вст. статья и комментарии И. Бэлзы. М., Музгиз, 1956. 48 стр.
Стр. 3—14: переписка Чайковского с Кубе о чешских песнях.

428. История Чехии. Под ред. В. И. Пичета. М., Госполитиздат, 1947. 260 стр.
Стр. 122—124, 127: собирание фольклора в начале XIX века.

429. **Калоева И.** Вторая общегосударственная конференция этнографов Чехословакии. — Сов. этнография, 1953, № 1, стр. 190—191.
Современная фольклористика Чехословакии.

430. **Калоева И.** Новый этнографический журнал в Чехословакии. — Сов. этнография, 1954, № 3, стр. 176—182.
Фольклористика на страницах журнала «Československ'á ethnografie».

431. **Калоева И.** Обзор журнала «Český Lid» за 1951 г. — Сов. этнография, 1952, № 4, стр. 217—225.
Проблемы фольклора на страницах журнала.

432. **Калоева И. А.** Этнографическая работа в демократической Чехословакии. — Сов. этнография, 1951, № 1, стр. 194—199.
Изучение фольклора.

433. **Кишкин Л.** Выдающийся чешский демократ — друг русского народа. — Славяне, 1953, № 6, стр. 59—60.
Рецензия на кн.: Юлиус Доланский. Ф. Л. Челаковский, Прага, Изд. «Освета» [1953] (на чешском яз.). — Интерес Челаковского к нар. творчеству.

434. **Кишкин Л.** Франтишек Ладислав Челаковский. — Огонек, 1952, № 32, стр. 24.
Челаковский-фольклорист; использование им фольклора в художественном творчестве.

435. **Мартынов И. И.** Бела Барток. Очерк жизни и творчества. М., Музгиз, 1956. 168 стр.
Стр. 31, 32, 75, 109, 114, 131, 151: изучение Бартком словацких, болгарских, сербских песен и нар. мелодий.

436. **Нагодил О. и Крамаржик Я.** О некоторых идеалистических течениях в чехословацкой этнографии в период 1920—1940-х годов. — Сов. этнография, 1954, № 4, стр. 79—87.
Фольклористика Чехословакии 1920—1940-х годов.

437. **Нагодил О.** Чехословацкая этнография за десять лет (1945—1955 гг.). — Сов. этнография, 1955, № 3, стр. 74—83.
Обзор современной чехословацкой фольклористики.

438. **Нечаев А.** Славянский фольклор. — Лит. газета, 1945, № 29, 7 июля.
Профессор Пражского университета г. Горак о работе чешских и словацких фольклористов.

439. **Никольский С. В.** К вопросу о знакомстве Ф. Л. Челаковского с русской фольклористикой начала XIX века. — Ученые записки Инст. славяноведения Акад. наук СССР, т. I, 1949, стр. 359—366.

Рецензия:

Зимин А. За дальнейший расцвет советского славяноведения. — Славяне, 1950, № 12, стр. 54.

440. **Никольский С. В.** На конференции фольклористов Чехословакии. — Вестник Акад. наук СССР, 1956. № 9, стр. 71—73.

441. **Никольский С. В.** О знакомстве Ф. Л. Челаковского с декабристским журналом. — Ученые записки Инст. славяноведения Акад. наук СССР, т. VIII, 1954, стр. 323—349.

Челаковский о русском фольклоре.

Рецензия:

Дынник В. Новые работы славяноведов. — Иностранная литература, 1955, № 6, стр. 218—219.

442. **Никольский С. В.** Фр. Л. Челаковский. (К 100-летию со дня смерти). — Славяне, 1952, № 8, стр. 52—54.

Место фольклора в деятельности Челаковского.

443. **Никольский С. В.** Фр. Л. Челаковский и русское песенное народное творчество. (К вопросу о русско-чешских литературных связях). Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филолог. наук. М., 1949. 11 стр. (стеклогр. изд.). (Московский гос. унив. им. М. В. Ломносова).

То же: Краткие сообщения Инст. славяноведения Акад. наук СССР, вып. 3, 1951, стр. 45—50.

Рецензия:

Новые научные работы. — Вестник Акад. наук СССР, 1949, № 10, стр. 113—114.

444. **Позднеев А.** Byliny. Přeložil Petr Křička. Praha, 1946. [Рецензия]. — Сов. этнография, 1949, № 1, стр. 243—245.

Книга переводов русских былин на чешский язык.

445. **Соколова В. К.** Дискуссия по вопросам фольклористики на заседаниях Сектора фольклора Института этнографии. — Сов. этнография, 1948, № 3, стр. 141—143.

Анализ работ П. Г. Богатырева в области чешского и словацкого фольклора.

446. **Третьяков П. Н.** К семидесятипятилетию З. Р. Неедлы. — Краткие сообщения Инст. славяноведения Акад. наук СССР, вып. 11, 1953, стр. 10—15.

Неедлы как исследователь чешской нар. песни.

447. **Художникова Г.** Hudební rozhledy. — Сов. музыка, 1955, № 10, стр. 147—148.

Вопросы современной чехословацкой массовой песни на страницах журнала «Музыкальное обозрение».

448. **Чичеров В. И.** Конференция по устной народной словесности в Чехословакии. — Известия Акад. наук СССР, Отделение литер. и языка, 1956, т. XV, вып. 5, стр. 475—481.

449. **Чхиквадзе Г.** Чешский музыкант в Грузии. — Сов. музыка, 1955, № 8, стр. 72—75.

Интерес И. Ратиля к чешскому и грузинскому фольклору.

См. также №№ 13, 179, 245, 246, 314, 316, 318, 528, 633, 635.

Югославия

450. **Берков П. Н.** Из литературного наследия Александра Веселовского. К южнославянскому эпосу. — Научный бюллетень Ленинградского гос. унив., 1946, № 11—12, стр. 16—17.

451. **Богданов В. В.** Zupaniéev zbornik. Ljubljana, 1939. [Рецензия]. — Сов. этнография, 1947, № 2, стр. 251—252.

Публикация ряда материалов о словенском фольклоре в сборнике, посвященном 50-летию профессора Нико Жупанича.

452. **Зыкин В. Н.** Вук Караджич и русская наука. Страница из истории русско-славянских отношений. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филолог. наук. Л., 1950. 15 стр. (Ленинградский гос. унив. им А. А. Жданова).

Стр. 12, 14: В. Караджич как собиратель сербского фольклора.

453. **Калоева И. А.** Этнографическая работа в Федеративной Народной Республике Югославии. (Исследования сербских этнографов). — Сов. этнография, 1956, № 1, стр. 122—130.

Фольклорная работа в Югославии.

454. «Когда речь идет о фольклоре...». — Лит. газета, 1956, № 67, 7 июня.

Высказывания на страницах югославской газеты «Књижевие новине».

455. **Кравцов Н.** Из истории русско-сербских литературных связей. — Славяне, 1955, № 6, стр. 25—29.

Интерес в России к сербскому фольклору.

456. **Мордовченко Н. И.** Белинский о сербских народных песнях. К вопросу о «фольклоризме» Белинского в 30-е годы. — Научный бюллетень Ленинградского гос. унив., 1946, № 11—12, стр. 47—50.

Рецензия:

Немировский М. Я. — Языкознание. Ученые записки Инст. языкознания им. А. А. Потебни Акад. наук УССР, т. VII, Киев, 1949, стр. 94.

457. **Рыльский М.** Вук Караджич (1787—1864). — Славяне, 1954, № 1, стр. 50—51.

Караджич-фольклорист.

458. **Турганов Б.** Славянская тема в современной украинской поэзии. — Славяне, 1947, № 7, стр. 44—47.

Украинские переводы сербских эпических и лирических песен.

459. **Ямпольский И.** Стеван Мокраняц. — Сов. музыка, 1956, № 4, стр. 195—196.

Собиратель и популяризатор сербских нар. песен; фольклор в творчестве Мокраняца.

См. также № 579.

IV. ВЗАИМООТНОШЕНИЕ НАРОДНОГО ПОЭТИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА С ПРОФЕССИОНАЛЬНЫМ ИСКУССТВОМ

1. Фольклор и литература

460. **Артемьев С.** Пушкин у славян. — Новый мир, 1949, № 6, стр. 216—226.

Стр. 217: интерес Пушкина к западнославянскому фольклору.

461. **Воробьев В. П.** О синтаксисе цикла стихов А. С. Пушкина «Песни западных славян». — Ученые записки Саратовского гос. пед. инст., вып. XVII. Кафедра русской и зарубежной литературы, Кафедра русского языка, Саратов, 1955, стр. 303—316.

Народно-поэтические синтаксические приемы в «Песнях западных славян».

462. **Державин К.** Пушкин и зарубежные страны. — Славяне, 1949, № 6, стр. 21—26.

Интерес Пушкина к славянскому фольклору — пример для ряда славянских писателей.

463. **Иофьев М.** Сказка о сказках. — Сов. женщина, 1956, № 12, стр. 28.

Славянские сказочные мотивы в пьесе А. Зак и И. Кузнецова «Сказка о сказках».

463а. **Томашевский Б. В.** Пушкин и южные славяне. — Ученые записки Московского гор. пед. инст. им. В. П. Потемкина, т. VII. Кафедра русск. литер., вып. 1, М., 1946, стр. 41—50.

Интерес Пушкина к сербск. песням и болг. преданиям.

463б. **Томашевский Б. В.** Пушкин и южные славяне. — Научный бюллетень Ленинградского гос. унив., 1946. № 11—12, стр. 44—46.

Изучение Пушкиным болг. и сербск. фольклора.

Рецензия:

Немировский М. Я. — Языкознание. Ученые записки Инст. языкознания им. А. А. Потебни Акад. наук УССР, т. VII, Киев, 1949, стр. 94.

Болгария

464. **Атанасов П.** Большой друг болгарского народа. — Новая Болгария, 1956, № 15, стр. 13.

Интерес И. Франко к болгарскому фольклору.

465. **Державин К. Н.** Иван Вазов. 1850—1921. Очерк жизни и творчества. М.—Л., Изд. Акад. наук СССР, 1951. 86 стр.

Стр. 72, 73: нар. основа сборника Вазова «Легенды Царевца».

466. **Державин К. Н.** Райко Жинзифов и его перевод «Слова о полку Игореве». — Вестник Ленинградского унив., 1951, № 1, стр. 177—186.

Стр. 183, 184: народно-поэтические мотивы в произведении Жинзифова «Гусляр на сборе».

