

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

ИЗ ИСТОРИИ
РУССКОЙ
НАРОДНОЙ ПОЭЗИИ

РУССКИЙ ФОЛЬКЛОР

XII



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
Ленинградское отделение
ЛЕНИНГРАД 1971

Редакционная коллегия

*А. М. АСТАХОВА, С. Н. АЗБЕЛЕВ, В. Г. БАЗАНОВ,
В. Е. ГУСЕВ (ответственный редактор),
В. В. МИТРОФАНОВА (секретарь редколлегии)*

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ НАРОДНОЙ
ПОЭЗИИ. РУССКИЙ ФОЛЬКЛОР. Т. XII

*Утверждено к печати
Институтом русской литературы (Пушкинский дом)
Академии наук СССР*

*Редактор издательства Н. А. Храмузова
Технический редактор Р. А. Кондратьева
Корректоры Г. Н. Атлас, К. И. Видре, Э. Н. Липпа и В. А. Пузиков*

Сдано в набор 25/IX 1970 г. Подписано к печати 12/1 1971 г. Формат бумаги 70×108¹/₁₆. Бум. л. 10³/₁₆.
Печ. л. 20¹/₄ + 1 вкл. (1/8 печ. л.) = 28,52 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 28,27. Изд. № 4267. Тип. вак. № 1235.
М-09901. Тираж 2800. Бумага № 2. Цена 1 р. 83 к.

Ленинградское отделение издательства «Наука». Ленинград, В-164, Менделеевская лин., д. 1

1-я тип. издательства «Наука». Ленинград, В-34, 9 линия, д. 12

7-2-2

162 (70—II кв.)

В. П. АНИКИН

ГЕНЕЗИС НЕОБРЯДОВОЙ ЛИРИКИ

Для современной фольклористики характерны поиски подхода к историческому изучению песни. Несмотря на ряд уже имеющихся в этой области наблюдений и гипотез, проблема в целом еще остается неразрешенной. Трудностей на пути к цели много, и, думается, одна из немаловажных вызвана самим своеобразием исследуемого материала. Лирическая песня не обнаруживает в себе очевидных примет времени, ее породившего, и в свободной, притом условной, обобщенной интерпретации поэтической темы широко раздвигает «историко-хронологические» рамки воспроизведения реальности. Этому сопутствует перемещение однородных содержательных и формальных элементов в песенных жанрах. Одни и те же темы, идеи, образы, стилистические черты стали достоянием разных песенных жанров. Собственно лирическая песня близка календарной, семейно-обрядовой лирике, балладному творчеству. Однако, как часто случается при историческом исследовании, то, что затрудняет его, может стать и дорогой к нему. Общность песенных элементов может рассматриваться как след отношений, имевших место в истории развития песенных жанров. Если вскрыть конкретный характер сходства и различия этих соприкасающихся поэтических форм, то проясняется картина сложения песенных жанров и отношения их друг к другу, появляется возможность понять значение каждого песенного жанра в общей истории развития народной лирики.

В одной статье нельзя рассмотреть все стороны проблемы, но можно указать на главные моменты в историческом отношении песенных жанров друг к другу и на творческие тенденции, обнаружившиеся при преобразовании традиций одного жанра в традиции другого. Тематически нас будет занимать один вопрос — сложение необрядовой лирики и отношение ее к остальному песенному фольклору, но по ходу изложения вскроются такие отношения песенных жанров, которые важны и для постижения исторических свойств обрядовой лирики.

В число вопросов, которые предстоит разобрать, включим такие: характер сюжетных свойств в лирических песнях; возникновение творческого принципа свободного выражения психологического переживания от имени лирического «я»; рождение особой песенно-лирической символики; появление специфической поэтизации быта. Словом, нас интересует появление в лирике специфических приемов поэтики и стилистики. Сложение и развитие всех этих свойств в необрядовой лирике зависит от своеобразия лирических песен как особых жанровых образований и, будучи раскрытым, объяснит ее историческое отношение к жанрам, традиции которых оказали воздействие на историческое формирование лирики.

1

Известно, что для значительной части лирических песен характерна сюжетность. Сюжетное повествование в них — творческий принцип воспроизведения реальности, и вне его немислимо самое существование таких песен. К их сюжетным свойствам следует приглядеться: установить, к какому типу песенных повествований всего ближе такая лирика, какой тип сюжетной структуры в ней. Это может вскрыть историческую связь, существовавшую между повествовательной лирикой и другими чисто сюжетными песенно-эпическими формами воспроизведения реальности.

В XVIII в. была известна песня:

Выдала матушка далече замуж,
Хотела матушка часто езжати,
Часто езжати, подолгу гостити.
Лето проходит — матушки нету,
Другое проходит — сударьни нету,
Третье в доходе — матушка едет.
Уж меня матушка не узнавает:
— Что это за баба, что за старуха?
— Я вить не баба, я не старуха,
Я твое, матушка, милое чадо.
— Где твое делося белое тело?
Где твой девался алой румянец?
— Белое тело на шелковой плетке,
Алой румянец на правой на ручке.
Плеткой ударит, тела убавит,
В щоку ударит, румянцу не станет.¹

Присутствие некоей жизненной истории в этой лирической песне очевидно. Эта история имеет начало, развитие и свой конец, но она скорее подразумевается, чем воспроизводится. Непосредственно изображается здесь не самая история, как некая цепь действий, а одно из заключительных звеньев в этой цепи событий — даже не кульминационный их момент, а развязка, итог уже совершившихся действий. Тем самым достигается возможность сильного эмоционального воздействия на слушателя: песня обращается не к изображению того, как обстоятельства замужней жизни погубили женщину, — изображается уже свершившаяся безвозвратная утрата ее молодости и красоты. Встреча матери с дочерью — главное в песне, а все остальное дано в сжатом виде, кратко, служит лишь для пояснения выбранной сюжетной ситуации.

Из всех существующих в фольклоре типов сюжетного повествования такое изложение событий ближе всего балладе. В балладах тоже полноту сюжетного воспроизведения реальности, столь явную в былинах, старших исторических песнях, заменило изображение отдельного звена из цепи событий; остальные звенья не воспроизводятся — в сжатом виде они выступают как вспомогательные моменты, выполняют пояснительные функции. Припомним хотя бы сюжетно-повествовательную основу балладной песни «Оклеветанная жена».² В ней, как и в нашей песне «Выдала матушка далече замуж», сначала дается сжатое изложение событий, предшествующих тем, которые стали предметом непосредственного изображения. Кратко сказано: единственный сын у отца-матери был три года на службе, он возвращается домой, и мать жалуется ему, что жена его «приказа не ис-

¹ Сочинения М. Д. Чулкова, т. I. Собрание разных песен, ч. I. СПб., 1913, № 158 (далее: Чу л к о в).

² Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия, вып. II, ч. 2. М., 1929, № 1703 (далее: К и р е е в с к и й. Новая серия).

полняла» — коней поморила, соколов пораспустила, вино и мед «расшинкарила», дитятю-сына не уберегла. Муж убивает жену. Сцена убийства, которая могла бы в былинке или исторической песне стать предметом особого внимания и превратиться в главный момент сюжетного повествования, в балладе передается с поражающей краткостью:

Взял молодец саблю острую,
Срубил жене буйную голову
По самые плечи ее белые.

Лишь после этого идет рассказ, со всей обстоятельностью воспроизводящий сцену, которая открывает мужу правду. Он идет в конюшенку — «кони стоят, овес едят», идет в сокольню — соколы сидят, «подчищаются», входит в погреба — вино у него «запечатано». В спальне дитя, сын его, в колыбели лежит. Баллада завершает сцену изображением действий потрясенного убийцы. Он баюкает сына со словами: «Бай, бай, мое дитячко...». Как и в песне о встрече матери с дочерью, баллада непосредственно изобразила итог свершившихся событий — выбрано одно звено, завершающее действие. Воспроизведена итоговая сюжетная ситуация; всему, что ей предшествует, отведена роль пояснения.

На значительность отдельной изображенной сцены в песне и в балладе указывает изменение самого «масштаба» изображения. В песне от момента замужества дочери до встречи ее с матерью прошло три года, а сказано об этом кратко, между тем как сцена их печальной встречи укладывается во временные границы, почти совпадающие с реальными, — достаточными для того, чтобы сцена могла произойти в действительности. Создается впечатление стремительности хода действия в начале песни и его резкого замедления в сцене, главной для песни. Такое же течение времени и в балладе: три года нет дома мужа, а сказано о его отсутствии кратко. Стремительный ход времени в балладе также замедляется в сцене, когда потрясенный всем увиденным муж ходит по дому и всюду видит мирную картину, порядок. Баллада трижды просто останавливает действие: «стал молодец, призадумался» — говорится после каждого нового, воочию представшего ему доказательства невинности жены.

Сходство сюжетных принципов построения песни и баллады не простое совпадение. Оно обнаруживает традиционную историческую преемственность и первоначальную зависимость сюжетных лирических песен от баллад. Баллады непосредственно предшествовали сюжетным лирическим песням и передали им ряд своих свойств. Усвоение песнями свойств баллад было, однако, не простым механическим заимствованием, а переработкой балладных традиций в соответствии с новым типом возникших песнопений. Песенное видоизменение балладных традиций по-своему завершило творческий процесс, начало которого восходит к давним временам. Припомним историческую «генеалогия» самой баллады. Баллада, особенно ранняя, непосредственно усвоила многие свойства былинного и песенно-исторического типа повествования, но одновременно сразу установились ее отличия от предшествующих форм творчества. Новизна возникла как следствие расширения сферы бытовой достоверности. Баллада нераздельно соединилась с изображением бытовых происшествий. Последние случаются с обычными людьми, не с богатырями и не с историческими деятелями. От былинного и песенно-исторического принципа повествовать об особо исключительных, особо выдающихся героях, действующих в исключительных, особо значительных обстоятельствах, баллада сохранила лишь обыкновение говорить о событиях, из ряда вон выходящих, однако

их героями сделаны обычные люди. Уже благодаря этому бытовая достоверность в балладе оказалась значительно сильнее, чем в былине или исторической песне. Соответственно выбору героев, взятых балладой из разряда обычных, самая исключительность воспроизводимого события стала ограничиваться бытовой сферой. Баллада неотделима от изображения бытовых и семейных отношений людей, и, казалось бы, можно было ждать, что бытовая достоверность целиком исчерпает себя в этом жанре. Нетрудно, однако, заметить, что балладную достоверность отличает определенная узость. Баллада связана передачей бытового психологического переживания, взятого лишь в моменты наибольшей трагической остроты и драматизма. Это — проявление унаследованного балладой от былины и исторической песни общего песенно-эпического способа изображения исключительного, находящегося вне обычной нормы. Дальнейший шаг на пути расширения сферы бытовой достоверности был сделан лирической песней. Можно считать, что тенденция все большего сближения с бытовой реальностью прогрессировала в песенно-эпическом искусстве и с течением времени стала столь сильной, что ознаменовалась возникновением особого жанра сюжетных лирических песнопений на бытовые темы.

Бытовая лирика унаследовала от баллады традицию говорить о людях, ничем не отличающихся от всех других, но она стала рассказывать не только о том, что они переживают в редкие, исключительные моменты жизни, но и о том, что чувствуют постоянно в своей обыденной жизни. С точки зрения сюжетных принципов возникший род новых песен еще примыкал к прежнему песенно-эпическому, в особенности балладному, типу, как наиболее близкому (это видно и из сопоставления песни «Выдала матушка далече замуж» и баллады об оклеветанной жене), но их сходство — скорее дань традиционному построению художественного песнопения, чем следование общим законам воспроизведения реальности. Сходство между сюжетной песней и балладой не устранило их различия.

В упоминавшейся балладе психологическое переживание всецело передается через изображение действия:

Пошел молодец во конюшенку —
 Кони стоят, овес едят.
 Стал молодец, призадумался.
 Пошел молодец во сокольню свою —
 Соколы его подчищаются.
 Стал молодец, призадумался.
 Пошел молодец во погреба свои —
 Вино у него запечатано.
 Стал молодец, призадумался.
 Пошел молодец в свою спаленку —
 Дитя, сын его, в колыбели лежит
 и т. д.

Последовательность баллады в передаче психологического переживания персонажа посредством изображения его действий предстает самым наглядным образом. Правда, наиболее содержательные психологические моменты повествования могут быть выражены не в описании действий, а в речах персонажа, но эти речи целиком обращены к раскрытию действий, совершаемых персонажами по отношению друг к другу, и если точнее сказать, то именно тех, которые непосредственно изображены в балладе. И в нашей балладе невольный убийца, качая ребенка, приговаривает:

Бай, бай, мое дитяtko,
 Съела тебя родная бабушка,
 А моя родная матушка.

Эта речь становится одним из оценочных моментов действия виновницы трагедии. Таким образом, за изображением действия сохраняется значение господствующего способа воспроизведения реальности.

Лирическая песня о встрече замужней дочери с матерью, повторяя сюжетное строение баллады, вместе с тем отходит от приема раскрытия психологии только через изображенное действие. Сначала, правда, ничто не намекает на такой оборот дела. После песенной строки «Выдала матушка далече замуж», воспроизводящей действие, и после строк, которые указывают на ход времени («Лето проходит ... Другое проходит...» и пр.), идет строка, которая тоже говорит о действии — «матушка едет», но зато следующее затем признание дочери («Уж меня матушка не узнает») и особенно диалог матери и дочери выводят песню из пределов того, что в ней непосредственно изображается, а именно сцены встречи матери с дочерью. Дочь объясняет, что пережито ею, как случилась перемена, заставившая мать спросить:

Где твое делося белое тело?
Где твой девался алой румянец?

Ответы дочери не поясняют те действия, о которых рассказывалось ранее, и говорят они не о том, что непосредственно изображено в песне. Здесь рассказано о действиях не в ы в е д е н н о г о в песне лихого мужа:

Плеткой ударит, тела убавит,
В щоку ударит, румянцу не станет.

Таким образом, песня поясняет действия неизображенного персонажа, и, хотя его действия названы, о них говорится не в той причинно-временной последовательности, в какой они совершались, а спустя время. Такой изобразительный прием, оставляя песню в пределах сюжетно-повествовательного типа, вместе с тем открыл путь к воспроизведению у персонажа чувств и мыслей, которые хотя и вызваны его собственными действиями или действиями других персонажей, но сами по себе непосредственно в песне могут уже и не быть изображенными. Другими словами, в песне стало возможным самостоятельное воспроизведение переживания, без непосредственного изображения его источника. В сюжете песни могут выпасть сразу несколько звеньев. На некоторые из них можно намекать, не прибегая к их детальному воспроизведению; можно даже характеризовать источник психологического переживания лишь в самых общих чертах.

Наша песня еще сильно скована балладной традицией, обязывавшей к известной полноте изображения действий, хотя самим действиям уделяется непропорциональное внимание: одним много, другим совсем мало. Песня допустила лишь причинно-временное смещение действий в самом изображении, и можно предполагать, что этот сюжетный тип песни был близок к тем первоначальным образованиям, которые хотя и стали отделяться от баллады, но еще не обрели достаточной самостоятельности в своей сюжетной организации. Пожалуй, именно этим объясняются колебания ученых в квалификации таких песен: их относят то к балладам, то к лирическим песням, именуют вообще «повествовательными».³

Ранний тип народной повествовательной лирики существенно повлиял на сложение присущей лирическим песням традиции воспроизводить особые сюжетные ситуации. Каждая из них таит драму, либо уже случившуюся, либо такую, которая может произойти. Нетрудно указать на мно-

³ См.: М. Н. Сперанский. Русская устная словесность. М., 1917, стр. 355.

жество песен, которые подтвердят правильность этого вывода. Приведем лишь один пример:

В славном было городе во Нижнем,
 Подле таможни было государевой,
 Стояли тут две лавочки торговые,
 Во лавочках товары все сибирские —
 Куницы да лисицы, черны соболи.
 Во лавочках сиделец с Москвы гостинной сын,
 Он дороги товары за бесцен дает,
 Он белыми руками всплескается,
 С душой ли с красной девицей прощается.
 Покидает ево красна девица,
 Уежжает радость во иной город,
 Во иной город, в каменну Москву.
 Как помолвили ее за купца в Москве,
 За купца в Москве, за богатого,
 За богатова и за старова,
 За отца его за родимова.⁴

Песня воспроизводит только одну сцену прощания, но драматичность становится понятной из последних строк. Семейная драма не изображена здесь целиком, взят лишь один ее момент. Нам остаются неизвестными подробности: когда и по чьей воле произошла драма. Не сказано, любит ли сидельца девица, пришла ли она прощаться с ним или перед отъездом в Москву просто зашла в лавки за нужными товарами. Песня говорит лишь о переживаниях гостинного сына. Из песни выпали многие сюжетные звенья. Кроме того, в песне смещена временная последовательность в изложении действия: ведь девицу сначала помолвили и лишь потом произошла сцена прощания, а говорится об этом в обратном порядке. Все это не дефекты записи. Такой и должна быть сюжетная лирическая песня. Трудность уяснения песенной сюжетности совсем не состоит в установлении самого типа сюжетного повествования и даже не в выяснении его сходства и расхождений с балладным. Настоящая трудность таится в понимании жесткой необходимости именно такого типа сюжетности в песне. Сюжетная лирическая песня сосредоточила свой интерес не только на драме как таковой, не на воспроизведении бытового происшествия самого по себе. Здесь интерес заключен в воспроизведении психологической ситуации. Балладный сюжет тоже включает в себя передачу психологического переживания, но в единстве с действиями, всегда показываемыми с достаточной полнотой и при соблюдении последовательности их причинно-временного хода. Как указано, песенная сюжетность знает существенную неполноту в передаче действий; песня свободна и от строгой временной последовательности в изображении самого хода действия. Это происходит вследствие преимущественного интереса песни к раскрытию психологического переживания. Песне достаточно намекнуть на то, что было перед тем, что она изображает, или что последует за изображением, чтобы источник психологического переживания стал понятен. О нем мы больше догадываемся, хотя и не знаем точно, какой он. Этот прием — своеобразная форма художественного обобщения. Лирическая песня «прикладывается» к сходным чувствам поющих, и если бы она стала излишне конкретной, то лишилась бы способности применяться по аналогии к чувствам многих людей, перестала бы волновать каждого поющего ее как что-то близкое, стала бы годной лишь для немногих. Сюжетная ситуация в песне получила обобщенный характер именно вследствие своей свободы

⁴ Чулков, ч. II, № 143.

от изображения подробностей и тех конкретных действий, которые породили песенно-сюжетную ситуацию. Свойства сюжетных ситуаций в песнях зависят от жанрового назначения народной лирики передавать в обобщенном виде чувство так, чтобы каждый мог его принять за выражение и своего сходного переживания.

Итак, разбор сюжета, по праву признанного важнейшим структурным элементом песни, проливает свет на историю ее отношения к балладе, как форме, исторически предшествовавшей лирике. Видоизменение сюжетных основ балладного творчества отмечено в песне смещением временной последовательности действий в самом ходе повествования о них. В этом процессе видоизменения обнаруживается выпадение из песенного изображения некоторых действий, существенных самих по себе для сюжетного повествования, но не ставших необходимостью в песне вследствие ее особого жанрового свойства обобщенно передавать человеческие переживания. Возникла относительная свобода изображения переживания от изображения его источника.

2

Наряду с сюжетными песнями распространен тип бессюжетной лирики. Переходом к нему можно считать промежуточный вид таких песнопений, которые придают особое значение прямой речи персонажей. В результате сюжетность становится столь слабой, что песня почти целиком переходит в разряд бессюжетных. Например:

Как у ключика у гремучева,
У колодезя у студенова
Добрый молодец сам коня поил,
Красна девица воду черпала,
Почерпнув ведры и поставила,
Как поставивши, призадумалась,
А задумавшись заплакала,
А заплакавши слово молвила:
«Хорошо тому жить на сем свете,
У ково как есть и отец и мать,
И отец и мать, и брат, сестра,
Ах, и брат, сестра, что и род-племя.
У меня ль, у красной девицы,
Ни отца нету, ни матери,
Как ни брата, ни родной сестры,
Ни сестры, ни роду-племени,
Ни тово ли мила друга,
Мила друга, полюбовника».⁵

Вся суть песни в плаче-жалобе девицы. Хотя встреча с молодым и вызвала у девицы слезы, невозможно ничего определенного сказать о том, какое отношение к ее жалобе имеет эта встреча: обидел ли молодец девицу-сироту, полюбил, а потом бросил, — можно лишь гадать обо всем этом.⁶ Ослабление сюжетности придало речи девицы решающее значение в раскрытии смысла, и песня целиком обрела бы форму прямого бессюжетного воспроизведения психологического переживания, если бы не еще сохраняемая какая-то связь с изображенной сюжетной ситуацией — встречей у колодца. Монолог либо диалог становятся в подобных случаях почти единственным средством раскрытия темы.

⁵ Там же, № 144.

⁶ Варианты этой песни определеннее в раскрытии сюжетной ситуации, но придают самой песне другой тип, см., например: А. И. Соболевский. Великоорусские народные песни, т. III. СПб., 1897, № 397 и др. (далее: Соболевский).

Ослабление сюжетного начала могло стать в процессе исторического формирования лирических песен качеством, которое немало способствовало бы их возникновению, но для того, чтобы такое явление возникло и утвердилось, самого видоизменения традиций сюжетного повествования было недостаточно. Необходимо было возникновение совсем другого творческого принципа.

Существо видоизменения балладной сюжетной повествовательности в сюжетность лирической песни, как можно было убедиться, состояло в перемещении интереса с изображения сюжетной истории на передачу психологического переживания, вызванного драматической жизненной ситуацией. В укреплении этого изобразительно-выразительного принципа лирическая песня нашла поддержку и опору в традициях жанра, который много раньше лирики пользовался прямым выражением психологического переживания. Речь идет об обрядовых причитаниях. Их влияние можно считать вторым после воздействия баллады фактором, оказавшим свое действие на самое сложение лирических песен.

Творческие процессы, наблюдаемые при преобразовании песенно-обрядовой структуры причитаний, после того как они вошли в соприкосновение с лирикой необрядовой, сходны в общих чертах с теми, которые наблюдались при сравнительно-сопоставительном изучении песни и баллады. Здесь тоже обнаруживается особая историческая связь, причем она много прозрачнее, чем связь лирики с балладой. Нередко эта связь лежит на поверхности явлений, не уходя в глубь песенной структуры, как например в следующей песне:

Кабы знала я, ведала,
Молоденька чаяла
Свою горьку долю,
Несчастье замужества, —
Замуж не ходила бы,
Доли не теряла бы.
Пустила бы долю
По чистому полю,
Пустила бы красоту
По цветам лазоревым,
Отдала б я черны брови
Ясному соколу.
Красуйся, красота,
По цветам лазоревым!
Гуляй, гуляй, воля,
По чистому полю!
Белейся, белета,
По белой березе!
Чернейтеся, очи,
У черного ворона!⁷

Песня целиком состоит из преобразенных элементов свадебного причитания — усвоила у него тему, образный строй и даже стилистическую фактуру. Сходство со свадебным причетом выражается в прямом заимствовании из плача-причитания невесты на девичнике мотива оплакивания «красной красоты» — символа девичьей воли. Даже развитие жизненной темы в песне тесно зависит от обрядового причета, а самому развитию темы сопутствует тот же аксессуар поэтических деталей: белая береза, чистое поле, цветы лазоревые и пр.⁸ Случаи прямой переклички и стили-

⁷ П. В. Шейн. Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п., т. I, вып. I, II. СПб., 1898—1900, № 1197 (далее: Шейн. Великорусс).

⁸ Ср.: там же, № 1469.

стической близости песни и свадебных причетов не редки, и не следует считать их простыми совпадениями или результатом позднего взаимного влияния обрядовой и необрядовой лирики. Вполне оправданным будет предположение об исконной генетической связи этих явлений. Подтверждение этому найдется при сопоставительном рассмотрении структуры необрядовой лирики и обрядового песнопения. В каких еще фольклорных жанрах, кроме этих, можно найти форму выражения чувства прямо от имени лица, которое его испытывает? Одно этого обстоятельства было бы достаточно, чтобы усмотреть связь песенно-лирического и песенно-обрядового «я». Вопрос о том, что чему предшествовало, можно разрешить, приглядевшись к форме, избираемой этими жанрами при выражении психологического состояния.

Обратимся, например, к причитанию невесты, расстающейся с «красотой»:

Я возьму свою красоту
 Во свои руки белые,
 Я снесу свою красоту
 Во леса во дремучие,
 Повешу свою красоту
 Я на белую березоньку.⁹

Этих строк достаточно, чтобы понять, что здесь причитание говорит о переломе в судьбе человека в тот самый момент, когда происходит неоправимое несчастье. Причитание может уноситься мыслью в прошлое:

Отходила я, отгуляла,
 Открасовалася,
 Отжила девицею,
 Отжила невестую!..¹⁰

Причитание способно заглядывать и в будущее:

Вы, лебедушки-подруженьки,
 Вы, лебедушки мои белые!
 Уж придет-то к вам весна красная,
 Расцветут-то и все цветики,
 Расцветут и все лазоревы,
 Вы пойдете во зелены луга
 и т. д.¹¹

Однако во всех случаях, о чем бы речь ни шла, причитание сопрягается с горем, переживаемым невестой в настоящем. И только в связи с этим невеста говорит о прошлом или уносится мыслью в будущее.

Другое дело лирическая песня. Ее временная основа иная. Песню отделяет от события, про которое она рассказывает, более или менее значительный отрезок времени. Сожаление о том, как надо было бы поступить, сетование «Кабы знала я, ведала» — в данное время это уже память о прошлом. Непосредственно изображено не то, что некогда произошло, а то чувство, которое испытывает человек, оглядываясь на прошлое. Давнее несчастье как бы спроецировано на переживание человека в настоящем времени. Если в обрядовом причитании исходным всегда бывает текущий момент — переживаемое горе и, о чем бы ни шла речь, в нем все подается с точки зрения этого момента, то песня свободна от такой структурно-временной конструкции: она воспроизводит прошлое только в том отноше-

⁹ Там же, № 1389.

¹⁰ Сказки, песни, частушки Вологодского края. Под ред. В. В. Гуры. Вологда, 1965, № 48, стр. 30.

¹¹ Шейн. Великорусс. № 2238.

нии, в каком оно необходимо для выражения психологического состояния человека, уже пережившего горе, уже потерпевшего крушение. Множество песен построено по типу песни «Кабы знала я, ведала», например:

Вспомни, вспомни, мой любезный, прежнюю любовь:
 Как с тобою, моя радость, погуливали,
 Как осенью темны ночи просиживали,
 Как с тобою тайны речи говаривали:
 «Тебе, друг мой, не жениться, мне замуж нейти».
 Скоро, скоро, мой любезный, передумали

и т. д.¹²

И здесь песня воспроизводит прошлое ради передачи печали в настоящем.

Сравнивая временную изобразительную структуру обрядового причитания и лирической песни, нельзя не усмотреть большую сложность второй по сравнению с первой, и можно думать, что структура песни возникла на основе структуры причитания, а не наоборот. Структура причитания, обусловленная обрядовым моментом исполнения, видоизменилась в песенно-лирическую, свободную от момента исполнения и легко смещающую временные планы изображения.

Впрочем, новизна лирической песни по сравнению с обрядовым причитанием не всегда ознаменована пересмотром временных изобразительных принципов. Немало песен, которые подобно причитаниям воспроизводят переживаемое в данный момент психологическое состояние при полном совпадении изобразительных основ с творческими принципами обрядового причитания. Например:

Комарики спят,
 А я, девушка, не уснула ни на час.
 На белой заре приуснула с полчас;
 Я увидела своего милого во сне,
 Будто мой милый отъезжает далеко,
 Меня, девушку, спокладает одное,
 Как кукушечку во сырим во бору,
 Меня, девушку, во высоком терему.
 Мимо терема дороженька лежала,
 Как по эту дороженьку ямска тройка бежала;
 На ямской тройке мой размиленький сидит,
 Разунывную с горя песенку поет,
 Ко мне, девушке, в терем голос подает.¹³

Песня совместила несколько временных планов, но исходным и главным у нее, как и в причитании, стало изображение настоящего. Как и в причитании, с настоящим временем соединилось изображение пережитого недавно («не уснула ни на час» и пр.), а тревожный сон, как недоброе предчувствие, уносит мысль певицы вперед, в будущее, за пределы переживаемого момента. Такая временная структура хорошо известна свадебным причитаниям, особенно тем, которые исполнялись невестой в день свадьбы, утром перед венцом. Новизна песни по сравнению с причитанием здесь создана не за счет свободы от принципа временного выражения переживания, принятого в обрядовом творчестве, а за счет подчинения этого принципа выражению новой темы. Припомним, что развитие жизненной темы в обрядовом причитании сковано традицией, обязывающей к воссозданию известных конкретных реалий. Например, недобрый сон невесты в причитании всегда предвещает разлуку с родными. Иногда

¹² Д. К а ш и н. Русские народные песни. М., 1959, № 22.

¹³ С о б о л е в с к и й, т. V, СПб., 1899, № 517.

реалии становятся чистыми иносказаниями: раскатилась изба — разделится семья, невеста собирает крупную ягоду — примета к слезам, и пр. В лирической песне уже может и не быть этих твердых традиционных условностей. Вот и песня «Комарики спят» в развитии темы недоброго сна удалилась в сторону от прежней традиции и со всеми подробностями воспроизводит реальную картину предчувствуемой разлуки.

Свобода в темах и отрыв от обрядовой узости открыли новые возможности для изображения психологического переживания. Место условного обрядового воспроизведения жизни заступила бытовая реальная достоверность. Уже нет нужды в таком изображении, которое основывалось на требованиях обрядового канона. Новое изображение допускало свободный отбор жизненных подробностей, необходимых для передачи психологического переживания, и, так же как при переработке сюжетных традиций, на этой основе сделалась возможной обобщенная поэтическая интерпретация темы. Каждый певец по аналогии мог отнести чувства, высказываемые песней, к себе или считать, что они имеют некоторую связь с чем-либо лично пережитым, хотя бы конкретная образность песни только отдаленно напоминала ему собственную жизнь.

Итак, сделавшись относительно свободной от изображения источника психологического переживания, бессюжетная лирическая песня одновременно усвоила принцип выражения чувств лирического «я» из исторически предшествовавшего ей обрядового причитания. При этом песня утвердилась в обыкновении смещать временные планы в самом изображении реальности. В бессюжетных песнях объектом изображения уже делались не сами драматические события, а отношение лирического повествователя к ним, и обычно с дистанции времени. В тех случаях, когда лирическая песня сохраняла временную структуру обрядового причитания, творческая новизна возникала как результат тематического богатства в передаче самой психологической правды переживания, не скованной условностью обрядового канона.

3

Предложенное рассмотрение вопроса могло убедить в том, что лирическая песня усвоила и переработала воспринятую из исторически предшествовавшей ей поэзии структуру сюжетного повествования и обрела принцип свободного выражения психологического состояния, в относительной независимости от изображения его источника. На этой основе стало возможным совмещение разных временных планов в изображении. Приобретение всего этого в свою очередь сделало возможным выражение более сложных, чем раньше, явлений духовной жизни человека. Средством этого стал и особый «язык» поэтических символов, вызывающих свободные художественные ассоциации.

Присмотревшись внимательней к символике в лирических песнях, можно установить разную степень близости ее к «несвободной» символике свадебных песен — этого третьего источника формировавшейся лирики. Разная степень близости к свадебным песням позволяет ставить вопрос об исторических путях и формах, через которые прошла песенная символика, прежде чем обрела вид, целиком соответствующий природе лирического жанра.

Известно, что по общему правилу обряда свадебные действия изображаются не прямо, а иносказательно — в виде образов, истинный смысл которых устанавливается после выяснения содержания каждого условного уподобления: жених-сокол бьет, добывает невесту — лебедь или утицу,

и т. д. Эта система символических образов выработалась под влиянием условных обозначений, принятых в «тайной» бытовой речи. Некогда, в древности, ее целью было скрыть факт свершения действий человека, чтобы предотвратить ущерб, который будто бы могли нанести людям воображаемые сверхъестественные силы. Система условных «подставных» обозначений охватывала широкий круг бытовых явлений и по-своему повлияла на формирование и судьбу многих фольклорных жанров: загадок, считалок, обрядовых игр, сказок и др. Она дала толчок и развитию поэтических уподоблений в свадебных песнях. Хотя свадебные иносказания и ушли далеко от первоначальных функций, которые имели в «тайной» речи, но в них навсегда сохранилась исконная связь с обрядово-бытовым установлением. Вследствие этого возникшая из иносказаний символика для обозначения свадебных ситуаций и действий всегда развивалась в тесных тематических границах свадебного обряда. Символика здесь носит по преимуществу устойчивый повествовательный характер, а сюжет всегда воспроизводит ход или отдельные моменты совершающегося действия. Нетрудно убедиться в этом. Так, тверская песня «Как летал-то, летал сокол», следуя обыкновению свадебных песен сначала давать картину из мира природы и лишь затем параллель к ней — картину из мира человеческих отношений, рассказывает, как летал сокол с горы на гору, искал стадо лебединое, нашел, разогнал его, ухватил лебедушку — душу златокрылую:

Возмолилася лебедка
Своему ясну соколу:
— Ты пусти, пусти, сокол,
В стадо лебединое!
— Я тебя тогда пушу,
Сизы перышки ошпилю,
Златы крылушки обобью,
Горящую кровь пролью.

Каждая поэтическая подробность этого иносказательного сюжета сопровождается в песне толкованием применительно к жениху и невесте: ездил, ездил Захар-князь «по Слонишину по селу», искал, искал «красных девушек толпу», нашел, всех «распустил», только «ухватил» свет Акулинушку Тимофеевну и пр.¹⁴ Однако, если бы даже не было этого толкования, сюжетное действие в обрядовой песне было бы и без того понятным, так как с самого начала введено сознанием исполнителей в русло обрядовой интерпретации.

Песенно-лирическая символика возникла из свадебной, и первоначальная зависимость ее от последней давала о себе знать даже в позднюю пору в виде прямых заимствований, не исключаящих, однако, сильной переработки. Взять, к примеру, вологодскую песню «Не ясен-то ли сокол, сокол по горам летал». В ней повторяются образы свадебной песни о женихесоколе и невесте-лебеди. И здесь сокол ищет стадо лебедушек, находит его на синем море, но после этого сюжетное действие сворачивает на новую тропу, неведомую свадебному песнопению. Лебедушки сидят на крутеньком бережку — все «ровно беленький снежок», но одна лебедь лучше всех, белее, «понарядливее». Эта лебедь «посдогадливее»: «из стада-стада перелетывала», за собой все стадо «переманивала» — на своего дружка «часто взглядывала».¹⁵ Изменение сюжетного действия отмечено свободой от обрядового требования обязательно воспроизводить какой-то момент

¹⁴ П. В. Шейн. Русские народные песни. М., 1870, стр. 480—481.

¹⁵ Соболевский, т. IV, СПб., 1898, № 153.

свадьбы. Песня сообщает символической картине такую бытовую интерпретацию, которая выводит ее из тематических границ традиционных песенно-свадебных уподоблений. Отход от прежних традиций выразился в наполнении символических образов новым содержанием, отмеченным печатью бытовой достоверности: песня изображает истину человеческих переживаний, правду чувства, возникшего у любящих, а не ту условную, предписанную обрядовой логикой картину хищного нападения сокола на стадо лебедей, которая раньше всегда изображала отношения жениха и невесты, хотя бы их подлинные отношения были совсем иными. Прежняя символика, скованная традицией обряда, превратилась в средство передачи психологического переживания, взятого во всей бытовой правде.

Отход песенно-лирической символики от свадебной вызвал резкое ослабление прежнего сюжетного драматизма. Драматизм в развитии сюжетного действия заменен передачей психологического переживания. На смену сюжетному драматизму идет драматизм психологического свойства:

Как по лугу, по лужечку вода соливат,
По зеленому лужечку золота струя бежит,
Что и струинька за струинькой, белой лебедь плывет.
Что белая-то лебедка — красна девица душа,
Что и серый селезень — добрый молодец.
Что увидит девка молодца, обрадуется,
Во белом-то лице кровь появится.¹⁶

Свадебная символика, сопряженная с драматическими обрядово-сюжетными ходами, здесь целиком нейтрализована. Песенная сюжетность обрела вид отдельной сцены, которая, согласно закону ранее выявленных трансформаций, сопровождается выпадением ряда звеньев. Такому изменению сюжетного действия сопутствовало возникновение обобщенности в самой передаче человеческого переживания. Это же качество возникало и при изменении символики. Нейтрализация сюжетного действия привела к отделению символического обозначения субъекта действия (лебедь, сокол и пр.) от их привычных атрибутов как носителей известных действий (сокол — хищник, нападает; лебедь — жертва, страдает, и пр.). В лирической песне белая лебедь — «лебедка» изображена без всякого оттенка прежнего «жертвенного» смысла, а молодец-сокол не только не хищник, но даже обращен в мирного серого селезня. Элементы распавшейся обрядовой символической системы наполнились новым и более широким жизненным смыслом, нежели тот, который они имели в свадебных песнопениях. Символика стала средством поэтизации радости любящих. Так менялась символика в песнях сюжетного типа.

В новой функции элементы символического изображения вошли и в бессюжетные песни, сформировавшиеся на основе традиций свадебных причитаний. Свадебное причитание с его лирическим «я» уже в силу близкого соседства со свадебной песней приняло ее традиционные символы. Перейдя в песенную лирику, эта символика, в соответствии с уже рассмотренным общим изменением, происходившим с лирическим «я», стала частью новой художественной системы. В лирике наблюдалась относительная свобода изображения психологического переживания от его источника, а также имело место соединение разных временных планов в изображении. Символика лирической песни подчинилась всем этим свойствам ли-

¹⁶ Там же, № 242.

рического песнопения и стала средством более сложного, чем раньше, отображения реальности:

Кумушки-голубушки,
 Не знаете моего горюшка:
 Осердился мой миленький,
 Прогневался на меня-то,
 Что на красную девушку!
 У меня, у красной девушки,
 Ретивое сердце заныло
 И замком заперло.
 Запирала замком, —
 За крутым горам ключи потеряла;
 Не найти их за крутым горам...
 Сама слезно сплакала...¹⁷

Песня создана в традициях свадебного причитания. Образ потерянных ключей, обычный в причитаниях невесты после «запоручения», служил символом замужней неволи, ожидающей невесту. «Запорученная» слезно выговаривала жалобу, что попала за замки вековечные: «От замков ключи потеряны».¹⁸ Ключи теряют в море, они далеко за горами и пр. Развитие символа многообразно, но устойчив его общий однозначный смысл: это всегда иносказание, означающее погубленную девицу свободу. Высказываемое переживание в причитании всегда ясно связывается с переходом невесты из родительского дома в дом жениха. Песня «Кумушки-голубушки», прибегая по традиции к символу потерянных ключей, оставляет нас в неведении о том, что же произошло, что заставило красную девицу запереть сердце замком и почему ключи потеряны неведомо где, за крутыми горами. Психологическое переживание, выраженное в песне, не обнаруживает источника переживания; оно лишь обобщенно говорит о причине печали: «осердился мой миленький», но не о том, что было причиной самого-то гнева. Песня изображает приметы какого-то сильного горя вообще. Она говорит не столько о том, что вызвало самую печаль, сколько о том, как переживает девица несчастье, причем спустя известное время после того, как оно случилось: девица признается подругам в горе, до той поры скрываемом («Не знаете моего горюшка»). Таким образом, песня изменила структуру плача-причитания во всех уже рассмотренных нами ранее отношениях: переживание взято в относительной независимости от источника, смещен временной план — горе произошло раньше, а рассказывается о нем только сейчас. Соответственно этому символический образ ключей и замка претерпел изменения. Символ освободился от обрядовой интерпретации — это вообще символ непоправимого несчастья и сильной сердечной тоски, вызванной жизненной катастрофой. Символ обрел большую, чем раньше, широту. Приобретенная широта соответствует жанровому свойству лирической песни изображать психологическое переживание в обобщенной форме, способной наполняться разным конкретным смыслом.

Свобода от обязательности обрядового изображения несчастья как случившегося только что или совершающегося в настоящем при смещении разных временных планов изображения придает символическому образу большую выразительность: несчастье мыслится не только как факт, воспринимаемый сознанием переживающего его в данный момент человека, но и как нечто, уже подкрепленное временем, — ведь говорится о прошлом

¹⁷ Там же, т. V, № 371.

¹⁸ Шейн. Великорусс, № 1390.

и тягостные последствия совершившегося некогда несчастья уже дали о себе знать, обнаружались полностью. Таким образом, изменение символа хотя и кажется только тематическим, но оно значительно и с точки зрения художественной выразительности: оно передает психологическое переживание как уже усугубленное самим временем.

Обретение символом тематической широты, заключавшей в себе возможность все новых и новых толкований, а также появление новых оттенков выразительности привели к возникновению символики, основанной на свободных художественных ассоциациях. Вследствие этого как в песнях сюжетных, так и в бессюжетных символические образы стали стилистическим компонентом, хотя и обусловленным внутренним смыслом песни, но с внешней стороны, тематически, достаточно независимым от ее сюжета или сюжетной ситуации. Например:

Девушка лесом шла,
Красавица темным шла,
Своего дружка не нашла.
Показалось девушке:
Во лесу листья шумят,
Белая березынька
К сырой земли клонится.
На эту березоньку
Слетались пташечки —
Соловей с кукушкой;
Кукует кукушечка
По своем теплом гнезду,
Горюет горяшечка
По своем она горю.¹⁹

На первый взгляд, образ идущей через темный лес девицы связан лишь с частью стремительно сменяющих друг друга символических образов: девица слышит шум в лесу, видит клонящуюся к земле березу. Дальше идут уже достаточно самостоятельные образы слетевшихся на березоньку пташек — соловья и кукушки, а еще дальше следует совсем изолированный образ кукующей «по гнезду» кукушки. Однако при неожиданности объединения столь разных тематических образов, без видимой связи, у самого сочетания их есть внутренняя оправданность. Известно, что темный лес, через который идет девица, всегда в песнях является символом разлуки; песня уточняет эту символику строкой: «Своего дружка не нашла». Песенная строка «Показалось девушке» вводит нас в строй мыслей и чувств одинокого человека: шум листьев — символ беспокойного, тревожного горя; клонящаяся к земле береза усиливает эту символику. Упоминание о соловье и кукушке, слетевшихся на эту березу, означает, что было время, когда ничто не разлучало кукушку (девицу) с соловьем (молодцем), а вот теперь она горько горюет по своему гнезду. Возникает цельная картина, передающая самый ход горьких раздумий девицы. Тематически песня напоминает мозаику, но все независимые друг от друга символические элементы подобраны по принципу связи с внутренним смыслом песни. Хотя внешней цельности нет, но песня — все же цельное создание: сочетание элементов ее символической мозаики соотносимо со строго развивающимся содержанием и каждый из них на своем месте. Соотносительная связь символических образов с содержанием песни основывается на свободных художественных связях, и сами эти связи стали возможны после того, как символика утратила узость обрядового толкования.

¹⁹ Киреевский. Новая серия, вып. II, ч. 2, № 1929.

Свободу песенного символа от обрядового толкования легко усмотреть и в самом перемещении его из песни в песню. При таком переходе символ подвергается изменениям, сообразным с каждым новым случаем, обретает новые художественные оттенки, порой такие, которые требуют пояснений, и чем богаче смысл песни, тем многообразнее и сложнее жизненная наполненность символического образа. Не порывая с давней традицией, он начинает подчиняться закону свободных художественных ассоциаций:

На горущке ковыль-трава
 Не стелется, вьется,
 Она вьется, вьется, вьется.
 У доброго молодца сердце бьется,
 Ни на час сердце не уймется,
 К сударушке рвется!²⁰

В таких поэтических уподоблениях развернулась творческая инициатива художественной мысли, освободившейся от канона прежних истолкований. Связь с традициями обрядовой символики ощутима, но образ нов: нова прежде всего его поэтическая конкретизация, потребовавшая приращения к недавнему символу соответствующего пояснения, вследствие чего символика переходит в формы иной родственной ей иносказательности:

Не бушуйте вы, буйные ветры, с вихрами,
 Перестаньте бушевать вы, осенние!
 Перестань тосковать ты, молодушка молодая,
 Не тужи, не плачь ты, моя милая!²¹

И здесь символика, обычная в свадебных песнях и причетах, преобразена. Традиционный образ нашел новое применение, раскрытое в жизненном толковании. И символический образ беспокойной ковыль-травы, и символический образ буйной осенней непогоды соотнесены с новыми жизненными темами посредством ассоциаций, знающих над собой власть одного единственного требования — поэтической оправданности.

Свободное сочетание самостоятельных в тематическом отношении видоизмененных символов может вносить в песни и противоречия, которые не удивят своей внешней несообразностью, если принять во внимание внутренний смысл песни. Например:

Во лесах было
 Во дремучих ли.
 Красна девица
 Брала ягодки,
 Бравши ягодки,
 Заблудилась,
 Заблудясь, она
 Стала плакати,
 Во слезах она
 Стала кликати:
 «Ах, ты слышишь ли,
 Мой сердечный друг!
 Разумеешь ли,
 Жизнь — душа моя!
 Во моем саду
 Соловей поет,
 А меня, младу,
 Грусть-тоска берет!»²²

²⁰ Соболевский, т. V, № 424.

²¹ Там же, № 496.

²² Д. К а ш и н. Русские народные песни, № 5.

Песня эта сплетена из песенных мотивов символического характера. Некоторые из них могут казаться странными: заблудившаяся в лесу девица не зовет на помощь, не аукается, а высказывает любовную печаль. Здесь, однако, нет несообразности. Поющий в саду у девицы соловей — счастливый милый, он не разумеет ее горя. Ягода, которую собирает девица, — иносказательное обозначение слез. Тематически независимые друг от друга символические подробности создают цельную и последовательную систему образов, когда принята в расчет их смысловая ассоциативная связь.

Внутренняя связь символических образов с художественной сутью песни может выступать и по принципу внешней соотносимости. Символика в этом случае становится еще более независимой от развития темы и подается как самостоятельный, ассоциативно существующий план изображения. Особенно часто это явление наблюдается в бессюжетных песнях в форме широко распространенного и хорошо изученного песенного параллелизма:

Ты, заря ли моя, зоренька,
Ты, заря моя вечерняя,
Ты, игра наша веселая! ²³

Полно, солнышко, из-за лесу светить,
Полно, красное, в саду яблони сушить!
Полно, девица, по милом те тужить! ²⁴

Самостоятельность символики в этих случаях выражается в четком разграничении параллельных предметно-изобразительных планов при воспроизведении реальности: символическая картина подана как образное соответствие, основанное на свободных художественных ассоциациях.

Итак, перед нами прошло несколько типов песенно-образной символики, исторически развивавшейся на основе обрядово-свадебной традиции. Ранний тип песенно-лирической символики предусматривал лишь приспособление обрядово-свадебной символики сюжетных песен к потребностям лирического жанра. Внешний сюжетный драматизм в этой символике сильно ослаблен и заменен психологическим драматизмом. Распад прежней символической системы сопровождался появлением у символа самостоятельности; обогатилось и расширилось его тематическое толкование. Аналогичный процесс прошел и в бессюжетных лирических песнях, возникших из свадебных причитаний. В итоге развития сложился новый тип символики, соответствующий жанровой природе лирической песни. Он отмечен не только широтой жизненной интерпретации, но и внешней тематической независимостью от воспроизводимой сюжетной ситуации или сюжета. Эта символика целиком основана на свободной ассоциативной связи сопоставляемых образов. Появление песен с таким типом символики сопровождалось возникновением внешней соотносимости символов с содержанием песен при полной внутренней оправданности и художественной целесообразности самого сопоставления. В результате таких изменений символика стала средством более емкого и сложного изображения психологического переживания, пришла в соответствие с жанровой природой необрядовой лирики.

4

Важнейшая стилистическая примета лирической песни — поэтизация бытовых подробностей. Непосредственным историческим предшественником и источником этой особенности можно считать стиль величальной

²³ Соболевский, т. II, СПб., 1896, № 124.

²⁴ Там же, т. V, № 406.

песни в двух ее главных разновидностях — аграрно-календарного и свадебного типа. Стилистика величальной песни обоих типов в лирической песне претерпела существенные видоизменения. Об этом можно составить представление, предприняв, как и раньше, сопоставительное изучение жанров. Обратимся, например, к одной из характерных лирических песен:

Ты, береза ли моя, ты, моя березонька,
Ты, кудрявая, моложавая!
На горе ли ты стоишь,
Стоишь на всей красоте...
Под тобой-то ли, березонькой,
Молодец с милой расстается,
Горючки слезами заливается.
Расставаньице у них было явное,
Совыканьице было тайное.²⁵

Начало песни почти целиком совпадает с обрядово-величальным мотивом песен, петых в семик:

Береза моя, березонька,
Береза моя белая,
Береза моя кудрявая!
Стоишь ты, березонька,
Осередь долинушки
и т. д.²⁶

Березынька кудрявая.
Кудрявая, моложавая,
Под тобою, березынька,
Все не мак цветет
и т. д.²⁷

Совпадение очевидно, но глубоко различна функция величального мотива в обрядовой и лирической песнях. В календарной песне объект величания выбран сообразно обрядовой логике: по мысли совершавших обряд, береза должна передать буйный рост и пышную красоту полевым злакам. Хвала, воздаваемая весеннему дереву, составляла в песне элемент, связанный с ее общим обрядово-магическим смыслом; соответственно этому обрядовое величание не скупится на изображение самых превосходных свойств восплаваемого объекта — это похвала наивысшего рода.

Перемещение величального мотива в лирическую песню сопровождается утратой обрядовой логики, но по традиции лирическая песня удержала в себе все приметы и свойства величания. Прежняя похвала восплаемому объекту вследствие этого должна была получить новую мотивировку. В лирической песне стоящая на горе во всей весенней красе береза предваряет рассказ о сердечной драме. Соотносимость этих двух изображений, однако, не внешняя: полная жизни береза сопоставлена по контрасту с несчастьем разлучающихся влюбленных. Здесь опять проявился «закон» свободных поэтических ассоциаций, действие которого можно было наблюдать при превращении обрядовой символики в символику лирической песни. Такое преобразование повлекло за собой видоизменение традиций величания: оно перешло в разряд глубоко личной

²⁵ Там же, № 454.

²⁶ И. М. Снегирев. Русские простонародные праздники и суеверные обряды, вып. 3. М., 1838, стр. 104.

²⁷ В. И. Чичеров. Русское народное творчество. М., 1959, стр. 376.

формы отражения реальности и обрело соответствующую тональность: «Ты, береза ли моя, ты, моя березонька» и пр. Обрядовым величаниям это свойство чуждо.

Область непосредственных заимствований из обрядовых величаний не могла быть очень широкой. Из календарных величаний, как правило, заимствовалась только традиция изображать некоторые явления природы. Что же касается свадебных величаний, то из них лирические песни усвоили формы поэтического изображения «пригожества» героев. Вот отрывок из лирической песни «Заболело мое сердечушко, заболело ретивое», рассказывающей о девушке, ждущей прихода милого:

Где мой милый едет?
 Со которой стороншки дует ветерок?
 Со ночной стороншки мой милый идет.
 Он идет-едет, как сокол летит;
 По полечку едет — песенки поет;
 По деревне едет — насвистывает;
 По огаде едет — нагаркивает;
 По лесенке идет — китайна шубонька пошумливает,
 Серебряны пуговицы побрякивают.
 Он стукнулся-брякался во колечко, —
 Мое возрадовалось сердечко: мой милый идет.²⁸

Сходство этого песенного отрывка с соответствующим типом свадебных величаний не нуждается в доказательствах, так оно очевидно. Здесь, как и в процессе изменения традиций календарных величаний, обнаруживается возникновение новых мотивировок, а также наблюдается свобода от обрядово-магических целей прежних величаний. Здесь можно усмотреть и поэтизацию реальности, так ясно явленную при преобразовании традиций календарного величания. Но есть в преобразованиях традиций свадебного величания и новизна, ранее не обнаружившая себя. Это обстоятельство станет понятным, если заметим, что песня о березе, под которой расстаются влюбленные, создана в традициях песнопений сюжетного типа, хотя сюжетность и сведена до минимального объема. Что же касается песни о девушке, ожидающей прихода милого, то она относится к песням бессюжетного типа. Соответственно типу лирических песен изменялись и традиции величаний. Объектом изображения в песне об ожидании милого, согласно общему свойству таких песен, стало не самое действие, а психологическое отношение лирического повествователя к ним. Это и раздумье: «Где мой милый едет?». Это и догадка: «Со которой стороншки дует ветерок?». Откуда слышнее будет приезд милого? Это и волнующие приметы его приближения: слышно, как милый поет, свистит, покрикивает, шумит его шуба и пр. В соответствии со своей структурой лирическая песня превратила все прежние величальные моменты в форму передачи отношения героини к своему милому: она обрадована его приездом и ждет не дождется его появления. По сравнению с соответствующими традициями свадебных величаний поэтическое изображение человека стало частью новой и более сложной песенной структуры, свободным от обрядовых целей моментом художественной системы, всецело подчиненной выражению психологического состояния лирического повествователя.

Можно предполагать, что видоизменение обрядовых величальных мотивов, при котором прежняя образность остается в целом нетронутой и лишь приспособляется к выполнению новых поэтических функций, яви-

²⁸ Соболевский, т. IV, № 449.

лось первоначальным историческим типом стилистических новообразований в формировавшейся лирической песне. Этот тип мог быть переходным и сохранился в песнях лишь остаточно. В дальнейшем традиция обрядового величания подверглась в песнях еще более глубоким изменениям. Например:

Уж и свет мои высокие хоромы,
 Что на улицу красным крыльцом стояли,
 А во зелен сад истворчатым окошком...
 Там сидела душа красная девица,
 Она шила-вышивала три узора.
 Как и первый узор девица вышивала,
 Она красное солнце со лучами;
 Другой узор душа-девица вышивала,
 Она светел-светел месяц со звездами;
 Уж и третий узор девица вышивала,
 Она горькое горе со слезами.
 «Не пеняю я на свата дорогого,
 А пеняю я на батюшку родного,
 Что отдал меня батюшка не к месту,
 Не к моему роду-племени приезду».²⁹

У этой песни нет установки что-либо славить, но каждая бытовая подробность заимствована из сферы более высокой, чем обыденная жизнь: «высокие хоромы», «красное крыльцо», «истворчатое окошко», «зелен сад», дивное рукоделье девицы — «красное солнце со лучами», «светел-светел месяц со звездами» и пр. Конечно, по отдельности взятая каждая деталь могла и не быть чуждой крестьянскому быту, но здесь налицо целеустремленный отбор тематических подробностей. Нигде не допущено снижение раз взятого «высокого» стиля. В целом, если пользоваться удачной формулировкой А. П. Скафтымова, создается впечатление «общей приподнятости в некий воображаемый мир лучшего».³⁰ В этом, думается, выразилось влияние величания, с его эстетической установкой на все лучшее, превосходное, прекрасное, на жанр необрядовых лирических песен.

Возможно, последует возражение против этого утверждения: ведь аналогичное явление известно и другим жанрам фольклора и, казалось бы, необязательно связывать возникновение поэтизации быта в лирике с воздействием именно обрядовых величаний. Однако возражение теряет силу перед лицом того факта, что лирическая песня, как было уже показано, прямо исходила из образов обрядового величания как от «исходного пункта» на пути движения к образованию своей стилистической специфики. Поэтому можно считать оправданным и самое предположение о том, что поэтизация быта как общефольклорное свойство возникла в лирических песнях прежде всего благодаря непосредственному воздействию обрядовых величаний.

Влияние обрядового величания на лирическую песню при всей своей глубине вместе с тем никогда не становилось механическим, таким «всеобщим», чтобы это вело к неосознанному и неоправданному использованию приемов «украшенного» стиля. В песне «Уж и свет мои высокие хоромы» картина бытового достатка, изображенная посредством перечисления добротности всех предметных аксессуаров благополучной жизни («высокие хоромы», «красное крыльцо», «зелен сад» и пр.), противопоставлена слезному горю девицы, выданной замуж «не к месту». Это

²⁹ Там же, т. III, № 68.

³⁰ А. П. Скафтымов. Поэтика и генезис былин. М.—Саратов, 1924, стр. 123.

вполне оправдано общим замыслом песни представить жизнь в родительском доме как счастливую жизненную долю, а свершившееся замужество — как несчастье.

Замысел лирической песни во всех случаях предопределяет границы и вид допускаемой поэтизации. Вот этому еще наглядный пример:

Купил мне-ка миленький две косынки голубых,
 На белу на рученьку новый золотой перстень,
 На белу на грудь мою цепочку, два кольца,
 Круг сердца, круг моего, семишелков поясок,
 На белы на ноженьки мне бумажные чулки,
 На чулочки башмачечки, козловые башмаки.
 Принес мне-ка миленький целый узел пряников,
 На закуску мне крупищатый пирог,
 Еще мне-ка миленький сладкой водки полуштоф.
 Рассердилась на миленького: косынки разорву,
 С руки золотой перстень в окошко выброшу;
 Я цепочку на колечки разолью,
 Я колечки по подружкам раздарю;
 Белы чулочки я на нитки распушу,
 Я из ниточек перчаточки свяжу,
 Разудалым молодцам перчатки подарю;
 Я башмачки на стуле рассеку;
 Сладки прянички ребятам раскормлю;
 Сладку водку на ворота разолью;
 Бел крупищатый пирог я старушкам раздаю.³¹

Изобилие живописных подробностей при перечислении разных богатых подарков, которые получила девица от миленького, усиливает впечатление решимости героини при разрыве с милым, когда все это богатство ставится ни во что. В действиях рассерженной угадываются приметы безоглядного и даже мстительного чувства, при котором ничего не жаль! В песне ясно ощутима мотивировка допускаемой поэтизации бытовых предметов. Подобные мотивировки, оправданные в каждом случае смыслом песни, были принципиально новы и раньше не могли быть свойственны обрядовым величаниям. Поэтический склад последних зависел в целом от их общежанровых свойств как песнопений: лучшее, превосходное, прекрасное желали видеть уже существующим. Отсюда и особая система образности. Иное дело песня.

Таким образом, поэтизация быта в лирике скорее всего возникла из традиций обрядовых величаний. Их традиции были переработаны в тесной зависимости от жанровой природы необрядовой лирики. Трансформация традиций совершалась в зависимости от сюжетного и бессюжетного типа песен. Обрядовую мотивировку обращения к величальной патетике и к сопутствующему стилю вытеснила мотивировка, предусматривающая художественную оправданность и целесообразность самого замысла произведения. На пути к образованию своей собственной стилистической специфики песня прошла от приспособления прежних образных форм к новому применению до выработки общего приема поэтизации быта, введенного, однако, в границы, определяемые замыслом каждой отдельной песни.

Итак, балладу, причитание, свадебную песню, календарное и свадебное величание можно считать стилистическим источником необрядовой лирической песни. Каждый из этих жанров передал некоторые из

³¹ Соболевский, т. V, № 373.

своих свойств лирической песне. Она возникла как синтез предшествующих исторических форм песенного творчества на основе приспособления и подчинения прежних традиций выражению более сложного содержания, внесенного в искусство общим процессом народного художественного сознания. Общее историческое развитие шло в направлении от простого к сложному, и это подкрепляет вывод о том, что сложная поэтика лирической песни знаменует более высокую ступень художественного сознания сравнительно с тем, когда создавались другие песенные жанры. Сопоставительный анализ поэтики можно считать подступом к успешному изучению трудных вопросов истории песенных жанров.



И. М. КОЛЕСНИЦКАЯ

О НЕКОТОРЫХ ДРЕВНЕЙШИХ ФОРМАХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН

(ПЕСНЯ В СКАЗКЕ И РОДСТВЕННЫЕ ЕЕ ПЕСЕННЫЕ ВИДЫ)

1

Еще во второй половине 1920-х годов А. И. Никифоров, говоря о драматической группе детских сказок, наметил несколько видов театрализованного исполнения этих сказок, и среди них ритмизованную форму «речитативного сказа» (в сказках «Репка», «Петушок подавился» и др.). Исследователь обратил внимание на характерную для некоторых сказок песенную форму — «стих с песенной установкой». Он привел пинежский вариант сказки «Кот, петух и лиса», указал на аналогичный песенно-стихотворный шаблон в сказках из сборника А. Н. Афанасьева («Коза и козлята», «Медведь — липовая нога», «Коза с орехами», «Коза лупленая») и выделил смешанный тип, представляющий сочетание диалога прозаического со стихотворным («Колобок» и др.).

Перечисленные А. И. Никифоровым сказки, содержащие речитатив-песню, относятся (в соответствии с делением в «Указателе» Н. П. Андреева—Аарне) к группе сказок о животных. Сказки этого типа он называет «действенными».¹ Из всех «действенных» сказок, приведенных исследователем в специальной таблице, речитативы-песни в большинстве известных вариантов связаны со следующими сюжетами:² «Колобок» — Ан.* 296, «Кот, петух и лиса» — Ан.* 61 II, «Волк и козлята» — Ан. 123, «Коза лупленая» — Ан. 212, «Медведь — липовая нога» — Ан. 161, «Смерть петушка» — Ан.* 241 I. В некоторых песенная форма связана только с отдельными вариантами («Репка» — Ан. 1960* DI).

¹ А. И. Никифоров. Народная детская сказка драматического жанра. В кн.: Сказочная комиссия в 1927 году. Обзор работ. Л., 1928, стр. 59.

² Все обозначения сюжетов даются по «Указателю сказочных сюжетов» Н. П. Андреева—Аарне (Л., 1929). В дальнейшем при цитации в тексте сокращенно указываются сборник и номер сказки в соответствии с сокращениями, принятыми в «Указателе» Н. П. Андреева—Аарне и в дополнении В. Я. Проппа (см.: А. Н. Афанасьев. Народные русские сказки, т. III. Л., 1957, стр. 456—458). Ниже приводим эти сокращения:

Аф. — А. Н. Афанасьев. Народные русские сказки, тт. I, II. Л., 1936—1938.

Купр. — А. М. Новикова и И. А. Оссоветский. Сказки Куприяники. Воронеж, 1937.

Пермск. — Д. К. Зеленин. Великорусские сказки Пермской губернии. Пгр., 1914.

Пушк. — В. И. Чернышов. Сказки и легенды Пушкинских мест. М.—Л., 1950.

Сад. — Д. Н. Садовников. Сказки и предания Самарского края. СПб., 1884.

Характер песен в этих сказках различен: в одних, как и в самом тексте сказки, ведется повествование о действии. Колобок рассказывает, как его готовили и что он делал:

Я по коробу скребен,
По сусеку метен.
На сметане мешон,
На окошке стужон,
Я у дедушки ушел,
Я у бабушки ушел
и т. д.

(Аф., № 36)³

Иногда песня приводится в более сокращенной форме, но в центре внимания всегда остается действие. Вся песня состоит из ряда стихов, составляющих параллельные ряды, образуемые повторяющимися формами глаголов: я... скребен, мешон, стужон. Этот синтаксический параллелизм рождает созвучие — рифму: мешон — стужон, скребен — метен.

На таком же перечислении действий, образующем параллельные синтаксические ряды, построена песня в сюжете «Медведь — липовая нога»:

И вода-то спит,
И земля-то спит,
И по селам спят,
По деревням спят,
Одна баба не спит,
На моей коже сидит.

(Аф., № 57)

Аналогичное построение имеют ответы козы в сказке «Коза лупленая» (Аф., № 62).⁴ В сказке о репке перечисляются лица, тянущие репку: «Бабка — за дедку, дедка — за репку...» и т. д. В песне о петушке параллельные ряды образуются перечислением мест, куда лиса несет петуха:

Несет меня лиса
За темные леса,
За быстрые реки,
За высокие горы.

(Рудченко,
вып. 1, № 15)

Но в некоторых сюжетах сказок о животных перечисление действий и предметов предваряется или заключается обращением, просьбой, призывом. С такого призыва обычно начинается песня лисы, обращенная к петушку в сказке «Кот, лиса и петух»:

Кикереку, петушок,
Золотой гребешок,
Выгляни в окошко.

(Аф., № 37)

За призывом следует уже обещание или повествование о действиях:

Дам тебе горошку, дам и зернышков,

или

Бояре ехали, горох рассыпали...

³ Ср.: Пермск., № 75; Купр., № 28, и др.

⁴ См.: И. Рудченко. Народные южнорусские сказки, вып. 1, 2. Киев, 1869—1871, № 25 (далее: Рудченко).

В сказке «Смерть петушка» за обращением: «Липка, липка! Дай листу» — идет перечисление действий: «Лист нести к речке, речка даст воды, воду нести к петушку» и т. д. (Аф., № 69).

Заниматься здесь анализом ритмического и звукового строя этих песен мы не будем. Предметом нашего рассмотрения является песня в волшебной сказке.

Стихи, при исполнении поющиеся или произносящиеся речитативом, здесь также устойчивы, связаны с определенной, ограниченной группой сюжетов: «Братец и сестрица» (Ан. 450), «Мать-рысь» (Ан. 409), «Ивашка (Жихарь) и ведьма» (Ан. 327 С), «Чудесная дудочка» (Ан. 780), «Сестра просела» (Ан. 722). Почти все варианты этих сюжетов содержат песни. Кроме того, песенные ритмические тексты встречаются в некоторых вариантах сюжетов Ан.* 333 II — «Кошечка — золотые сережечки» (Пермск., № 74), Ан. 511 — «Одноглазка, двухглазка и трехглазка» (Купр., № 2), Ан. 480 — «Мачеха и падчерица» (Пермск., № 77).

Функции и характер песен в сюжетах различны. Встает задача сравнительного анализа содержания, формы и, там где возможно, происхождения этих форм песен.

В большинстве названных сюжетов волшебных сказок песни связаны с кульминационным моментом в развитии сюжета. Большой частью в них заключается призыв, обращение к кому-либо из действующих лиц, за которым следует выражение желания. Оно непременно должно исполниться (Ивашка должен по призыву матери приплыть к бережку, гуси по просьбе мальчика уносят его от Яги, Арысь-поле появляется по зову и кормит свое дитя, глазок засыпает под песню, петух требует жерновцы и боярин вынужден их отдать, носик петуха пьет или льет воду, и т. д.). Здесь песня — средство достижения желаемого.

В некоторых песнях сюжета Ан. 450 обращение-призыв соединяется с обращением о грозящей герою опасности и просьбой спасти его:

Аленушка, сестрица моя!
Выплынь, выплынь на бережок.
Огни горят горячие,
.....
Хотят меня зарезати...

(Аф., № 260)

Другая функция песни — предостережение. Кто-либо из действующих лиц, обычно животное или птица, песней предупреждает героя об опасности. В сюжете Ан. 409 героиня в сопровождении девки идет лесом к брату. Девка советует ей умыться у речки, но собачка предупреждает об опасности:

Тяв, тяв, панья!
Не умывайся, панья:
В этой речке крови стекали,
Печени спекали.⁵

В другом варианте о злых намерениях Егибовы героиню предупреждает кукушка.⁶

Наконец, третья функция песни в сказке — оповещение о случившемся преступлении, разоблачение убийц. В этой функции песня выступает только в сюжете Ан. 780 — «Чудесная дудочка» (варианты этого

⁵ Великорусские сказки в записях И. А. Худякова. М.—Л., 1964, № 109 (далее: Худяков).

⁶ Севернорусские сказки в записях А. И. Никифорова. М.—Л., 1961, № 80 (далее: Никифоров).

сюжета многочисленны, песня — обязательная составная часть каждого: Худяков, № 17; Пермск., № 76; Пушк., № 29).⁷

Песни в текстах волшебных сказок повторяются почти дословно от двух до пяти раз, в зависимости от числа встреч (Ивашки с матерью и ведьмой, героини с пролетающими птицами), от числа людей, играющих на дудочке, и т. д.