467. **Державин Н. С.** Христо Ботев. Поэт-революционер. 1847—1876. М.—Л., Изд. Акад. наук СССР, 1948. 101 стр. (Акад. наук СССР, Научно-популярная серия).

Стр. 87, 89: стихотворения Ботева в духе народной поэзии.

468. **Державин Н. С.** Иван Вазов. Жизнь и творчество. М.—Л., Изд. Акад. наук СССР, 1948. 352 стр.

Стр. 23, 30—32, 49, 69, 70, 116, 151, 171, 274—278: фольклорные элементы в творчестве Вазова.

Рецензия:

Советов С. Монография об Иване Вазове. — Славяне, 1949, № 3, стр. 54—55.

469. **Державин Н. С.** Иван Вазов (1850—1921). — Октябрь, 1950, № 7, стр. 170—179.
Стр. 170, 173: фольклор и творчество Вазова.

470. **Знепольский С.** Илия Блысков. — Новая Болгария, 1954, № 4; стр. 15.
Фольклор в произведениях Блыскова.

471. **Знепольский С.** Петро Юрданов Тодоров. — Новая Болгария, 1954, № 19, стр. 15.
Народно-поэтические истоки творчества Тодорова.

472. **Иосифов В.** 40-летие со дня смерти поэта П. К. Яворова. — Новая Болгария, 1954, № 20, стр. 14—15.
Фольклорная основа творчества Яворова.

473. **Копержинский К. А.** Беллетристические произведения Любена Каравелова, написанные в России. — Известия Акад. наук СССР, Отделение литер. и языка, 1948, т. VII, вып. 2, стр. 173—188.
Фольклор в творчестве Каравелова.

474. **Копержинский К. А.** Журнально-публицистическая деятельность Любена Каравелова в России. — Ученые записки Инст. славяноведения Акад. наук СССР, т. XII, 1956, стр. 174—210.
Стр. 181: интерес Каравелова к фольклору.

475. **Копержинский К. А.** Предисловие. — В кн.: Г. Белев. Случай из жизни Минко Минина. М., Гослитиздат, 1951, стр. 3—11.
Стр. 8: фольклорные мотивы в рассказах Белева.

476. **Кравцов Н. И.** Поэзия Добри Чинтулова. — Ученые записки Инст. славяноведения Акад. наук СССР, т. IV, 1951, стр. 307—326.
Стр. 311, 312, 316, 318, 320, 321: стихотворения Чинтулова в народно-песенном репертуаре; фольклор в поэзии Чинтулова.

477. **Марков Д. Ф.** Великий болгарский поэт-революционер Христо Ботев. — Ученые записки Инст. славяноведения Акад. наук СССР, т. II, 1950, стр. 106—115.
Стр. 110, 111: фольклорные традиции в творчестве Ботева.

478. **Марков Д. Ф.** О характере противоречий в творчестве Пенчо Славейкова. — Краткие сообщения Инст. славяноведения Акад. наук СССР, вып. 16, 1955, стр. 75—104.
Стр. 97, 98: нар. болгарская песня в стихотворении «Неразлучные»; обрядовый фольклор в поэме «Колядники»; стр. 100—103: устное творчество в поэме «Ралица».

479. **Марков Д. Ф.** Пенчо Славейков. — Славяне, 1956, № 4, стр. 49—52.
Интерес Славейкова к болгарской устной поэзии.

480. **Марков Д. Ф.** Поэзия революционной борьбы и побед. — В кн.: Поэзия борьбы и побед. Пер. с болгарского. М., Изд. иностр. литер., 1950, стр. 5—20.
Стр. 15: фольклор в творчестве Младена Исаева.

481. **Михальская Н. П.** Литературно-критические взгляды Ивана Вазова. Вазов и русская литература. — Славянская филология. Сб. статей, вып. 2, М., Изд. Московского унив., 1954, стр. 97—110.
Стр. 105, 106: Вазов о значении фольклора для литературы.

482. **Петров С.** Песни Христо Ботева. — Сов. музыка, 1952, № 9, стр. 109—112.
Болгарский фольклор в творчестве Ботева, стихотворения Ботева в нар. песенном репертуаре.

483. **Пузей К. С.** Елин-Пелин — классик болгарской литературы. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филолог. наук. Л., 1955. 18 стр. (Ленинградский гос. пед. инст. им. А. И. Герцена).
Стр. 13—15, 17: фольклор в творчестве Елина-Пелина.

484. **Славейкова С.** Музей Петко и Пенчо Славейковых. — Новая Болгария, 1952, № 1, стр. 12—13.
Интерес Славейковых к устной поэзии.

485. **Собкович А.** О творчестве Тодора Влайкова. — В кн.: Т. Влайков. Избранное. М., Гослитиздат, 1956, стр. 3—15.
Стр. 14, 15: традиции нар. болгарской поэзии в произведениях Влайкова.

См. также №№ 5, 11, 242, 265, 632, 634.

Польша

486. **Александрович С.** Родник вдохновения. — Сов. отчизна, Минск, 1955, № 4, стр. 130—135.
Белорусский фольклор в произведениях А. Мицкевича.

487. **Ардимович В.** Людвик Кондратович. — В кн.: Л. Кондратович (В. Сырокомля). Избранные произведения. М., Гослитиздат, 1953, стр. 3—8.
Фольклор в творчестве Кондратовича.
488. **Ардимович В. Э.** Мария Конопницкая. — В кн.: М. Конопницкая. Избранное. М., Гослитиздат, 1950, стр. 3—32.
Стр. 21: народная поэзия в стихах Конопницкой.
489. **Берков П. Н.** Гений польской поэзии Адам Мицкевич (1798—1948). — Известия Акад. наук СССР, Отделение литер. и языка, 1949, т. VIII, вып. 2, стр. 97—100.
Интерес Мицкевича к нар. творчеству.
490. **Бэлза И. Ф.** Мицкевич и музыка. — В кн.: Литература славянских народов, вып. 1. Адам Мицкевич. К столетию со дня смерти. Сб. статей. М., Изд. Акад. наук СССР, 1956, стр. 144—162.
Песни в поэзии Мицкевича; нар. мотивы в романсах на слова Мицкевича.
491. **Василенок С. И.** Адам Мицкевич и белорусская литература. — В кн.: Славянская филология. Статьи и монографии. М., Изд. Московского унив., 1951, стр. 124—134.
Белорусский фольклор в поэзии Мицкевича.
492. **Виноградов В. В.** Адам Мицкевич. (К столетию со дня смерти). — Известия Акад. наук СССР, Отделение литер. и языка, 1956, т. XV, вып. 1, стр. 3—6.
Связь творчества Мицкевича с фольклором.
493. [Вступительная заметка]. — В кн.: В. Жукровский. Сказки Вьетнама. Авторизованный пер. с польского Я. Немчинского. М., Детгиз, 1956, стр. 3—4.
Обработка Жукровским вьетнамского фольклора.
494. **Гапова В. И.** Произведения Элизы Ожешко о белорусском крестьянстве. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филолог. наук. Л., 1953. 19 стр. (Ленинградский гос. унив. им. А. А. Жданова).
Стр. 14—16: белорусская устная поэзия в творчестве Ожешко.
То же: Краткие сообщения Инст. славяноведения Акад. наук СССР, вып. 16, 1955, стр. 111—113.
495. **Герцен А. И.** Собрание сочинений в тридцати томах, т. 2, М., Изд. Акад. наук СССР, 1954. 512 стр.
Стр. 338, 339: черногорская легенда, приведенная Мицкевичем в его лекциях в «Collège de France».
496. **Горский И. К.** Адам Мицкевич. М., Изд. Акад. наук СССР, 1955. 276 стр.
Стр. 18—20, 29, 33, 42—50, 60, 61, 64, 68, 69, 102, 115, 126—128, 146, 155, 156, 158, 169, 195, 219, 236, 242: фольклорные интересы Мицкевича.
Рецензия:
Бэлза И. Юбилейные русские и украинские издания о Мицкевиче. — Славяне, 1956, № 3, стр. 51—54.
497. **Горский И. К.** Предисловие. — В кн.: Ю. И. Крашевский. Старое предание. М., Гослитиздат, 1950, стр. 3—11.
Стр. 7—9: фольклорная основа романа «Старое предание».
498. **Горский И. К.** Предисловие. — В кн.: Ю. И. Крашевский. Старое предание. Роман из жизни IX века. М., Гослитиздат, 1956, стр. 3—8.
Фольклор в романе «Старое предание».
499. **Горский И. К.** Черты реализма в творчестве Юлия Словацкого (до 1839 года). Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филолог. наук. М., 1953. 15 стр. (Московский гос. унив. им. М. В. Ломоносова).
Стр. 10, 11: фольклор в трагедии «Балладина».
500. **Державин К. Н.** Юлиуш Словацкий. — В кн.: Ю. Словацкий. Избранное. М., Гослитиздат, 1952, стр. 3—42.
Стр. 7, 9, 15, 23: народно-поэтические мотивы в произведениях Словацкого.
501. **Живов М.** Адам Мицкевич. — Славяне, 1945. № 11, стр. 44—47.
Место фольклора в поэзии Мицкевича.
502. **Живов М. С.** Адам Мицкевич. Жизнь и творчество. М., Гослитиздат, 1956. 592 стр.
Стр. 14, 20, 26, 66, 67, 71—79, 83, 94, 96, 97, 99, 106, 108, 146, 147, 149, 150, 205, 219, 222, 225, 276, 370, 373, 374, 409, 412—414, 444: поэзия Мицкевича и фольклор.
503. **Кацнельсон Д. Б.** Адам Мицкевич и народное творчество. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филолог. наук. Л., 1952. 26 стр. (Ленинградский гос. унив. им. А. А. Жданова).
504. **Кацнельсон Д. Б.** К вопросу об отношении Адама Мицкевича к народному творчеству (1820—1829 гг.). — Ученые записки Инст. славяноведения Акад. наук СССР, т. VIII, 1954, стр. 181—233.

Рецензия:

Дынник В. Новые работы славяноведов. — Иностранная литература, 1955, № 6, стр. 219—220.

505. **Кжижановский Ю.** Народные мотивы в творчестве Мицкевича. — Журнал Польской Академии наук, Варшава, 1956, т. I, вып. 2—3, стр. 50—76.

506. Литература славянских народов, вып. 1. Адам Мицкевич. К столетию со дня смерти. Сб. статей. М., Изд. Акад. наук СССР, 1956. 163 стр.

Стр. 66, 83, 84, 86, 87, 89, 116, 144—149, 152, 153, 160: знакомство Мицкевича с фольклором; устное творчество в поэзии Мицкевича.