Встает вопрос: чем объясняется песенная форма в сказке, почему призывы, просьбы, предсказания и обличения выражаются в ритмической, песенной форме? Сюжет Ан. 780 подсказывает естественный, логический вывод: чудесный предмет — дудочка, вырезанная из тростника или калинового куста, выросшего на могиле убитого, в руках пастуха естественно может только петь. В других сюжетах песня вложена большей частью, как и в сказках о животных, в уста животных или превращенных в птиц людей: в них кукушка или собачка песней предупреждает героиню; Иванушка, превращенный в козленочка, песней вызывает лежащую на дне реки Аленушку. Если песню в сказке исполняет человек, она обращена большей частью тоже к птицам (Ивашка обращается к пролетающим гусям, женщина — к лебедям), к превращенным в птиц и животных (к Арысь-полю, к уточке) или к предмету (Ивашка обращается к челноку, побуждая его плыть к берегу). Следовательно, использование песенной формы тесно связано с представлением об особой магической функции чудесного помощника героя сказки (животного, птицы, предмета). В сказке это представление отразилось, например, в сюжете, где юноша, понимающий язык птиц, получает от них предсказание, которое в конце концов сбывается (Ан. 670—671). В других, более многочисленных случаях само исполнение песни в сказке влечет за собой исполнение желаемого. Песня обладает особой магической силой: если первую песню матери Ивашки еще можно воспринять как чисто бытовое явление (Иванушка приплывает к берегу просто услышав обещание матери накормить его «маслеными блинами, волóжными пирогами»), то далее движение самого челнока по воле Иванушки осуществляется именно благодаря песне: «Чóвник, чóвник, чóвник, лывы к берегу» или «...пльвы дальшенько» (Аф., № 108). В некоторых сюжетах эта заклинательная функция песни обнаруживается еще отчетливее. В сказке «Князь Данило» (Аф., № 114; вариант: Купр., № 12) куколки «перекрукаются» песней; ритмический ее текст представляет собой, по сути дела, заклинание, вследствие которого расступается земля, спасая сестру от брака с братом:

Ку-ку, Даниил,
Ку-ку, говорил:
«Брат сестру
За себя возьму».
Расступись земля,
Провались сестра!
(Купр., № 12)

Песня повторяется трижды, и девушка медленно погружается — сначала до колен, потом до пояса, наконец совсем.

Ритмически организованная речь в сказке, обладающая силой магического воздействия, генетически восходит, очевидно, к заговорам, носящим песенную форму.⁸

⁷ Ср. также: Н. В. Новиков. Русские сказки в записях и публикациях первой половины XIX века. М.—Л., 1961, №№ 81, 24 (далее: Новиков).

⁸ Н. Познанский. Заговоры. Опыт исследования происхождения и развития заговорных формул. Пгр., 1917, стр. 281—282, 287—293.

2

Песни, заключенные в сказках, дают простейшую и вместе с тем совершенную форму ритмической организации речи. Основой ее являются разного рода повторы. Отличительные особенности этих песен — их краткость, лаконичность (от 2 до 8 стихов). Самая короткая песня — двестише:

Арысь-поле! Дитя кричит,
Дитя кричит, пить-есть хочет.

(Аф., № 266)

Одна из самых длинных — восьмистишие (песня героини, обращенная к лебедю):

Ти-го-го, батюшко!
Ти-го-го, родимой мой!
Не подай мне-ка крылышко,
Не подай мне правильное, —
Не лечу с тобой за море,
Не лечу с тобой за сине:
Ишо есь у меня дитишшо,
Ишо есь у меня милое!

(Пермск., № 85)

Стих этих песен обычно двухударный, имеющий два сильных ударения:

Глинушóк, глинушóк,
Ко бéрежку, ко бéрежку,

(Никифоров, № 45)

к которым, посредством энклитик и проклитик, притягиваются другие, слабее звучащие слоги (или целые слова) стихотворной строки: «Ножí точат булáтные», «Не лечú с тобой зá море, Не лечú с тобой зá сине». Стих, независимо от количества слогов, здесь распадается на две доли.

Все стихи песни тесно связаны между собой целой системой повторов, благодаря которым и образуется законченное, художественное ритмическое целое, часто скрепляемое рифмовкой.

В основе простейших форм песни лежат обращение к человеку (к Ивашке, Аленушке, отцу, играющему на дудке), птице, зверю (к Арысь-полю, гусям), предмету (челноку) и выражение желания в императивной форме глагола с дополнением или обстоятельством. Обращение обычно повторяется двукратно: «Чóвник, чóвник, плыви дальшенько», «Чóвник, чóвник, плыви к бережку» (Аф., № 108). Иной раз этот призыв (стихотворная строчка) повторяется весь целиком:

Чóвник, чóвник, плыви дальшенько,
Чóвник, чóвник, плыви дальшенько!

В других случаях повторяется и самый глагол в повелительной форме:

Ивашечка, Ивашечка, мой сыночек!
Приплынь, приплынь на бережочек!

(Аф., № 108)

Усни, усни, глазик,
Усни твердо, глазик!

(Купр., № 2)

Ритмический строй здесь определяется одинаковой длиной стихов, повторением двух слов внутри стихотворной строки (човник — човник; приплынь — приплынь; усни — усни), полным созвучием двух повторяющихся строк, повторением двух слов в двух соседних строках (глазик — глазик) или их созвучием — конечной рифмой (сыночек — березочек).

Во многих других текстах эта простейшая формула обращения-приказа осложняется. Обращение сопровождается одним или двумя определениями, эпитетами. Они в таких песнях немногочисленны, но зато очень выразительны: «Аленушка, сестричушка» (Худяков, № 21), «Иванушка, родимый мой» (Аф., № 262), «Ти-го-го, ладушко, Ти-го-го, милой мой» (Пермск., № 85). Эпитет выражает здесь нежность сестры к брату, девушки к возлюбленному, матери к сыну:

Иванька-сынок,
Серебный чавнок,
Залате веселечко,
Едь ко мне, мое сердечко!

(Аф., № 109)

Форма эпитета — приложение: «ладушко — милой мой»; оно образует параллелизм с определяемым, усиливая ритмичность. Параллелизм синтаксический (повторение одинаковых синтаксических конструкций — слов и словосочетаний) является характернейшим признаком рассматриваемых песенных текстов:

Я нуждой вас выхаживала,
Я слезой вас выпанвала,
Темну ночь не досыпала,
Сладок кус не доедала.

(Аф., № 265)

Чижол камень ко дну тянет,
Бела рыба глаза выела,
Люта змея сердце высосала,
Шелкова трава ноги спутала.

(Аф., № 262)

Подобного рода параллельные конструкции встречаются почти в каждой песне:

Кужілочка шумить,
Веретенце дзвенить.

(Рудченко, вып. 2, № 13)

Огни горят горячие,
Котлы кипят кипучие,
Ножи точат булатные.

(Аф., № 260)

Иногда они основаны на полном повторении первой части стихотворной строки:

Не подать ли те крылышко,
Не подать ли правильное?
Полетим с нами за море,
Полетим с нами за сине!

(Пермск., № 85)

Синтаксический параллелизм как главный композиционный принцип этих песен является источником их глубокой ритмичности, основанной на созвучиях между стихами в результате полного совпадения стихов, части стихов или повторения чередования одинаковых грамматических форм: глагольных (не досыпала — не доедала; выела — высосала), существительных (дворці — столбці; я нуждой — я слезой), наречий (потихоньку — полегоньку).

Созвучия возникают не только в конце:

Две меня сестрицы убили,
Под сыр дуб схоронили,
(Пермск., № 76)

но и в середине и в начале стиха:

На метеному дворці,
На тесаному крыльці.
(Рудченко, вып. 2, № 13)

Созвучия бывают полные, ассонансные (выхаживала — выпáивала) и консонансные (потихóньку — помалéньку).

Иногда несколько стихов основаны на глубоких внутренних созвучиях, сочетании однокоренных слов и т. д., например:

Огни горят горючие,
Котлы кипят кипучие,
Ножи точат булатные.
(Аф., № 260).

Ритмичности стиха способствуют также звуковые повторы в начале песни или в начале ряда ее стихов, носящие часто звукоподражательный характер и связанные с тем, что текст произносится персонажем, носящим зооморфный облик. Такие повторы часто вызывают анафору, например:

Кря-кря, мои деточки,
Кря-кря, голубяточки,

или:

Кук-ку, Аннушка,
Кук-ку, Аннушка,

или:

Ти-го-го, мила дочь,
Ти-го-го, родимая.

Рифма, как это ясно из приведенных примеров, является характерной особенностью песен, заключенных в сказках. Большею частью это рифма парная (в конце стиха), дактилическая: горючие — кипучие, телéшику — кулéшику, явсы́ного — прося́ного, блóдечко — я́блочко; иногда гипердактилическая: выхаживала — выпáивала, или односложная: грай — в край, дворці — крыльці. В одной песне сочетаются разные виды рифм — дактилические с женскими: дéточки — голубя́точки, досыпа́ла — доедáла, корóбочку — пога́бочку, старичи́шко — сумчи́шку.

Стих песен отличается многими аллитерациями и ассонансами: горят — горючие, кладут — калиновые, и т. д.

3

По своему поэтическому строю входящие в сказку песни близки к другим видам русского песенного фольклора, прежде всего к обрядовым песням и произведениям детского фольклора, из которых многие в прошлом выполняли тоже обрядовую функцию, являясь выражением пожелания.⁹ По-видимому, именно сходство функций этих произведений в народном быту в прошлом, древность их происхождения и были основой их типоло-

⁹ О. И. Капица. Детский фольклор. Л., 1928, стр. 69.

гического сходства. Детские песенки состоят, как и некоторые песни в сказке, из двух строк, первая из которых содержит двукратное обращение, а вторая — просьбу, приказание, выраженное в повелительной форме глагола. Например:

Дождь, дождь,
Поливай весь день!

Солнышко-вёдрышко,
Выгляни в окошечко!

Анализируя эти песенки, О. И. Капица приходит к выводу, что они представляют собой заклинания дождя и солнца, дегенерировавшие в веселую детскую песенку.

Как и в сказке, двустихные песенки детей, обращенные к солнцу, радуге, дождю, состоят из коротких, двухударных стихов, заключающих определение; повторяются и глагольные формы:

Уж дождь-дождем,
Поливай ковшом!¹⁰

Иногда, как и в сказке, повторное обращение заменяется эпитетом-определением; повторяются и глагольные формы:

Солнышко-вёдрышко,
Выгляни, освети!

(Шейн, I, № 141)

Солнышко-ядрышко,
Высвети, выгляни!

(Там же, № 142)

Радуга-дуга,
Принеси нам дождя!

(Там же, № 144)

Близки по форме к песням в сказках и некоторые колядки:

Коляда, коляда!
Ты подай пирога!

(Шейн, I, № 1047)

и веснянки:

Весна-красна,
На чем пришла?
Кулик, кулик,
Замыкай зиму!

(Шейн, I, № 1175)

В колыбельных песнях обращение ко сну, дреме также соединяется с просьбой прийти к ребенку:

Гуркота, гуркота,
А Митеньке дремота.

(Шейн, I, № 6)

Та же форма в детских потешках, преследующих цель только позабавить ребенка:

Рыжик, рыжик,
Красный пыжик!
Сядь в тележку,
Возьми сыроежку.¹¹

¹⁰ П. В. Шейн. Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п., т. I, вып. I. СПб., 1898, № 134 (далее: Шейн, I).

¹¹ П. А. Бессонов. Детские песни. СПб., 1868, № 24, стр. 22.

Сходство всех этих песен заключается не только в их лаконичности и структуре (обращение — приказание), обусловленной всюду стремлением вызвать желаемое, но и в их ритмическом строе: двухударный стих, рифмовка, внутренние рифмы, часто ассонансные, основанные на параллельных словосочетаниях и лексических формах («Сóлнышко-вёдрышко, Вы́гляни в о́кошечко», «вЫсвети — вы́гляни», «ра́дуга — ду́га», «весна́ — красна́, «сóлнышка — колоко́лнышка» и т. п.).

Очень богато представлены ассонансы и аллитерации:

Радуга-дуга!
 Не давай дождя,
 Давай солнышка.
 (Шейн, I, № 147)

В исследованиях о детском фольклоре авторы отмечают ряд особенностей его языка, связанных с особенностями детского мышления: преобладание существительных и глаголов, меньшее количество прилагательных и других частей речи.¹² Те же особенности языка могут быть отмечены и в анализируемых песнях в сказке.

Характерны для них и другие черты поэтики, отмеченные исследователями детского песенного фольклора: парные слова (шильце-мышльце; сею-вею; ср. в сказке: Иванушка-сыночек); определение после определяемого (коза бодатая; дитя растучее; ср. в сказке: огни горючие, котлы кипучие); повторение в песнях одного и того же члена предложения:

Станешь в людшки ходить,
 Станешь денежки носить.

Однако наряду с очевидным сходством этих видов фольклора между ними заметны и некоторые существенные различия. Колядки, овсени, веснянки, детские песенки обрядового происхождения, потешки отличаются мажорным тоном, вполне соответствовавшим контексту новогодней или весенней обрядности, связанной с надеждами на пробуждение природы, на успех в хозяйственной деятельности или с атмосферой детской жизни. Песни в сказке, несмотря на короткий стих и другие, отмеченные выше признаки, звучат более протяжно, часто минорно, вполне соответствуя драматической сюжетной ситуации, с которой они тесно связаны: просьба-жалоба козленочка, которому угрожает смерть; просьба Иванушки, попавшего в беду, к пролетающим гусям; обращение к матери осиротевшего ребенка («Арысь-поле»); грустный рассказ чудесной дудочки о совершенном преступлении, и др.

Различие это основано на интонации стиха. Те и другие стихи, как уже было сказано, короткие, двухударные. Но в одних (в весенних обрядовых и детских песнях) слова, составляющие стих, короткие, дающие мужское окончание, двух-трехсложные, с ударением на последнем слоге: овсень, овсень; коляда́, коляда́; весна́, красна́; кули́к, кули́к; гуркотá, гуркотá; или на первом слоге: со́лнышко, вёдрышко; ры́жик, ры́жик. На каждый ударный слог здесь приходится один-два неударных.

В сказке двухударный стих состоит из слов многосложных. На один ударный слог здесь приходится большее число неударных слогов, присоединяющихся к ударному (иногда присоединяются целые слова, утрачивающие самостоятельное ударение) сильному слогу с помощью энклитик и

¹² О. И. Капица. Детский фольклор, стр. 191; Г. С. Виноградов. Русский детский фольклор. Иркутск, 1939, стр. 92.

проклитик: «Алёнушка, сестри́ца моя». На каждый ударный слог здесь приходится несколько неударных. Два или три из них располагаются после ударения, создавая дактилическое или гипердактилическое созвучие: ко бе́режку; из ни́жками; из ру́чками; Ива́нушка, роди́мый мой; Ары́сь-поле, дитя́ кричит.

Иногда это сочетается с другими вариантами анакруз (вместо одного предупредного слога появляется два), например:

Я нуждо́й вас выха́живала,
Я слезо́й вас выпáивала,

или:

Не подáть ли те крýлышко,
Не подáть ли правы́льное,

или:

Не лечу́ с тобой за́ море,
Не лечу́ с тобой за́ сине.

В первом примере двусложная анакруза сочетается с гипердактилическим окончанием, что придает стиху еще бо́льшую плавность, напевность, приближая его по ритму к причитанию и сообщая всей песне-речитативу грустный оттенок.

Иногда в процессе исполнения сказки талантливые сказители, особенно подчеркивающие драматический элемент повествования, произносят стихи-песни более протяжно:

Сестрица Ан-нушка-а!
А выдь, а вы-гля-ни-и!
Меня, козла, колоть хотят.

(Сад., № 65)

Таким образом, общая по ряду поэтических признаков для разных видов песенного фольклора (главным образом древнейшего) поэтическая формула — двукратное обращение и призыв-просьба — получила в разных видах русской народной поэзии (весенняя обрядовая поэзия, детский фольклор, некоторые виды песни в сказке) различное звучание. В процессе развития устной традиции эта формула развивалась, иногда сохраняя первоначальные функции и вид, иногда изменяясь в соответствии с теми функциями, которые она приобретала в том или ином контексте: динамичные, веселые святочные и весенние песни, призывающие весну, расцвет природы, благополучие хозяину, или песни в сказках, сообщающие о грустных событиях, призывающие на помощь («Братец и сестрица», «Арысь-поле», «Ивашка и ведьма»), обличающие зло («Чудесная дочка»).

Элементы, сообщавшие песням динамичность, эмоциональность, глубокую ритмичность (внутренние и внешние рифмы, звуковые повторы), сделали эти виды фольклора легкими для детского восприятия, запоминания и воспроизведения, бытующими главным образом в детской аудитории.

Генетическое родство, сходство поэтики и бытование в одной и той же детской среде создавали благоприятные условия для взаимодействия разных видов фольклора. Песни из сказок или отдельные стихи из них нередко переходили в другие жанры: колядку, потешку и т. д.

«В сказке малым детям поют, и сами дети поют сказку, — замечал П. А. Бессонов. — Бывают песни такие же, словно сказки: песни сказочные».¹³ Автор приводит сказку «Братец Иван да сестрица Алёнушка», по-

¹³ П. А. Бессонов. Детские песни. СПб., 1866, стр. 133.

строенную исключительно в виде ритмического песенного диалога. На слова козленочка:

Аленушка, сестрица моя!
 Выплынь, выплынь на бережок.
 Ты выдь ко мне,
 Промолвь со мной.
 Костры кладут
 Высокие,
 Котлы висят
 Глубокие,
 Огни горят
 Горючие,
 Смолы кипят
 Кипучие,
 Ножи точат
 Булатные,
 Хотят меня
 Зарезати, —

следует ответ Аленушки:

Ты, братец мой,
 Иванушка,
 Иванушка,
 Козленочек
 и т. д.

И. М. Снегирев приводил тексты колядок, в которые входят стихи из песни братца Иванушки. Вся колядка по ритмическому строю и ряду фразеологических сочетаний напоминает эту песню:

За рекою, за быстрою, ой коліода,
 Леса стоят дремучие,
 Во тех лесах огни горят,
 Огни горят великие,
 Вокруг огней скамьи стоят,
 Скамьи стоят дубовые,
 На тех скамьях добры молодцы
 Поют песни коліодушки.
 В средине их старик сидит,
 Он точит свой булатной нож.
 Котел кипит горючий,
 Возле котла козел стоит,
 Хотят козла зарезати.
 — Ты, братец Иванушка,
 Ты выди, ты выпрыгни!
 — Я рад бы выпрыгнул, —
 Горюч камень
 К котлу тянет,
 Желты пески
 Сердце высосали,
 Ой коліадка, ой коліадка.¹⁴

Снегирев сообщает о совершении аналогичного обряда: «Насыпался песок, в который у северных народов изливалась кровь жертвы. Это выражают слова песни: пески сердце высосали».¹⁵

Других примеров подобной колядки мы не встречали. Поэтому трудно сказать, что здесь первоначально: колядка ли, которая, по предположению Снегирева, некогда сопровождала обряд жертвоприношения, а позднее во-

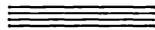
¹⁴ И. М. Снегирев. Русские простонародные праздники и суеверные обряды, вып. II. М., 1837—1839, стр. 68—69.

¹⁵ Там же, вып. I, стр. 103.

шла в измененном виде в текст детской сказки, широко распространенной в народной традиции, или песня козленочка из сказки, которая прикрепилась в каких-то местах к святочным игрищам, в других же превратилась в детскую песенку-диалог.

Ряд примеров перехода в детский фольклор обрядовых колядок, веснянок, некогда носивших заклинательный характер, приводит О. И. Капица.¹⁶

Устанавливаемое сходство песенных форм, встречающихся в текстах русских волшебных сказок, календарных и детских песен, некоторая их функциональная общность позволяют поставить вопросы генетического порядка. Однако для их разрешения потребуется привлечение более широкого круга источников, прежде всего сказок и песен народов, находившихся на ранних ступенях общественного развития.



¹⁶ О. И. Капица. Детский фольклор, стр. 68—69.

А. В. ПОЗДНЕЕВ

ЭВОЛЮЦИЯ СТИХОСЛОЖЕНИЯ В НАРОДНОЙ ЛИРИКЕ XVI—XVIII ВЕКОВ

В истории народного стихосложения многое еще остается неясным. Единственная специальная монография М. П. Штокмара¹ уже не вполне удовлетворяет. А. П. Квятковский, один из авторитетных стиховедов, охарактеризовал недавно разные формы народной версификации, но без исторического подхода к ней.² Эволюция народного стихосложения не рассматривается ни в учебниках по теории литературы, ни в учебниках по фольклору; лишь в некоторых из них народному стихосложению посвящается несколько строк.³

Представление о неизменяемости системы народного стихосложения — лишь частный случай распространенного в последнее время представления о якобы неизменяемости произведений фольклора вообще. Так, в одной из статей Б. Н. Путилова читаем: «Устойчивость и повторяемость, применение одних и тех же художественных средств к разному содержанию, сохранность и слабая изменяемость на протяжении длительного времени — все это проявления художественной традиционности».⁴ Однако положение о слабой изменяемости произведений фольклора (фактически — о почти полной неизменности) встречает возражения других исследователей. Так, Д. С. Лихачев, рассматривая былевой эпос Киевской Руси, стал на другую точку зрения: «Мы не знаем, существовали ли в раннефеодальной Руси былины в нашем понимании этого слова. Если они и существовали, то во всяком случае были по форме отличны от тех, которые известны по записям XIX—XX вв.»⁵ Исследования П. Д. Ухова⁶ и наши⁷ показали, что «общие места» (*loci communes*) не являются искони существовавшими элементами фольклорной поэтики и что они возникли в результате устной пе-

¹ М. П. Штокмар. Исследования в области русского народного стихосложения. М., 1951.

² А. П. Квятковский. Поэтический словарь. М., 1966, стр. 169 («Народный стих»).

³ См.: Ю. М. Соколов. Русский фольклор. М., 1938, стр. 238; Русское народное поэтическое творчество. Под ред. П. Г. Богатырева. М., 1956, стр. 357; С. Ф. Баранов. Русское народное поэтическое творчество. М., 1962, стр. 18; П. Г. Богатырев и др. Русское народное творчество. М., 1966, стр. 207; Г. Л. Абрамович. Введение в литературоведение. Изд. 4-е. М., 1965, стр. 287; Ф. М. Головенченко. Введение в литературоведение. М., 1964, стр. 208.

⁴ Б. Н. Путилов. Об историзме русских былин. Русский фольклор, X, М.—Л., 1966, стр. 108.

⁵ Русское народное поэтическое творчество, т. I. М.—Л., 1953, стр. 178.

⁶ П. Д. Ухов. Типичные места (*loci communes*). Русский фольклор, II, М.—Л., 1957, стр. 139—154.

⁷ А. В. Позднеев. Общие места и «перенесения» в былинах. В кн.: Проблемы истории литературы. М., 1964, стр. 65—86.

редачи произведений народного творчества. Таким образом, положение о неизменности или слабой изменяемости формы былин и лирических песен не имеет достаточных оснований.

1

Когда же возникла лирическая народная песня как жанр русского фольклора? На этот счет имеется два противоположных ответа. Одни полагают, что лирическая народная песня возникает в глубокой древности и что, во всяком случае, она бытовала уже в Киевской Руси; другие относят ее появление к эпохе разделения восточнославянской народности на три отдельных народа — русских, украинцев и белорусов, т. е. ко времени не ранее XIV—XV вв.

А. М. Новикова считает, что, «несомненно, лирические необрядовые песни существовали и в Киевской Руси», и пытается это доказать ссылкой на увеселительный характер народных развлечений и представлений скomoroxов. На древность песен указывает также, по мнению А. М. Новиковой, соединение обрядовых обычаев с необрядовой лирикой, сохраняющееся в XIX—XX вв.⁸ Мы думаем, что попытка распространять на древность практику недавнего прошлого ничего не доказывает.

Во вступительной статье к книге «Народные лирические песни» В. Я. Пропп справедливо утверждает, что различные «виды песен обладают неодинаковой исторической давностью... Изучая песню исторически, необходимо начинать с древнейших жанров». Во исполнение этого он сначала обращается к обрядовым песням, а после рассмотрения песен о крестьянской неволе пишет о собственно лирических песнях, не указывая, впрочем, времени их возникновения, но тем самым предполагая, что они создавались не в одно время с обрядовыми, а позже.⁹

Музыковед Т. В. Попова пришла в свое время к выводу, что, во-первых, в Киевской Руси песенная лирика еще не сформировалась в самостоятельный жанр и что, во-вторых, создание протяжной лирической песни имело место лишь во время образования великорусской народности; с XVI—XVII вв. лирика делается одним из ведущих песенных жанров русского фольклора.¹⁰

Еще Е. В. Гиппиус обратил внимание на то, что старые обряды в XVI в. теряют свое производственно-магическое осмысление, сами же песни, которые ранее не были развиты в самостоятельный жанр, теперь вследствие усиления помещичьего гнета и закрепощения крестьян переосмыслились с обострением в них выражения социального протеста. Это приводит к изменению тематики и художественного стиля лирических песен.¹¹

Т. М. Акимова, используя факты воздействия народных песен на письменную литературу, полагает, что к XVI в. песенная лирика не только оформилась, но и достигла полного расцвета. Жанр лирической песни стал господствовать не только в деревне, но и в городских низах. Песенное

⁸ А. М. Новикова. Народная лирическая песня. Народная частушка. М., 1960.

⁹ См. вступительную статью В. Я. Проппа к кн.: Народные лирические песни. Л., 1961 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 7, 16.

¹⁰ Т. В. Попова. Русское народное музыкальное творчество, т. II. М., 1951, стр. 106—108.

¹¹ См. вступительную статью Е. В. Гиппиуса к кн.: Крестьянская лирика. М., 1935 (Библиотека поэта. Малая серия), стр. 19—26.

творчество не могло не измениться в течение многих веков в связи с перестройкой условий жизни народа.¹²

Н. П. Колпакова осторожно замечает, что определить время установления форм, которые известны по записям лирических песен XVIII—XX вв., невозможно. Но так как музыковеды относят сложение музыкального языка этих песен к XVI—XVII вв., то новый жанр лирической песни мог в своих основных особенностях возникнуть в XVII—XVIII вв., а не в XVI в. О существовании же лирических песен вообще в более раннюю эпоху, по мнению Н. П. Колпаковой, свидетельствует плач Ярославны — эмоциональное высказывание русской женщины XII в.¹³

Аргументы Н. П. Колпаковой в пользу столь раннего создания лирических песен — в эпоху Киевской Руси — не учитывают, что плач Ярославны отличается не только лирическими эмоциями, но имеет и заклинательный характер (помимо особенностей жанра плача), так что относить его к необрядовым произведениям нельзя. К сожалению, автор, изучая лирические песни, проанализировала только песни, связанные с событиями и настроениями личной жизни, и обошла другой раздел лирики — песни, звучащие от имени людей определенной профессии — ямщицкие, бурлацкие, разбойничьи, солдатские, лакейские и т. д.

С. Г. Лазутин стоит на точке зрения сравнительно позднего формирования жанра необрядовой лирической песни, относя этот процесс к XVI—XVII вв.¹⁴

В книге музыковеда И. И. Земцовского «Русская протяжная песня» дано аргументированное решение вопроса о времени формирования народной лирической песни: «Протяжная песня — наиболее развитая в русском крестьянском песнетворчестве форма лирического жанра... Если бы протяжная песня сформировалась до XIV в., она была бы известна всем восточнославянским народам, которые в то время составляли одну древнерусскую народность. Однако у белорусов и украинцев протяжных песен, тождественных русским, нет. Следовательно, как таковая, она сложилась не ранее XIV в., другими словами — в эпоху русского средневековья. Примерные хронологические рамки становления и расцвета формы русских протяжных песен — XIV—XVII вв., т. е. эпоха ... Московской Руси».¹⁵

Мы со своей стороны полагаем, что для определения эпохи возникновения лирических песен необходимо соотнести недатируемые песни со сходными по жанровой форме датируемыми. Ямская гоньба была установлена в конце XV в., поэтому ямщицкие песни едва ли могли возникнуть ранее XVI в.; русские овладели Казанским и Астраханским царствами в середине XVI в. — значит, бурлацкие песни начали слагаться только во второй половине XVI—XVII в.; «разбоями» (в ответ на угнетение помещиков и засилье воевод и приказных) изобиловала вторая половина XVII в. — следовательно, и песни разбойничьи должны были возникнуть в то время, и т. д. Очевидно, все это позволяет косвенно датировать сложение лирических песен и с семейно-бытовой тематикой XV—XVII вв.

Создание собственно лирических песен обуславливается появлением личного сознания. Между тем для средних веков характерно отсутствие

¹² Т. М. Акимова. О поэтической природе народных лирических песен. Саратов, 1966, стр. 10.

¹³ Н. П. Колпакова. Русская народная бытовая песня. М.—Л., 1962, стр. 3—29, 118.

¹⁴ С. Г. Лазутин. Русские народные песни. М., 1965.

¹⁵ И. И. Земцовский. Русская протяжная песня. Л., 1967, стр. 14—16.

такого сознания, особенно в массе забитого феодальным гнетом крестьянства.

Сказанное, разумеется, не означает, что в средневековой Руси вообще не было произведений, содержащих лирические элементы, но последние могли проявляться не в собственно лирических песнях, а в произведениях других жанров, например в плачах, в песнях, сопровождающих свадебные обряды, в календарно-обрядовой поэзии, в которой песни соединяются с действием, и т. п. Наличие эмоциональных лирических элементов в ранних произведениях фольклора само по себе отнюдь не свидетельствует о существовании жанра народной лирики. Главное как раз и состоит в том, чтобы выяснить, имеем ли мы дело с лирическим жанром или с близкими явлениями. Каждому же фольклорному жанру свойственны свои особенности, комплекс типичных для него признаков. Лишь установив эти особенности, можно с уверенностью говорить о появлении жанра народной лирической песни. Одним из важнейших признаков является особая система стихосложения.

Изучение стихосложения народной поэзии ведется давно, уже более 230 лет, начиная с трудов В. Тредиаковского, а как тонического — более 150 лет, считая от исследований А. Х. Востокова (1812 г.).¹⁶ Однако все эти изучения велись в области лишь народного стиха, вне связи с литературной (книжной) поэзией. Мы считаем, что этого недостаточно, и исследуем параллельно народное и литературное стихосложения (включая и песенную поэзию XVII—XVIII вв., сделавшуюся доступной по рукописным песенникам с 1940-х годов).

Древнейшим дошедшим до нас произведением народной лирики является песня «Соловей кукушку подговаривал».¹⁷ Она сложена в середине XVI в., о чем мы заключаем из упоминания в ней о разрушении Казани,¹⁸ и сейчас еще пользуется известностью, судя по записям ее на Русском Севере,¹⁹ т. е. прожила она уже более четырехсот лет. Самый ранний ее текст, находящийся в «Собрании разных песен» М. Чулкова,²⁰ имеет 200-летнюю давность. До сих пор не обращалось внимания на композицию этой песни. В варианте Чулкова она состоит из трех строф, из 6, 10 и 11 стихов каждая. Первая строфа дает картинку в форме развернутого параллелизма: в ней соловей приглашает кукушку полететь вместе с ним в лес и вывести там детенышей. Вторая строфа содержит разговор молодца с девушкой: он ее приглашает ехать жить в Казань, — реки там «протекли» медом и вином, на горах камня самоцветные, по лугам трава шелковая. В третьей строфе девица раскрывает обман молодца: речка «протекла» кровью, по горам лежат головы солдатские (в других

¹⁶ Подробнее см. в кн.: М. П. Штокмар. Исследования в области русского народного стихосложения, стр. 17—135.

¹⁷ Песню «Соловей кукушку подговаривал» иногда относят к историческим песням. Однако здесь смешиваются разные признаки — связь с определенным историческим событием и жанровая природа. Хотелось бы привлечь внимание к тому, что и старейшая украинская лирическая песня «Дунаю, Дунаю, чему смутен течешь?», записанная в 1550—1570-е годы в чешской грамматике Яном Благовославом, тоже как-то близка к «историческим», поскольку называет участником столкновения с турками воеводу Стефана, лицо историческое (Пісні та романси українських поетів, т. I. Київ, 1956, стр. 87, 299). Сделать из этого сопоставления старейших русской и украинской лирических песен какие-либо выводы еще нельзя, но типологический характер сходства этих явлений, думается, не вызывает сомнения.

¹⁸ А. В. Позднеев. Лирические песни XVII в. В кн.: Русский фольклор, I. М.—Л., 1956, стр. 78—96.

¹⁹ Песенный фольклор Мезени. Л., 1967, № 14, стр. 53.

²⁰ Сочинения М. Д. Чулкова, т. I. Собрание разных песен, ч. III. СПб., 1913, стр. 134.

вариантах — стрелецкие²¹). В песне любопытна антитеза в звукозаписи: во второй строфе Казань стоит «на краси», чему противопоставляется новое описание — разрушенная Казань стоит уже «на крови». Большая часть стихов имеет по три ударяемых слога, во второй и третьей строфах посредине четыре ударения в стихе (однако неясно их произношение, все они могут восприниматься и как имеющие по три ударяемых слога).

Следующие песни, несколько уступающие этой по времени сложения, — из сборника песен Р. Джемса,²² записанных в 1619—1620 годах. В него входят три лирические песни: две песни Ксении Годуновой, «А сплachtetца на Москве царевна» и «Сплachtetца мала птичка, белая перепелка», и песня о «весновой» службе «Бережочик зыблетца». Их тексты имеют 350-летнюю давность, т. е. на 150 лет большую, чем запись песни «Соловей кукушку подговаривал». Между учеными шел спор, принадлежат ли эти песни к народным или представляют авторское индивидуальное творчество. В. В. Данилов — сторонник второй точки зрения, Л. С. Шептаев считает эти песни народными, как использующие широко приемы свадебных песен.

Мы присоединяемся к мнению В. В. Данилова, но, соглашаясь с тем, что песни из сборника Р. Джемса не фольклорные, мы считаем тем более интересным произвести их сопоставление с песней «Соловей кукушку подговаривал».

Наше внимание привлекает композиция этих песен. «Сплachtetца мала птичка, белая перепелка» состоит из 5 строф: первой — из семи стихов, второй — тоже из семи, третьей, четвертой и пятой — каждой из четырех стихов, а всего 26 стихов. Строение этой песни такое же, как и народной «Соловей кукушку подговаривал»: первая строфа рисует картинку из жизни природы — плач белой перепелки о грядущей гибели ее семьи; вторая строфа сообщает о беде царевне от Гришки Отрепьева Ростриги — пострижении ее в монахини; третья строфа представляет антитезу ко второй — нежелание царевны постричься и отказаться от жизни в свете; четвертая строфа — обращение к «переходам»; наконец, пятая, последняя, — обращение к теремам.

Вторая песня, «А сплachtetца на Москве царевна», представляет переделку первой, причем нововведением оказывается отказ от начальной картинке в первой строфе в форме символического параллелизма: это — изменение манеры, в которой изложено то же содержание, что и в предыдущей песне, с приближением к реалистическому показу действительности. Во второй песне 4 строфы: в первой строфе шесть стихов, во второй — три, в третьей — девять и в четвертой — восемь, а всего 26 стихов. При переделке сообщение о грядущей беде — пострижении — перенесено из второй строфы в конец песни. Кроме того, эта песня более подробна, хотя эпизод с будущим пострижением и сокращен. Обращение к «переходам» и теремам первой песни здесь заменяется четырехкратным обращением — к высоким хоромам, браным убрусам, золотым ширинкам и яхонтам-сережкам. Добавляется о причинах гибели царства с предположением о вине царя Бориса в этом. Неудачное начало первой песни — плач перепелки о судьбе детей, тогда как Ксения была девицей и детей не имела, — во второй песне выброшено. Таким образом, вторая

²¹ Стрельцы впервые приняли участие в войне во время похода на Казань.

²² В. В. Данилов. Сборники песен XVII столетия — Ричарда Джемса и П. А. Квашнина. ТОДРА, т. II, Л., 1935, стр. 165—180; Л. С. Шептаев. Заметки о песнях, записанных для Ричарда Джемса. Там же, т. XIV, М.—Л., 1958, стр. 306—308.

песня — не вариант первой (она в основе имеет тот же замысел, что и первая), а ее переработка.

Итак, можно констатировать: 1) индивидуальный характер рассмотренных двух песен; 2) большую близость песен индивидуального творчества Ксении Годуновой к фольклорной форме; 3) переработку первой песни с переходом на иную манеру, более реалистическую; 4) отказ во второй песне от зачина в форме символической картинки.

Обе песни Ксении Годуновой сложены тоническим стихом — при разном числе слогов в них по три ударяемых слога в стихе; в первой песне есть один стих с двумя ударениями: «белая перепелка»; во второй песне два стиха с двумя ударениями²³ и один стих с четырьмя ударениями (Ф. Е. Корш предположил, что этот стих дополнен двумя словами).

В составе того же сборника Р. Джемса 1619—1620 годов есть еще лирическая песня «Бережочик зыблетца, да песочик сыплетца», сложенная тоническим стихом при двух ударяемых слогах в каждом стихе (кроме первых двух семисложных стихов); все остальные стихи — шестисложного размера, без рифм. Песня эта отражает интересы боярских детей с их отрядами в замене «зимовой» службы «весновой», как определил В. В. Данилов,²⁴ и, очевидно, сложена в этой среде. Конечно, эта песня не крестьянская, но известно, что в древней Руси между песенной поэзией трудящихся и верхних слоев населения большой разницы не было.²⁵

Таким образом, старейшие лирические песни — как собственно народная («Соловей кукушку подговаривал»), так и близкие к фольклору песня «Бережочик зыблетца» и песни Ксении Годуновой — являются тоническими.

Другие известные нам песни, сложенные в XVII столетии, сочинены также по правилам тонического стиха — без рифмы, с одинаковым числом ударений и разным количеством слогов в стихе. Это песни, дошедшие в записи XVII в., а также в записи XVIII в., о которых известно, что они пелись в XVII в. («Как ходил доброй молодец», «Со напраслины головушки погинули наши», «Как рябина, рябина кудрявая», «Пойду я, молоденка, погуляю», «Ой не плачьте, мои ясны очи» и т. д., а также «За лесом деревня — четыре двора», зачин которой встречается в песне «Со напраслины головушки погинули наши»²⁶).

2

Тоническая система песенных произведений народной поэзии характеризуется тремя основными признаками: 1) неодинаковым числом слогов в стихе, 2) равным числом ударяемых слогов в стихе и 3) отсут-

²³ Встает вопрос, не добавлены ли эти два стиха позже, так как в устах Ксении Годуновой они странны: не погибло ли царство за «батюшкино согрешение» и за «матушкино немолье»?

²⁴ В. В. Данилов. Сборники песен XVII столетия — Р. Джемса и П. А. Квашина, стр. 174.

²⁵ Д. С. Лихачев. Древнеславянские литературы как система. В кн.: Славянские литературы. VI Международный съезд славистов (Прага, август 1968). Доклады советской делегации. М., 1968, стр. 5—48.

²⁶ Archiv für Slavische Philologie, 1882, Bd. VI, SS. 613—615; С. М. Соловьев. История России с древнейших времен, т. XIV, приложение 2. СПб., 1894; И. М. Кудрявцев. Две лирические песни, записанные в XVII веке. ТОДРЛ, т. IX, М.—Л., 1953, стр. 381—386.

вием рифмы. Эти показатели присущи и произведениям эпоса — былинам, духовным стихам, а равно и народной лирической песне. Однако к тонической системе не может быть сведено народно-песенное стихосложение.

Обращение к рукописным песенникам XVIII в., в том числе и к предшествующим по времени «Собранию разных песен» М. Чулкова, выявило не замеченное до сих пор явление в жизни народной лирической песни: создание народных песен с одинаковым числом ударяемых слогов и с одинаковым же количеством слогов в стихе, что признается обычно основным признаком силлабического стиха.

Приводим примерный список народных лирических песен в записях первой половины XVIII в. с одинаковым числом слогов в каждом стихе:

а) 14-сложные, типа 8 + 6: Я посею ль, молоденка, цветиков маленко: Не пила бы я, не ела, на мила глядела; Сударушка воду носит, сама вода льется; Во лесочке комарочков много уродилось; Не свивайся, не свивайся трава с павелицей;

б) 13-сложные: И ты, душенька, надежда, красна девица;

в) 12-сложные: На прощанье миленькой наказывал; Калину с малиной вода поняла;

г) 11-сложные: Ходила младешенка по борочку; Цвели, цвели цветики да поблекли; Сеяли девицы белинкой ленок; Не велят Маше за реченку ходить; Ходи умная, ходи разумная;

д) 10-сложные, типа 5 + 5: Что на матушке на Неве-реке; Вдоль по Питерской, по Тверской-Ямской;

е) 9-сложные: Ни в уме было, ни в разуме; Ах, талан ли мой, талан таков; Из-за лесу, лесу темного; Не в Москве было, во Питере;

ж) 8-сложные: Вниз по матушке по Волге; Из-под дубу, из-под вязу; Сколко бражки мне не пити; Заворуй-воруй, воруйко; Кровать моя, кроватушка;

з) 7-сложные: Ах, велика мне беда; Как у наших у ворот; Ах, пойду я, молода; Уж ты, зимушка-зима; Случилось мне ийти; Как на улице гамят; Загулял я, молодец; Уж как выдали младу;

и) 6-сложные: По улице дождь, дождь; Как во поле, поле, Девка красу полет.

Почти все эти песни взяты из рукописных песенников 1724—1770 гг.,²⁷ так как в сборниках песен первой четверти XVIII в. народных лирических песен не встретилось. Отсюда встает вопрос: когда такие песни начали создаваться, к какому времени относится их возникновение? Решить этот вопрос помогает одно обстоятельство.

В книге «Песни, собранные П. В. Киреевским» в своих комментариях редактор издания П. И. Бессонов приводит следующее сообщение: «... в 30-х годах жил в Москве, под конец старшим сторожем при строящемся храме Спасителя, Яков Иванов, бывший крепостной человек Лобанова и начавший службу в Потешной роте Петра. Ему было с лишком 130 лет, но он все еще был бодр и свеж... В особенности любил он петь песни и вспоминать старшие ... почтенный приятель наш, певец и создатель своеобразного хора И. Е. Молчанов,²⁸ успел многое запомнить из

²⁷ Самый ранний рукописный песенник с народными песнями: ГПБ, собр. Титова, № 4487, 1724 г.

²⁸ Автор песни «Было дело под Полтавой», см.: Русские песни. Сост. И. Н. Розанов. М., 1952, стр. 360. (Прим. наше. — А. П.).

рассказов, передать нам и даже записать. Между прочим, по свидетельству старика, при закладке Кронштадта пели песню:

Я посею ль, млада-молоденька,
Цветиков маленько.
Стали цветы расцветати,
Сердце обмирати». ²⁹

Следовательно, это была тогда широко известная народная лирическая песня. Отсюда можно заключить, что народные лирические песни, которые имели одинаковое число слогов в стихе, возникали не позже второй половины XVII в., т. е. как раз во время возникновения и широкого распространения у нас виршевой силлабической поэзии.

В. Тредиаковский в 1730-х годах, говоря в статье «О древнем, среднем и новом стихосложении» о русской поэзии, связал начало силлабической виршевой поэзии в России с воздействием украинской литературной поэзии и с приездом в Москву большого русского писателя и поэта Симеона Полоцкого.³⁰ И Н. К. Гудзий в учебнике древней русской литературы,³¹ и большой знаток литературы XVII в. И. П. Еремин³² в статьях, помещенных в издании произведений этого поэта, в вопросе о происхождении силлабики стояли на точке зрения В. Тредиаковского, хотя несколько ограничивали это положение. Поскольку песенная поэзия второй половины XVII в. была открыта только недавно, постольку вопрос о происхождении силлабики в песенной поэзии не возникал. Наши изучения рукописных песенников второй половины XVII в. привели нас к другим выводам. Положение, выдвинутое 235 лет назад В. Тредиаковским, о возникновении силлабики на Руси в результате перехода этой системы стихосложения с Украины мы считаем неверным. Нам стал известен ряд светских силлабических (исторических) и духовных песен, появившихся в начале 1650-х годов, т. е. за 10 с лишком лет до приезда Симеона Полоцкого в Москву, — это три песни о воссоединении Украины с Россией и песня о взятии Смоленска³³ (1654 г.), песни об украшении Иверской иконы богородицы Никоном (середина 1650-х годов), сочиненные (по нашей гипотезе) Епифанием Славинецким,³⁴ и вирши на книге «Рай мысленный» в честь патриарха Никона 1658 г.³⁵ И, наконец, русская силлабика отличается от польской, которая, как все утверждали, ближе к системе ударений польского языка (на втором слоге от конца). Следовательно, правильнее предполагать, что силлабические вирши возникли на Руси в середине XVII в. в результате, так сказать, «усовершенствования» досиллабической системы стихосложения. Первые опыты силлабо-тонического стихосложения в русской поэзии появляются уже

²⁹ Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. 9. М., 1872, стр. XXXV.

³⁰ В. Тредиаковский, Стихотворения, Л., 1935 (Библиотека поэта), стр. 422.

³¹ Н. К. Гудзий. Учебник древней русской литературы. Изд. 7-е. М., 1966, стр. 502.

³² Симеон Полоцкий, Избранные сочинения, М.—Л., 1953, стр. 223.

³³ А. В. Позднеев. Книжные песни XVII в. о воссоединении Украины с Россией. Slavia, гоґ. 27, 1958, № 2, Praha, str. 226.

³⁴ А. В. Позднеев. Die geistige Lieder des Epifanij Slavineckij. Welt der Slaven, 1960, H. 3—4, S. 356.

³⁵ «Рай мысленный» издан в 1658 г. Валдайским Иверским монастырем с гербом в честь Никона.

в 1660-х годах — в творчестве Епифания Славинецкого и Германа, позже игумена Воскресенского Новоиерусалимского монастыря.³⁶ Понятно, что в виршевом творчестве Симеона Полоцкого и других авторов песенной поэзии мы находим и редкие мужские рифмы, и спорадическое чередование ударяемых и неударяемых слогов, и тенденцию к тонизации силлабики, особенно ощутимую в песенной поэзии Петровского времени.³⁷ Это объясняется характером экспрессивного ударения в русском языке, что ведет к переходу соседних неударных гласных в полугласные, а нередко — и к их исчезновению.

Если и были некоторые основания (свидетельство В. Третьяковского) объяснять появление силлабики в русской виршевой поэзии переходом ее с Украины, где она развилась ранее,³⁸ то по отношению к русской народной лирической песне делать такое заключение никак нельзя вследствие почти полной неграмотности народных масс и слабой грамотности даже высших слоев общества. Следовательно, надо искать других объяснений появления в народной лирической песне равномерности стиха.

Такой переход к равномерности стиха в народной лирике, полагаем, есть «самоусовершенствование» тонической формы стихосложения, и понятно, что оно могло происходить естественным путем, в процессе коллективного творчества и устной передачи лирических песен.

Процесс перехода от «разномерного» стиха к равностроению протекал в народной лирической песне стихийно и подспудно (как упорядочение лирической песенной поэзии, создаваемой талантливыми слагателями книжных песен, так и переход от досиллабических виршей к силлабическим в литературной поэзии). К сожалению, раскрыть наглядно различные этапы этого процесса мы не можем, так как записи народных лирических песен XVI—XVII вв. сохранились в очень небольшом числе и работа над изучением их эволюции только начинается.

Эта наша гипотеза о характере эволюции лирических народных песен приводит к полному переосмыслению тех явлений, которые имели место в лирической поэзии в XVI в. Ученых долго смущало, как легко и быстро книжная поэзия на Руси перешла к силлабическому стихосложению. Но, на наш взгляд, этот переход был подготовлен тем процессом — стихийным и подспудным, — который происходил в народной лирической песне, а именно процессом перехода тонического стихосложения к равномерности стихов. Однако в народной лирике не было перехода к собственно силлабической системе стихосложения, ибо основным правилом оставалось отсутствие рифмы и счет количества ударяемых слогов. Мы полагаем, что эти процессы в народной лирической песне были связаны с изменениями, происходившими в системе ударения; однако в изучении ударения в русском языке мало что сделано — это, может быть, самая отсталая область лингвистики.

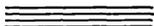
Ближайшей задачей изучения стихосложения народной лирики нам представляется необходимость выяснить, каким оно было в разных группах лирических песен, а также и в отдельных песнях. Мы уже пытались выделить народные лирические песни XVII в. из дошедших до нас запи-

³⁶ А. В. Позднеев. Рукописные песенники XVII—XVIII вв. Ученые записки Московского гос. заочного педагогического института, т. I, М., 1958, стр. 17, 20.

³⁷ A. V. Pozdnejev. Die tonische Elemente im russischen syllabischen Vers. Zeitschrift für slavische Philologie, Bd. 28, H. 2, 1960, S. 405.

³⁸ В. Н. Перетц. Историко-литературные исследования и материалы. СПб., 1900, главы VII—XIV.

сей XVIII в.,³⁹ и эту работу нужно продолжить и углубить. Особое внимание следует проявить к рукописным песенникам 1724—1770 гг., где помещаются песни, не встречающиеся в сборниках более позднего времени. С другой стороны, на очередь должен стать вопрос о системе стихосложения обрядовых песен, созданных ранее собственно лирических песен. Это позволит реконструировать эволюцию народного стихосложения на протяжении всей истории народной песни.



³⁹ А. В. Позднеев. Лирические песни XVII в. Русский фольклор, I, М.—Л., 1956, стр. 81—96. См. также: Л. С. Шелтаев. О репертуаре русской народной бытовой песни XVII века. Ученые записки Ленинградского педагогического института им. А. И. Герцена, т. 134, Кафедра русской литературы, 1957, стр. 91—112.

А. М. НОВИКОВА

О СТРОФИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ ТРАДИЦИОННЫХ ЛИРИЧЕСКИХ ПЕСЕН

1

При изучении композиционных особенностей народных традиционных песен необходимо исходить из следующих положений. Во-первых, народные песни всегда имеют разнообразную, веками выработанную строфику. Во-вторых, эта строфика ничем не напоминает строфику книжного стихотворения. Так, например, строфике народных традиционных песен совершенно чужд широко распространенный литературный куплет, который, как правило, имеет перекрестную рифму:

Нелюдимо наше море,
День и ночь шумит оно,
В роковом его просторе
Много бед погребено.

(Н. М. Языков)

Как видно из этого примера, наиболее распространенная литературная строфа состоит из четырех строк разного содержания. В отличие от этого народная песенная строфа имеет в своей основе совсем иные структурные принципы: песни могут иметь различные типы строф, но все они объединяются одним общим признаком, который состоит в том, что внутри строфы имеется повторение тех или других строк. Это повторение строк, наряду с самым различным повторением слов, и является особенностью строфики, характерной для народной лирики.

Из многообразной строфики народных традиционных песен прежде всего можно выделить три основных типа.

1. Песни с четырехстрочной строфой. Такие песни внешне, по своему строфическому рисунку, напоминают стихотворения поэтов, построенные по принципу: а, а, б, б. Однако никакого внутреннего сходства здесь нет, так как строфы такого типа не имеют четырех строк разного содержания и перекрестной рифмы. Принципы образования четырехстрочной строфы здесь оказываются совсем другими и разнообразными. В ряде песен, обычно веселого содержания, народное четверостишие представляет собой лишь две значимых строки, каждая из которых повторяется два раза:

Между двух белых берез,
Между двух белых берез
Вода протекала,
Вода протекала.

Вода, вода протекала,
 Вода, вода протекала,
 Вода ключевая,
 Вода ключевая.¹

В других песнях строфа четырехстрочного типа может состоять только из одной строки текста, которая повторяется с вариациями:

Возле речки, возле моста,
 Возле речки, возле моста,
 Возле речки, возле моста, по канавке,
 Возле речки, возле моста, по канавке.

По канавке росла травка,
 По канавке росла травка,
 По канавке росла травка шелковáя,
 По канавке росла травка шелковáя.

Еще один тип народного четверостишия получается тогда, когда к двум или трем строкам песни прибавляется припев:

Вдоль да по речке, речке по Казанке
 Серый селезень плывет.
 Ай да люли, люли, ай да люли, люли,
 Серый селезень плывет.

Или:

На том берегу Дунай, Дунай
 Перевоз Дуня держала, держала.
 В роще калина, темно, не видно,
 Соловьишки не поют.

Очень распространенной в народе является и такая четырехстрочная строфа, в которой четверостишие образуется благодаря переходу двух последних строк одной строфы в следующую строфу:

Выйду ль я на реченьку,
 Посмотрю ль на быструю:
 Не увижу ль я свою милова,
 Сердечного, прежнего?

Не увижу ль я свою милова,
 Сердечного, прежнего,
 Сердечного, прежнего,
 Своего любезного?

И т. д.

2. Традиционной и очень распространенной в народе является и трехстрочная строфа различных типов. Чаще всего она образуется при повторениях ее второй строки:

Шел милый доро-дорожкой,
 Дорожкой милый столбовой,
 Дорожкой милый столбовой...

А я за ним, де-девица,
 Следочком за ним бежала,
 Следочком за ним бежала...

Устойчивым типом трехстрочной строфы является и трехкратное повторение с вариациями только одной значимой строки. Например, строка

¹ Личный архив автора статьи. Записи данной песни и всех последующих, не оговоренные в сносках, были сделаны в 20—30-е годы в Тульской и Московской областях.

«Вдоль по морю, вдоль по морю» растягивается при пении в такую трехстрочную конструкцию:

Вдоль по морю, вдоль по морю,
Вдоль по морю, морю синему,
Вдоль по морю, морю синему,

или:

Эй, в Таганроге, эй, в Таганроге,
В Таганроге случилась беда,
В Таганроге случилась беда.

Эй, там убили, эй, там убили,
Там убили молодого казака,
Там убили молодого казака,
и т. д.

Трехстрочными оказываются и те песни, в которых трехстишие образуется при помощи припева и повторения второй строки:

Отдавала меня мать
Во великую семью,
У-ух, ха, ха, во великую семью.

Во великую семью,
В несогласную,
У-ух, ха, ха, в несогласную!
И т. д.

3. Типичной для традиционных песен является и двухстрочная строфа. Наиболее распространенная ее форма образуется при переходе последней строки двустихия в начало следующей строфы:

Ивушка, ивушка, зеленая моя,
Что же ты, ивушка, невесело стоишь?

Что же ты, ивушка, невесело стоишь,
Али тебя, ивушка, солнышком печет?

Али тебя, ивушка, солнышком печет,
Солнышком печет, частым дождичком сечет?
И т. д.

Вариацией такой строфической формы является двустихие, в котором в следующую строфу переходит только вторая часть предыдущей строки:

Зимушка-зима, морозливая,
Не морозь ты меня, доброго молодца!

Добра молодца...
Как с мужем жена не в ладу она жила.

Не в ладу жила...
Не в ладу она жила да мужа извела,
и т. д.

Двухстрочная строфа образуется и тогда, когда к первой строке прибавляется ее вторая часть с припевом:

Из-за лесику, ле-лесу темнова,
Ой ли, ой люли, лесу темнова,

Из-за садику, са-сад зеленова,
Ой ли, ой люли, сад зеленова,
и т. д.

Нет сомнения в том, что в безбрежном море народной традиционной песенности можно отыскать и другие типы строфичности. Здесь же, в пределах небольшой статьи, важно подчеркнуть, что текст любой песни традиционного типа никогда не представлял собой аморфного «сцепления строк», а всегда существовал в строгой и определенной форме песенной строфичности.

2

Постоянное наличие в народных традиционных лирических песнях строфической композиции требует объяснения устойчивости и неизменности этого явления, уже давно замеченного некоторыми собирателями, особенно теми из них, которые очень хорошо знали народную песню, были близки к ней. К сожалению, никто из таких знатоков народных песен не разъяснил смысла песенной строфичности, не указал на ее причины, ограничиваясь в лучшем случае только ее воспроизведением в своих записях.

Деление народных традиционных песен на текстовые строфы вызывалось прежде всего тем, что в каждой такой строфе была целиком заключена мелодия каждой песни. Спетая в начале песни, в пределах первой строфы, мелодия затем только повторялась в последующих строфах. Таким образом, выделение строф выявляло границы того нерасторжимого единства, которое образовывалось слиянием напева и текста в песне. Дальнейшее повторение мелодии с новыми словами последующих строф представляло собой развитие песни в виде новых и новых повторных «волн» мелодии. Уже это чисто музыкальное деление песни на повторяющиеся «единицы» мелодии вполне оправдывало необходимость соответственного деления и ее текста на определенные части.

Наряду с этим огромную роль в бытовании и закреплении песенного текста играли традиционные формы народного исполнения лирических песен.

Народные песни в силу их большой близости к повседневному труду и быту могли исполняться в любой обстановке и самыми различными людьми, удовлетворяя любую потребность в пении. Песня вносила чувство веселья в праздничную толпу, спланивала небольшие коллективы во время труда. Она вызывала лирическое настроение у одинокого человека: рыбака, плывущего по реке, ямщика на протяжении его долгого пути, женщины, коротавшей с песней время за прялкой или другой домашней работой. Ее, таким образом, мог петь и коллектив и одиночка. Однако наиболее характерным исполнением песни, во время которого становилось возможным ее музыкальное многоголосие, всегда было исполнение хоровое.

Народный хор по устойчивой традиции делился на запевалу и всех остальных его участников. Начало каждой строфы пел запевала, а ее остальную часть — хор. Таким образом, разделение сольной и хоровой партий осуществлялось в пределах каждой строфы. В этом точном распределении голосов крылся секрет верности музыкального исполнения песни, которое делало ненужным вмешательство хормейстеров, типичных для профессиональных хоров. Эту верность в хор вносил сам запевала, обычно человек с безупречно верным слухом, который и вел всю песню, начиная вновь и вновь строфу за строфой в той же тональности, с которой песня была начата. И хор невольно подчинялся этому скрытому, но непрерывному и строгому руководству, хотя в массовом народном хору могли участвовать не только люди с хорошими и верными голосами, но и весьма

посредственные певцы. Особенно ясно эта ответственная роль запевалы выступала в народных хороводах. Даже тогда, когда хороводы на народных гуляньях достигали 100—200 человек, они никогда не сбивались с тона мелодии, так как весь такой хоровод вела какая-нибудь девушка-запевала, выделявшаяся для этой роли из числа песенниц целой большой округи.

Таким образом, с исполнительской точки зрения народная песенная строфика имела для народа огромное значение, служа ему в качестве необходимой вокальной исполнительской единицы, которая вносила в народный хор определенный порядок, содействовала правильному согласованному исполнению песен даже очень большими песенными коллективами. И, как правило, песни при этом запоминались на всю жизнь всеми участниками таких народных хоров, а самые одаренные из них становились хранителями всего местного песенного репертуара, передавая затем в свою очередь это искусство последующим поколениям.

Важное значение для народа имели и сами повторяющиеся строки в строфе. С точки зрения народных требований к песенности они вовсе не были «лишними», а имели свой особый смысл. Повторение строк прежде всего придавало песне поэтическую широту, неторопливость и плавность. Как и повторяемость мелодии, повторяемость песенных строк делала песню настолько легко запоминаемой, что она без всякого специального заучивания, навсегда оставалась в памяти певцов, которые «понимали» ее нередко с одного раза.

Повторяющиеся строки в песенных строфах имели, помимо своего музыкального, исполнительского и поэтического значения, еще и значение чисто структурное. Как часть строфы, имеющая в ней свое определенное место, повторяющаяся строка не всегда пелась одинаково, мелодия ее могла быть совсем различной, так как такая строка могла петься, например, в первый раз в конце строфы, а второй раз — в начале следующей, т. е. в начале музыкальной фразы песни или в конце ее. Это структурное значение повторяющихся строк, их место в композиции строфы необходимо указывать совершенно точно при помощи полной записи всех повторений, так как только цифровые указания на повторения строк совершенно беспредметны: они не могут конкретно указать, где в строфе находится повторяющаяся строка, как, следовательно, нужно петь данную песню. Ничего этого, например, нельзя понять из такой записи собирателя:

На дубчику
Сидят два голубчика, 2
Пили-ели,
Да прочь полетели, 2
Сели-пали
Во чистом поле. 2²

Необходимо указать еще на то, что во многих случаях повторяющаяся строка, переходя в другую строфу, так тесно сливалась с ее содержанием, что наряду с музыкальным и исполнительским единством в строфе налицо было и глубокое смысловое единство, что еще более внутренне цементировало строфическое деление песен и оправдывало его самим содержанием строк, заключенных в ряд отдельных строф.

Таким образом, народом по-разному было испытано и закреплено в его песенном творчестве разделение текстов песен на различные по форме

² Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия, вып. II, ч. 2. М., 1929, стр. 143, № 2172.

строфы, в чем проявилось очень большое искусство, чувство определенной песенной структуры народных певцов. Вне такой композиционной строфичности народная традиционная песня никогда не существовала, и только неопытность собирателей и непроясненность этого вопроса была причиной того, что в записи очень многих собирателей песни принимали вид укороченного «сплошного» текста, который был предназначен как бы не для песни, а только для чтения.

3

Устойчивость и длительное существование песенной строфики в народном поэтическом быту прежде всего подтверждаются ее неперменным выявлением при каждой новой записи традиционных песен, если эта запись была сделана совершенно точно и правильно. Но косвенно это подтверждается и тем, что народные певцы, даже в наше время, часто переносят те же самые строфические традиции и на бытующие в народе песни литературного происхождения, и на тексты безымянных «городских песен», созданных на литературный лад. На это характерное явление собиратели песен, однако, далеко не всегда обращают должное внимание. Встретив в народе такие песни, они, как правило, стремятся записать их текст «по автору», т. е. в виде обычного литературного куплета. На самом же деле литературную строфичность народные певцы во многих случаях отвергают и заменяют ее своими привычными песенными строфами.

Очень часто в стихотворение, написанное поэтом, народом вносятся повторения второй половины куплетов, например:

| | | |
|--|---|--------|
| Ах ты, доля, моя доля, Доля бедняка, Тяжела ты, безотраднa, Тяжела, горька! | } | 2 раза |
|--|---|--------|

Повторения такого типа в песенных вариантах стихотворений едва ли не всеобщий закон в народном песенном быту, хотя у самих авторов они не имеют места. Даже и они изменяют текст автора на песенный лад, хотя в таком случае авторский текст не разрушается.

Более глубокий характер имело приспособление авторского текста к народным песенным традициям, когда стихи поэтов в пении приобретали трехстрочную или двухстрочную строфику. В этом можно убедиться на немногих примерах.

Стихотворение XVIII в. «Молчите, струйки чисты», которое в отрывке было впервые опубликовано Ломоносовым в 1747 г. в его «Риторике» и состояло из четырехстрочных куплетов, перейдя в народ, превратилось в песню с трехстрочными строфами:

.

Гуляла я в садочке,
Гуляла я да в зеленом.

Гуляла в зеленом,
Искала я те следочки,
Где мил гулял со мной.

Где мил гулял со мной.
Садилась я да под кусточек,
На мягкую траву.

Трехстрочные строфы (но при другом характере повторений) приобрело и стихотворение Г. Хованского «Незабудочка» (хотя авторский текст имел литературное четверостишие):

Я вечер в лужках гуляла,
Грусть хотела разогнать,
Грусть хотела разогнать.

И цветочков я искала,
Чтобы милому послать,
Чтобы милому послать.

Народных певцов в этом последнем преобразовании авторского текста несколько не смущало то, что авторские рифмованные строки (гуляла — искала, разогнать — послать) оказывались очень далеко друг от друга. Скрепление рифмами литературных строф не является препятствием для «ломки» авторской структуры в вариантах стихотворений и во многих других случаях.

Строфические преобразования стихотворений характерны и для XIX в. Например, стихотворение Некрасова «Катеринушка» (отрывок из поэмы «Коробейники») в ряде мест поется таким образом:

Хорошо было детинушке } 2 раза
Сыпать ласковы слова,

А труднее Катеринушке } 2 раза
Парня ждать до Покрова.

Почти всегда таким же образом в народе поется и «Ванька-ключник» В. Крестовского:

В саду ягода-малина } 2 раза
Под закрытием росла,

Свет-княгиня молодая } 2 раза
С князем в тереме жила.

И даже литературные стихотворения и романсы конца XIX—начала XX в., когда, казалось бы, в народ должны были проникнуть понятия о литературной строфичности, в ряде случаев все же поются в духе тех же самых устойчивых народных представлений о песенной композиции. Так, например, поется поздняя песня «Потеряла я колечко»:

Потеряла я колечко,
Потеряла я любовь,
Потеряла я любовь...

Как по этому колечку
Буду плакать день и ночь,
Буду плакать день и ночь...

Первоначальное литературное четверостишие, таким образом, было превращено в устойчивую трехстрочную народную строфу.

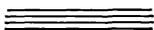
Можно привести в пример и песню «Солнце всходит и заходит». Ее текст, печатавшийся в песенниках начала XX в. (как и в тех отрывках, которые были помещены А. М. Горьким в его пьесу «На дне»), имел четкую форму литературного куплета. Однако в народных вариантах этой песни чаще всего встречается такая народная строфика:

Солнце всходит и заходит,
А в тюрьме моей темно,
А в тюрьме моей темно.

Днем и ночью часовые
Стерегут мое окно,
Стерегут мое окно.

Все такие явления представляют собой большой интерес, так как они наглядно свидетельствуют о том, как глубоко укоренилась в народных массах самобытная система песенной строфичности.

Особенности строфики народных лирических песен далеко не всегда и не всегда точно воспроизводятся в старых и новых публикациях, особенно в записях фольклористов-филологов. Современный собиратель, в распоряжении которого имеются новые технические возможности одновременной записи текстов и мелодий песен, немислим уже в роли только «чистого» филолога-текстовика, который по-старому стал бы записывать только «слова» песен, тем более песен традиционных. В наше время процесс их угасания во много раз усилился, так как, как правило, их помнят или их поют только народные певцы старшего поколения. Это обязывает записывать традиционные песни с максимальной точностью. Только в таком случае может быть восстановлена подлинная структура многих песен, известных в несовершенных записях.



Т. М. АКИМОВА

ЛИРИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ПЕСЕН О «СИРОТЕ»

Перед исследователем народной лирики встает ряд вопросов. Возможно ли варьирование идейного смысла песни и ее тематики и чем вызывается изменяемость первоначального текста? Какова длительность активной жизни песни, созданной первоначально как отражение определенных общественно-исторических условий существования народных масс? Возможна ли трансформация жанра в процессе создания новых вариантов? Наконец, что является тем ядром содержания и формы песни, которое дает рост сходному с первоначальным организмом песни, но все же различающемуся новому?

Для решения этих вопросов мы избрали небольшой цикл песен о «сироте» из так называемых удалых. Идейный смысл и общественное значение этого вида русской лирики не требуют специального анализа, так как важнейшая сторона содержания удалых песен еще в 1841 г. была подробно и глубоко растолкована Белинским, и высказанное им суждение было принято всей прогрессивной общественностью на протяжении XIX и XX вв. Он увидел в них отражение одной из форм народно-освободительной борьбы и стихийного протеста, нараставшего в закрепощенных массах вплоть до реформы. Но это недостаточно отчетливо осознанное содержание в каждой из удалых песен дополнялось другими мотивами, что усложняло и обогащало эмоциональный строй цикла. Психологизм удалых песен значительно сложнее и глубже, чем, например, песен солдатских, рекрутских и других мужских. Они привлекали внимание многих литературных деятелей не только остротой актуальной социальной проблематики, но и художественным совершенством.