507. **Лойко О. А.** Адам Мицкевич и белорусская литература. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филолог. наук. Минск, 1956. 15 стр. (Белорусский гос. унив. им. В. И. Ленина).

Стр. 6—9: «А. Мицкевич и устное поэтическое творчество белорусского народа».

508. **Мартынов В. В.** Украинская тема в творчестве Ю. Словацкого. — Труды Одесского гос. унив. им. И. И. Мечникова, Сб. филолог. факультета, т. IV, Киев, 1954, стр. 151—159.

Украинский фольклор в произведениях Словацкого.

509. **Метельский Г.** Мицкевич в Вильнюсе. — Сов. Литва, Вильнюс, 1948, № 304, 24 декабря.

«Пан Тадеуш» и легенда о Гедимине.

510. **Миллер И.** Предисловие. — В кн.: К. Тетмайер. Избранная проза. М., Гослитиздат, 1956, стр. 3—20.

Стр. 7, 9, 12—14, 16: польский фольклор в романе Тетмайера «Легенда Татр».

511. **Михальская Н. П.** Творческий путь Адама Мицкевича. (Лекция по курсу зарубежной литературы). М., 1956. 24 стр. (Московский гос. пед. инст. им. В. И. Ленина).

Стр. 5—10, 12, 14, 18, 23, 24: народная поэзия в произведениях Мицкевича.

512. **Оболевич В.** Великий польский поэт. (К столетию со дня смерти Адама Мицкевича). — На рубеже, Петрозаводск, 1955, № 6, стр. 122—131.

Знакомство Мицкевича с фольклором.

513. **Охрименко П. П.** Творческие переработки баллады «Пани Твардовская» Адама Мицкевича в украинской и белорусской литературах первой половины XIX века. — Ученые записки Гомельского гос. пед. инст. им. В. П. Чкалова, вып. III, Минск, 1956, стр. 89—97.

Фольклорная основа баллады «Пани Твардовская» и ее переработок.

514. **Познанская Л.** Певец свободы. (К столетию со дня смерти Адама Мицкевича). — Наука и жизнь, 1955, № 11, стр. 57—58.

Фольклорные образы в поэзии Мицкевича.

515. **Рыльский М.** Великий польский поэт Адам Мицкевич. Киев, 1955. 18 стр. (Общ. по распространению политич. и научных знаний УССР).

Стр. 5—7: знакомство Мицкевича с фольклором.

516. **Рыльский М.** Великий польский поэт Адам Мицкевич. М., Изд. «Знание», 1955. 16 стр. (Всесоюзное общ. по распространению политич. и научных знаний, серия VI, № 15).

Стр. 4—8, 12, 13: интерес Мицкевича к устной народной поэзии.

517. **Рыльский М.** Великий польский поэт-революционер. (К столетию со дня кончины Адама Мицкевича). — Коммунист, 1955, № 16, стр. 55—67.

Стр. 56, 58, 59: обращение Мицкевича к фольклору.

518. **Рыльский М.** Об Адаме Мицкевиче. — Иностранная литература, 1955, № 5, стр. 204—207.

Фольклор в творчестве Мицкевича.

519. **Рыльский М.** Поэзия Адама Мицкевича. М., Гослитиздат, 1956. 87 стр.

Стр. 26, 30, 47, 54—67: фольклор в поэзии Мицкевича.

520. **Сагарев Л. Г.** Адам Мицкевич в оценке передовой русской критики 20-х годов XIX века. — Ученые записки Минского гос. пед. инст. им. А. М. Горького, вып. IV, Минск, 1955, стр. 131—151.

Стр. 132, 145, 146, 148: нар. поэзия в творчестве Мицкевича.

521. **Симкина С. К. и Карпенко Т. А.** К 150-летию со дня рождения Адама Мицкевича. — Вестник Ленинградского унив., 1949, № 1, стр. 152—153.

Краткое изложение доклада Д. Б. Кацнельсон «К вопросу о фольклоризме Мицкевича в 1824—1829 гг.».

522. **Славятинский Н. А.** Элиза Ожешко. Очерк жизни и творчества. — В кн.: Э. Ожешко. Избранные произведения, т. 1. М., Гослитиздат, 1948, стр. 3—41.

Стр. 28: белорусский фольклор в повести «Дзюрдзи».
523. **Советов С. С.** Адам Мицкевич. Л., Изд. Ленинградского унив., 1956. 188 стр.
Стр. 11—13, 50—55, 60, 61, 63, 66, 106—108, 126, 141, 156, 167: устная поэзия в творчестве Мицкевича.
524. **Советов С. С.** К вопросу о языке польских сатирических поэм в XVIII веке. — Ученые записки Инст. славяноведения Акад. наук СССР, т. I, 1949, стр. 293—324.
Стр. 312: поговорки и пословицы в поэмах.
525. **Советов С. С.** Творческий путь Адама Мицкевича. — Ученые записки Инст. славяноведения Акад. наук СССР, т. II, 1950, стр. 119—137.
Стр. 120, 123, 124, 129: интерес Мицкевича к фольклору.
526. **Струмф-Войткевич Ст.** Путь Мицкевича. Варшава, Изд. «Полония», 1955. 96 стр.
Стр. 13, 14, 16—18, 21, 22, 30, 33, 52, 56: фольклорные мотивы в творчестве Мицкевича.
527. **Тимофеева В. М.** Великий польский поэт Адам Мицкевич. Минск, Изд. Белорусского унив., 1955. 39 стр. (Общ. по распространению политич. и научных знаний БССР).
Стр. 5—8: Мицкевич и фольклор.
528. **Франко И.** Избранные сочинения, т. V. М., Гослитиздат, 1951. 544 стр.
Стр. 361—363, 391, 411: польские нар. песни в произведениях Т. Ленартовича, М. Конопницкой, Б. Пруса; стр. 444, 445, 451: фольклор в творчестве Я. Врхлицкого; стр. 456, 463, 464: интерес К. Гавличека к устной поэзии.
529. **Цыбенко Е.** Элиза Ожешко. — В кн.: Э. Ожешко. Сочинения в пяти томах, т. 1. М., Гослитиздат, 1953, стр. 5—25.
Стр. 21: белорусский фольклор в повести «Дзюрдзи».
530. **Яструни М.** Адам Мицкевич. — В защиту мира, 1955, № 50, стр. 139—143.
Устная поэзия в творчестве Мицкевича.
См. также №№ 5, 89, 594, 636.

Чехословакия

531. **Беляев В.** Народный мститель. — Славяне, 1953, № 4, стр. 59.
Фольклорные истоки романа И. Ольбрахта «Никола Шугай, разбойник».
532. **Благинин Л.** Славянская библиотека. — Новый мир, 1945, № 8, стр. 121—125.
Рецензия на кн.: А. Ирасек. Старинные сказания чешского народа. М., 1943; И. Ганкар. Повести и рассказы. М., 1945; Р. Стийенский. Колыбель юнаков. М., 1945. — Фольклор в творчестве Ирасека, Ганкара и Стийенского.
533. **Богатырев П.** Алоис Ирасек и его книга «Старинные чешские сказания». — В кн.: А. Ирасек. Старинные чешские сказания. М.—Л., Детгиз, 1952, стр. 3—10.
534. **Богатырев П.** Иосиф Каетан Тыл (1808—1856). Биографическая справка. — В кн.: И. К. Тыл. Волынщик из Стракониц. М., «Искусство», 1953, стр. 3—9.
Фольклорные традиции в пьесах Тыла.
535. **Богатырев Ш. Ш.** М. Горький и чешская культура. (Из документов дооктябрьского периода). — Вестник Акад. наук СССР, 1956, № 9, стр. 78—84.
Интерес Горького к изданиям чешского фольклора.
536. **Боголюбова Ф.** Божена Немцова (1820—1862). — В кн.: Б. Немцова. Повести и рассказы. М.—Л., Гослитиздат, 1950, стр. 3—8.
Любовь Немцовой к устной поэзии.
537. **Боголюбова Ф.** Божена Немцова. — В кн.: Б. Немцова. Дикая Бара и другие рассказы. М., Гослитиздат, 1954, стр. 5—9.
Интерес Немцовой к чешскому фольклору.
538. **Богомазов С.** Чешская сказка на советской сцене. — Московская правда, 1952, № 161, 9 июля.
Пьеса И. К. Тыла «Волынщик из Стракониц» в Центральном детском театре (Москва).
539. **Грабарь Э.** Чешские связи Ивана Франко. — Славяне, 1956, № 8, стр. 15—20.
Интерес Франко к чешскому фольклору.
540. **Грипич А.** Писатель-гражданин. К 100-летию со дня смерти Иозефа Каэтана Тыла. — Сов. культура, 1956, № 81, 12 июля.
Фольклор в пьесах Тыла.
541. **Еланский Н. П.** Выдающийся чешский сатирик Ярослав Гашек. — Ученые записки Саратовского гос. пед. инст., вып. XVII, Кафедра русской и зарубежной литер., Кафедра русского языка. Саратов, 1955, стр. 98—138.
Стр. 113, 135, 136: традиции фольклора в творчестве Гашека.

542. **Еланский Н. П.** Первые литературные опыты Гашека. — В кн.: Саратовский гос. пед. инст. Тезисы докладов на научной конференции, посвященной итогам научно-исследовательской работы за 1955 год. Саратов, 1956, стр. 74—77.
Чешская устная поэзия в произведениях Гашека.

543. **Заславский Д.** Ярослав Гашек и его роман. — В кн.: Я. Гашек. Похождения бравого солдата Швейка во время мировой войны. М., Гослитиздат, 1956, стр. 3—16.
Стр. 10, 13: народно-поэтические традиции в романе.
Рецензия:
Молдавский Дм. Солдат Швейк вступает в бой. — Сов. отчизна, Минск, 1957, № 2, стр. 133—134.

544. **И. Г.** Рождение кукольного фильма. — Пражские новости, 1951, № 15, стр. 17—19.
Экранизация чешских сказок Иржи Трнком.

545. К читателям. — В кн.: А. Ирасек. Яношик. Старинные чешские сказания. М., Детгиз, 1956, стр. 3—4.
Народно-поэтическая основа «Сказаний».

546. К читателям. — В кн.: Б. Немцова. Пастух и рыцарь. Сказки. М.—Л., Детгиз, 1951, стр. 54—55.
Фольклорная основа сказок Немцовой.

547. **Калашникова И.** Ярослав Гашек (1883—1923). — В кн.: Я. Гашек. Рассказы. Фельетоны. М., Гослитиздат, 1955, стр. 3—17.