Песня о «сироте», совпадая тематически с известной по роману Пушкина «Дубровушкой» и принадлежа к тому же жанру удалых, во многом все же с нею различается. Герой песни о «сироте» — тот же вырвавшийся из гнетущих условий жизни удалец, ищущий воли и лучшей жизни. Он, так же как и герой «Дубровушки», не одинок, он окружен сочувствующими ему товарищами. И все же герои этих песен, отношение к ним народа-создателя, как и взаимоотношения их с товарищами, глубоко различны. Герой «Дубровушки» привлекает своей самостоятельностью, он по-своему благороден и в трудную минуту не выдает товарищей. Песенный же «сирота» сам нуждается в поддержке и жалуется на свою судьбу. Идейный смысл этих песен сосредоточен в разных их составных элементах.

В народной лирике герой обычно представлен в непосредственном психологическом переживании и в сюжетной ситуации, вызвавшей его душевное состояние. В «Дубровушке» событийная сторона содержания почти полностью устранена. Образ героя раскрывается через выражение его

душевного состояния перед ожидаемой расплатой. Размышления героя и составляют все содержание песни.

Иначе построена песня о «сироте». Здесь в центре стоит социальный облик героя. Психологическое переживание его детально не показано, оно подразумевается в самом названии героя. Но сюжетно-эпическая сторона повествования более определена и развернута, хотя и не до конца. Некоторая недоговоренность в рассказе о судьбе героя позволяет варьировать и дополнять первоначальный текст.

Сиротство героя составляет исходное положение сюжета. Конфликт в «Дубровушке» внутренний, психологический, драма же «сироты» сосредоточена в его общественном положении. Среда, в которой действует «сирота», обозначена не только социально, но и географически: Волга, Низовое Поволжье, «чужедальняя сторонка Астраханская». Она его приютила и воспитала, и она же стала причиной его несчастий.

Душевное состояние героя определено самым его названием, которое настойчиво сохраняется: «сиротка», «сиротинушка», «горе вдовнин сын» и др. Социальный же смысл этого понятия несколько различается, что вносит различия и в облик героя, и в самое содержание песни.

Ранние толковые словари дают двоякое объяснение слова «сирота»: 1) лишившийся родителей; 2) беспомощный, беззащитный.¹ Два значения дает и Даль, детально разъясняя второй, общественный смысл: «Вообще беспомощный, одинокий, неприютный, бедняк; в этом значении и старики и старухи зовут себя сиротами, и так же зовут нищих и побирушек. „Эк, сироты-то сколько ныне“».² Позднейшие словари современного русского языка для второго значения употребляют слово «сиротство».³ Оба значения слова «сирота» сохранились в фольклоре.

В орловском варианте песни слово «сирота» употреблено однажды, только в обращении к герою.⁴ И это обстоятельство позволило Н. Я. Аристову усмотреть в этом слове собственное имя — прозвание разбойника. Но вместе с тем Аристов правильно дает ему и более широкий смысл: «В Поволжье оно обозначает всякого бурлака или бедняка».⁵

Употребленная в названном орловском варианте развернутая метафора, изображающая разбой в виде портняжного дела, широко известна по русским пословицам. В собрании Даля приводится их несколько: «Он портной: игла дубовая, а нить вязовая (или: аршин дубовый, нитка вязовая)»; «Он портняжничает, по большому дорогам шьет дубовой иглой»; «Он портной, а мастерская его на большой дороге под мостом»; «День с иглой, а ночь с оборотью» (т. е. конокрад).⁶

В суждении пословиц сконцентрирован результат длительного исторического опыта народа, дана обобщенная осуждающая оценка разбойничества. В песне же деятельность удальцов показана в конкретной общественно-исторической определенности и значении. Песня, не отступая от отрицательной моральной оценки данного явления, анализирует героя,

¹ Словарь церковнославянского и русского языка, составленный вторым отделением Академии наук, т. IV. Изд. 2-е. СПб., 1867; Корнеслов русского языка. Составлен Федором Шимкевичем. СПб., 1842.

² Владимир Даль. Толковый словарь, т. IV. М., 1935.

³ Толковый словарь русского языка, т. IV. Под ред. Д. Н. Ушакова. М., 1940; Словарь русского языка. Составил Е. И. Ожегов. М., 1952.

⁴ Современник, СПб., 1861, кн. 5, стр. 193. Перепечатано: А. И. Соболевский. Великорусские народные песни, т. VI. СПб., 1900, № 293 (далее: Соболевский).

⁵ Н. Аристов. Об историческом значении русских разбойничьих песен. Воронеж, 1875, стр. 121.

⁶ В. Даль. Пословицы русского народа. М., 1862, стр. 154—155.

стремясь раскрыть его психологическое состояние и понять его не как преступника, а как жертву. В песне чувствуется оценка не постороннего лица, а человека, как бы сопричастного к судьбе героя. В устах «сироты» поэтическая метафора о шитье иголкой, когда стежок дает сто и тысячу рублей, звучит горькой иронией, вскрывающей жизненную трагедию «подорожника», не имеющего куска хлеба и кислых щей. Разговор о казне, лежащей под сосной, о сотнях и тысячах рублей, достоящихся ему якобы без всякого труда, звучит саркастической насмешкой над несбыточной мечтой. Поэтическая метафора в песне значительно глубже по смыслу, чем в пословице, хотя основная оценочная сторона ее содержания сохраняется.

Все варианты из Орловской губернии очень близки.⁷ В других же районах страны песня о «сироте» встречается в значительно различающихся вариантах. Прекрасный текст был записан в Саратове — можно сказать, на родине этого песенного жанра. В нем дан эпизод из биографии удальца:

Воспородила меня, сиротку, родна матушка,
Воспоила, вскармила меня Волга-матушка,
Воспитала меня легка лодочка ветляньенка,
Возлелеяли меня няньки-мамки, волны быстрые,
Возрастила меня чужа дальняя сторона Астраханская.
Я со этой со сторонушки на разбой пошел.⁸

Такое начало постоянно для большинства песен о «сироте», отсутствует оно только в орловских записях.

Кончается песня вопросом незримого собеседника, автора песни, о «товарищах» «сироты» в его похождениях. Ответ полностью совпадает с ответом такого же удальца в песне «Не шуми, мати, зеленая дубровушка» на царском суде, с тою лишь разницей, что «товарищи» «сироты» соответствуют более позднему времени:

Первый мой товарищ — ночь темная,
Другой мой товарищ — конь, добра лошадь,
Третий мой товарищ — стально ружье!

Перенесение мотива допроса молодца из «Дубровушки» в песню о «сироте» говорит о том, что народ воспринимал оба сюжета как идейно близкие, видел общее в их героях. Об этом же говорит контаминация обеих песен, известная в одной записи.⁹ Контаминацию нельзя признать механической. В героях обеих песен исполнитель видел представителя одной среды — одно лицо, но не заметил различия в их психологическом состоянии. В «Дубровушке» герой находится на последнем этапе своей деятельности, он готовится к ответу. В песне о «сироте» удалец также держит ответ, но главное внимание перенесено на вскрытие причин, побудивших его пойти на большую дорогу. Показано начало жизненного пути героя и как бы разъясняется все то, что остается неясным в судьбе молодца по песне «Не шуми, мати, зеленая дубровушка».

⁷ Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия, вып. II, ч. 2. М., 1929, №№ 2049, 2055 (далее: Киреевский. Новая серия).

⁸ Саратовские губ. ведомости, 1854, № 29; Русские народные песни, собранные в Саратовской губернии А. Н. Мордовцевой и Н. И. Костомаровым. В кн.: Летописи русской литературы и древностей, издаваемые Н. Тихонравовым, т. IV. М., 1862, стр. 76 (далее: Мордовцева и Костомаров); Архив РГО, разр. XXXVI, папка 58, № 86 (коллекция А. Н. Пасхаловой). Очень близкий вариант в записи П. В. Шейна (Архив АН СССР, колл. 104, оп. 1, папка 692, № 1) и в сборнике А. Пивоварова (Донские казачьи песни. Новочеркасск, 1885, № 8).

⁹ Киреевский. Новая серия, № 2289.

И все же нельзя признать художественную равнозначность этой контаминации каждому отдельному тексту в его самостоятельном виде. Жанру лирической песни несвойственно повествование о целой биографии героя. Каждый из песенных сюжетов имеет свой конфликт, дающий очень много для размышлений. Песня о «сироте» говорит о том, как всякое сиротство, понимаемое в самом широком общественном смысле, привело молодца в Низовое Поволжье, которое становилось и родным домом для него и одновременно местом горестных подвигов. Самые похождения рисуются героем в этом двойном смысле. В символической картине разбоя видна и романтическая заманчивость «подорожной деятельности», и горькое сознание ее рискованности и обреченности. Мечта о «вольной» Волге оборачивалась трагедией, источник которой герой видит в своем сиротстве. Он жалуется и вызывает к себе жалостливо-сочувственное отношение.

В «Дубровушке» поставлена проблема осознания удальдом смысла своей деятельности и ее обреченности. Отсутствие конкретизации во внешней биографии героя, в событиях его прошлой жизни говорит о том, что речь идет о рядовом, постоянном явлении действительности. Социальный горизонт жизни в этой песне чрезвычайно широк. Конфликт героя с обществом и его законом представлен не только в общественном, но и в политическом плане. Песня судит разбойника царским судом, обвиняя его по законам крепостнического строя, но не скрывает своего к нему сочувствия. Соединение двух песен в одну вносит значительное уточнение в биографии обоих героев, но смешивает разные проблемы. Каждый из сюжетов слишком самостоятелен по замыслу, эмоциональному содержанию и развязке, и ему не требуется дополнений или разъяснений. Понятно, что контаминация встретила только однажды.¹⁰

Удалая песня о «сироте» имеет постоянное и очень своеобразное начало: слушатель как бы становится перед лицом доброго молодца и ведет с ним беседу. Все повествование, от начала до конца, пронизано горькой иронией. Сомнение молодца в правильности избранного пути и его жалобы на судьбу, соединенные со скрытым авторским сочувствием, создают впечатление общности народа — создателя песни с героем-удальцом, выражают сложный комплекс чувств.

Образ «сироты» связывает в единое целое несколько различных песен, образующих как бы сложное тематическое песенное гнездо, в котором можно различить две основных и три дополнительных версии, с разнообразными вариантами в каждой. Каждая из версий относится к особой тематической группе. Самая значительная из них — удалая песня. К этой группе относится наибольшее количество текстов, к тому же они идейно и художественно наиболее закончены.¹¹ Вторая группа вариантов пред-

¹⁰ Вопрос о закономерности контаминации интересен не столько сам по себе, сколько в связи с тем, что он приводит к сопоставлению двух сюжетов по времени возникновения и по содержанию. Тексты обоих произведений дают основание говорить об обратном соотношении их в смысле последовательности. Песня о «сироте» не открывает события, развернувшегося в «Дубровушке», а скорее завершает его; она несомненно сложилась после «Дубровушки» и как бы в объяснение последней. Более позднее происхождение этой песни определяется ее языком, тем, что она не была записана в XVIII в., и, наконец, тем, что все ее содержание сложилось как бы в дополнение и разъяснение тех жизненных проблем, какие подняты «Дубровушкой».

¹¹ Киреевский. Новая серия, №№ 1650, 2049, 2055, 2289; Мордовцева и Костомаров, стр. 76 (первоначально: Саратовские губ. ведомости, 1854, № 29); Современник, 1861, № 6, стр. 193 (Орловская губ.); Архив АН СССР, колл. 104, оп. 1, папка 692, № 1. Имеется также много вариантов второй половины XIX в.

ставляет песню тюремного характера.¹² Немногие варианты могут быть отнесены к типу рекрутских,¹³ бурлацких¹⁴ и семейно-бытовых¹⁵ песен.

Несмотря на значительные тематические различия, все версии, без сомнения, восходят к одному первоначальному источнику — к песне, герой которой вынужден был уйти на Волгу к понизовым удальцам. И все же сюжеты каждой группы настолько разошлись в содержании, что не могут рассматриваться как варианты, каждая версия представляет собой новое самостоятельное произведение.

Вторая, тюремная, группа песен о «сироте» переносит слушателя в сферу любовных отношений. Внешнесобытийная сторона содержания очень невелика. Основному сюжету предшествует развитое лирическое вступление, характерное также для солдатских или рекрутских песен:

Долина ль ты моя, долина широкая!
На долинушке куст малинушки вырастает.
Как во кустике соловей поет,
Он поет-то поет, громко свищет:
Во неволюшке добрый молодец слезно плачет...¹⁶

Или:

Не кукушечка
Во сыром бору, она вскуковала,
Не соловьюшка
В зеленом саду громко свищет, —
Из неволюшки ко мне
Добрый молодец письмо пишет.¹⁷

Оба зачина известны во многих вариантах начала XIX в. Ближе к рекрутским песням и обращение героя к «сударушке»: «Растоскуйся, моя сударушка, по мне возгорюйся!», которое также часто служит лирическим вступлением. «Сирота» томится в неволе, в тюрьме. Можно думать, что общность исходной лирической ситуации рекрутских песен и песни о «сироте», попавшем в тюрьму, послужила основой для использования одинаковых зачинов в этих различных сюжетах.

«Сирота», оказавшись в темнице, обращается мысленно к возлюбленной и просит ему посочувствовать:

Растоскуйся по мне, любушка-сударушка, по мне разгорюйся!
Уж я сам по тебе, сам сгоревался...¹⁸

¹² Киреевский. Новая серия, № 1244 (Архангельская губ.), № 1642 (Тульская губ.), № 1988 (Орловская губ.); Архив АН СССР, колл. 104, оп. 1, папка 695, № 27. Имеется также ряд более поздних вариантов.

¹³ Русские песни из собрания П. И. Якушкина. СПб., 1865, стр. 104; Н. М. Лопатин и В. П. Прокунин. Русские народные лирические песни. М., 1956, №№ 93, 94; П. В. Шейн. Русские народные песни. СПб., 1877, стр. 84; 40 народных песен, собранных Т. И. Филипповым. М., 1882, № 23; К. Вильбоа. 100 русских песен, записанных с народного напева и аранжированных для одного голоса с аккомпанементом фортепиано. М., 1894, № 16, стр. 26.

¹⁴ М. А. Колосов. Заметки о языке народной поэзии в области северовеликорусского наречия. Сб. ОРЯС, т. XVII, СПб., 1877, стр. 246.

¹⁵ Сочинения М. Д. Чулкова, т. I. Собрание разных песен, ч. IV. СПб., 1774, стр. 122, № 135 (далее: Чулков); Молодчик с молодой на гулянье с песьельниками. СПб., 1790, стр. 45; Песенник Шнора, ч. 1. 1791; Архив АН СССР, колл. 104, оп. 1, папка 695, лл. 1 и 3. Имеется также ряд поздних вариантов.

¹⁶ Киреевский. Новая серия, № 1642; см. также № 1244 (Тульская губ., Архангельская губ.).

¹⁷ Там же, № 1988 (Орловская губ.).

¹⁸ Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии, собрание П. С. Ефименко. Труды Этнографического отдела Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, СПб., кн. V, вып. 2, 1878, стр. 60.

Молодец жалуется на свое сиротство. Но содержание его жалобы несколько иное, чем в песне удалой: оно перенесено из социального в семейно-бытовой план:

Малешенек после батюшки сын остался,
Родительницы-матушки сам я не запомню.

Вспоил-вскормил меня православный мир,
Православный мир — Волга-матушка,
Снарядила молодца любушка-сударушка.¹⁹

Несмотря на то что образ возлюбленной «сударушки» присутствует во всех вариантах этой песенной группы, он играет пассивную и второстепенную роль. Любовный мотив в сюжете не развернут. Действие развивается в ином плане. Молодец обращается к своей возлюбленной как к единственному человеку, способному его выслушать и понять. Тема сиротства, одиночества и покинутости опять-таки является основной в этой песне, как и в группе удалых. Неудачи и бедствия «сироты» в обеих группах показаны как результат его бедности и бездомности. В обеих версиях тяжелое социальное положение героя вынуждает его броситься в вольные края Волжского Низовья, которые он признает своим родным углом. Там он был встречен и воспитан «своей братией». В обеих песнях герой находится в горьком раздумье, пытаясь осознать свое положение и вызвать в себе сочувствие.

Тема первой версии развивается в плане удалых волжских песен. Молодец привлекает симпатии большей самостоятельностью. Он говорит о своих подвигах с горькой иронией, не одобряя своего поведения, признавая вынужденный характер своей противозаконной деятельности.

В тюремной версии песни о «сироте» герой несчастен потому, что лишился родителей. Вместе с тем герой менее сдержан, он плачет и ищет моральной поддержки, просит сочувствия у своей «любшки-сударушки». Собеседник «сироты» интересуется его личной судьбой и семейными условиями его жизни. Близость героя этой песни к «сироте»-удальцу первой версии обнаруживается только в упоминании понизовой вольницы, воспитавшей героя. О подвигах удальства в этой группе совсем нет речи. При сличении этих двух песенных групп напрашивается вывод о том, не женская ли среда была создательницей песни «Растоскуйся», т. е. второй версии песни. Об этом говорит и семейно-частный план в раскрытии темы, и любовный элемент в образе «любшки», и менее мужественный образ героя, и, наконец, лирический зачин песни. Может быть, даже и самый лиризм песни «Растоскуйся» характерен скорее для женской, чем для мужской, лирики. В одном из вариантов повествование ведется от лица женщины — «любшки-сударушки».²⁰

Рекрутская версия песни о «сироте» в нескольких вариантах записана в Москве в 50—70-х годах XIX в.²¹

В повествовательной части песни говорится о горе доброго молодца, на которого напали лихие люди, сковали его «во железа», чтобы отдать в солдаты. Молодец, не находящий опоры и поддержки против несправедливостей злых сил общества, обращается к возлюбленной, надеясь

¹⁹ Там же.

²⁰ Киреевский. Новая серия, № 1988.

²¹ Русские песни из собрания П. И. Якушкина. СПб., 1865, стр. 104; 40 народных песен, собранных Т. И. Филипповым. М., 1882, № 23; К. Вильбоа. 100 русских песен..., № 16; Н. М. Лопатин и В. П. Прокунин. Русские народные лирические песни, № 93.

встретить в ней хотя бы только моральное сочувствие. Молодец — такой же «сирота», как и в песнях удалых. Его вскормил православный мир, «возлелеяла» Волга-матушка, а «воскачала» «легка лодочка». В отличие от других песен добрый молодец, ставший невольным рекрутом, отличается необыкновенной внешностью:

Все приемщики на меня, меня, сиротинушку, они вздивовались:
«Уж и где же ты, где ты, сиротинушка, где ты уродился?».

Портрет героя, обычный в рекрутской песне, довершает противопоставленность молодца крепостническим властям и усугубляет трагедию его гибели от злых людей. Рекрутчина и не могла рассматриваться иначе в XVIII в., когда, можно думать, сложилась эта песня, и в первой половине XIX в., когда она широко бытовала. Помещики и сельские власти забривали в солдаты неугодных им и особенно беспокойных молодых людей. В солдаты попадали также бедняки, не имеющие возможности откупиться, и, пожалуй, в первую очередь — сироты.

Многие рекрутские песни говорят о том, как сельские власти забивали беззащитных сирот:

Нам богатого отдать — прогневится,
Одинокого отдать — разорится.
Отдать ли нам, не отдать ли,
Братцы, будет сиротинку.²²

В рекрутской версии песни о «сироте» любовная тема сочетается с рассказом о поимке и рекрутчине. Все содержание выдержано в социальном аспекте, что сближает песню с удалой версией. Лопатин относит ее к волжским «разбойничьим», а героя к «сиротам» или беглым удалцам. Это суждение нам представляется глубоко справедливым.²³

Следует сказать несколько слов о четвертой, бурлацкой версии песни о «сироте». Она известна в небольшом количестве текстов. Начинается песня как и варианты тюремно-любовной группы. В долине свищет соловей, в неволе слезно плачет добрый молодец. И он также пишет «сударушке» письмо, жалуясь на свое сиротство:

Воспоил-вскормил меня
Православный добрый мир.
• • • • •
А повынежила меня
Волга-матушка,
Принавыкачала меня
Лодка легкая,
Призамучила же меня после
Лямка твердая,
Лямка твердая и астраханская.²⁴

Молодец тоскует, выходит на берег и задумывается о своей стороне. Новый социальный поворот темы, новое в облике героя, и в результате новый песенный сюжет, хотя и близкий ко всем остальным.

²² Киреевский. Новая серия, № 2841.

²³ Н. М. Лопатин и В. П. Прокунин. Русские народные лирические песни, стр. 226.

²⁴ М. А. Колосов. Заметки о языке народной поэзии... стр. 246.

* * *

Лучшие тексты всех четырех версий песни о «сироте» были записаны в самом конце 50-х и начале 60-х годов XIX в. Ни для одной группы этого сюжета мы не находим вариантов XVIII в. А между тем и в сборниках конца XVIII в. печатались песни о «сироте», но их содержание значительно отличается от всех приведенных выше. Песни XVIII в. можно признать особой, семейно-бытовой. версией темы о сиротстве. По эмоциональному строю и по отдельным мотивам они ближе всего ко второй, тюремно-любовной группе, с той, однако, разницей, что герой в них не показан сидящим в неволе. Либо он тоскует на чужой стороне, либо внешнеобъективные обстоятельства, в каких он находится, совсем не обозначены. Тягостное состояние молодца характеризуется только субъективными чертами его сиротства, одиночества и бездомности. Такова, например, песня из сборника Чулкова:

Что кручинен, добрый молодец, печален:
Малешенек от батюшки остался,
Сударыни-матушки не помню;
Вспоили-вскормили чужие люди,
Обували-одевали чужие жены,
Уму-разуму научили своя братья.²⁵

Лирическая тема этой песни замкнута рамками личных переживаний. Герой пытается осмыслить свое бедственное положение и видит его в семейных условиях. И это отличает приведенное произведение от удалых песен. В тексте XVIII в. с трудом узнается удалая песня. Но вместе с тем нельзя не заметить в ней глухих намеков на то, что «сирота» соприкоснулся с какой-то особой группой людей, какую он называет «своей братьей». Более отчетливо семейные рамки видны в другом тексте XVIII в. Здесь зачин тот же, что и в тюремной песне:

Растоскуйся, моя сударушка, разгорюйся
.....
Как вспоили меня, воскормили чужи люди,
Обшивали меня, обмывали красны девки,
Умом-разумом научили меня своя братья. . .²⁶

И в этом варианте сиротство и бездомность вызывают неизбежное вхождение героя в какую-то особую социальную среду, какую он называет «своей братьей». «Своя братья» научила молодца «уму-разуму», т. е., по-видимому, жизненному опыту, и, вероятно, ввела его в свой круг. Но не это обстоятельство осознается героем как источник жизненных бедствий. Он жалуется на раннее сиротство и насильственную женитьбу. Социальная среда, в какую попадает молодец в результате сиротства, «своя братья», остается в песне глухим упоминанием, не определяющим судьбу героя.

Третий вариант XVIII в. указывает, в какую обстановку занесла судьба «сироту», где он вырос и воспитался. На этом мотиве третий вариант фиксирует специальное внимание. Герой также жалуется на сиротство. Незримый собеседник обращается к нему с вопросом:

Кто тебя породил, молодца,
И кто тебя вспоил-вскормил? ²⁷

²⁵ Чулков, ч. IV, стр. 122, № 135; Соболевский, т. III, СПб., 1897, № 232.

²⁶ Соболевский, т. III, № 437.

²⁷ Молодчик с молодкою на гулянье..., стр. 45; Соболевский, т. III, № 233.

Молодец отвечает, что его «вспоил-вскормил Ярославль-город, а возлелеяла Волга-матушка река». Вольная Волга, волжская вольница — вот та среда удальцов, то ли казаков, то ли разбойников, куда неизбежно приводят всякого обездоленного «сироту» жизненные трудности. Эта среда и является для удальца «своей братьей», которая его принимает и поддерживает.

В третьем варианте сиротство героя характеризуется более разносторонне. Сиротство молодца — постоянное его состояние неустроенности и одиночества. Песня кончается словами жалобы молодца на свою мать, которая, породивши его,

Пустила на свет горе мыкати.²⁸

Третий вариант разъясняет содержание двух других, заставляет увидеть и в них такого же, отторгнутого обществом «сироту», вынужденного обратиться к «своей братье» на Волге, как это получилось с удальцом первой версии. Судьба всех героев во многом рисуется одинаково.

Во всех трех вариантах семейной группы песен о «сироте», сохранившихся от конца XVIII в., сюжет сокращен до предела. Содержание сосредоточено только на печальных размышлениях о горькой судьбе героя, оставшегося без родных, отторгнутого обществом и поневоле воспитанного Волгой-матушкой, «взлелеенного» «легкой лодочкой» и обученного «своей братьей». Никаких дополнительных событий не происходит. Фактическая часть повествования, социальные, географические или исторические обозначения во всех трех вариантах крайне незначительны. Можно догадываться о том, что среда, в которую он попал, не помогла ему избежать горестного одиночества и покинутости, а, наоборот, привела его к еще большей драме. Только не совсем ясные намеки заставляют догадываться о более сложных социальных условиях существования героя, обусловивших его жизненную драму. Чужая сторона, «своя братья», Волга-матушка, воспитавшая молодца, позволяют увидеть в нем такого же героя, каким выступил «сирота» в песнях удалой, рекрутской или бурлацкой версий.

Тексты четырех версий песни о «сироте», известные в вариантах XIX в., как бы раскрывают и дополняют все неясности и недоговоренности песен XVIII в. При сличении этих разновременных текстов невольно напрашивается мысль, не отразилась ли в песнях XIX в. попытка народа социально мотивировать поступки героя-«сироты» и определить общественное положение его самого, что в конечном счете привело к созданию новых сюжетов общественного содержания. Нам неизвестны первоначальные тексты удалой, рекрутской и бурлацкой версий песни о «сироте». Имела ли первоначально песня о «сироте» такое же значительное общественное содержание, как песни удалые, неизвестно. И все же на основании известного материала можно утверждать, что к XIX в., его первой половине, следует отнести творческие поиски народа и попытки социально осмыслить поэтический образ «сироты», первоначально известного в песнях семейного содержания. К середине XIX в. относятся и попытки сочетать эту песню с «Дубровушкой». В этот же период песня получила завершенное и полное оформление. Так отчетливо видны творческие поиски народа, так можно осмыслить процесс создания четырех различных версий, каждая из которых представлена прекрасными, высокохудожественными и законченными произведениями. Подлинно удалой песней является первая из проанализированных нами.

²⁸ Молодчик с молодой на гулянье... стр. 45; Соболевский, т. III, № 233.

* * *

Песни о «сироте» смыкаются идейным содержанием с песней о беглом удалце «Ты, детинушка, сиротинушка», которая, по-видимому, была широко известна в XVIII в. и сохранилась в нескольких публикациях этого времени. Беглый «сирота» просит ночлега:

Темна ноченька пристигает,
Ночевать никто не пускает,
Все разбойником называют,
Все окошечки закрывают,
Все вороточки затворяют,
Все его ко вдовушке посылают...²⁹

В песне обрисовано положение беглого крестьянина. Независимо от действительного нравственного облика человека, от его действий и поступков, если он убежал от помещика, он уже в глазах большинства представлялся вором и разбойником. В приведенной песне подробнее, чем в удалой о «сироте», и как бы в дополнение к ней называются причины бедственного положения беглеца, заставляющие его примкнуть к такой среде, которая в обществе иначе и не называется, как разбойничья. Песня «Ты, детинушка, сиротинушка» как бы открывает повествование о типичной судьбе человека, ищущего личной свободы, отказавшегося от положения раба и отвергнутого за это обществом. В песне о «сироте» рисуется следующий этап его горестной судьбы, который завершается трагедией расплаты, описанной в «Дубровушке». Содержание удалых песен и песен о беглых смыкается, и это развивает и дополняет каждый сюжет.

Песня о беглеце близка к удалой песне о «сироте» по композиционным и стилевым приемам. Обе построены в типичной для традиционных песен форме диалога героя с незримым собеседником. Обращение с первых же стихов вводит слушателя в атмосферу самых теплых, дружеских взаимоотношений автора-собеседника с герсем.

Действительно ли герой песни разбойник, как называют его все, запирая от него окна и не пуская его ночевать? Может быть, это так, а может быть, и нет. Разбойник он или беглый — в представлении запуганного народа это было одно и то же. В варианте, приведенном Соболевским из рукописного сборника XVIII в., молодец, так же как и в других песнях, не хочет признать себя разбойником:

Я пойду к вдове под окошко,
У окошечка постучуся,
Ночевать у ей попрошуся:
— Ты, вдова, «пусти» ночевати.
Я не вор пришел, не разбойник...³⁰

Эмоциональное содержание песни усугубляется благодаря двойственному отношению к герою. Участие, явно слышное в песне, противоречит тому, что «все» от него отворачиваются и его опасаются. Кто же этот «сиротинушка» и почему он попал в такое трагическое положение? Песня заставляет многое домыслить, довообразить и почувствовать самого слушателя. Одиночество далеко заброшенного человека рисуется так остро ощутимо, что вызывает естественное сопереживание и в слушателе.

Следует указать на глубокое противоречие в сознании героя-удальца

²⁹ Чулков, ч. III, СПб., 1913, № 152. Песня перепечатана во многих сборниках XVIII и XIX вв.; известна также в вариантах.

³⁰ Соболевский, т. VI, № 388 (из рукописного сборника XVIII в.).

наших песен, объясняемое исторической ограниченностью народного сознания. Главное, что вносит разлад в его душу, это сознание правоты феодального закона и все же неизбежность действий против него. Герой вынужден поступить так, как он поступил, и готов нести ответ. Но он сознает, что и закон прав, требуя этого ответа. Стихийный характер общественного сознания народа не давал возможности герою выпутаться из сложного клубка противоречий.

Внутренний разлад в самочувствии героев обоснован и причинами морального порядка. Герои песен идеализируют вольное состояние удальцов, но ни в одной песне мы не видим одобрения или оправдания самого разбоя в нравственном отношении. Несомненно, этим обстоятельством объясняется то, что действия удальцов в лесах и на больших дорогах в песне замалчиваются или характеризуются средствами поэтических символов и метафор, как шитье «дубовой иголкой». Возникнув как семейно-бытовая, песня с лирическим образом «сироты», по-видимому, уже в ранних текстах сближалась по содержанию с удалыми. Сиротство героя стало осмысляться народом как тяжелое существование молодца — беглого удальца, который находил приют на Волге у «своей братьи». Образ «сироты», воспитанной Волгой, стал проникать в отдельные варианты рекрутских, тюремных, бурлацких и семейно-бытовых песен, окончательно оформившись в песне удалой, где он получил детальное развитие. Удалая песня о «сироте» стала в отдельных вариантах контаминироваться с другими удалыми.

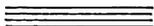
Необходимо указать, что каждая из обозначенных нами групп отчетливо сохраняла черты того песенного цикла, с каким образ «сироты»-удальца сочетался. В каждой версии песня сохраняла свой зачин. В удалых текст обязательно начинался с обращения к «сироте» сочувствующих ему «братцев-товарищей»; в песнях рекрутских началом чаще всего было обращение к «любешке-сударушке» («Растоскуйся...»). Тюремные песни начинались тем же зачином или с образа долины с кустом калины и соловьем на нем. Зачины в песне семейно-бытовой менее постоянны: чаще всего она начиналась, как и песня о беглых, с обращения к «сироте»: «Ты, детинушка, сиротинушка, бесприютная твоя головушка». В каждой из песен сохранялись и типичный для данной жанровой группы эмоциональный строй, и своеобразие в содержании образа «сироты».

Устойчивость определенной формы в вариантах одной жанрово-тематической группы характерна для лирических песен.

Острая общественная проблема решается всеми версиями песни о «сироте». Чувство свободы, порыв к воле, выраженные во всех группах этих песен, имеют не только общечеловеческий, но и конкретно-социальный смысл. Удалец ли разбойник — герой песни, или бурлак, или рекрут, или солдат, или, наконец, узник тюрьмы — все эти персонажи в равной мере являются представителями крепостного крестьянства, доведенного до крайности помещичьим гнетом; все они — потенциальные беглецы и разбойники и в этом смысле все тесно связаны социальной общностью и единством эмоционального мировосприятия. Центральной фигурой является «сирота»-удалец; этот образ связывает весь цикл и как бы организует его идейно. Внутренние идейные связи всех версий о «сироте» настолько прочны, что не приходится говорить о какой бы то ни было жанровой трансформации, несмотря на то что песни каждой версии по ряду формальных признаков сближаются с соответствующими жанровыми группами: рекрутскими, солдатскими, тюремными, бурлацкими или семейно-бытовыми. Все песни о «сироте» объединяются идейно-тематически и связываются образом «сироты» — удальца — разбойника.

Начиная со второй половины XIX в. песня о «сироте» значительно изменила свой прежний вид и содержание. В середине XIX в. варианты удалой редакции были, по-видимому, широко распространены и дошли до нас в нескольких записях. В конце XIX и в XX в. эта песня сохранялась либо в отрывках, либо в контаминации с другими удалыми: с «Дубровушкой», с песней «Обогрей нас, красное солнышко», с песней о вешем сне девушки и с песнями о беглецах. Почти полностью утратилась в народном бытовании песня о «сироте» — вольном удалце, которого забривают в солдаты, в то время как в середине века она была широко известна. По-видимому, дольше других сохранялись тексты тюремно-любовной и семейно-бытовой редакций.

Как видно, в конце XIX и в XX в. песня о «сироте» совершенно утратила актуальность своего содержания. Новые версии и варианты свидетельствовали о стремлении народа дать песне новый смысл, как-то дополнить ее текст; иногда сохранялся только лирический образ «сироты», все остальное забывалось. И в каждом случае песня утрачивала свое первоначальное содержание.



В. Е. ГУСЕВ

ПЕСНИ В НАРОДНОЙ ДРАМЕ

(«ЛОДКА» И «ЦАРЬ МАКСИМИЛИАН»)

Народная драма — наиболее сложный по своей природе жанр фольклора. Генетически она связана с древним синкретическим обрядовым действием, или игрищем, в котором важное место отводилось музыкально-песенным элементам. В процессе формирования народной драмы существенное значение имели хороводные и особенно игровые песни. Элементы драматического действия заключались в отмеченном А. Н. Веселовским антифонном пении двумя перекликающимися половинами хора или двумя движущимися навстречу друг другу рядами (как в известной русской игровой песне «Бояре») и особенно в той форме пения, когда из хора выделился запевала и стал возможным диалог между личностью и коллективом, что и составляло первичное ядро собственно драматического искусства.¹ «Зачаток драмы» Г. В. Плеханов видел в древнейших трудовых песнях, исполнявшихся запевалой и хором,² в военных плясках, сопровождавшихся «драматическими диалогами», и в других аналогичных произведениях искусства доклассового общества.³ Эти и подобные явления глубоко проанализированы и обобщены в работах советских ученых, посвященных происхождению театра и драмы.⁴

В настоящей статье нас интересуют не эти древнейшие формы народного драматического творчества, органически развившиеся из синкретической пантомимической песнепляски, а позднейшие виды собственно народной драмы, прошедшие уже долгий и сложный путь самостоятельного развития. Обращение к этим позднейшим произведениям народного драматического творчества особенно важно в интересующем нас плане, поскольку оно даст возможность проверить привычные представления о жанровой природе народной драмы в целом. Для большей конкретности анализа мы сосредоточим внимание на двух характерных и вместе с тем разных и по источникам и по идейному содержанию видах народной драмы — на «Лодке» (объединяя под этим условным названием разные произведения «разбойничьей» драмы) и на различных вариантах «Царя Максимилиана».

¹ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940, стр. 207—208, 214—215, 255—260, 313—314 и др.

² Литературное наследие Г. В. Плеханова, III. М., 1936, стр. 313.

³ Г. В. Плеханов, Избранные философские произведения в пяти томах, т. II, М., 1956, стр. 665; т. V, М., 1958, стр. 400.

⁴ См.: Р. И. Грубер. История музыкальной культуры, т. I, ч. 1. М.—Л., 1941, стр. 8—11, 55—56, 83—84, 93—94, 285—289 и др.; В. А. Авдеев. Происхождение театра. М.—Л., 1959; В. Н. Всеволодский-Гернгросс. Русская устная народная драма. М.—Л., 1959, стр. 10—25. Впрочем, приходится заметить, что изучение русских игровых и хороводных песен и самих по себе и в отмеченном аспекте советскими фольклористами ведется недостаточно.

Наличие песен в позднейшей народной драме отмечалось неоднократно и собирателями, и исследователями фольклора. Но все это были беглые замечания, лишь иногда мелькали формулировки, указывающие на принципиальное значение этого факта. Так, В. Н. Всеволодский-Гернгросс писал: «...устная драма является синтетическим жанром, в нем поэтическое творчество неразрывно связано с музыкальным. Почти полное игнорирование музыкального содержания драмы и изолированное изучение поэтического несомненно дает неполноценные результаты».⁵ П. Г. Богатырев характеризовал «Царя Максимилиана» как произведение, близкое к «комической опере», а «Лодку» — к «музыкальной комедии».⁶ Но эти важные мысли остались лишь декларированными, музыкально-песенная природа народной драмы воспринималась как само собой разумеющийся факт, и, в сущности, никто еще не проанализировал, в чем конкретно проявляется функция песни в народной драме.⁷

Прежде всего обращает на себя внимание сама насыщенность народной драмы песнями. По нашим подсчетам, только в опубликованных вариантах «Царя Максимилиана» и «Лодки» зафиксировано свыше 100 различных песен. Однако следует заметить, что по отдельным вариантам количество песен весьма различно. Например, среди вариантов «Царя Максимилиана» есть такие, где указано лишь две песни;⁸ в большинстве вариантов их число колеблется между 10 и 15, но встречаются и такие, где в текст включено около 30 песен.⁹ Из этого следует, что слишком общая характеристика «Царя Максимилиана» в целом как «комической оперы» нуждается в уточнении и конкретизации. Речь должна идти о разной жанровой природе разных вариантов, представляющих собой в сущности различные произведения народного драматического творчества. «Лодка» хотя и основана на инсценировке песни «Вниз по матушке по Волге», однако некоторые ее варианты, особенно позднейшие, усложненные, не ограничиваются лишь этой песней, но включают и другие песни (их число может быть также значительным).

Каков же песенный репертуар народной драмы? В текстах «Царя Максимилиана» и «Лодки» состав песен очень разнообразен: здесь и протяжная лирическая песня («Ай вы, горы ли, горы», «Вниз по матушке по Волге», «Во лугах», «Не гора с горою сходилася» и др.), и плясовая («Ах, Настасья, ах, Настасья», «Ходи, изба, ходи, печь»), и историческая («Поле наше, поле турецкое», «И да вот в двенадцатом году»), и рабочая («Когда стою у наковальни»), и казачья («Атаман наш храбрый, бравый», «Близко Дону, близко Дону, близко тихого Дунаю», «За Уралом за рекой»), и солдатская («Торжествует вся наша Россия», «Ездил, ездил русский

⁵ В. Н. Всеволодский-Гернгросс. Русская устная народная драма, стр. 8.

⁶ П. Г. Богатырев. Народный театр. В кн.: П. Г. Богатырев и др. Русское народное творчество. М., 1966, стр. 101, 104. Ср. с комментарием В. Ю. Крупянской к «Царю Максимилиану» в кн.: Песни и сказки Ярославской области. Под общей ред. Э. В. Померанцевой. Ярославль, 1958, стр. 155.

⁷ Единственным опытом характеристики песен в одном из вариантов «Царя Максимилиана», преимущественно в музыкальном отношении, является давнишняя статья В. Кривоносова и Л. Кулаковского «Царь Максимилиан» (Советская музыка, 1939, № 7, стр. 32—43). См. также несколько верных наблюдений в указанном комментарии В. Ю. Крупянской (Песни и сказки Ярославской области, стр. 155—156).

⁸ Народная драма «Царь Максимилиан». Тексты, собранные и приготовленные к печати Н. Н. Виноградовым. Сборник ОРЯС имп. Академии наук, СПб., т. ХС, № 7, 1914, вариант 2-й, стр. 53—96 (далее ссылки на это издание: Сб. ОРЯС, т. ХС, № 7).

⁹ Песни и сказки Ярославской области, стр. 111—151.

царь», «Все татаре взбунтовались»), и матросская («Ай да как на матушке на Неве-реке»), и разбойничья («Ай да усы», «Нас не мал кружок собрался», «Что тучки принависли»), и тюремная («В темнице несносной», «Скован, скован я, мальчишка»), и городской романс («Куда ты, ангел мой, стремишься», «Любила я, любила я»), и т. п. Среди песен, исполнявшихся в позднейшей народной драме, особенно много песен литературного происхождения, подвергшихся соответствующей переработке. В числе их отметим наиболее характерные для «Царя Максимилиана» и «Лодки»: «В полдневный жар в долине Дагестана» (на слова М. Ю. Лермонтова), «Грянул внезапно гром под Москвой» («Песнь донскому воинству» Н. М. Шatroва), «Гусар, на саблю опираясь» (на слова «Разлуки» К. Н. Батюшкова), «Дует, дует ветерок» (переработка песни Торопа из либретто М. Н. Загоскина к опере Верстовского «Аскольдова могила»), «Кончен, кончен дальний путь» (на слова стихотворения А. Х. Дуропа «Казак на родине»), «Не слышно шуму городского» (на стихи Н. Ф. Глинка «Песнь узника»), «Ночь тиха, сочти минуты» («Арестант» Н. П. Огарева), «Отворите мне темницу» («Узник» М. Ю. Лермонтова), «Под ракитою зеленой» (переработка стихотворения Н. Веревкина «Под зеленою ракитой»), «Поп давно нас в церкви ждет» (отрывок из баллады В. А. Жуковского «Светлана»), «Скован, скован по рукам» (переработка «Баллады» И. С. Тургенева), «Солнце на закате» (стихотворение поэта конца XVIII в. С. Митрофанова), «Среди лесов дремучих» (переработка стихотворения Ф. Фрейлиграта в переводе Ф. Б. Миллера — «Погребение разбойника»), «Уж ты, ветка бедная» («Плавающая ветка» И. П. Мятлева), «Фонарики, сударики» (переработка стихотворения «Фонарики» того же поэта), «Что затуманилась, зоренька ясная» (песня разбойников из повести в стихах А. Ф. Вельтмана «Муромские леса»), «Я вечер в лужках гуляла» («Незабудочки» Г. А. Хованского), «Я в пустыню удаляюсь» (на слова стихотворения, приписываемого поэтеcсе XVIII в. М. И. Зубовой).

На первый взгляд может показаться, что в этом разнообразном составе песен, исполняемых в народной драме, нет никакой обусловленности, что выбор песен случаен и определяется лишь популярностью или известностью произведения. Между тем это не так. Разумеется, в некоторых вариантах встречаются и необязательные песенные вставки, возможны замены одной песни другой и т. п. Но, как правило, все же проявляется определенная закономерность в отборе песен для того или иного вида народной драмы и для отдельных произведений. Естественно, что в комедии или в комических сценах героической драмы рассматриваемого типа исполняются шуточные или пародийные песни, в героической драме — песни преимущественно исторические, солдатские и разбойничьи, элегические или мелодраматические по жанровой природе. Некоторые песни являются обязательными для того или иного сюжета или эпизода. Так, известно, что «Лодка», в сущности, является более или менее развернутой композицией эпизодов, инсценирующих содержание песни «Вниз по матушке по Волге» — эта песня обязательна для всех вариантов соответствующего сюжета, даже для тех, содержание которых значительно отличается от первоначального ядра. Известны и другие инсценировки песен: «Маврух» восходит к инсценировке популярной песни «Мальбрук в поход поехал», «Атаман Чуркин» инсценирует песенную переработку упомянутого стихотворения Фрейлиграта—Миллера «Погребение разбойника», «Степан Разин» основан на содержании песни «Из-за острова на стрежень».

Возвратимся к песенному репертуару «Лодки» и «Царя Максимилиана». В разных вариантах «Лодки» исполняются преимущественно удалые песни или разбойничьи песни литературного происхождения: «Среди лесов дре-

мучих»,¹⁰ «Прощай, страна моя родная»,¹¹ «Отворите мне темницу»,¹² «Ай да усы»¹³ и т. п. В вариантах, развивающих мелодраматическую интригу поимки разбойниками девушки и попытки насильно выдать ее замуж, появляется городской романс.¹⁴ В большинстве вариантов исполняется песня «Ты позволь, позволь, хозяин» (чаще всего в сцене приплытия разбойников к подворью).¹⁵

В «Царе Максимилиане» преобладают песни исторические и солдатские (в сценах поединков), тюремные песни (в сценах с Адольфом) и песни литературного происхождения (в сценах с Гусаром, Богиней, Кузнецом и т. п.). Некоторые песни удерживаются в большинстве или во многих вариантах «Царя Максимилиана»: «Мы к царю идем» (в сцене облачения Максимилиана в царскую одежду), «Хвала, хвала тебе, герой» (в сценах поединков Аники-воина), «Гусар, на саблю опираясь» (в сцене с Гусаром), «Я в пустыню удаляюсь» и «В темнице несносной» (в сценах заключения Адольфа в тюрьму), «Вдоль по улице широкой» (в сцене заковывания Адольфа в кандалы).

Такой отбор песен создает несколько различную музыкальную атмосферу представления «Лодки» и «Царя Максимилиана». Случаи, когда одна и та же песня исполняется в этих двух разных драмах, редки и обусловлены либо контаминацией сюжетов (или их отдельных эпизодов), либо привнесением в один сюжет мотивов, заимствованных из другого сюжета. Так, песня «За Уралом за рекой» из «Лодки» могла переместиться в те варианты «Царя Максимилиана», где Адольф оказывается связанным с разбойниками.¹⁶ Иногда сходная ситуация — смерть того или иного персонажа — могла сопровождаться одной и той же песней в разных сюжетах (например, песней «Как во поле-полюшке елочка стоит»¹⁷ или песней «Померла наша надежда»).¹⁸ В аналогичных сценах поют песню «Мать святая, дева чистая» перед казнью Адольф в «Царе Максимилиане» и пленный Рыцарь в «Шайке».¹⁹ Или в аналогичных сценах заключения под стражу те же персонажи поют песню «Отворите мне темницу»²⁰ либо «Скован, скован я, мальчишка».²¹ Иногда случаи совпадения обуславливаются не сходством ситуации, а сходством персонажей; так, Рыцарь в «Царе Максимилиане» и Рыцарь в «Шайке» поют песню «Прощай, страна моя родная»: первый — перед сражением с Мамаем, второй — в сцене розысков своей пропавшей сестры.²² Приведенными примерами почти и исчерпы-

¹⁰ Северные народные драмы. Сборник Н. Е. Ончукова. СПб., 1911, стр. 110 (далее: Ончуков); В. В. Сиповский. Историческая хрестоматия по истории русской словесности, т. I, вып. 1. Изд. 5-е. СПб., 1911, стр. 240 (далее: Сиповский); В. П. Бирюков. Уральский фольклор. Свердловск, 1946, стр. 46 (далее: Бирюков); В. Головачев и Б. Лащилин. Народный театр на Дону. Ростов-на-Дону, 1947, стр. 88—89 (далее: Театр на Дону).

¹¹ Песни и сказки Ярославской области, стр. 145; Бирюков, стр. 45.

¹² Ончуков, стр. 106; Я. Р. Кошелев. Из истории культуры Сибири. Томск, 1966, стр. 8 (далее: Кошелев).

¹³ Ончуков, стр. 71; Сиповский, стр. 242.

¹⁴ Ончуков, стр. 81, 91, 104; Театр на Дону, стр. 186; Фольклор на родине Мамина-Сибиряка. Свердловск, 1967, стр. 193.

¹⁵ Иногда с этой песней играющие обращаются к хозяину избы, где предполагается представление «Лодки» (Сиповский, стр. 239).

¹⁶ См., например, вариант «Царя Максимилиана» в кн.: Народный театр. М., 1896, стр. 48—61.

¹⁷ Песни и сказки Ярославской области, стр. 140; Бирюков, стр. 46—47.

¹⁸ Ончуков, стр. 46; Сб. ОРЯС, т. ХС, № 7, стр. 52; Фольклор на родине Мамина-Сибиряка, стр. 193.

¹⁹ Сб. ОРЯС, т. ХС, № 7, стр. 25; Ончуков, стр. 107.

²⁰ Ончуков, стр. 106; Кошелев, стр. 8.

²¹ Песни и сказки Ярославской области, стр. 123; Театр на Дону, стр. 41.

²² Песни и сказки Ярославской области, стр. 145; Бирюков, стр. 45.

ваются случаи совпадений песен в «Царе Максимилиане» и «Лодке», однако, как можно было убедиться, все эти случаи оправданы художественной логикой.

Есть известная закономерность и в распределении песен между участниками народной драмы. Подавляющее большинство песен и в «Лодке» и в «Царе Максимилиане» исполняется хором. Это весьма характерно для природы народной драмы и роднит ее с древними формами театра вообще, где хор играл важную роль. Среди же персонажей драмы лишь немногие оказываются «обязанными» петь. Есть лишь определенные амплуа, которые предполагают сольное исполнение песни. Характерен в этом отношении «Царь Максимилиан». Несмотря на то что общее количество исполнителей индивидуальных ролей в этой драме в целом может превышать сорок человек, количество персонажей-солистов ограничено. В сущности, непременно должны петь лишь Адольф, Гусар, Богиня и Аника-воин. Иногда поют Палач («Как на лобном месте», «В полдневный жар в долине Дагестана»),²³ Максимилиан («Поп давно нас в церкви ждет», «Со златой ордой прощался»),²⁴ еще реже — пьяный Фельдшер в комической сцене исцеления («Дует, дует ветерок»),²⁵ Кузнец, заковывающий Адольфа в кандалы²⁶ (песню «Вдоль по улице широкой», которую обычно поет хор), Араб («Черный ворон»),²⁷ Змиулан («На буланом коне собраном»),²⁸ рыцарь Азия («Прощай, страна моя родная»),²⁹ Гробкопатель («Ходи, изба, ходи, печь»).³⁰

Зато репертуар названных основных солистов, особенно Адольфа, относительно велик и вместе с тем вполне определен. Так, Адольф в разных вариантах «Царя Максимилиана» исполняет преимущественно тюремные песни: «Было время золотое»,³¹ «В темнице несносной»,³² «Ночь тиха...»,³³ «Отворите мне темницу»,³⁴ «Скован, скован я, мальчонка»³⁵ и т. п. Кроме них, для Адольфа характерны песни, в которых он прощается с отцом, родом, друзьями и т. п. («Ты прости, прости, родитель», «О дражайший родитель» и др.).³⁶ Постоянным, сопровождающим его едва ли не во всех вариантах лейтмотивом является причет «Прощай, север, прощай, юг» (иногда поется, чаще причитается или просто громко выкрикивается). Богиня, в соответствии со своим амплуа, поет романсы: «Куда ты, ангел мой, стремишься»,³⁷ «Любила я, любила я»,³⁸ «Уж ты, ветка бедная»,³⁹ «Я вечер в лужках гуляла»⁴⁰ и т. п. Гусар поет преимущественно две песни: «Гусар, на саблю опираясь» и «Кончен, кончен дальний путь». Зато круг песен, исполняемых Аникой, не отличается цельностью: иногда это та же причет, что и у Адольфа («Прощай, север,

²³ Сб. ОРЯС, т. ХС, № 7, стр. 175 и 177.

²⁴ Там же, стр. 159 и 139.

²⁵ Там же, стр. 47; Кошелёв, стр. 13.

²⁶ Сб. ОРЯС, т. ХС, № 7, стр. 136.

²⁷ Там же, стр. 111.

²⁸ Там же, стр. 36.

²⁹ Песни и сказки Ярославской области, стр. 145.

³⁰ Сб. ОРЯС, т. ХС, № 7, стр. 156.

³¹ Театр на Дону, стр. 91.

³² Сб. ОРЯС, т. ХС, № 7, стр. 106, 122.

³³ Театр на Дону, стр. 93.

³⁴ Кошелёв, стр. 8.

³⁵ Песни и сказки Ярославской области, стр. 123.

³⁶ Там же, стр. 129; Сб. ОРЯС, т. ХС, № 7, стр. 176; Кошелёв, стр. 10.

³⁷ Песни и сказки Ярославской области, стр. 123.

³⁸ Сб. ОРЯС, т. ХС, № 7, стр. 131.

³⁹ Песни и сказки Ярославской области, стр. 115.

⁴⁰ Там же, стр. 137; Сб. ОРЯС, т. ХС, № 7, стр. 31.

прощай, юг»), иногда песня «Один был юноша несчастный», или «Черный ворон», или «Ты прости не прости» и т. п.⁴¹ Видимо, такая неустойчивость репертуара Аники объясняется тем, что пение для этого персонажа неорганично и явно привнесено позднее, под воздействием общего насыщения пьесы песнями.

В «Лодке», где круг персонажей уже, чем в «Царе Максимилиане», и где преобладают коллективное действие и хоровое пение, соответственно и количество солирующих персонажей еще меньше. В сущности, первоначально их вообще не было, однако песню «Вниз по матушке по Волге», видимо, искони запевал есаул (реже — сам Атаман⁴²). По мере развития сюжета и привнесения в него дополнительных сцен, особенно в связи с новой интригой (похищение девушки и история с Преклонским), появились и персонажи, исполняющие песни, — прежде всего сама героиня с песнями «Что затуманилась, зоренька ясная» и «Как мне скучно»,⁴³ разбойник с песней «Вот я вышел на дорогу»,⁴⁴ пленный Рыцарь с песнями «Отворите мне темницу» и «Прощай, страна моя родная»,⁴⁵ Преклонский с песней «Что ты, Лена, приуныла»,⁴⁶ Гробокопатель с песней «Трубка моя пеньковая».⁴⁷

Обычно песни хоровые и песни, исполняемые отдельными персонажами, не совпадают, но некоторые все же в аналогичных сценах поются либо хором, либо каким-нибудь одним персонажем, либо — в редких случаях — дуэтом. Так, песня «Вдоль по улице широкой» поется или кузнецом, или парой кузнецов, заковывающих Адольфа.⁴⁸ Песню «В темнице несносной» в одних вариантах «Царя Максимилиана» поет, как отмечено, Адольф, в других — хор.⁴⁹ Песню «Я в пустыню удаляюсь», которую обычно исполняет Адольф, иногда поет хор, сопровождающий этой песней заточение героя в тюрьму.⁵⁰ Песню «Гусар, на саблю опираясь» также иногда поет хор при появлении Гусара.⁵¹ В одном случае эту песню неожиданно запеваает Аника-воин с хором, что мотивируется просьбой Аники перед смертью спеть любимую песню,⁵² но последний случай — исключение. Песню «Скован, скован по рукам» в одном из вариантов «Ермака» поет не пленный рыцарь, а хор.⁵³ Песню «Что ты, ворон» поют либо Араб в сцене сражения с Аникой, либо сам Аника, либо хор в сцене сражения Максимилиана с Мамаем;⁵⁴ данный пример характерен как свидетельство того, что эту популярную песню могли исполнять разные персонажи и хор в любой предсмертной ситуации.

Очень важна функция песни в народной драме. Не следует думать, что пение вводится лишь с целью разнообразить действие или позабавить публику. Песня — органический элемент народной драмы, она не только способствует более эмоциональному восприятию событий, но и существенно

⁴¹ См., например: Сб. ОРЯС, т. ХС, № 7, стр. 29, 50; Песни и сказки Ярославской области, стр. 150; Кошелев, стр. 10.

⁴² См., например: Бирюков, стр. 42—43.

⁴³ Ончуков, стр. 76; Театр на Дону, стр. 43, 79.

⁴⁴ Ончуков, стр. 105.

⁴⁵ Там же, стр. 106; Бирюков, стр. 45.

⁴⁶ Театр на Дону, стр. 81.

⁴⁷ Там же, стр. 40, 47.

⁴⁸ Песни и сказки Ярославской области, стр. 122.

⁴⁹ Сб. ОРЯС, т. ХС, № 7, стр. 67.

⁵⁰ Ончуков, стр. 53.

⁵¹ Там же, стр. 32.

⁵² Там же, стр. 64—65.

⁵³ Театр на Дону, стр. 79.

⁵⁴ Ср.: Сб. ОРЯС, т. ХС, № 7, стр. 111; Ончуков, стр. 42, 66; Кошелев, стр. 10.

дополняет текст. Часто в песне выражается общее настроение участников той или иной сцены, отношение к тому или иному персонажу либо его поступку; наконец, с ее помощью дается характеристика действующего лица, раскрывается его душевное состояние в данный момент.

Рассмотрим некоторые из таких случаев. Так, в «Лодке» песни «Ай да усы» и «За Уралом за рекою» создают коллективный образ разбойничьей шайки, воссоздают как бы действие «за сценой» и тем самым восполняют общую картину занятий и нравов той среды, где происходит действие. Очень интересно также проследить, какие песни исполняются как бы для развлечения, поскольку они не имеют прямого отношения к действию. Обычно их исполнение мотивируется желанием атамана услышать «любимую песню». Так, в одном из лучших вариантов «Лодки» атаман просит спеть песню «Ах вы, горы мои, горы».⁵⁵ Известно, что это одна из распространенных русских протяжных песен, известная в многочисленных вариантах.⁵⁶ Н. М. Лопатин так характеризовал ее напев: «Сколько мы ни слышали исполнения этой песни в народе, всегда такая торжественность и даже некоторая грозность придавалась певцами исполнению ее, отличавшемуся тем от исполнения всех других песен у тех же певцов».⁵⁷ Неслучайно именно эта песня, выделяющаяся своей «грозностью», оказалась в драме любимой песней Атамана. Мы в данном случае имеем дело с замечательным по художественной интуиции случаем использования песни для характеристики персонажа, его настроения накануне решительных действий. Этот пример невольно вызывает сравнение с аналогичным приемом характеристики в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина, где поют любимую песню Пугачева «Не шуми, мати зеленая дубровушка», выражающую, однако, иное душевное состояние героев.

Случаев, подобных приведенному, когда исполняемые в народной драме песни усиливали ее идейный смысл или углубляли характеристику персонажа, можно было бы привести немало. Однако необходимо считаться и с фактами, когда, особенно в позднейших записях, в героической или трагической ситуации мог быть исполнен популярный «жестокий» романс, что, вопреки намерению исполнителей, могло создать впечатление пародии и, следовательно, вызвать комический эффект. Правда, если учесть эстетические вкусы аудитории, где представлялась народная драма в конце XIX—начале XX в., то такая ситуация, видимо, исключалась, поскольку зрители воспринимали «жестокий» романс всерьез, но у современного читателя, подходящего к произведению фольклора со строгими художественными критериями, подобное отрицательное впечатление неизбежно. Например, такой невольно комический эффект создает исполнение песни «Померла наша надежда» в сцене сражения Аники-воина со Смертью⁵⁸ или в сцене, когда Атаман срубает девушке голову.⁵⁹ В данных и в подобных случаях мы можем говорить об объективно присущем некоторым произведениям народной драмы эстетическому противоречию между первоначальным художественным содержанием и привнесенными позднее в драму конкретными песенными средствами выражения этого художественного содержания. Необходимо считаться с тем, что по мере изменений в песенном репертуаре и вытеснения в быту классических народных песен

⁵⁵ Сиповский, стр. 240.

⁵⁶ О ней см.: С. Г. Лазутин. Очерки истории народной песни. Воронеж, 1964, стр. 7—17, 145.

⁵⁷ Н. М. Лопатин и В. П. Прокунин. Русские народные лирические песни. Под ред. В. Беляева. М., 1956, стр. 95.

⁵⁸ Сб. ОРЯС, т. ХС, № 7, стр. 46, 52.

⁵⁹ Фольклор на родине Мамина-Сибиряка, стр. 193.

романсами и в самой народной драме одни песни заменялись другими. Эти изменения редко отмечались собирателями, но такие замены безосновно производились.⁶⁰

Подчеркивая смысловую функцию песен в народной драме, мы, разумеется, не исключаем и иного назначения пения — вносить разрядку в ход действия, особенно в тех случаях, когда одна драматическая ситуация следует за другой. Примером такого рода использования песни может служить исполнение плясовых или шуточных песен перед сценами допроса или казни героя. Так, в одном из вариантов «Царя Максимилиана» песня «Пора молодцу жениться» по контрасту вводится в драматическое действие и разряжает напряжение перед сценой третьего допроса Адольфа с его роковым исходом — казнью героя.⁶¹ В наименее цельных в художественном отношении вариантах, разумеется, немало случаев и никак не мотивированного исполнения песен, преследующего чисто развлекательную цель. Эти случаи, однако, показательны в том отношении, что они свидетельствуют об интересе исполнителей и зрителей народной драмы к самой песне и что представление народной драмы давало иногда удобный повод для демонстрации вокального искусства или исполнительского мастерства участников. И уж во всяком случае для историка фольклора эти факты являются важным свидетельством популярности таких «необязательных» для народной драмы песен в той среде, где она игралась.

Говоря об органичности песен для народной драмы, необходимо иметь в виду не только их содержательную роль в контексте всего представления, но и их включение в композицию произведения. В связи с этим большой интерес представляют те части народной драмы, где песня составляет необходимый сценарий самого действия («Вниз по матушке по Волге») или где пение не только сопровождает действие, но и само по себе включается в диалог действующих лиц. Характерна в этом отношении, например, сцена в «Царе Максимилиане», где диалог персонажей ведется то в разговорной манере, то с помощью песни:

С пением песни выходит Богиня и медленно прохаживается взад и вперед по сцене.

Богиня

(поет)

Любила я, любила я
Гусара одного;
Теперь я, теперь я
Осталась без него...

(Увидя Гусара, перестает петь и вскрикивает)

О боже! мечтанья прелестные!

Гусар. Позвольте мне час с вами любовью наслаждаться, прелестная Богиня.
Богиня. Можете, душечка, можете.

Гусар

(обнимает Богиню и запевает)

Гусар, на саблю опираясь,
В глубокой горести стоял...⁶²

Иногда весь диалог в народной драме строится на пении действующих лиц и хора:

⁶⁰ См., например, примечание Н. Н. Виноградова к песне «Последний нынешний денечек», исполняемой в сцене заключения в тюрьму Адольфа: «За последнее время чаще поют следующую песню...» (Сб. ОРЯС, т. ХС, № 7, стр. 68).

⁶¹ Ончуков, стр. 15.

⁶² Сб. ОРЯС, т. ХС, № 7, стр. 131—132.

А д о л ь ф

(поет)

Кровь горячая кипит,
 Душа к богу полетит,
 Не казни, отец родной,
 Я невинен пред тобой.

Д р у ж и н а

(поет в то же самое время)

Боги, боги! Помилуйте нас!

А д о л ь ф

(стоя на коленях, молится и сам поет)

Сабля вострая блестит,
 Кровь горячая кипит,
 Душа к богу полетит.
 Прощай, род, прощай, народ,
 Прощай, красная девица,
 Прощай, коварный мой отец.

А н и к а - в о и н

(закалывает саблей Адольфа, наклоняется над ним и поет)

Что ты вьешься, черный ворон,
 Над моею головой...⁶³

Настоящий отрывок — замечательное проявление музыкально-драматической природы народной драмы. Особенно интересна — в духе античной трагедии — реплика хора, обращенная к богам.

Наконец, отметим случай, наиболее сложный в композиционном отношении, когда уже не одна, а несколько вокальных сцен следуют одна за другой. Выходят кузнецы с известной песней «Вдоль по улице широкой». Затем они начинают заковывать Адольфа в кандалы и поют:

Когда стою у наковальни и работаю,
 Тогда есть деньги на пиво, на вино.
 Когда пристукну молотом,
 Когда пристукну молотом,
 Так равно не найду,
 Когда пристукну молотом,
 Я весело пою:
 Труля-ляй, ляй, ляй, труля-ляй... .

(Отправляют Адольфа скованного)

А д о л ь ф

(поет)

Скован, скован я, молодчик,
 С головы до самых ног,
 С горя ноженьки не ходят,
 Глазки на свет не глядят,
 С горя рученьки трясутся,
 На плечах цепи звенят.
 Тяжко цепи оковали —
 Семьсот фунтов на меня.

(Выходит гусар с песенкой)

⁶³ Кошелев, стр. 10.

Гусар

Гусар, на саблю опираясь,
В глубокой горести стоял,
Надолго с милой распрощался,
Вздыхая, жалобно сказал.

Богиня

(подходит, поет)

Куда ты, ангел мой, стремишься?
На тот погибельный Кавказ!
Тебе оттуда не возвратиться,
А говорит мне томный глаз.

Гусар

Не плачь, красавица, слезами
Кручине злой не пособить,
Клянусь я честью и усами
В любви тебе не изменить.
А если изменю устами,
Клянусь, клянусь наказан быть.⁶⁴

Все эти примеры, думается, убедительно доказывают, что песни существуют в народной драме не как более или менее уместные инкрустации, а как неотъемлемая составная часть драматического действия и диалога.

Что же происходит с самой песней, когда она оказывается в составе народной драмы? К сожалению, количество полных песенных текстов в записях народной драмы не так велико, чтобы можно было претендовать на установление каких-либо закономерностей. На основании имеющихся в распоряжении исследователя текстов можно, однако, предположить, что в большинстве случаев текст песни, включаясь в народную драму, не претерпевал столь значительных изменений, чтобы мы имели основание говорить о существенной переработке песен с целью приспособления их к тексту драмы. Скорее наоборот: диалог подчинялся уже известному песенному тексту, целые песни или их отдельные части адаптировались народной драмой в том виде, в каком они вообще были известны исполнителям. Если при этом песенный текст в народной драме отличается от известных по публикациям в песенных сборниках, то эти отличия, как правило, не выходят за пределы общей для фольклора закономерности варьирования. При этом, разумеется, одна и та же песня, исполняемая в разных вариантах народной драмы, подчиняется такой закономерности. Характерно, что даже формульные песни, наиболее устойчивые в народной драме, также несколько варьируются; так, первая строка песни, исполняемой во время сцены облачения Максимилиана, звучит: «Мы к царю идем», «Мы к царю, царю идем», «Мы к тебе, царю, идем» и т. п. Песенные варианты могут отражать разные местные традиции в записях народной драмы, сделанных в разных местах России;⁶⁵ но и в текстах народной драмы, бытовавших в одном краю, могут оказаться различные, более или менее полные варианты одной и той же песни.⁶⁶ Все это вполне естественно для жизни фольклорного произведения, и было бы натяжкой во всех таких изменениях усматривать творческий процесс, являющийся следствием включения песни в драму.

⁶⁴ Песни и сказки Ярославской области, стр. 122—123.

⁶⁵ Ср., например, песню «Как во поле-полюшке» в уральском и в волжском вариантах (Бирюков, стр. 46—47; Песни и сказки Ярославской области, стр. 140).

⁶⁶ См. песню «Ездил, ездил русский царь» в разных вариантах «Царя Максимилиана», записанных на Севере (Оничуков, стр. 2 и 49).

Однако в некоторых случаях могут быть отмечены и более активные попытки приспособления песни к сюжету или к конкретной драматической ситуации. Так, отправляясь в тюрьму, Адольф в некоторых вариантах поет не «Я в пустыню удаляюсь», а «Я в темницу удаляюсь».⁶⁷ Обычно в аналогичной сцене Адольф поет еще тюремную песню, где соответственно заменяется наименование героя:

В темнице несносной
Царевич сидел.

Но любопытно, что в вариантах, где Адольф оказывается связанным с разбойниками, может восстанавливаться первоначальное слово:

В темнице несносной
Разбойничек сидел.⁶⁸

В варианте «Шайки», где появляется новый персонаж — Рыцарь, при его похоронах известная песня звучит так:

Под ракитю зеленой
Рыцарь раненый лежит.⁶⁹

В одном из вариантов «Царя Максимилиана», где действует Мамай, его имя появляется в песне:

Эх, да в двенадцатом году
Эх, объявил Мамай войну..⁷⁰

Но любопытно, что в другой записи того же варианта «Царя Максимилиана» текст песни утратил имя противника:

И да в двенадцатом году
Да объявил король войну..