То же: Ярославль, Кн. изд., 1956. — Фольклорные традиции в произведениях Гашека.

548. **Кишкин Л. С.** К вопросу о знакомстве А. С. Пушкина с культурой и общественной жизнью чехов и словаков. — Ученые записки Инст. славяноведения Акад. наук СССР, т. IV, 1951, стр. 357—363.
Славянские фольклорные мотивы в поэзии Пушкина.

549. **Кишкин Л. С.** Сватоплук Чех. (Краткий обзор жизни и творчества). — В кн.: С. Чех. Избранное. М., Гослитиздат, 1954, стр. 3—28.
Стр. 4, 5, 7—9, 22: традиции народной поэзии в произведениях Чеха.

550. **Клейнер П.** Иван Ольбрахт. — В кн.: И. Ольбрахт. Избранное. М., Гослитиздат, 1956, стр. 3—17.
Стр. 13, 14: фольклор в романе «Никола Шугай, разбойник».

551. **Клейнер П.** Предисловие. — В кн.: И. Ольбрахт. Никола Шугай, разбойник. М., Гослитиздат, 1952, стр. 3—6.
Фольклор в романе «Никола Шугай, разбойник».

552. **Копыстянская Н. Ф.** Закарпатская Украина в творчестве Ивана Ольбрахта. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филолог. наук. Львов, 1955. 16 стр. (Львовский гос. унив. им. И. Франко).
Стр. 12, 13: фольклорные мотивы в романе «Никола Шугай, разбойник».

553. **Копыстянская Н. Ф.** Книга о Карле Гавличке Боровском. — Иностранная литература, 1956, № 12, стр. 253—254.
Рецензия на кн.: B. Stanislav. Karel Havlíček Borovský. Praha, 1954. — Интерес Боровского к фольклору.

554. **Королюк В.** Славный поборник дружбы народов. — Славяне, 1952, № 1, стр. 50—51.
Интерес Яна Коллара к фольклору.

555. **Лещинская Г.** Иозеф Каэтан Тыл (1856—1956). — В кн.: И. К. Тыл. Избранное. М., Гослитиздат, 1956, стр. 3—15.
Народно-поэтическая основа драматургии Тыла.

556. **Никольский С. В.** Карел Яромир Эрбен. — В кн.: К. Я. Эрбен. Баллады. Стихи. Сказки. Общ. ред. П. Г. Богатырева. М., Гослитиздат, 1948, стр. 3—14.
Фольклорные истоки творчества Эрбена.

557. **Никольский С. В.** Отражение словацкого восстания в художественной литературе. — Ученые записки Инст. славяноведения Акад. наук СССР, т. II, 1950, стр. 56—65.
Стр. 57, 58: обзор партизанских песен.

558. Новые переводы произведений Карела Эрбена. — Славяне, 1948, № 3, стр. 63.
Обработка Эрбеном фольклорных произведений.

559. **Павлович А. И.** Чешское национально-освободительное движение конца XVIII—начала XIX в. в изображении Алоиза Ирасека. — В кн.: Славянская филология. Статьи и монографии. М., Изд. Московского унив., 1951, стр. 60—78.
Стр. 72, 73: фольклор в романах Ирасека.

560. **Рот А. М.** Закарпатье в творчестве Ивана Ольбрахта. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филолог. наук. М., 1955. 18 стр. (Московский гос. унив. им. М. В. Ломоносова).
Стр. 16, 17: связь устной поэзии закарпатских украинцев с творчеством Ольбрахта.

561. **Славин Л.** Легенда о Шугае. — Лит. газета, 1952, № 139, 18 ноября.
Рецензия на кн.: И. Ольбрахт. Никола Шугай, разбойник. М., 1952. — Фольклор в романе.
562. «Сокровище Валидуба». — Славяне, 1953, № 3, стр. 62.
Пьеса Л. Веприцкой по мотивам чешского и словацкого фольклора.
563. **Соловьева А. П.** Йозеф Каэтан Тыл. (К столетию со дня смерти). — Славяне, 1956, № 7, стр. 53—56.
Народно-поэтические мотивы в пьесах Тыла.
564. **Соловьева А. П.** Петр Безруч и его «Силезские песни». — В кн.: П. Безруч. Силезские песни. М., Гослитиздат, 1955, стр. 3—14.
Стр. 12: связь «Песен» с устным народным творчеством.
Рецензия:
Щекотов П. Силезские песни. — Звезда, 1955, № 10, стр. 169—170.
565. **Соловьева А. П.** Реализм «Малостранских повестей» Яна Неруды. — Краткие сообщения Инст. славяноведения Акад. наук СССР, вып. 3, 1951, стр. 60—70.
Стр. 62, 64: фольклорные традиции в поэзии Неруды.
566. Спектакль по мотивам чешских сказок. — Славяне, 1954, № 10, стр. 64.
Музкомедия «Прекрасная мельничиха».
567. Творцы мультипликационного кинофильма за работой. — Пражские новости, 1951, № 7, стр. 17—19.
Чешская сказка в мультипликации.
568. **Томашек Д.** 130-летие со дня рождения Божены Немцовой. — Пражские новости, 1950, № 5, стр. 10—11.
Фольклор в творчестве Немцовой.
569. Трнка Йиржи. — Большая советская энциклопедия, т. 43, 2-е изд., М., 1956, стр. 271.
Фольклор в театре Трнка.
570. Тыл Йосеф Каэтан. — Большая советская энциклопедия, т. 43, 2-е изд., М., 1956, стр. 525—526.
Фольклор в творчестве Тыла.
571. **Филиппчикова Р.** Божена Немцова и ее повесть «Бабушка». — В кн.: Б. Немцова. Бабушка. М., Гослитиздат, 1956, стр. 5—14.
Стр. 7, 11, 13: традиции фольклора в произведениях Немцовой.
572. **Фучик Ю.** Избранные очерки и статьи. М., Изд. иностр. литер., 1950. 268 стр.
Стр. 172—178: место нар. сказки в детском чтении; стр. 208. 209: «Над сказками Эрбена»; стр. 214, 215: нар. песня в творчестве К. Гавличека; стр. 226, 227: «Няня поэта» — интерес А. С. Пушкина к фольклору; стр. 233, 239: нар. речь в произведениях Б. Немцовой.
573. Чешская сказка в Центральном театре кукол. — Славяне, 1953, № 6, стр. 62.
Спектакль «Чертова мельница» по мотивам пьесы Я. Дрды «Игра с дьяволом».
574. Чешская сказка на сцене Московского театра. — Славяне, 1952, № 8, стр. 62.
Пьеса «Волынщик из Стракониц» И. Тыла.
575. **Шуплецов Б.** Алоис Ирасек (1851—1930). — В кн.: А. Ирасек. Сочинения в восьми томах, т. 1. М., Гослитиздат, 1955, стр. 5—24.
Стр. 19, 20: сказки и легенды в «Старинных чешских сказаниях» Ирасека.
576. Экранизация чешской сказки. — Славяне, 1953, № 1, стр. 63.
Мультипликационный фильм «Валидуб».
См. также №№ 5, 393, 434, 633, 635.

Югославия

577. **Богданов М.** Радое Доманович (1873—1908). — В кн.: Р. Домановић. Повести и рассказы. М., Гослитиздат, 1956, стр. 3—17.
Стр. 3, 12, 13: сербский фольклор в произведениях Домановича.
578. **Зайцев В. К.** Поэма Ивана Гундулича «Осман». Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филолог. наук. Л., 1954. 16 стр. (Ленинградский гос. унив. им. А. А. Жданова).
Стр. 11—14: «Поэма „Осман" и народное творчество».
579. **Зенкевич М.** Петр Негош и его поэзия. — В кн.: П. Негош. Горный венец, М., Гослитиздат, 1948, стр. 3—22.
Стр. 3, 5, 10—12, 16, 18, 20: фольклор в поэме «Горный венец»; Негош как собиратель сербской устной поэзии.
То же: М., Гослитиздат, 1955, стр. 5—20.

580. **Кравцов Н.** Иван Цанкар. (К восьмидесятилетию со дня рождения). — Славяне, 1956, № 5, стр. 51—53.
Фольклор в ранних произведениях Цанкара.
581. **Кюссе Р. Ф.** Сербский поэт-реалист Йован Йованович-Змай. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филолог. наук. М., 1955. 16 стр. (Акад. наук СССР, Инст. мировой литер. им. А. М. Горького).
Стр. 6, 10, 13, 16: устная поэзия в творчестве Йовановича-Змая.
582. **Мироненко А.** Певец Лужицы. К столетию со дня рождения Якуба Барта-Тишинского. — Славяне, 1956, № 8, стр. 54—55.
Интерес поэта к фольклору лужицких сербов.
583. **Можаева В. О.** Йован Йованович-Змай и сербское народное творчество. Автореферат дисс. на соискание учен. степени кандидата филолог. наук. М., 1954. 15 стр. (Московский гос. унив. им. М. В. Ломоносова).
584. **Рыльский М.** Иван Франко и славянство. — Славяне, 1956, № 7, стр. 28—31.
Интерес Франко к сербскому фольклору.
585. **Чернышев В.** А. С. Пушкин и сербские и русские народные песни. — Известия Акад. наук СССР, Отделение литер. и языка, 1948, т. VII, вып. 2, стр. 159—164.
См. также №№ 5, 32, 532.

2. Народная песня и творчество композиторов

Болгария

586. **Крыстев В.** Народный композитор Добри Христов. — Новая Болгария, 1955, № 3, стр. 13.
Нар. песня в творчестве Христова.
587. **Ст.** Коротко о работе наших композиторов. — Бюллетень культурной информации, София, 1947, № 31, стр. 14—15.
Нар. песня в творчестве современных композиторов.
588. **Стайнов П.** Творить для народа. — Сов. музыка, 1954, № 9, стр. 121—122.
Композитор об использовании нар. болгарских песен в своем творчестве.
См. также №№ 211, 246, 263.