(Далее сообщается, что король пошел войной «на римского царя».)⁷¹ Это свидетельствует о неустойчивости такого рода замен. Видимо, одни и те же исполнители, разыгрывая одну и ту же драму, в разных ее представлениях могли изменять текст одной и той же песни.⁷²

Примером сознательного обыгрывания песни в народной драме может служить следующий эпизод в «Шайке». Рыцарь перед казнью поет акафист «Мать святая, дева чистая», а Гробокопатель тут же пародирует его, исполняя свою «любимую», по существу кошуновскую, песню:

Мать слепая,
Дочь кривая,
Блохи скачут,
Воши жгут.⁷³

В этой связи должны быть упомянуты вообще все случаи сознательного пародирования в народной драме церковных песнопений, в особенности в сценах отпевания покойников.⁷⁴

⁶⁷ Известия ОРЯС, т. X, кн. 2, СПб., 1905, стр. 320.

⁶⁸ Сб. ОРЯС, т. XC, № 7, стр. 67.

⁶⁹ Ончуков, стр. 104.

⁷⁰ В. Кривонос и Л. Кулаковский. «Царь Максимилиан». Советская музыка, 1939, № 7, стр. 39.

⁷¹ Песни и сказки Ярославской области, стр. 141.

⁷² Ср. также варианты песни «Когда стою у наковальни» в двух отмеченных записях «Царя Максимилиана».

⁷³ Ончуков, стр. 107.

⁷⁴ См., например: Сб. ОРЯС, т. XC, № 7, стр. 163—166; Песни и сказки Ярославской области, стр. 130—131; В. Кривонос и Л. Кулаковский. «Царь Максимилиан», стр. 37—41.

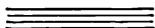
Песня, оказавшись в составе народной драмы, живет несколько иной жизнью, нежели в повседневном быту. С одной стороны, она утрачивает свое самостоятельное бытие и в большей или меньшей мере выполняет служебную роль, подчиняясь законам драматургического действия. Поэтому она может исполняться не целиком, а по частям, в соответствии с развивающимся действием. Так, песня «Вниз по матушке по Волге» разрывается и может растягиваться в «Лодке» на несколько эпизодов, перебивается диалогами Атамана и Есаула, а иногда даже несколькими другими сценами. Чаще же всего она разделяется на две части: основная ее часть исполняется перед сценой отплытия разбойников, а вторая часть (со слов «Приворачивай, ребята...») — в конце представления, перед сценой у подворья, где происходит расправа над помещиком (купцом) или угощение у «хозяина». В приведенном выше примере из «Царя Максимилиана» партия Гусара, исполняющего песню на слова «Разлуки» Батюшкова, перебивается пением Богини, исполняющей другую песню («Куда ты, ангел мой, стремишься»). Но и в тех случаях, когда песня непосредственно не влетает в действие, она может исполняться не целиком, а только частично (иногда только ее начало), являясь лишь своего рода «эмоциональным сигналом»; зрители, хорошо знающие песню, воссоздают ее целиком в своем воображении, а действие, не задерживаясь, продолжается своим чередом. Правда, надо заметить, что записи текста драмы не всегда позволяют с уверенностью судить, в каких случаях песня прерывалась исполнителями, а в каких сам собиратель не дописывал ее до конца, предполагая, что текст песни известен, или не придавая значения разным возможностям ее исполнения.

Наряду с отмеченным фрагментарным способом исполнения песен в народной драме немало случаев, когда песня исполняется полностью — будь то хором или отдельным персонажем. Но и в таком случае ее исполнение принципиально отличается от обычного исполнения. В быту песня поется не напоказ, не для других, а прежде всего для удовлетворения потребности самих исполнителей излить в песне свое чувство, настроение. В народной драме песня «показывается», поющие и слушатели разделены на действующих лиц и зрителей представления. Поэтому исполнение песни в народной драме приобретает демонстрационный, в сущности эстрадный характер (хотя самой сцены как таковой народный театр не знает). Это наглядно обнаруживается, например, в манере исполнения солдатских песен. В повседневном быту они тоже пелись, но невозможно себе представить, чтобы при этом поющие их мужчины выстроились в ряды и шагали по улицам деревни. В народной же драме дело обстоит именно так: составляющие хор исполнители строем шагают по избе, обходят ее несколько раз кругом и поют при этом не только солдатские, но и разбойничьи песни.⁷⁵ Это лишь наиболее очевидный случай демонстрационного пения. Однако и в тех случаях, когда хор исполняет целиком какую-нибудь песню, непосредственно не связанную с сюжетом, не сопровождая свое исполнение каким-либо действием, участники представления поют, разумеется, не для себя, как это было бы в повседневном быту, а на публику, демонстрируя уже свое певческое искусство. Таким образом, в народной драме, задолго до появления и развития клубной художествен-

⁷⁵ См., например, ремарку собирателя к исполнению песни «Эй, усы» (Сиповский, стр. 242). Ср.: Сб. ОРЯС, т. ХС, № 7, стр. 106. Солдатская манера пения вообще характерна для народной драмы, особенно на последнем этапе ее жизни. см.: Н. Н. Велецкая. Принципы драматургии русского народного театра. М., 1964 (VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук), стр. 8.

ной самодеятельности и хорового пения со сцены, песня выделилась из повседневного быта, стала исполняться специально для аудитории, оценивающей это исполнение с эстетической точки зрения.⁷⁶ Оставаясь неотъемлемой частью народной драмы, песня зажила иной жизнью, предвосхищая новые, современные формы исполнения народных песен. Этот факт имеет принципиальное значение для понимания того, что процесс перехода народной песни из повседневного быта народных масс на эстраду начался в недрах самого народного творчества и не противоречит законам развития фольклора.

Мы рассмотрели некоторые особенности песенного репертуара позднейшей русской народной драмы. Несмотря на то что ее источником не могут считаться ни игрища, ни хороводы, ни игровые песни, музыкально-песенные элементы в ней весьма заметны и удельный вес их в ряде случаев велик. Особенно же важно то, что песня, как правило, органически входит в содержание, в драматический диалог, в композицию позднейшей народной драмы, усиливает ее эмоциональное воздействие на зрителей и слушателей. Следовательно, независимо от генезиса тех или иных произведений народной драмы песня, оказывается, имеет существенное значение для определения жанровой природы народного драматического искусства в целом, а не только его архаических видов. С другой стороны, очевидно, что наши представления о жизни самой народной песни были бы неполными, если бы мы из общей характеристики истории и из картины бытования песни исключили бы народный театр; думается, что в этом направлении следовало бы продолжить и развернуть исследования на материале разных видов народной драмы.



⁷⁶ Это разделение на исполнителей и аудиторию подчеркивается и специальными песенными репликами (или заключительными песнями), обращенными к зрителям (или к хозяину помещения), с просьбой о вознаграждении.

Ю. Г. КРУГЛОВ

О ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВЕ СВАДЕБНЫХ ПРИЧИТАНИЙ

Для советской фольклористики изучение пространства и времени как эстетической категории — новая тема, если не считать специального раздела, посвященного поэтике песни, былины, сказки и похоронных причитаний, в книге Д. С. Лихачева.¹

Свадебные причитания — жанр словесно-музыкально-драматический. До сих пор он рассматривался или с точки зрения филологической, или с точки зрения музыковедческой. О драматической же сущности свадебных причитаний всегда умалчивали. Поэтому в данной работе анализируется не только текст свадебных причитаний, но и их исполнение, без чего невозможно понять многие особенности как художественного времени, так и художественного пространства в этих произведениях фольклора. Мы особенно подчеркиваем это, так как здесь есть принципиальное расхождение с общепринятым мнением о том, что свадебные причитания только оформляют обряд, как бы комментируют его.² Но как в таком случае объяснить, что свадебные причитания сопровождают не весь обряд, а только какую-то его часть? Известно, например, что невеста начинала причитать только с того момента, когда ее действительно засватывали, и кончала причитать перед отправлением к венцу в церковь, т. е. задолго до фактического конца свадьбы. Думается, что свадебные причитания не комментировали обряд, а усиливали драматизм обряда.

Специфику художественного времени в свадебных причетах можно понять, если обратить внимание на то, что сами свадебные причитания исполнялись как повествование о чем-то происходящем в момент их исполнения. Д. С. Лихачев дал общее определение этой особенности: «Художественное время обрядовой поэзии — время настоящее».³

Невеста причитает:

Не несут вить меня,
Меня ножки резвые...⁴

или:

Погляжу да посмотрю
По за столу дубовому:
У нас за дубовым столом
Сидят гости незванные.⁵

¹ Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967, стр. 224—253. Ср.: Д. С. Лихачев. Эпическое время русских былин. Сборник в честь академика Б. Д. Грекова, М.—Л., 1952, стр. 55—63. Очень важны также соответствующие наблюдения В. П. Проппа в его статье «Фольклор и действительность» (Русская литература, 1963, № 3, стр. 62—84).

² Эту точку зрения принимает и Д. С. Лихачев в своем анализе времени в причитаниях, см.: Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы, стр. 243.

³ Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы, стр. 243.

⁴ Воронов. Вельские свадебные обряды и причеты. Этнографический сборник, вып. 5, СПб., 1862, стр. 29 (далее: Воронов).

⁵ Там же, стр. 35.

Если же необходимо было ввести повествование о прошедшем событии или о будущем, то они могли быть только упомянуты. Например, невеста обращалась к дружке:

Уж ты, дружка верная,
Ты сходи-тко, дружка,
К моему кормильчику,
Родному батюшке,
Штобы он сватил добра коня —
Вить у вас оторвался добрый конь!⁶

Просьба к дружке может быть только изъявлена, но выполнение ее в этом же причете показанным быть не может: это связано с длительным промежутком времени. Причет же в данном случае рассчитан только на выражение просьбы невесты к дружке; обращение же дружки к отцу невесты, если бы дружка действительно задумал остановить коня, было бы уже другим настоящим временем. Как мы постараемся показать ниже, настоящее время свадебных причитаний всегда неразрывно, а здесь мы имели бы разрыв в нем.⁷

Все то, что происходит после воображаемого лова коня, в этом же причете рисуется как что-то, что могло бы произойти в будущем, но на самом деле не происходит; отец невесты обращается к жениху:

Ты поезжай-ко,
Чуж мужской сын,
Домой, на свою сторону,
Ко своему кормилицу,
Родному батюшке.
Ты еще поезжай-ка,
Чуж мужской сын,
На гору Шабанову!⁸

Приведенные строки вовсе не указывают на то, что отец невесты в действительности сказал их жениху. В них только заключена возможность этого, но пока они высказаны самой невестой.

С точки зрения настоящего подаются в причетах и события, которые уже произошли. Они изображаются также не сами по себе, как что-то самостоятельное, а в пересказе невесты, которая живет исключительно тем, что происходит в момент исполнения причета. В этом же причете она повествует о коне:

Вить у вас оторвался добрый конь
От столба от дубового,
От кольца злещенного,
Убежал вить добрый конь
Во цисто поле,
Вить изломал вить добрый конь
Сани-скоцки дубовые.⁹

Итак, в свадебном причете невозможно изображение поэтического прошедшего или будущего времени как существующего самостоятельно в самой ткани произведения. И то и другое время всегда дается в его со-

⁶ Там же, стр. 37.

⁷ Невозможность изображения в свадебном причете того, что выражено в нем в будущем времени, резко отделяет его от других, недраматических жанров фольклора, как прозаических, так и песенных. Достаточно напомнить, что в сказке, например, любая просьба Иванушки-дурачка к Сивке-Бурке затем показывается как выполненная, и наоборот, все, что не пообещает Сивка-Бурка, все это также изображается затем как происшедшее в действительности.

⁸ Воронов, стр. 37.

⁹ Там же.

отношении с настоящим временем событий, с моментом исполнения невестой самого причета.

Художественное время свадебных причетов характеризуется не только тем, что оно всегда изображает настоящее событие как действительно происшедшее, — в свадебных причетах отсутствует время исполнителя.¹⁰

В большинстве жанров фольклора разграничение между изображаемым временем и временем исполнителя четко соблюдается. Концовки, например, в сказках или в былинах ясно указывают на это. «Я там был, мед-пиво пил, по усам текло, а в рот не попало» — эта формула сразу же дает понять слушателю сказок, что время, изображенное в самой сказке, не есть время ее исполнения. Событие в сказке — это событие прошедшего времени, точно так же как и события, о которых поется в былинах, исторических песнях, балладах и лирической песне. Время исполнителя в произведении нужно обычно для того, чтобы оценить эти события: как фантастические, сказочные — в сказке, как героические — в былине, как трагические — в балладе или лирической песне.

Все эти жанры, несмотря на их особенности, объединены одной чертой: в них всегда повествуется о чем-то уже совершившемся. В свадебных же причетах наблюдается другое. Благодаря тому что они изображают настоящее, что они разыгрываются, что они являются монологом, непосредственно выражающим состояние невесты, другое время, помимо настоящего времени самого причета, в них невозможно. Мы не можем привести ни одного примера свадебного причета, в котором можно было бы отличить время исполнителя. В данном случае можно провести сравнение вообще с театром, где время исполнителя также не существует.

Художественное время в свадебных причитаниях всегда единое, неразрывное, целостное, оно является как бы временем самой действительности. Свадебный причет всегда повествует о событиях и действиях, которые следуют друг за другом во времени, не прерывая его. Вот один из примеров. Невеста причитает:

Благослави-ко, Христос истинный,
Мне-ко сесть, молодешеньке,
Мне-ко одной за занавесу,
На кручинную лавочку,
Под печально окошечко.

Она садится под окошечко. За этим идет непосредственно следующее:

Приудвину я, молодешенька,
Стеклянную околелку,
Погляжу я, молодешенька,
По деревне, по городу,
По широкой по улице,
По избам, как по терсам.

Из содержания этого отрывка причета явствует, что невеста открыла окошко и смотрит на улицу. За этим непосредственно следует другое действие:

И придвиньте вы, голубушки,
Стеклянные окошки,
Поглядите, голубушки,
На широкую улицу!
Как на широкой на улице,

¹⁰ Для художественной литературы — это «время автора», «авторское время». Так как о фольклорных произведениях не принято говорить как об авторских, в дальнейшем будет употребляться только один термин — «время исполнителя».

На дворе день вечереется,
Солнышко закатается
За леса-то за темные!.¹¹

Далее идет повествование о прилетевшем к невесте «вчерашним вечером об эту пору» ясном соколе, который утешал ее, говоря, что на чужой стороншке жить будет привольно. Но после сокола прилетала еще лебедь, которая опровергла его рассказы. Анализируя этот причет, можно сказать, что время, которое в нем изображено, не прерывается ни в одной своей части.

Достаточно сравнить в этом отношении изображение времени в недраматических жанрах фольклора с его изображением в свадебных причетах. Художественное время в лирической песне, например, может прерываться, может убыстряться, может, наоборот, удлиняться. Это в значительной мере зависит от исполнителя — не от каждого конкретного исполнителя песни, а от того «лирического героя», от лица которого идет повествование в данном произведении.

В одном причете никогда не могут одновременно получить изображение события, происшедшие на рукобитье и в свадебный день, потому что между ними огромный промежуток времени, тогда как в других жанрах фольклора — в былине, сказке, исторической песне, например, — могут изображаться события, длящиеся годами, месяцами, днями. Это объясняется, с одной стороны, тем, что в свадебных причетах отсутствует исполнительское время, позволяющее в других жанрах фольклора создавать определенные дистанции между событиями, отдаленными друг от друга во времени («скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается»); с другой стороны, тем, что свадебные причеты изображают всегда события, происходящие тут же, в настоящем. Они как бы передают действительное, астрономическое время благодаря своему драматическому исполнению.

Положение о том, что художественное время свадебных причитаний совпадает с действительным, астрономическим временем, требует, по-видимому, более подробного комментария. Мы сказали уже, что это целиком зависит от их драматического исполнения. Как это конкретно проявляется? Причет, цитировавшийся нами выше (М. Куклина), имеет параллель в причете, приведенном в описании свадьбы у М. Едемского. В этом причете также идет речь о заходящем солнце. Невеста обращается к подружкам, приглашая их посмотреть на улочку:

Еще рано-то на дворе?
Токо рано-то на дворе,
Да высоко красно солнышко —
Дак я еще покрасуюся,
Доживу-то невестою;
А как не рано-то на дворе,
Да не высоко-то солнышко,
Дак я отжила-то девицею,
Отжила-то невестою!
Бежит день вечерается,
Да дивий век коротается!¹²

М. Едемский писал по этому поводу, что в Кокшеньге на «великой неделе» невеста обычно раза два выходила на «угор» прощаться с родными

¹¹ М. Куклина. Свадьба у великоруссов (Вологодской губернии). Этнографическое обозрение, М., 1900, № 2, стр. 84.

¹² М. Едемский. Свадьба в Кокшеньге. Отд. отт. из журн.: Живая старина, СПб., 1911, стр. 39.

местами, а также заглядывала на поварню, где варили пиво. Прощание обычно бывало «на третий день» недели, «под вечер».¹³ Девушки, которые приходили обычно в это время к невесте, сидели в куте и шили подарки жениху и его родне. Когда начинало смеркаться, невеста прерывала работу и исполняла причет, отрывок из которого цитировался выше. Таким образом, время исполнения причета совпадало со временем захода солнца.

Время исполнения причета может также совпадать из-за его драматической сущности со временем выполнения каких-то действий лицом, к которому он обращен. В этом плане интересен причет, записанный Н. Ординым. Невеста сидит в куте на лавочке и смотрит вокруг, приподняв платок над глазами. Увидев отца, она начинает причитать:

Узрела, во очи усмотрела
Да своего родимого батюшка!..

И обращаясь непосредственно к отцу:

Ты, Иван да Петрович,
Изволь ко мне дойти, доступить,
Да ко мне в куть за занавесу,
Да за брусчатую грядочку,
Да за слезяную занавесу...

В этом отрывке из причета заключена отнюдь не риторическая просьба. За ним стоит драматическая игра невесты, поскольку отец слышит ее. Как замечает собиратель, во время причитания отец сначала сидит на лавке, затем отпирает ящик, достает оттуда несколько серебряных ложек для подарка дочери, который она будет хранить в продолжение всей жизни как отцовское благословение, и направляется в куть. В причете изображается этот приход:

Вот идет родимый батюшко
Ко мне в куть за занавесу,
Да за брусчатую грядочку,
Да за берчатую занавесу.

Цель приведенной части причета заключается в том, чтобы показать, изобразить, передать в словах то, что происходит на самом деле, в действительности. И в данном случае время причета полностью совпадает с тем временем, которое необходимо отцу невесты для того, чтобы встать, взять ложки, пройти в куть и подарить их дочери.¹⁴

Итак, обобщая все вышесказанное, можно сделать вывод: время свадебных причитаний характеризуется как время настоящее, для которого несвойственно время исполнителя и которое благодаря этим качествам неразрывно в своем единстве. Оно не может ни убыстряться, ни удлиняться, так как в силу драматического исполнения причета совпадает со временем действительности.

Свадебные причеты характеризуются также особенностями изображения в них пространства. Эти особенности находятся в самой тесной связи со спецификой протекания в них времени. Время и художественное пространство обусловлены друг другом, дополняют друг друга и в соединении дают качество, отличающее свадебные причеты от других жанров как прозаического, так и песенного фольклора.

Пространство в свадебных причетах изображает прежде всего ту обстановку, в которой действует невеста и в которой происходят все со-

¹³ Там же, стр. 38.

¹⁴ См. подробнее: Н. Г. Ордин. Свадьба в подгорных волостях Сольвычегодского уезда. Живая старина, СПб., 1896, № 1, отд. II, стр. 73—74.

бытия свадьбы; оно есть изображение только того пространства, которое характеризует данный момент. В причетах это проявляется следующим образом.

Невеста стоит в комнате, ей надо обратиться к матери. Она причитает:

Вы глядите, ясны очи,
По всей светлой светлице,
По столовой по горнице!
Во слезах да умытыя...
Посмотрите, ясны очи,
На родимую матушку!

Невеста должна причитать священнику. Она причитает:

Погляжу да посмотрю
По за столу дубовому.
У нас за дубовым столом
Сидят гости незваные,
А подалье жданные —
У нас за дубовым столом
Сидит духовный батюшко.¹⁵

Невесте необходимо начать причет тысяцкому. Она причитает:

Я погляжу да посмотрю
По за столу дубовому:
На дубовой лавочке
Сидит молодой тысяцкой.¹⁶

Когда же невеста обращается с причетом к свату, то начало причета звучит так:

Как у нас есть во светлице
В сутках за золотым столом —
Сидит лукавый сват.¹⁷

В другом свадебном обряде невеста, обращаясь к матери, причитает:

Вдоль по свитлой свитлице,
По высокой новой горнице,
Посреди кирпичной (мать стоит у печки),
Ко шестоцку муравинному
Тут стоит белая береза.¹⁸

В этом же обряде невеста, прощаясь с красотой, «начинает ходить по полу» и причитает:

Стану ходить да красна девица
По своей да светлой свитлице,
По высокой новой горнице.¹⁹

В другом причете:

Уж мне сести, молодешеньке,
На дубовую лавочку,
Под косящето окошечко,
Под хрустальное стеколышко.²⁰

¹⁵ Воронов, стр. 35.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же, стр. 41.

¹⁸ Б. и Ю. Соколовы. Сказки и песни Белозерского края. М., 1915, № 163 (далее: Соколовы).

¹⁹ Там же, № 201.

²⁰ П. В. Шейн. Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п., т. I, вып. 2. М., 1900, № 1435 (далее: Шейн).

На основании приведенных примеров, число которых легко увеличить в несколько раз, можно видеть, что то пространство, которое изображается в них, свойственно только тому моменту, в который исполняется тот или иной причет. Речь о пространстве идет только с точки зрения настоящего времени: невеста находится в горнице, она видит тысяцкого, свата, тетушку и т. д., и она причитает им, указывая место, в котором тот или иной участник свадьбы в это время находится. Отсюда следующая особенность изображения пространства в свадебных причетах. Свадебный причет не может в одно и то же время (настоящее) повествовать о двух или трех пространствах как действительно существующих. Если же речь идет о разных местах действия, то пространство воспроизводится не как действительное, а как пространство, которое создается только в представлении невесты. Особенно отчетливо это видно при сравнении свадебного причета с другими песенными жанрами фольклора.

В свадебном причете всегда изображается одно пространство, неразрывное в своем единстве. Те примеры, которые приводились выше из различных описаний свадебного обряда, единственны для тех причетов, из которых они взяты. Они всегда конкретны:

Вы раздайтесь, да люди добрые,
Женьской пол — да на леву руку,
Мужской пол — да на праву руку.
Вы оставьте-ка, да люди добрые,
Да хоть единую половоцьку
Походить покрасоваться.
Вы не гнитесь-ко, половоцьки,
Под полом да переводинка! ²¹

Это — действительное пространство причета, оно отражает действительное перемещение невесты по избе. Другого пространства уже не может быть в нем, ибо это вызвало бы нарушение его структуры.

От художественного пространства в причетах следует отделять пространства, не отражающие действительного пространства, которые лишь воссоздаются в пересказе их главного персонажа — невесты. В большинстве своем мы имеем здесь дело с пространством будущего. Оно, как правило, не отличается конкретностью, точностью; таких пространств может быть несколько, в зависимости от того, как могут в представлении невесты развернуться в дальнейшем события или на самой свадьбе, или после нее. Например:

Подойди-ка, моя тетушка,
Ко мне, ко молодешеньке!
Да не забудь, мила тетушка,
Меня на чужой сторонушке.
Как житье будет хорошее,
Я и встречу тебя, тетушка,
Среди-то поля чистого (одно
пространство, — Ю. К.);
Как житье будет среднее,
Уж я встречу тебя, тетушка,
Среди улицы широкой (другое
пространство, — Ю. К.);
Как житье будет неражее —
На въезду у воротечек (третье
пространство, — Ю. К.).²²

²¹ Соколовы, № 232.

²² Шейн, № 1438.

Своим единством художественное пространство свадебных причетов обязано прежде всего их драматическому исполнению. Это и понятно, потому что в одно и то же время — а время причета художественное настоящее — невеста не может находиться сразу в двух разных местах. То же можно сказать и об участниках свадьбы. Священник, например, чье местопребывание за «дубовым столом» определено в причете невестой довольно точно, не может в это же время находиться где-нибудь в другой комнате или вообще за пределами дома. В противном случае было бы бессмысленным обращение к нему невесты. То же самое можно сказать и о тысяцком, и о свате, и о тетушке из приведенных выше примеров.

Благодаря драматическому исполнению художественное пространство в свадебных причетах не включает в себя и понятия пространства исполнителя. Выше мы говорили об исполнительском времени, о том ощущении дистанции во времени, которое чувствует каждый исполнитель сказки, лирической песни, былины и т. д. Но исполнитель чувствует дистанцию — в данном случае разницу — не только во времени, но и в пространстве.

Чтобы слушатели не смешивали его пространство и пространство сказки, былины и т. д., исполнитель очень часто «отрицает» пространства последних: «В некотором царстве, в некотором государстве...». Исполнители, конечно, по-разному подчеркивают то, что они находятся вместе со слушателями совершенно в других местах или в другое время, например:

Послушайте, да люди добрые,
Я ли вам да старину скажу,
Старину скажу да стародавнюю:
Во тою пору во прежнюю
Приезжал в Москву Кострюк
и т. д.²³

Но сознание того, что время исполнителя и место, в котором он это поет или рассказывает, другие, всегда остается.

Совсем иное наблюдается в свадебных причитаниях. Благодаря тому что их исполнитель в одно и то же время является и их главным персонажем, появляется совместимость пространства исполнителя и пространства, изображающегося непосредственно в причете. Между исполнителем и персонажем нет никакого различия. Пространство, в котором действует персонаж причета, есть то пространство, в котором в действительности находится и сам исполнитель. Это же самое происходит и в том случае, когда вместо невесты причеты исполняют воплоща или девушки, так как они исполняют причеты не от своего имени, а от имени невесты, о чем свидетельствуют многочисленные записи, сделанные еще во второй половине XIX в.

Итак, делая общий вывод, можно сказать, что поэтика пространства, точно так же как и поэтика времени, характеризует причеты в совершенно определенных рамках, позволяя выделять их из песенного и прозаического фольклора. Свадебные причитания характеризуются отсутствием пространства исполнителя и его целью; пространство свадебных причитаний является в то же время пространством, где протекает настоящее время.

Эти положения наталкивают исследователя на выводы о других особенностях свадебных причетов, позволяющих в конечном итоге рассматривать их в совокупности как определенную художественную систему. Один причет будет представлять собой структуру, если рассматривать его как целое в отрыве от других причетов, составляющих неотъемлемую часть свадеб-

²³ Соколовы, № 12.

ного обряда в той или иной местности. Но если этот же причет анализировать в его связях с другими причетами, то в своих отношениях к ним он будет уже являться лишь элементом другой структуры. Нельзя представить себе традиционной русской свадьбы, на которой бы исполнялся всего лишь один-единственный причет. Обычно на свадьбе невесте удавалось исполнить по несколько десятков причетов, которые в ходе свадебного обряда никогда не располагались как попало: каждый причет мог быть исполненным только после того причета, который по установившейся традиции ему предшествовал. Понятно поэтому, что невеста не могла в начале свадьбы — на пропивании, например, — исполнить причет прощания с красотой, который обычно исполнялся или перед баней или на девичнике, или, наоборот, исполнить перед баней или на девичнике причет, принадлежащий по традиции обряду пропивания. Нарушение этого закона привело бы к разрушению структуры свадебного обряда.

Но, к сожалению, до сих пор исследователи и собиратели свадебного фольклора публикуют или анализируют только отдельные причеты, точно так же как исследуются отдельные песни. Невеста стремилась исполнить все причеты. Это так же естественно, как естественно исполнение полностью былины или сказки, баллады или лирической песни. Если в былине забыта ее середина, начало или конец, то она считается ущербной. Точно так же, по-видимому, нужно рассматривать и исполнение причетов на свадьбе. Каждый причет является элементом, составной частью структуры, образуемой совокупностью всех причетов. Внимательное рассмотрение полных записей свадебного обряда доказывает это утверждение. Мы не можем за недостатком места подробно анализировать этот вопрос, но мы приведем один пример, который очень хорошо показывает взаимосвязь всех исполняемых на свадьбе причетов. Воспользуемся для этого нашей записью свадьбы из Вологодской области.²⁴

Как только невесту просватывали, она бросалась в ноги отцу и просила его не выдавать ее замуж:

Подержал бы меня, батюшка,
 Меня три-то годочика:
 Первый год да за скотницу,
 А другой год за работницу,
 Третий год за дочку любимую!
 Как подошли твои резвые ноженьки,
 Поднялись белы рученьки
 На меня, молодешеньку?

Но он непоколебим, и причет отцу на этом кончался. Тогда невеста обращалась к матери:

Моя кормилица-матушка,
 Ты сыми-ка ты с батюшки
 Всю большую-то большую,
 Откажи-ка ты, матушка,
 Да чужому чуженину!

Но мать, так же как и отец, не могла изменить своего решения. И невеста обращается далее к девушкам:

А посмотрите, голубушки,
 На меня, молодешеньку, —
 Надо мной-то что сделали,
 Надо мной-то что случилось:
 Приукрыл мне-ка батюшка

²⁴ Все записи сделаны от М. П. Грезовой в дер. Овчинниково Заборского сельсовета Тарногского района Вологодской области.

Мне-ка света-то белого,
Приусек мне-ка батюшка
Много веку-то дивьего!

Перед нами отрывок уже из третьего причета, но мы видим, что и первый, и второй, и третий причеты связаны между собой самым тесным образом. Уничтожить один из них — значит уничтожить, разрушить цельность впечатления, которое никак нельзя создать одним причетом.

Тема безысходности положения невесты звучит и за пределами обряда рукобитья. В великую неделю к ней приходят родственники, в частности тетя, которую она также просит, но также безуспешно, снять большую «большину» с ее родителей. Если в первом причете и во втором невеста просила снять «большину» только с отца (у матери), то в причете, обращенном к тете, невеста просит ее снять и с матери:

Ты сыми-ка ты, тетушка,
Всю большую-то большину,
Всю меньшую-то меньшину
Со моих-то кормилицей —
С батюшки да и с матушки.

И в этом проявляется последовательность причетов, их «линейность». Это лишний раз доказывает то, что определенный причет мог следовать только после того причета, который предшествовал ему по традиции. Никакого хаоса в их исполнении быть не могло.

Когда невеста убеждалась в том, что родители все-таки выдадут ее замуж, естественно появлялись причеты, в которых на первый план выдвигалась тема чужой стороны, противопоставляемой родной. Невеста причитала подружкам:

Побеспокойтесь, пожалуйста,
На меня, молодешеньку:
Уж как я обносилась —
Чисто вся обтрунилась!
Нет, не я обносилась,
Нет, не я обтрунилась —
Обносилась-то чуж-чужень
Со родом да со племенем,
Со родней-то сердечною!

Наконец, приходит время невесте прощаться с родной деревней, лесом, дорогами и т. д., и она прощается:

Мои сизые голубушки,
Мои милые подруженьки!
Боле не бывать мне, не хаживать
Мне по этой деревеньке,
Мне-то с вами, подруженьки!

Далее идут столь же необходимые причеты о красоте, причеты, исполняемые на девичнике, причеты, исполняемые в свадебный день, и т. д. Каждый из них, исполняясь после-другого, раскрывает новую сторону во взаимоотношениях невесты с участниками свадьбы. Каждый причет приближает изображаемые в них события к развязке. И, конечно же, существует определенная связь между первым причетом и последним, исполненным на одной и той же свадьбе. Как следствие из всего предыдущего, как заключительный аккорд звучит причет девушек:

Потеряли мы, молодешеньки,
Из стада стадоводицу,
Наперед-то жолатого!
Доживем же, голубушки,

До божья лета-то теплого,
 До поры-то работное —
 У нас не будет же, голубушки,
 Наперед-то вожатого!
 Ох-ти, нам-то тошнешенько!

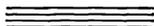
Таким образом, причеты на свадьбе представляют собой единое целое, анализировать которое невозможно, если вырывать из него какие-то части (в данном случае причет или несколько причетов).

Такая особенность свадебных причетов в значительной мере объясняет специфику изображения в них времени и пространства. Как определил Д. С. Лихачев, художественное время в былине, в лирической песне и сказке всегда замкнуто.²⁵ В данной былине, в данной сказке, в данной песне время начинается и кончается: до начала событий, о которых идет повествование в произведении, никакого времени нет, после их завершения время также прекращает свое существование. Это и понятно: ведь мы имеем дело с определенной структурой, ограниченной как во времени, так и в пространстве.

Совсем другое наблюдается в свадебных причетах. Время в свадебном причете является продолжением времени предшествующего причета и само, в свою очередь, является началом времени другого, последующего причета. То же самое можно сказать и о пространстве в причете, которое постепенно и последовательно меняется от причета к причету. Общий же вывод может быть следующим: если в сказке, былине и т. д. до начала событий, о которых идет речь в них, никакого времени и пространства нет, точно так же как и после их завершения время и пространство «прекращают» свое существование, т. е. они замкнуты в себе, то в свадебных причетах — каждым в отдельности — пространство и время не начинаются заново и не кончаются. Время и пространство замыкаются не в отдельном причете, а во всей целостной структуре исполняемых на свадьбе причитаний.

Явление незамкнутости времени и пространства отдельных причетов можно сравнить — правда, в несколько условном плане — со временем и пространством эпизодов других жанров фольклора, например эпизодов в былине. Эпизод в былине, точно так же как и причет, будет незамкнут в своем времени и пространстве, так как он будет определяться лишь как элемент структурного целого. Поэтому время в былине и ее пространство не будут исчерпываться только временем и пространством, изображенными в данном эпизоде; они будут продолжаться и за его пределами.

Именно игнорирование этой особенности свадебных причетов и не позволило, по нашему мнению, Д. С. Лихачеву вполне точно определить в них явление замкнутости и незамкнутости.²⁶ Д. С. Лихачев полностью приравнивает причет к другим целостным по своей структуре произведениям народного творчества, замкнутым в своих системах. «Художественное время основных жанров фольклорных произведений всегда замкнуто. Оно замкнуто даже в импровизациях плачей. Оно начинается с начала произведения и заканчивается в нем».²⁷ Правильнее было бы, по нашему мнению, говорить о замкнутости времени (и пространства также) в пределах не одного причета, а всей системы причетов, так как только в этом случае их можно анализировать на уровне замкнутых в себе структур других жанров фольклора.