Польша

589. **Александровская Л.** Выдающийся польский композитор. (К восьмидесятилетию со дня смерти Станислава Монюшко). — Славяне, 1952, № 6, стр. 26—28.
Нар. песня в творчестве Монюшко.
590. **Асафьев Б.** Мазурки Шопена. — Сов. музыка, 1947, № 3, стр. 61—76.
Народнопесенная основа мазурок Шопена.
591. **Асафьев Б.** Музыка Римского-Корсакова в аспекте народно-поэтической славянской культуры и мифологии. — Сов. музыка, 1946, № 7, стр. 67—79.
Польские и сербские нар. мелодии в творчестве Римского-Корсакова.
592. **Бэлза И.** Выдающийся деятель польской музыкальной культуры. К стодвадцатилетию со дня смерти Михаила Клеофаса Огиньского. — Сов. культура, 1953, № 48, 22 октября.
Интерес Огиньского к нар. песням.
593. **Бэлза И.** Забытый польский композитор. — Сообщения Инст. истории искусств Акад. наук СССР, 9. Музыка, М., Изд. Акад. наук СССР, 1956, стр. 131—139.
Стр. 137: народно-бытовые истоки музыки Ф. Островского.
594. **Бэлза И.** Из истории русско-польских музыкальных связей. М., Музгиз, 1955. 63 стр.
Стр. 8—13: нар. песня в творчестве польских композиторов; стр. 36, 37: фольклор в поэзии А. Мицкевича.
595. **Бэлза И.** Мечислав Карлович. М.—Л., Музгиз, 1951. 183 стр.
Стр. 15, 16, 20, 21, 26, 39—41, 93—103, 117, 138—140, 143: нар. песня и творчество Карловича.
Рецензия:
Кремлев Ю. Очерк о Карловиче. — Сов. музыка, 1952, № 8, стр. 107—108.
596. **Бэлза И.** Русские классики и музыкальная культура западного славянства. М.—Л., Музгиз, 1950. 67 стр.
Стр. 11—13, 17, 25, 28, 33, 36, 43, 48, 51, 55—58: интонации польских, чешских и русских песен в творчестве славянских композиторов.

Рецензия:

Мартынов И. И. — Сов. книга, 1951, № 3, стр. 118—120.

597. **Бэлза И.** Страницы нашей дружбы. Новые польские книги о Монюшко. — Сов. культура, 1955, № 112, 10 сентября.

Нар. истоки музыки Монюшко.

598. **Галацкая В. С.** Музыкальная литература западноевропейских стран. Учебное пособие для музык. училищ, ч. I, 2-е изд., М., Музгиз, 1955. 404 стр.

Стр. 348—352, 357, 358, 363, 368, 371, 373—375: фольклор в музыке Ф. Шопена.

599. **Городинский В.** Гений польской музыки. — Огонек, 1949, № 42, стр. 25—26.

Польские нар. мелодии в творчестве Ф. Шопена.

600. **Ивашкевич Я.** Шопен. Пер. с польского Р. Кашер. М.—Л., Музгиз, 1949. 82 стр.

Стр. 16, 17, 41, 44, 45, 50—53, 63—65, 77, 78: польская песня в музыке Шопена.

601. **Кремлев Ю. А.** Фредерик Шопен. Очерк жизни и творчества. М.—Л., Музгиз, 1949. 410 стр.

Стр. 179, 181—192, 208—210, 216—219, 224, 228, 230, 234, 241—244, 246—248, 259, 266, 269—272, 282, 283, 288, 294—296, 298—301, 309, 310, 333, 344, 353, 361, 366: фольклор в творчестве Шопена.

Рецензии:

1) Бэлза И. Ф. Проблема изучения шопеновского наследия. — Краткие сообщения Инст. славяноведения Акад. наук СССР, вып. 9, 1952, стр. 91—95.

2) Розеншильд К. О книге Ю. Кремлева «Фредерик Шопен». — Сов. музыка, 1950, № 12, стр. 91—95.

602. **Кремлев Ю. А.** Эстетика Шопена. — Сов. музыка, 1949, № 7, стр. 41—48.

Стр. 42: фольклорная основа сочинений Шопена.

603. **Кулаковский Л.** К спорам о новой польской музыке. — Сов. музыка, 1956, № 1, стр. 137—140.

Фольклор в творчестве современных польских композиторов.

604. **Лисса С.** Музыка новой Польши на подъеме. (Письмо из Варшавы). — Сов. музыка, 1950, № 3, стр. 94—96.

Фольклор в творчестве современных композиторов.

605. **Лисса С.** Фестиваль польской музыки. — Сов. музыка, 1952, № 5, стр. 114—115.

Народно-песенные традиции в произведениях современных польских композиторов.

606. Мотивы польских народных песен в произведениях украинских композиторов. — Информационный бюллетень Польского агенства печати, 1956, 11 VIII—20 VIII, Приложение, стр. 6.

606а. **Пасхалов В. В.** Шопен и польская народная музыка. Л.—М., Музгиз, 1949.

Рецензия:

Бэлза И. Проблема изучения шопеновского наследия. — Краткие сообщения Инст. славяноведения Акад. наук СССР, вып. 9, 1952, стр. 96—98.

607. **Синявер Л.** Шопен. М.—Л., Музгиз, 1951. 95 стр. (Школьная библ.).

Стр. 16—19, 29, 40, 41, 44—49, 54, 62, 65: нар. мотивы в творчестве Шопена.

608. Советская книга о Шопене. — Сов. музыка, 1952, № 3, стр. 99.

Издание в Польше книги В. Пасхалова «Шопен и польская народная музыка» (Краков, 1951).

609. **Соловцов А.** Фредерик Шопен. Жизнь и творчество. М., Музгиз, 1956. 324 стр.

Стр. 24—26, 29, 40, 97, 98, 104, 125, 126, 130—138, 148, 149, 186, 197, 199—203, 220, 223, 224, 259, 261: связь творчества Шопена с нар. мелосом.

Рецензия:

Дельсон В. Монография о Шопене. — Сов. музыка, 1957, № 10, стр. 142—143.

610. **Соловцов А.** Шопен. Жизнь и творчество. М., Музгиз, 1949. 139 стр.

Стр. 21, 24, 63, 68, 69, 79, 80, 84, 86, 89—93, 100—102, 111: интерес Шопена к нар. песне.

Рецензия:

Бэлза И. Проблема изучения шопеновского наследия. — Краткие сообщения Инст. славяноведения Акад. наук СССР, вып. 9, 1952, стр. 95—96.

611. **Ярустовский Б.** Великий польский композитор. (К столетию со дня смерти Ф. Шопена). — Славяне, 1949, № 10, стр. 49—53.

Нар. основа музыки Шопена.

См. также №№ 12, 216, 246, 276, 308, 346, 386, 490.

Чехословакия

612. **Барвик М.** Леош Яначек. — Чехословакия, 1954, № 7, стр. 18—19.
Знакомство Яначека с нар. творчеством.
613. **Бэлза И.** Антонин Дворжак. М.—Л., Музгиз, 1949. 139 стр.
Стр. 3—6, 12: обзор чешских нар. песен; стр. 16, 24, 26, 29, 32—35, 38—44, 51—55, 65, 73, 74, 76, 80, 92, 93, 98—103, 106, 111—114, 116—119, 125: нар. мотивы в музыке Дворжака.
Рецензия:
Васина-Гроссман В. Новые книги о музыке дружественных народов. — Сов. музыка, 1951, № 5, стр. 126—127.
614. **Бэлза И.** Вацлав Ян Томашек. (К столетию со дня смерти). — Сов. музыка, 1950, № 8, стр. 88—90.
Чешские народно-песенные интонации в музыке Томашека.
615. **Бэлза И.** Йозеф Богуслав Ферстер. — Сов. музыка, 1950, № 12, стр. 85—90.
Нар. песня в музыке Ферстера.
616. **Бэлза И.** Композитор-патриот. — Славяне, 1954, № 7, стр. 53—55.
Нар. истоки творчества Леоша Яначека.
617. **Бэлза И.** Леош Яначек. — Сов. музыка, 1954, № 7, стр. 116—120.
Фольклор в музыке Яначека.
618. **Бэлза И.** Монография о Бедржихе Сметане. — Славяне, 1954, № 12, стр. 53—56.
Рецензия на кн.: З. Неедлы. Собрание сочинений, тт. XXI—XXVII. «Бедржих Сметана», кн. 1—7. Прага, 1949—1954 (на чешском яз.). — Нар. песня в творчестве Сметаны.
619. **Бэлза И.** Монюшко в России. — Сов. музыка, 1952, № 6, стр. 73—78.
Любовь Монюшко к нар. песням.
620. **Бэлза И.** Монюшко и его связи с русской музыкальной культурой. — В кн.: Станислав Монюшко. Сб. статей. Ред. И. Бэлза. М.—Л., Музгиз, 1952. стр. 7—46.
Стр. 14, 15, 18, 24, 26, 27: нар. элементы в музыке Монюшко.
621. Выдающийся композитор Чехословакии. — Сов. музыка, 1949, № 10, стр. 105—106.
Нар. песня в музыке В. Новака.
622. **Карасек Б.** Композитор, дело которого принадлежит народным массам. (К 110-летию со дня рождения Антонина Дворжака). — Пражские новости, 1951, № 21, стр. 15—17.
Чешский фольклор в творчестве Дворжака.
623. **Кардош Д.** Заметки о словацкой музыке. — Сов. музыка, 1955, № 1, стр. 130—131.
Нар. мотивы в творчестве словацких композиторов.
624. **Киселев В.** Антонин Дворжак. — Славяне, 1954, № 4, стр. 54—56.
Народно-песенные истоки творчества Дворжака.
625. **Мартынов И.** Бедржих Сметана. М.—Л., Музгиз, 1950. 88 стр.
Стр. 4—6, 16, 23, 24, 26, 27, 34—36, 38, 41, 46, 48—50, 55, 58, 60, 71: нар. песня в творчестве Сметаны.
Рецензия:
Васина-Гроссман В. Новые книги о музыке дружественных народов. — Сов. музыка, 1951, № 5, стр. 125—126.
626. **Мартынов И.** Великий чешский композитор. (К 130-летию со дня рождения Б. Сметаны). — Славяне, 1954, № 3, стр. 49—51.
Народно-песенные интонации в творчестве Сметаны.
627. **Масленникова Л.** Великий чешский композитор. К 125-летию со дня рождения Бедржиха Сметаны. — Лит. газета, 1949, № 18, 2 марта.
Фольклор в музыке Сметаны.
628. **Шапорин Ю** Выдающийся чешский композитор. — Известия, 1949, № 50, 2 марта.
Чешская песня в музыке Б. Сметаны.
629. **Шоурек О.** Великий чешский композитор-гуманист. — Сов. музыка, 1954, № 5. стр. 45—48.
Нар. песня в творчестве А. Дворжака.
См. также №№ 246, 316, 318, 424, 596.

Югославия

630. **Молчанов К.** Югославские встречи. — Сов. музыка, 1956, № 9, стр. 125—128.
Нар. песня в творчестве современных югославских композиторов.
См. также № 459, 591.

V. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ ПОСОБИЯ

631. **Богатырев П. Г.** Программа по славянскому фольклору. Для филолог. факультетов гос. унив. и факультетов языка и литер. пед. инст. (М., 1952). 8 стр. (Мин. высш. образования СССР).

632. **Копержинский К.** Программа по истории болгарской литературы (для филолог. факультетов гос. унив.). М., Изд. Московского унив., 1949. 24 стр. (Мин. высш. образования СССР).

Стр. 3: основные сведения о болгарском народном творчестве; стр. 5, 6, 9, 12, 13: устная поэзия в произведениях болгарских писателей.

633. **Кузнецова Р. Р.** Программа по истории чешской литературы (для славянских отделений филолог. факультетов гос. унив.). М., Изд. Московского унив., 1953. 23 стр. (Мин. высш. образования СССР).

Стр. 4: чешский фольклор IX—XV вв.; стр. 8: Ф. Челаковский-фольклорист; стр. 9, 13, 18: устная поэзия в творчестве чешских писателей.

634. **Михальская Н.** Программа по истории болгарской литературы (для славянских отделений филолог. факультетов гос. унив.). М., Изд. Московского унив., 1953. 26 стр. (Мин. культуры СССР, Главное упр. высш. образования).

Стр. 8, 9, 11, 14, 15: фольклор в творчестве болгарских писателей.

635. **Павлович А. И.** Программа по истории чешской литературы (для филолог. факультетов гос. унив.). М., Изд. Московского унив., 1949. 18 стр. (Мин. высш. образования СССР).

Стр. 4, 5, 7: фольклор феодальной Чехии; стр. 8: фольклористическая деятельность Ф. Челаковского; стр. 10, 16: фольклор в произведениях чешских писателей.

636. **Цыбенко Е. З.** Программа по истории польской литературы (для славянских отделений филолог. факультетов гос. унив.). М., Изд. Московского унив., 1953. 30 стр. (Мин. высш. образования СССР).

Стр. 4, 5: фольклор XI—XV вв.; стр. 6, 7, 11—15, 19, 24: устная поэзия в творчестве польских писателей.

См. также №№ 216, 598.

VI. БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ СПРАВОЧНИКИ

637. **Бинкевич Е.** Лужичане (материал к библиографии). — Советская этнография, сб. статей, VI—VII, М.—Л., Изд. Акад. наук СССР, 1947, стр. 277—284.

Учет фольклорных материалов.

638. Литература и искусство за рубежом. Информационный бюллетень по материалам советской печати. М., 1949—1956. (Всесоюзная гос. библ. иностр. литер.).

639. Народная республика Болгария. Историческая библиография, т. 1, 1944—1947. М., Изд. Акад. наук СССР, 1954. 675 стр.

Стр. 632—633: библиография по нар. песне, театру и художественной самодеятельности.

640. Николай Севастьянович Державин. Вст. статья П. Н. Беркова. Библиография составлена Н. М. Асафовой. М.—Л., Изд. Акад. наук СССР, 1949. 72 стр. (Акад. наук СССР, Материалы к библиографии ученых СССР, Серия литер. и языка, вып. 1).

Стр. 7, 11, 12, 14, 25—27, 29, 39, 40, 44, 46, 47, 49, 62: работа Державина в области болгарского фольклора.

641. Новая иностранная книга в библиотеках Академии наук СССР. Систематический каталог изданий, т. 1—10. М., Изд. Акад. наук СССР, 1948—1956 (Акад. наук СССР, Фундаментальная библ. обществ. наук).

642. Новая литература по славяноведению. М., 1948—1956 (Акад. наук СССР, Фундаментальная библ. обществ. наук).

643. Сводный бюллетень новых иностранных книг, поступивших в крупнейшие библиотеки СССР. Серия «Б». Общественные науки. М., 1954—1956. (Всесоюзная гос. библ. иностр. литер.).

644. Сводный каталог новых иностранных книг по литературоведению, поступивших в крупнейшие библиотеки СССР в 1949—1953 гг. М., Изд. Всесоюзной кн. палаты, 1955. 438 стр. (Всесоюзная гос. библ. иностр. литер.).

Стр. 363—381: «Фольклор».

645. Советская этнография. Указатель статей и материалов, опубликованных в 1946—1955 гг. М., Изд. Акад. наук СССР, 1956. 44 стр. (Акад. наук СССР).

646. Список трудов академика Н. С. Державина в области славяноведения (1898—1952). Составил К. Н. Державин. — Краткие сообщения Инст. славяноведения Акад. наук СССР, вып. 11, 1953, стр. 87—94.
Включены работы по фольклору.

647. **Умикян А. и Шор В.** Болгарская литература. Библиографический указатель. Под ред. Н. С. Державина. Л., 1948. 117 стр. (Гос. Публ. библ. им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Художественная литер. славянских народов).
Стр. 17—21: «Общие работы по истории болгарской литературы и болгарского народного творчества»; стр. 43: «Переводы произведений народного творчества».

648. **Успенская С. Л.** Литература о музыке. 1948—1953. Библиографический указатель. Ред. Ю. И. Масанов. М., Изд. Всесоюзной кн. палаты, 1955. 344 стр. (Всесоюзная кн. палата).
Стр. 90—91: «История музыки зарубежных стран. Народное творчество»; стр. 269—287: «Музыка за рубежом. Современное состояние. Музыка в странах народной демократии».

649. Художественная литература Болгарии. Библиографический указатель книг и статей, опубликованных в советской и болгарской печати. М., 1952—1956. (Всесоюзная гос. библ. иностр. литер., Страны народной демократии).

650. Художественная литература Польши. Библиографический указатель книг и статей, опубликованных в советской и польской печати. М., 1952—1956. (Всесоюзная гос. библ. иностр. литер., Страны народной демократии).

651. Художественная литература Чехословакии. Библиографический указатель книг и статей, опубликованных в советской и чехословацкой печати. М., 1952—1956. (Всесоюзная гос. библ. иностр. литер., Страны народной демократии).
См. также № 302.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Абаджиева Ц. 18
Авдеева Л. А. 154
Азадовский М. К. 6, 394
Аксель Т. М. 68
Александров А. Н. 157
Александров Б. А. 116, 268
Александров И. 91
Александров Н. 269
Александрович С. 486
Александровская Л. 589
Алексеев Н. 39
Алеш М. 312, 317, 320
Аморт Ч. 332
Анастасова Л. 205
Анастасьев А. 349
Ангелов К. 94
Ангелова Р. 206
Андреев В. 5, 39
Арнаудов М. 359
Артемьев С. 460
Арцимович В. Э. 60, 142, 487, 488
Асафова Н. М. 640
Асафьев Б. В. 350, 351, 590, 591
Атанасов П. 412, 464
Аянов Г. П. 16

Балакин А. М. 352
Балакирев М. А. 427
Бараг Л. Г. 414
Барвик М. 612
Барска Д. 271
Барт-Тишинский Я. 582
Барток Б. 435
Бауков И. П. 138
Безруч П. 564
Белев Г. 475
Белинович Н. С. 50, 56, 58, 62, 63, 69, 118
Белинский В. Г. 456
Белинский Я. 198
Белович Н. 1
Белый В. А. 133, 134, 136, 147, 148
Беляев В. 531
Бенеславский Д. 272
Берков П. Н. 450, 489, 640
Берлинсон Р. 145
Бинкевич Е. 637
Благинин Л. 2, 532
Близкий С. 273
Блысков И. 470
Богатырев П. Г. 19, 46, 73, 142, 311, 373, 395, 415, 445, 533, 534, 556, 631
Богатырев Ш. Ш. 535
Богданов В. В. 451
Богданов М. 577
Боголюбова Ф. 536, 537
Богомазов С. 538
Болотин С. Б. 93, 95, 116, 135, 146, 153, 157, 161, 162, 164, 168, 177, 183, 186, 188, 191, 400
Большинцева Л. 70, 77
Борисов В. Т. 126
Боровский К. Г. 553
Ботев Х. 265, 467, 477, 482
Бояджиев О. 209
Брашеванов С. 210, 211
Бродский В. 312
Брошкевич Е. 274

Брюсова Н. Я. 275
Бэлза И. Ф. 276. 277, 313—320, 424, 427, 490, 496, 592—597, 601, 606а, 610, 613—620

Важдаев В. М. 36, 38
Вазов И. 465, 468, 469, 481
Вакарелски Х. 20—22, 26, 409, 410
Вандов И. 212
Варшавский А. С. 192
Васев С. 376
Василенок С. И. 491
Васильев Д. 377
Васильев-Буглай Д. С. 156
Васина-Гроссман В. А. 613, 625
Венелин Ю. 413
Веприцкая Л. В. 562
Вершигора П. П. 213
Веселовский А. Н. 450
Вимерите М. 87
Виноградов В. В. 396, 401, 492
Вирта Т. 79, 85
Владавская И. 3
Владимирова О. 366
Влайков Т. 485
Волгина Т. И. 169
Волков А. Р. 88, 89
Волконский М. П. 84
Воробьев В. П. 461
Ворошильский В. 279
Вранска Ц. 217, 391
Врхлицкий Я. 528

Габуния Е. 95
Гавличек К. 528, 572
Гаврилов Ю. 322
Галацкая В. С. 598
Галащук Б. И. 5
Гапова В. И. 494
Гатов А. Г. 140
Гашек Я. 541—543, 547
Гейлиг М. Ф. 216
Генов Т. 214
Герцен А. И. 495
Гинзберг С. 113, 175, 178
Гладыш М. 23
Глазкова Л. 152, 159
Глазунов А. К. 427
Глинский А. Ю. 88, 89
Головин Н. В. 44
Голомбек И. 415
Горак Ю. 425, 438
Горбачева И. 303
Горбов Д. А. 71—73
Городинский В. М. 281, 282, 599
Горский И. К. 496—499
Горький М. 242, 535
Грабарь Э. 539
Греков Б. Д. 399
Григорьев А. 92
Гридасова Н. 215
Грипич А. 540
Грубер Р. И. 216, 276
Грюнфельд Н. Э. 353
Гулиа Г. Д. 158
Гундулич И. 578

Гуска А. М. 374

Дворжак А. 613, 622, 624, 629
Дельсон В. Ю. 609
Денк П. 184
Державин К. Н. 5, 362, 462, 465, 466, 500, 646
Державин Н. С. 2, 8—10, 28, 397, 467—469, 640, 646, 647
Дитякин В. Т. 354
Дмитерко Л. Д. 4
Дмитраков И. П. 217
Дмитриев Н. 84
Добржанская Н. С. 143, 149, 193, 194, 203
Добрынина Е. 283
Доланский Ю. 433
Доманович Р. 577
Доминчен К. 284
Дрда Я. 573
Дружинин В. Н. 323
Дубинин Г. М. 218
Дунаевский И. О. 171
Дундич О. 355
Дунин-Борковский К. 58, 63
Дынник В. А. 441, 504
Дыновский В. 416
Дьяконов Л. В. 40

Евгеньев И. 219
Еланский Н. П. 541, 542
Елин-Пелин 242, 483
Емельянов Б. 355

Жаров А. А. 95
Живов М. С. 501, 502
Жинзифов Р. 466
Жукровский В. 493
Жупанич Н. 451

Зайцев В. К. 578
Зак А. Г. 463
Заруба Е. 363
Зарубин А. П. 131
Заславский Д. О. 543
Захаров Р. В. 220, 285, 356
Зелинский К. Л. 1
Зельдович М. А. 65, 68
Зенгинов Д. 221, 222
Зенкевич М. А. 197, 199, 579
Зимин А. А. 439
Злыднев В. И. 1, 359
Знепольский С. 470, 471
Зорина Л. 75
Зыкин В. Н. 452

Иванников В. С. 139, 144, 150, 151, 289
Иванов А. 204
Ивашкевич Я. 600
Йованович-Змай Й. 581, 583
Иорданский М. В. 124
Иосифов В. 404, 472
Иофьев М. 463
Ирасек А. 532, 533, 545, 559, 575
Исаев М. 480
Исаева К. 367
Исаковский М. В. 213

Кабакчиева М. 118
Кабалевский Д. Б. 223
Калашникова И. 547
Каленский Б. 427
Калоева И. А. 405, 406, 417, 429—432, 453
Камбуров И. 224
Каравелов Л. 265, 404, 473, 474
Караджич В. 452, 457
Каралийчев А. 24
Карасек Б. 622
Карбусицкий В. 375
Кардош Д. 623
Карлович М. 595
Карнаухова М. 324
Карпенко Т. А. 521
Кацарова Р. 238
Кацнельсон Д. Б. 503, 504, 521
Качулев И. 225, 233, 243
Кашер Р. 600
Келдыш Ю. В. 286
Кжижановский Ю. 505
Киселев В. 624
Кишкин Л. С. 433, 434, 548, 549
Клейнер П. А. 550, 551
Клягина-Кондратьева М. И. 35, 36, 38
Кметь Я. 325
Ковалджиев И. 267
Ковалева Т. 14
Коваль М. В. 132, 152, 159, 246
Коджахристов И. 105
Коев И. 226, 407
Козицкий Ф. Е. 169, 227, 228
Коллар Я. 554
Колмановский Э. С. 155
Колясиньский Е. 291
Комиссарова М. И. 176
Кондратович Л. 487
Кондратьев С. А. 123, 133, 134, 147, 148, 289
Конопницкая М. 488, 528
Копержинский К. А. 473—475, 632
Копыстянская Н. Ф. 552, 553
Корев С. 287
Королюк В. 554
Кравцов Н. И. 6, 29—31, 79, 229, 360, 455, 476, 580
Крамаржик Я. 436
Крашевский Ю. И. 497, 498
Крейтнер Г. Г. 189
Кремлев Ю. А. 595, 601, 602
Криушенко Ю. 108, 174
Кричка П. 444
Крозанек И. 326
Крохмаль-Орябинская М. 179
Крыстев В. 230—232, 244, 586
Крюков В. 234
Крюков Н. Н. 233
Куба Л. 314, 426, 427
Кубик И. Ш. 78
Кузнецов И. К. 463
Кузнецов К. 235
Кузнецов М. А. 217
Кузнецова Р. Р. 633
Кулаковский Л. В. 418, 419, 603
Кульда Б. М. 78
Курелла Т. 236
Кутасова О. 204
Кутев Ф. 237
Кучер В. 190
Кынчев З. 238
Кюссе Р. Ф. 581

Лазарев В. 53
Левашев М. 45
Лемперт Э. 55, 59
Ленартович Т. 528
Ленин В. И. 295
Лесная Л. В. 41
Лещинская Г. 555
Липец Р. С. 72
Лисса С. 276, 281, 288, 289, 386, 604, 605
Литвак Г. Н. 169
Лобковский А. М. 163, 175
Лойко О. А. 507
Локтев В. С. 114, 173
Луговской В. А. 200
Любарская А. И. 86
Лясоцкий Ю. 421

Максимов Л. 240
Малата Я. 167, 168
Малик Я. 368, 369
Манкова Л. 241
Марков В. 135
Марков Д. Ф. 1, 242, 477—480
Мартынов В. В. 508
Мартынов И. И. 243—247, 318, 327, 328, 408, 435, 596, 625, 626
Маршак С. Я. 81, 165, 184, 185
Масанов Ю. И. 648
Масленникова Л. 627
Матеев М. 378
Мей Л. А. 166
Мелихерчик А. 90, 311
Мерович А. Б. 179
Месснер Е. 160
Метельский Г. 509
Миллер И. С. 510
Мироненко А. 582
Мирэрский А. 290
Михайлов Г. 329
Михайловская Н. М. 291, 357
Михалков С. В. 95, 248, 400
Михальская Н. П. 481, 511, 634
Мицкевич А. 486, 489—492, 495, 496, 501—507, 509, 511—521, 523, 525—527, 530, 594
Могилевская С. А. 75
Можаева В. О. 583
Мокраняц С. 459
Мокульский С. С. 362
Молдавский Д. М. 543
Молчанов К. В. 630
Молчанов С. 389
Мольнар М. 343
Монгайт А. Л. 14
Монюшко С. 128, 589, 597, 619, 620
Мордовченко Н. И. 456
Мурадели В. И. 249, 250, 330, 331

Мухин В. 170

Нагодил О. 436, 437
Негош П. 579
Неедлы В. З. 161, 177, 188, 191, 319
Неедлы З. Р. 424, 446, 618
Немировский М. Я. 32, 392, 394, 456, 4636
Немцова Б. 536, 537, 546, 568, 571, 572
Немчинский Я. О. 60, 493
Неруда Я. 565
Нечаев А. Н. 46, 438
Нидерле Л. 14
Низюрский М. 140
Николаев В. 71
Никольский С. В. 15, 439—443, 556, 557
Новак В. 621
Новиков А. Г. 246

Оболевич В. Б. 512
Образцов С. В. 370
Огиньский М. К. 592
Ожешко Э. 494, 522, 529
Озеров Л. 95, 167
Ольбрахт И. 531, 550—552, 560, 561
Островский Ф. 593
Охрименко П. П. 513

Павлович А. И. 559, 635
Павчич И. 201
Панев П. 380
Пасхалов В. В. 606а, 608
Первомайский Л. 4
Петкевич Ч. 414
Петржикова В. 333
Петров С. В. 252—254, 482
Петрова И. 361
Петрова К. 255
Писаревский Д. 294
Пичета В. И. 428
Плавец И. 335
Позднеев А. В. 444
Познанская Л. 514
Покрамович Е. С. 82
Полляк С. 295
Полтавцев И. 336
Поляновский Г. А. 256, 300
Помак Р. 24
Попов И. 208
Празак В. 311
Примовский А. 25
Прицкер Д. А. 113, 176, 195
Прокопиев Д. 257
Прокопович И. 16, 17, 26, 409, 410
Прус Б. 528
Пузей К. С. 483
Пустыльник Ж. Я. 178
Пушкин А. С. 89, 460—462, 463а, 4636, 548, 572, 585

Райчев В. 383
Раковский Г. С. 265
Ратиль И. 449
Режный И. 337
Рейсер С. А. 166
Римский-Корсаков Н. А. 591
Розеншильд К. К. 601
Романюк Я. 303
Ростов С. 399
Ростоцкий Б. И. 365
Рот А. М. 560
Рубцов Ф. А. 257а
Рудановская М. 156, 200
Рывина Е. И. 195
Рыльский М. Ф. 4, 338, 457, 515—519, 584

Савинцев П. 402
Савицкий В. Д. 371
Сагарев Л. Г. 520
Саква К. К. 339
Свиридова И. 402
Семынин П. А. 121
Сергеенко А. 3
Сикорская Т. С. 93, 95, 116, 135, 153, 155, 157, 161, 162, 164, 170, 171, 177, 180, 183, 186,188, 189, 191, 400
Симкина С. К. 521
Синявер Л. С. 607
Сихра А. 318, 402
Скрипиль М. О. 32
Скупа И. 370
Славейков Пенчо 478, 479, 484
Славейков П. Р. 359, 484
Славейкова С. 484
Славин Л. И. 561
Славятинский Н. А. 522
Словацкий Ю. 499, 500, 508
Слонов Ю. М. 183
Сметана Б. 618, 625—628
Смоховская-Петрова В. 305
Собкович А. С. 1, 362, 485
Советов С. С. 5, 468, 523—525
Соколова В. К. 6, 411, 445
Сокольский М. М. 260
Соловцов А. А. 609. 610
Соловьева А. П. 563—565
Соловьева Н. 74
Солодухо Я. С. 115
Стайнов П. 233, 243, 588
Сталин И. В. 206, 212
Стаменова В. 384, 412
Станислав Б. 553
Станчев С. 119
Стийенский Р. 532
Стоев Г. 120
Струмф-Войткевич С. 526
Суворов А. В. 332
Сурков А. А. 202

Талова М. 78
Темков И. 261
Тетмайер К. 510
Тимофеев Б. Н. 163
Тимофеева В. М. 527
Титаренко К. 108
Тихомиров Р. 341
Тищенко А. А. 262
Тодоров П. Ю. 471
Тодорэ С. 413
Токарев С. А. 27
Толстая Л. И. 52
Томашевский Б. В. 463а, 4636

Томашек В. Я. 614
Томашек Д. 568
Третьяков П. Н. 14, 446
Трнка И. 372, 544, 569
Туберовский М. Д. 47
Туманов И. 342
Турганов Б. А. 458
Тыл И. К. 534, 538, 540, 555, 563, 570, 574

Улелева-Тильшова М. 19
Умикян А. Д. 647
Успенская С. Л. 648

Федоров А. М. 96—98, 100, 106, 107, 109, 111
Федоров Я. 197
Фере Г. 125
Феркельман М. Я. 99, 101, 102, 127, 143, 149, 193, 194, 203
Ферстер И. Б. 615
Филипович М. С. 17
Филиппенко А. Д. 344
Филиппчикова Р. 571
Фишер А. 423
Франко И. 464, 528, 539, 584
Фучик Ю. 572

Хазанов М. 14
Ханум Т. 154
Хачатурян А. И. 207, 263
Хватов В. 345
Хоминьский Ю. 281
Хохрин П. Т. 131
Хренников Т. Н. 346
Христов Д. 586
Хубов Г. Н. 264
Художникова Г. 447

Цанкар И. 532, 580
Цветинович-Грюнберг Н. А. 52, 80, 86
Цыбенко Е. З. 529, 636

Чайковский П. И. 426, 427
Чангалович М. 198
Челаковский Ф. Л. 433, 434, 439, 441—443, 633, 635
Чернышев В. И. 585
Чех С. 549
Чиковани М. Я. 33
Чинтулов Д. 11, 476
Чичеров В. И. 6, 448
Чхиквадзе Г. З. 449

Шадевская И. 306
Шамо И. Н. 164, 182
Шапорин Ю. А. 628
Шарская А. 64
Шацкая В. Н. 172
Шварц Л. А. 116, 122
Шептунов И. М. 3, 6, 265
Шерешевская Н. В. 37, 42, 48, 49
Шилов А. 347
Широкова А. Г. 393
Шишов И. П. 200
Шмераль С. А. 65, 68
Шнеерсон Г. М. 93, 115, 135, 186, 188, 266
Шнейдер-Трнавский М. 180
Шопен Ф. 286, 590, 598—602, 606а—611
Шор В. Е. 647
Шоурек О. 629
Штруп Н. М. 427
Шуплецов Б. В. 72, 575
Шуст Я. И. 34

Щекотов П. А. 564

Эвентов И. С. 348
Энке В. Р. 267
Эрастов П. 204
Эрбен К. Я. 556, 558, 572

Юрдзиньский К. 125

Яворов П. К. 472
Ямпольский И. М. 459
Яначек Л. 162, 612, 616, 617
Яровой М. 307
Ярустовский Б. М. 308, 611
Яструни М. 530
Яцковский А. 309

УКАЗАТЕЛЬ НАРОДОВ

Армяне 9

Белоруссы 414, 486, 491, 494, 507, 513, 522, 529
Болгары 1—3, 5—8, 11, 16, 18, 20—22, 24—28, 34—54, 91—122, 135, 154, 172, 174, 205—267, 282, 293, 294, 297, 330, 336, 348, 359, 360, 362, 376—384, 391, 400, 404—413, 435, 463а—485, 586—588, 632, 634, 639, 640, 646, 647, 648, 649

Венгры 33, 435
Вьетнамцы 493

Грузины 9, 33, 449

Китайцы 257, 306

Латыши 187
Литовцы 87, 509

Македонцы 79, 204, 350, 351, 391
Моравы 108, 156, 160, 162, 164, 166, 168, 169, 174, 176, 178, 182, 183, 188, 191, 302, 329, 338

Немцы 282

Поляки 5, 12, 23, 40, 41, 43, 44, 46, 51—64, 88, 89, 99, 108, 114—116, 123—152, 154, 169, 172—174, 182, 216, 245, 246, 248, 250, 251, 256, 260, 262, 266, 268—309, 330, 338, 346—348, 363—365, 385—388, 400, 414—423, 486—530, 589—611, 636, 648, 650

Русские 8, 15, 28, 29, 32, 34, 89, 213, 222, 233, 242, 243, 252, 279, 293, 296, 301, 306, 327, 328, 332, 347, 348, 350, 375, 394, 397—400, 403, 415, 426, 427, 439, 441, 443—445, 450, 452, 455, 456, 460—463б, 466, 473, 474, 520, 535, 548, 572, 585, 591, 594, 596, 619, 620

Сербы 4—6, 17, 27, 29—33, 51, 52, 79—86, 95, 115, 192, 193, 196, 198, 200, 204, 294, 350—357, 361, 435, 450, 452—459, 463а, 463б, 577—579, 581—585, 591, 630
Словаки 5, 13, 15, 40, 41, 44, 53, 54, 65, 66, 69, 71—75, 90, 95, 108, 115, 135, 157, 159, 161, 163, 169, 172, 174, 175, 179, 180, 182, 183, 186, 188, 200, 250, 251, 256, 292, 302, 310, 311, 313—317, 321—326, 329, 330, 331, 335, 337—348, 357, 371, 373, 374, 389, 390, 402, 429, 430, 432, 435—438, 440, 445, 548, 557, 562, 623, 648, 651
Словенцы 5, 79, 95, 99, 176, 178, 194, 197—199, 201, 202—204, 354, 358, 451, 532, 580
Украинцы 4, 34, 292, 329, 338, 343, 458, 464, 508, 513, 528, 539, 552, 560, 584, 606

Французы 274

Хорваты 5, 79, 95, 115, 195, 196, 198, 200, 202, 204, 349—351, 354—357, 361, 454

Черногорцы 495, 532
Чехи 5, 13, 15, 19, 40, 41, 43, 44, 46, 51—54, 65, 67, 68, 70, 76—78, 95, 108, 114—116, 131, 135, 153—158, 161, 165, 167, 169—174, 176, 177, 179, 181, 183—190, 200, 216, 245, 246, 248, 250, 251, 256, 260, 262, 266, 282, 292—294, 297, 302, 310—323, 327—338, 341—348, 357, 366—373, 375, 389, 390, 393, 402, 424—434, 436—449, 528, 531—556, 558—576, 596, 612—622, 624—629, 633, 635, 637, 648, 651

СОДЕРЖАНИЕ

Статьи и исследования

Стр.

Л. И. Емельянов. Из истории определения исторической песни. (К вопросу о предмете изучения) 5
П. И. Калецкий. К вопросу о проблематике и основных образах исторических песен XVI—XVIII веков 26
Б. Н. Путилов. Песня о Щелкане 46
Н. П. Колпакова. Русская народная игровая песня 69
Э. С. Литвин. К вопросу о детском фольклоре 92
А. М. Новикова. Песни А. В. Кольцова в устном народном творчестве 103
В. Г. Базанов. Семейные и местные предания в «Автобиографии» Н. Г. Чернышевского 132
И. М. Колесницкая. Природа в крестьянских поэмах Н. А. Некрасова и в народном творчестве 153
Л. М. Землянова. О роли фольклора в литературной деятельности П. И. Якушкина 184
Э. В. Померанцева. Александр Блок и фольклор 203
Н. Н. Боголюбова. Фольклор в романе А. П. Чапыгина «Разин Степан» 225
В. П. Аникин. Сказки В. Бианки и фольклор 243
Н. И. Гаген-Торн. Из истории болгарской фольклористики XIX века 260
Н. И. Кравцов. Современные болгарские народные песни 279

Материалы и публикации

В. И. Абаев. Образ Вия в повести Н. В. Гоголя 303
Т. С. Карская. О поездке Е. Э. Линевой в Крайну летом 1913 года 308
Н. В. Новиков. Н. А. Иваницкий и его переписка с П. В. Шейном. (Материалы к биографии собирателя) 321
А. В. Соловьев. Материалы для биографии П. Н. Рыбникова 330
И. П. Лупанова. О двух изданиях (первом и четвертом) сказки П. П. Ершова «Конек-Горбунок» 334
Б. Н. Путилов. О принципах научного издания исторических песен 343
Т. А. Шуб. Исторические песни из Русского Устья 351

Personalia

А. М. Астахова, Б. Н. Путилов. К семидесятилетию Варвары Павловны Адриановой-Перетц 369
В. Е. Гусев. Владимир Павлович Бирюков (к семидесятилетию со дня рождения)
В. П. Бирюков. Опись архива и библиография печатных работ по уральскому фольклору В. П. Бирюкова, составленные им самим 377

Рецензии и библиография

В. Я. Пропп. Нарты. Эпос осетинского народа. Издание подготовили В. И. Абаев, Н. Г. Джусоев, Р. А. Ивнев и Б. А. Калоев. Изд. АН СССР, 1957, 401 стр. 395

П. Н. Берков. Ценный почин 399
А. М. Астахова. Главы о русском фольклоре в зарубежной книге по истории русской литературы 400
М. Я. Мельц. Славянский фольклор. Материалы, опубликованные на русском языке в советской и зарубежной печати (1945—1956 годы) 404

РУССКИЙ ФОЛЬКЛОР

МАТЕРИАЛЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ - III

*

Утверждено к печати
Институтом литературы (Пушкинский Дом)
Академии наук СССР

*

Редактор издательства *П. П. Быстров*
Технический редактор *Э. Ю. Блейх*
Корректоры *М. А. Брайнина, И. П. Палкина*
и *Л. М. Романова*

Сдано в набор 24/VI 1958 г. Подписано к печати 13/IX 1958 г. РИСО АН СССР № 38—96В. Формат бумаги 70×108/16. Бум. л. 14. Печ. л. 28 = 38,36 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 37,84. Изд. № 681. Тип. зак. № 702. М-36703. Тираж 2300.

Цена 23 р. 70 к.

Ленинградское отделение Издательства Академии наук СССР
Ленинград, В-164, В. О., Менделеевская лин., д. 1

1-я тип. Издательства Академии наук СССР
Ленинград, В-34, В. О., 9 линия, д. 12

ИСПРАВЛЕНИЯ И ОПЕЧАТКИ

Страница	*Строка*	*Напечатано*	*Должно быть*
33	9 снизу	роволюция	революция
37	3 снизу	материал	материал (
38	6 сверху	Скопина	«Скопина»
45	4 снизу	не объяснялся,	ни объяснялся,
58	1 сверху	загородился».	загординился».
58	26 сверху	о ним	с ним
74	26 сверху	Ух	Уж
78	9 сверху	и прочих	и прочего
94	11 сверху	wursery	nursery
94	6 снизу	Redige	Redigé
94	5 снизу	Wildnaber»	Wildhaber»
99	11 сверху	всякого	взятого
127	5 сверху	(Ф. Якубовичем)	(П. Ф. Якубовичем)
127	2 снизу	(Ф. Якубович)	(П. Ф. Якубович)
127	11 снизу	В. Н. Бирюкова:	В. П. Бирюкова:
134	13 сверху	полученного	полученным
145	14 сверху	точки	точки зрения
161	20 сверху	Сидючии	Сидючи
162	27 сверху	Что повыше	А повыше
162	15 снизу	Казани	Казанью
162	12 снизу	сторонушку,	сторонушки,
163	17 сверху	не черны	... не черные