²⁵ Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы, стр. 252.

²⁶ Там же, стр. 243—251.

²⁷ Там же, стр. 252.

А. Г. ВАСИЛЬЕВ

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОХОРОННЫХ ПРИЧИТАНИЙ

(ПО МАТЕРИАЛАМ ФОЛЬКЛОРНЫХ ЭКСПЕДИЦИЙ В НОВГОРОДСКУЮ ОБЛАСТЬ)

Среди разнообразных жанров устного народного творчества особое место занимают похоронные причитания, как традиционный способ выражения горя по умершим в поэтической форме. Своеобразный рассказ-причет о жизни и смерти близкого человека, об отношении к нему окружающих требует определенного построения (композиции), способствующего целостному восприятию отдельных элементов повествования.

Первые попытки анализа композиции причитаний были сделаны Е. В. Барсовым.¹ Собиратель рассматривает построение плача, делает интересные наблюдения над соотношением переживаний плакальщицы и отдельными компонентами плача, участвующими в раскрытии этих переживаний. Но все это носит описательный характер. После Е. В. Барсова предметом специального рассмотрения плачи стали в работе М. К. Азадовского.² По-новому подошли к характеристике плачей Н. П. Андреев и Г. С. Виноградов. Анализируя содержание причитаний, они выделили основные мотивы, на которых обычно строятся плачи (обращение к покойнику с вопросами, воспоминание о прошлом, сетование на сиротство и одиночество, обращение к умершему с просьбой возвратиться, высказывание надежды на встречу и т. д.).³ Однако, выявив схему плача, исследователи не перешли к конкретному рассмотрению каждого из упомянутых мотивов. Интересный композиционный анализ находим мы в статье Г. С. Виноградова.⁴ На примере «Плача замужней сестры по брату» А. М. Пашковой Г. С. Виноградов подробно разбирает построение, выделяет постоянные мотивы, присущие почти всем причитаниям, и мотивы, обусловленные тем или иным конкретным случаем. Но разговор о компонентах, составляющих плач, сводится исследователем лишь к характеристике художественных приемов. Выделенные мотивы не даются в их соотносительности с элементами сюжета.

Эту проблему в какой-то степени решает К. В. Чистов, раскрывая особенности художественного мастерства вопленицы Ирины Федосовой.⁵

¹ Причитания Северного края, собранные Е. В. Барсовым, ч. I. М., 1872, стр. XXIII—XXVI.

² М. К. Азадовский. Ленские причитания. Чита, 1922.

³ См.: Русские плачи (причитания). Вступительная статья Н. П. Андреева и Г. С. Виноградова. Л., 1937 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. XV.

⁴ Г. С. Виноградов. Карельская причеть в новых записях. В кн.: Русские плачи Карелии. Подготовка текстов и примечания М. М. Михайлова. Под ред. проф. М. К. Азадовского. Петрозаводск, 1940, стр. 8—13, 16—19.

⁵ К. В. Чистов. Народная поэтесса И. А. Федосова. Очерк жизни и творчества. Под ред. проф. В. И. Чичерова. Петрозаводск, 1955, стр. 266—278.

Отмечая сюжеты причитаний и методы их построения, автор работы проводит интересные параллели между содержанием плача и его композицией. Но, признавая жанровое своеобразие как похоронных, так и рекрутских причитаний, исследователь рассматривает построение их сюжета одновременно, не выделяя сюжетные особенности каждого из них.⁶ В другой работе К. В. Чистов выделяет восемь видов плачей, исполнявшихся в разные моменты обряда, и в каждом из этих видов автор статьи выделяет ряд компонентов (горестный рассказ о том, как наступила смерть; оплакивание горькой доли, и т. д.).⁷ Такими указаниями на мотивы плача ограничивается дальнейший разговор о его схеме, что, конечно, обусловлено размерами статьи и темой самого исследования.

Более детально рассматривает построение причитаний В. Г. Базанов.⁸ На конкретном примере («Плач по мужу» А. А. Меньшиковой) исследуется композиционная структура одного из пудожских плачей. В результате такого анализа автор работы приходит к выводу, что, несмотря на присутствующий всем причитаниям традиционный схематизм, «каждый плач имеет свои специфические мотивы и образы».⁹ Исходя из этого положения композиционная структура различных плачей (при проходах в армию, похоронных) рассматривается отдельно и не смешивается друг с другом. В каждом из этих видов причитаний свой план, иная тематика, новые мотивы, внесенные эпохой.

Итак, мы видим, что разные исследователи на разных этапах развития науки по-разному решали проблему построения причитаний. Предлагаемая вниманию читателей статья — попытка специального рассмотрения вопроса композиционного строения похоронных причитаний на примере плачей Новгородской области.¹⁰

От плакальщицы требуется такое построение плача, которое помогало бы слушателям представить душевные переживания исполнительницы, часто являющейся близкой родственницей покойного (мать, сестра, тетя и пр.), во всей их полноте и цельности. Плакальщица должна так сгруппировать явления, раскрыть связи и противоречия между ними, так, наконец, расположить события, чтобы созданная ею картина воспринималась в ее живом и сложном единстве, была бы образным отражением естественных переживаний как самой плакальщицы, так и других родственников покойного. Все это достигается при помощи своеобразного поэтического синтаксиса каждой исполнительницы и различных художественных средств, среди которых особое место занимает композиция плача.

Так, П. Т. Терешина в «Плаче по сыну»,¹¹ рисуя ряд картин, в которых дает образное описание отдельных отрезков своей жизни (военный

⁶ Там же, стр. 267.

⁷ К. В. Чистов. Русская причеть. В кн.: Причитания. Подготовка текста Б. Е. Чистовой и К. В. Чистова. Изд. 2-е. Л., 1960 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 38—39.

⁸ В. Г. Базанов. Причитания Русского Севера в записях 1942—1945 годов. В кн.: Русская народно-бытовая лирика. Причитания Севера в записях В. Г. Базанова и А. П. Разумовой. М.—Л., 1962, стр. 13—16, 35—37 (обзор мотивов см. в разделе «Примечания», стр. 557—562).

⁹ Там же, стр. 37.

¹⁰ Записи производились в 1964—1968 гг. в Новгородском, Демянском и Пестовском районах Новгородской области. Бытование похоронных причитаний в обследованных районах довольно активно. Нами записано более 50 плачей. В них хорошо соблюдается традиция в композиции, образах и изобразительных средствах, но в то же время включаются новые элементы, связанные с эпохой, с индивидуальной судьбой и эстетическими вкусами исполнительниц.

¹¹ «Плач по сыну» П. Т. Терешинной. Запись 18 октября 1964 г., дер. Верховье, Новгородский р-н, Новгородская обл. (рукописный архив автора).

и послевоенный период), сообщая о трудностях, выпавших на ее долю, переходит к центральной части повествования — рассказу о смерти сына, погибшего на войне. Плакальщица в данном случае отражает не только осознанную ею самую закономерность отдельных жизненных явлений, но и стремится всем содержанием плача подвести собственное сознание и сознание слушателя к пониманию «большого горюшка», вызванного военными обстоятельствами. В силу этого она так разворачивает события в причитании, так группирует отдельные картины, чтобы раскрылось основное, главное, способное воздействовать на слушателей и создать при этом определенное настроение.

Военная тема охватывает и содержание «Плача по сыну» М. В. Тихоновой. Нет слов, которыми бы можно выразить горе, принесенное людям войной:

Если б не было войны-злодей, большого горюшка,
Ты б не погибнул, мое любимое дитяtko...¹²

Отрицание войны, ненависть к захватчикам и убийцам звучит и в причитаниях, записанных на Севере во время Великой Отечественной войны.¹³ В похоронных плачах этого периода, воспроизведенных при воспоминании о погибших, особенно очевидны связи с переживаниями времени, с событиями эпохи. Широкий показ событий превращает причитание в большое лирическое повествование о судьбе целого поколения, на долю которого выпало тяжкое испытание. Так, оплакивая жену, В. А. Афанасьев переходит к событиям недавнего прошлого, описывает гибель своих сыновей на войне:

Порастеряли мы своих милых детушек,
Не засыпали мы их сырой землей,
Не провожали их в тот последний путь.
Проводила их пуля злющая,
Засыпала земля, кровью облитая.¹⁴

Показывая свое личное отношение к случившемуся, плакальщицы заставляют и окружающих (родственников, соседей, друзей покойного) прислушаться к их горю и вместе с ними еще раз пережить испытания, вызванные тяжелой войной с немецкими захватчиками. Сама смерть сына показывается матерью-плакальщицей (М. В. Тихоновой) как следствие давно минувшей войны:

Голубок ты мой беленький,
Мой сыночек родненький,
И ты во время-то во мирное
Получил скорую смеретушку
И во лесу-то ты во темным
От снаряда-то военного.

Тяжесть пережитого и личные утраты вопленица как бы иллюстрирует картинками из своей жизни, рассказом о тех трудностях, которые выпали на долю матери, оставшейся без крова с двумя малолетними детьми после войны:

Сколько я пережила-то горя великого
После войны-то Отечественной.

¹² «Плач по сыну» М. В. Тихоновой. Запись 27 сентября 1965 г., дер. Михалево, Демянский р-н, Новгородская обл. (Рукописный отдел ИРЛИ АН СССР, разр. V, колл. 241, папка 2, № 1).

¹³ В. Г. Б а з а н о в. Причитания Русского Севера..., стр. 41—43.

¹⁴ «Плач по жене» В. А. Афанасьева. Запись 2 февраля 1964 г., дер. Михалево, Демянский р-н, Новгородская обл. (Рукописный отдел ИРЛИ АН СССР, разр. V, колл. 241, папка 1, № 25, лл. 17—18).

И у нас не осталось теплого-то гнездышка,
Только остались малые-то детушки,
Они все вились, обвивались
Около своей родной-то матушки.
А я задумала-то думу крепкую:
Что заведу делать, горькая и несчастная,
Где переночую со своими малыми детушками,
Куда приклоню свою буйную головушку,
Кто меня приютит и обогреет
Со своими-то малыми детушками?

И когда все это позади, все пережито, все выстрадано:

Я только что дождалась, милое дитяtko,
Что ты пошел со мной на тяжелую-то на работушку
Во большое чисто полюшко —

приходится терять близкого и дорогого человека. Для матери переживания военного времени не кончились.

Итак, развитие событий, введение в повествование различных по своему содержанию картин (эпизодов) и определенная их группировка служат, как и все другие средства изображения, раскрытию содержания причитания, реализации его идейно-тематического задания.

Композиционные средства различны у разных плакальщиц. Специфика содержания отдельных плачей и приемы их построения у той или иной плакальщицы определяются конкретным, присущим только данной обстановке, жизненным материалом. Так, в деревне Михалево А. В. Павлова оплакивала свою свекровь. Плач этот превратился в обвинение ее бывшему мужу, сыну покойной, который бросил пятерых детей и больную мать на попечение своей жены, а сам уехал в город и много лет подряд не заботился о них:

Не судите меня, бедну сиротинушку,
Что не каждый день обмывала, причесывала
Свою дорогую-то свекровушку.
Осудите вы, люди добрые,
Мово мужа-изменщика,
А ее сыночка роднова,
Который бросил своих деточек малых
И свою родную-то маменьку.¹⁵

Нам удалось присутствовать при исполнении этого плача А. В. Павловой на похоронах свекрови. Острые и резкие слова причитания, брошенные в присутствии молчаливо осуждающих родственников и знакомых, заставили сына покойной опустить голову.

Разнообразие жизненного материала в различных плачах требует и огромного многообразия композиционных средств. Охарактеризовать все это многообразие нельзя, но можно и нужно остановиться на наиболее важных композиционных средствах, которые широко известны, в своем роде традиционны и широко распространены почти во всех записанных нами причитаниях.

Каждая плакальщица обладает запасом традиционных образов и сравнений, но варьирует их соответственно своему вкусу, настроению. В сознании плакальщицы существует традиционная «схема», композиция плача, которая состоит из расположенных в определенной последовательности

¹⁵ «Плач по свекрови» А. В. Павловой. Запись 3 сентября 1964 г., дер. Михалево, Демянский р-н, Новгородская обл. (Рукописный отдел ИРЛИ АН СССР, разр. V, колл. 241, папка 2, № 17).

«общих мест». Так, например, построен и «Плач по мужу» Марии Васильевой:

Вы откройтесь-ка, очи ясные,
 У моей буйной-то головушки.
 Тебе немножечко, тебе маленечко
 И погостить-то во дорогих гостях
 Да у меня-то, у бедной сиротинушки.
 Не торопитесь, суседушки приближенные,
 Выносить-то мою удалую головушку:
 Не проснется ль, не пробудится ль,
 Не окинет ли очам ясным
 Свои четыре уголышка,
 Не откроет ли уста сахарные
 И не проговорит ли со мной, бедной сиротинушкой,
 Хоть одно последнее словечушко,
 Оно остатнее, оно последнее.¹⁶

В этом плаче очевидны постоянные элементы композиции: 1) обращение к умершему, 2) призыв к нему побыть еще дома, 3) просьба к умершему ожить, сказать «хоть одно последнее словечушко».

Несмотря на использование общих мест, композиция плачей каждого исполнителя строго индивидуальна. В Пестовском районе имелись случаи, когда некоторые женщины из-за отсутствия необходимой обстановки, располагающей исполнять плачи, воспроизводили не причитание, а лишь его «схему». Композиционные элементы плача в таком случае не получали развития, не развертывались в описание и не наполнялись конкретным содержанием. Получался как бы плач «вообще», безотносительно к какому-либо субъекту. С этой точки зрения очень показательны плачи П. С. Егоровой (дер. Кайва) и Е. С. Вишняковой (дер. Кузюпино).¹⁷

В связи с этим хочется остановиться еще на одной особенности, ранее не отмечавшейся собирателями плачей. Анализ записанных нами плачей показывает, что причитание по умершему в естественной обстановке, причитание «при покойнике», отличается меньшей мотивностью, чем плач-воспроизведение, исполненный не в «присутствии» умершего, а при воспоминании о нем. В последнем случае плакальщица дает более полную картину, разрабатывает ряд мотивов, которые совершенно отсутствуют в плаче «при покойнике». Так, плачи по одному и тому же лицу, записанные в дни похорон и спустя некоторое время, совершенно отличны по своему содержанию. Во втором случае мы имеем более подробную и образную картину, чем в первом. Вероятно, в последнем случае обстановка более благоприятствует творческому процессу, в то время как присутствие умершего в доме сковывает плакальщицу. Трагизм случившегося настолько велик, что не позволяет исполнительнице выйти за рамки традиционного схематизма. Все сказанное, конечно, ни в коей мере не относится к плакальщицам «по найму», «по просьбе».

В раскрытии содержания причитания большую роль играет группировка рисуемых образов. Если в литературном произведении таких образов часто множество, то в похоронном причитании их число ограничено. Центральное место в плаче занимают образы покойного и самой вопленицы. Следующую группу составляют близкие родственники (дети, братья, сестры), от имени которых причитывает плакальщица. И, наконец, в последнюю группу входят друзья умершего, которые вместе со всеми

¹⁶ «Плач по мужу» М. Васильевой. Запись 6 декабря 1964 г., пос. Савино, Новгородский р-н, Новгородская обл. (Фольклорный архив Новгородского гос. пединститута).

¹⁷ См. материалы фольклорной экспедиции в Пестовский район Новгородской области 1968 г. в архиве Новгородского гос. пединститута.

разделяют горе, постигшее семью покойного. Реплики, вставленные в причитание от имени родственников и друзей, еще раз подчеркивают тяжесть утраты, показывают скорбь окружающих по случаю смерти человека. В общей структуре плача рисуемые образы размещаются строго в определенном порядке. На первом месте сама плакальщица, ее собственное горе и переживания, вызванные смертью близкого человека. Образ покойного проходит через все повествование, через него в плач вводятся все остальные персонажи. Кульминация часто достигается вставками-плачами от имени детей покойного, близких родственников, и только после этого предоставляется слово друзьям и знакомым умершего.

Наличие всех этих лиц в каждом причитании необязательно. Чаще всего в плаче всего два-три действующих лица: плачущая, умерший и родственники покойного. При плаче по найму образ лица, от имени которого причитывает вопленица, как бы уходит за кулисы повествования, хотя полностью и не исключается из него. Следует отметить и еще одну особенность, присущую только плачам. Умерший, сколько бы о нем ни говорилось, не является действующим лицом в полном смысле этого слова. Все его поступки только желательны, а о нем самом мы узнаем только через воспоминания и характеристики плакальщицы. Такое, можно сказать, постоянное количество образов способствует большей концентрации мыслей плакальщицы и слушателей о случившемся, помогает отбросить побочные явления и процессы и сосредоточить все свое внимание на умершем и горе, постигшем его семью, родственников и друзей.

Лирические произведения, как правило, не имеют системы событий.¹⁸ В них обычно передаются переживания автора, вызванные определенными жизненными явлениями. В плачах тоже передаются переживания, вызванные смертью близкого человека и направленные на решение того или иного внутреннего конфликта, каким является, например, столкновение случайного и необходимого в «Плаче по сыну» А. А. Романовой.¹⁹ Смерть сына А. А. Романовой, погибшего при автомобильной катастрофе, является случайной, при других обстоятельствах ее могло бы и не быть. И в то же время плакальщица оказалась перед фактом неизбежности смерти как явления вообще.

Каждая плакальщица останавливает свое внимание на конфликтах, имеющих важное значение для какого-либо определенного отрезка времени. Сюжетные истоки плачей «находятся в самой жизни, в биографии вопленицы».²⁰ Так, в плачах военного периода плакальщицами изображался великий общественный конфликт: борьба советского народа против немецко-фашистских захватчиков. В причитаниях же последних лет таким конфликтом является противоречие между жизнью и смертью, явлениями закономерными, необходимыми и одновременно противоположными и противоречащими друг другу. Сюжет рождается из анализа причин самой смерти. Сказанное нами не означает, что вопленицы обязательно рисуют современные или общественные конфликты. Они находят темы для своих причитаний и в прошлом. Это особенно заметно в плачах, исполняемых при посещении могилы умершего. Но и в таком случае, рисуя прошлое,

¹⁸ См.: Г. Л. Абрамович. Введение в литературоведение. М., 1961, стр. 133.

¹⁹ «Плач по сыну» А. А. Романовой. Запись 11 июля 1968 г., дер. Столбское, Пестовский р-н, Новгородская обл. (Фольклорный архив Новгородского гос. пед-института).

²⁰ В. Г. Базанов. Причитания Русского Севера. . . , стр. 25.

плакальщицы стремятся заставить слушателей задуматься над случайными во многих случаях причинами смерти, которых можно было бы избежать.

Итак, сюжеты причитаний имеют глубокий социально-исторический смысл, основываются на важных для определенного времени жизненных конфликтах.

Огромное значение имеет художественное мастерство построения сюжета плача и его раскрытия. Для русской причеты вообще, а военных лет особенно характерна жизненная правда. Именно поэтому на причитания следует смотреть как на своеобразный документ истории,²¹ в основу которого положены реальные жизненные явления и факты и который в отдельных случаях достигает больших философских обобщений (см. рассмотренный выше плач В. А. Афанасьева). Такому обобщению способствуют и своеобразные синтаксические конструкции, так называемые «вопросы без ответа», распространенные в причитаниях:

Скажи, родной братец,
Знал ли ты свою скорую смерётушку?..
Как подошла к тебе скорая смерётушка,
Слышало ли твое ретивое сердечушко?²²

Не получает плакальщица ответа на поставленные вопросы. Мертвые не разговаривают. И это вполне осознает А. Федорова, продолжая тем не менее спрашивать покойного. Она стала перед фактом смерти, перед необходимостью расстаться навсегда с близким ей человеком. Этим интересным диалогом с одним действующим лицом, умело вплетенным в композицию плача, еще раз подчеркивается невозможность предотвратить случившееся. Вот вывод, к которому пришла плакальщица в заключение:

И улетишь ты со своего гнездышка,
И не принесешь нам ни весточки, ни грамотки.²³

По всей вероятности, такие диалоги в свое время были парными, на что указывают и некоторые причитания, собранные Е. В. Барсовым и А. Суворовским. Смерть не представлялась плакальщице абсолютным прекращением жизни. Она воспринималась ею как перемена формы существования. Поэтому неслучайно в отдельных случаях умерший вступал в прямой диалог с исполнительницей.²⁴ В настоящее время первоначальное значение такого разговора утратилось, и данный художественный прием стал выполнять совершенно иную композиционную функцию. «Вопросы без ответа» в таком случае помогают решению большой философской темы: противоречивому единству жизни и смерти.

Сюжет в причитании не является простым, неразложимым средством изображения чувств плакальщицы. Как и в любом другом произведении,

²¹ Там же, стр. 37.

²² «Плач по брату» А. Федоровой. Запись 6 декабря 1964 г., дер. Вотоліно, Демянский р-н, Новгородская обл. (Рукописный отдел ИРЛИ АН СССР, разр. V, колл. 241, папка 1, № 25, л. 9).

²³ Там же, л. 9. Этот мотив перекликается с рассудочным умозаключением У. О. Староверовой:

Только век тое не водится,
Живой с мертвого не родится.

(Русские плачи Карелии, стр. 106)

²⁴ Причитания Северного края, собранные Е. В. Барсовым, ч. I, стр. 115 (Плач по дочери, № VIII); см. также «Плач по ребенке» Елены Денисовой в работе: А. Суворовский. Вопли Новгородской губернии. Этнографическое обозрение, 1907, № 3, стр. 90—91.

он составляет сложное целое, включающее в себя ряд элементов, к которым относятся экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация и развязка. В литературе же о плачах очень редко говорится об упомянутых выше элементах и почти ни в одном исследовании не дается развернутой характеристики последних.

Наметим на примере «Плача по сыну» О. В. Захаровой²⁵ план причитания, отражающий в какой-то мере его сюжет.

1. Рассказ о своей жизни.
2. Плач-оповещение, когда постигнутая горем женщина рассказывает присутствующим о случившемся несчастье.
3. Сетование на вынужденное одиночество.
4. Признание невозможности осуществления надежд матери: погибший не пойдет с ней «на работушку в чисто поле», не придет на свиданьице и т. д.
5. Воспоминание о погибшем на фронте «в боях жестоких» муже.
6. Наказ сыну, просьба увидеть отца и передать ему «низкой поклон».
7. Лирическое отступление (яркая картина летнего дня, мать работает на поле).
8. Встреча с «тучушкой темной».
9. Вопленица получает весть о постигшем ее несчастье.
10. Рассказ о смерти сына и ее причинах.
11. Обращение к людям с просьбой не выносить гроб с телом покойного из дому.
12. Мать просит сына оставить после себя «следочки частеньки», заломать «веточки-заломочки» и т. д.

13. Просьба к людям не опускать гроб в могилу.

14. Плакальщица благодарит всех за участие в похоронах сына.

Как видим, плач начинается вводным рассказом плакальщицы,²⁶ своеобразной экспозицией, в которой слушатель знакомится с основными действующими лицами и где в значительной мере подготовлено предчувствие возможной судьбы вопленицы и ее сына. Затем следует завязка (оповещение о смерти сына). Большое содержательное значение имеет и развитие событий, начало которым было положено вводным рассказом плачущей. Здесь мы узнаем и о погибшем на фронте муже, и о тех трудностях, которые пришлось пережить матери после войны, «подымая малых детушек на скорые-то ноженьки». Кульминационный момент подготавливается всем предшествующим содержанием плача.

Яркая картина летнего солнечного дня сменяется описанием «темных тучушек», которые закрыли «ярко солнышко». По дороге домой мать получает известие о смерти сына:

Я работала во чистом полюшке
 На колхозной на работушке,
 Вдруг набежала тучушка темная
 И закрыла ярко солнышко.
 Заболело ретивое сердечушко.
 Выхожу я на широкую дороженьку,
 Направляюсь я к своей деревеньке,
 А мне несут добрые суседушки
 Да невеселую-то весточку,

²⁵ «Плач по сыну» О. В. Захаровой. Запись 23 июля 1968 г., дер. Пикалиха, Пестовский р-н, Новгородская обл. (рукописный архив автора).

²⁶ На наличие рассказа-зачина (экспозиции) в новгородских причитаниях указывал еще А. Малиновский в своей работе «Похоронные причеты в Перской волости Устюженского уезда Новгородской губернии» (Живая старина, вып. I, СПб., 1909, стр. 74—75).

Что ты погиб, мое любимое дитяtko.
И да подломились скоры ноженьки,
И да закричала громким голосом,
Ой что сердечно мило дитяtko
Да улетело серой пташечкой
От меня, бедной горящицы!

Далее следует проникнутое горьким лиризмом и богатое тропами описание обстоятельств гибели сына. Эта часть с наибольшей силой выражает эмоциональную сущность причитания: материнскому горю нет конца.

Развязка разрешает изображаемый конфликт. Смерть, как явление уже свершившееся, непреодолима. Вновь погружается плакальщица в тоскливое одиночество, просит не выносить гроб из дому, не опускать его в могилу. Но внутреннему самоутешению, основанному на этих просьбах, приходит конец, «живой с мертвого не родится». В заключение плакальщица благодарит всех за участие в похоронах сына:

И да спасибо вам, суседи приближенные,
Да что не поимели зла-то великого
Да на моего-то сыночка родного,
Да что провели его на высокое на кладбище,
Да опустили во прекрасную могилушку.

В рассмотренном нами плаче мы не встречаем эпилога. Некоторые же плакальщицы сознательно прибегают к последнему, чтобы смягчить трагизм, вызванный смертью близкого человека, его уходом из жизни. Он ушел, но дела его не забыты. О нем помнят родственники, друзья, знакомые, в их сердцах всегда будет жить образ близкого и дорогого им человека. И плакальщица своей концовкой как бы возвращает всех присутствующих к его могиле спустя несколько лет:

Настанет летечко-то теплое,
Расцветут цветочки-то аленьки,
Запоют пташки-то маленьки.
Приеду я, горькая сиротушка,
На твою прекрасную могилушку
Да стану звати, стану кликать-то
Да из земли сыночка родного.²⁷

Многие плакальщицы, следуя идущей из глубокой древности традиции, дают заключение только тогда, когда считают, что не донесли до слушателей всего трагизма случившегося. И последние строки, по их мнению, — наиболее яркое свидетельство постигнутого их несчастья. Так поступил в уже упомянутом в статье «Плаче по жене» В. А. Афанасьев:

Приду я в свое теплое гнездышко,
Посмотрю по всем четырем уголышкам. . .
Не видать и не слышать тебя,
Моя слуга верная.
Так и буду доживать
Я один одинешенек
Свои последние часы-минуточки.²⁸

Мировосприятие, отразившееся в содержании записанных нами плачей, характеризуется трезвостью, рационалистичностью, заметной в стремлении

²⁷ «Плач по сыну» Е. Ф. Яковлевой. Запись 8 июля 1966 г., дер. Филиппова Гора, Демянский р-н, Новгородская обл. (см. Фольклорный архив Новгородского гос. пединститута).

²⁸ «Плач по жене» В. А. Афанасьева (Рукописный отдел ИРЛИ АН СССР, разр. V, колл. 241, папка 1, № 25, лл. 17—18).

достоверно передать сказанное персонажем, правдиво изобразить эпизод, событие.

Смысловая и особенно эмоциональная нагруженность содержания требует от исполнительницы особого умения ощущать слово во всем его богатстве и многообразии, что в свою очередь помогает образному восприятию текста слушателями, способствует более полному раскрытию сюжетных особенностей причети.

Таковы важнейшие элементы сюжета, наиболее распространенные в причитаниях Новгородской области. Однако не следует искать все эти элементы во всех плачах; подчас в них встречаются одни и отсутствуют другие. А иногда приходится иметь дело с совершенно бессюжетной, «статической» композицией.

Наряду с рассмотренными нами элементами сюжета новгородские причитания богаты лирическими отступлениями, так называемыми второстепенными композиционными средствами. Такие отступления, как правило, не выделяют в лирических произведениях, так как они целиком представляют собой непосредственное выражение мыслей и чувств плакальщицы. Но причитания — специфическая лирика, «лирика больших человеческих переживаний», возникшая «под впечатлением таких драматических событий народной жизни, как смерть близкого человека».²⁹ Поэтому, говоря о построении сюжета причети, мы выделяем лирические отступления в особый разряд композиционных средств, посредством которых плакальщицы показывают свое отношение к случившемуся, сообщают о возможных последствиях, обращаются к родственникам и друзьям покойного. Лирические отступления, посвященные чувствам самой плакальщицы, сливаются с думами и переживаниями слушателей,³⁰ которые воспринимают сказанное как свои собственные переживания. Так создается настроение, нужная обстановка, в которой плач является естественным выражением горя не только плакальщицы, но и всех присутствующих. Лирические отступления помогают полнее и ярче представить значение случившегося.

Благодаря лирической взволнованности такие отступления в плачах Демянского района иногда напоминают песни. Это сходство усиливают традиционные символы и параллелизмы. В лирических отступлениях часто используется прием контраста, усиливающий эмоциональную действенность произведения:

Настанет теплое-то летечко,
Я приду на твою прекрасную могилушку.
Там будут петь соловьи, залетны пташечки,
А мне станет скучненько и грустненько,
И я зальюсь, горькая сиротинушка,
Да горячими слезами ливучими.
Подойду я тут к белой березоньке
И расскажу, бедна сиротушка,
Про свое житье замужнее,
Как жила я в радости великой
Со своей удаленькой головушкой.³¹

Плачи Пестовского района менее богаты лирическими отступлениями. Параллелизмы почти не включаются в контекст и служат своего рода

²⁹ В. Г. Б а з а н о в. Причитания Русского Севера. . . , стр. 5.

³⁰ Это совершенно не обуславливает обязательное присутствие слушателей. В отдельных случаях плачи исполняются в полном одиночестве. Но и тогда плакальщица подразумевает якобы присутствующих и часто обращается к ним, просит не оставить ее в беде, помочь «при болястях и горестях».

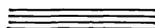
³¹ «Плач по мужу» Н. И. Илларионовой. Запись 28 июля 1967 г., дер. Аннино, Демянский р-н, Новгородская обл. (рукописный архив автора).

экспозицией к дальнейшему развитию содержания причитания. Они обычно начинают плач, и с их помощью создается обстановка для развития сюжета.³²

Сопоставление жизни, душевного состояния плакальщицы до и после смерти встречаем мы и в «Плаче по сестре» Е. Я. Смирновой (дер. Устье-Кировское, Пестовский район). Приемы контраста общеизвестны, их часто можно встретить и в песенной лирике новгородского края. Общность художественных приемов, используемых как в русской народной песне, так и в причитаниях, вероятно, и дала в свое время основание немецкому ученому Вестфалю отнести похоронные плачи к народным песням.³³

В заключение следует сказать, что все эти композиционные приемы не всегда обдумывались плакальщицами: стройность композиции определяется традицией и естественным развитием чувств исполнительницы. Сложная композиция этих произведений намечается порядком самого обряда похорон; отдельные особенности, присущие причети, обусловлены различными по своему характеру событиями и обстоятельствами, определенными бытовыми условиями, подсказанными конкретной обстановкой. Мотивы и компоненты плача находятся в прямом соответствии с его содержанием, помогая его реализации.

Размеры данной статьи не позволяют остановиться на некоторых других особенностях, присущих композиции причети. Наш опыт композиционного анализа похоронных плачей Новгородской области представляет лишь своего рода попытку систематизировать наблюдения, накопившиеся в процессе многолетнего собирания произведений этого жанра, и ни в коей мере не претендует на сколько-нибудь завершенную систему.



³² Например:

Да красно солнышко да на восход пошло,
А все добры люди да на скорых ногах,
О да малы детушки и да все проснулись,
А уж ты и что ты, о да, сыночек миленький,
Спишь да не проснешься
и т. д.

(«Плач по сыну» Н. Степановой. Запись 20 июля 1968 г., г. Пестово, Новгородская обл., — см. Фольклорный архив Новгородского гос. пединститута).

³³ Вестфаль. О русской народной песне. Русский вестник, 1879, IX, стр. 126—127.

З. И. ВЛАСОВА

ЧАСТУШКА И ПЕСНЯ

(К ВОПРОСУ О СХОДСТВЕ И РАЗЛИЧИИ)

В сложной и разнообразной проблематике изучения частушки вопрос ее взаимосвязи с песней не является новым.¹ Он ставился в связи с проблемой генезиса этого жанра и при изучении образно-метафорического строя частушки; в музыкальном отношении этот вопрос был обстоятельно рассмотрен Е. В. Гиппиусом.² Настоящая статья посвящена вопросу текстовой связи частушки и народной песни, поскольку он не был предметом специального изучения, хотя неоднократно и затрагивался.

Уже первые собиратели и исследователи частушки обратили внимание на родство нового жанра с песней (А. И. Соболевский, Д. К. Зеленин, В. И. Симаков и др.). А. В. Балов считал, что свадебные приговоры дружке, свату и пр. близки по форме частушкам.³ Многие собиратели и исследователи частушки (Е. Н. Елеонская, Д. К. Зеленин, Е. В. Гиппиус, Н. П. Колпакова и др.) указывали на возможную генетическую связь частушки с плясовой песней и припевкой. Выявление этого факта давало ключ к решению проблем частушечной поэтики. Проявление поэтического родства песни и частушки усматривалось в общности тематики обоих жанров, в близости их поэтической природы (Е. Н. Елеонская, Д. К. Зеленин, В. И. Симаков, А. М. Смирнов-Кутаческий), в том, что многие частушки представляют продукт распада, фрагментации не только частых, но и протяжных народных песен (А. В. Балов, Е. Н. Елеонская), романсов, литературных песен (А. А. Горелов).⁴ Исследователи, как правило, говорят о генетической связи частушки вообще с песней плясовой и протяжной. Между тем частушка как жанр имеет свои разновидности, отличающиеся и формой строфы, и ритмикой, и отчасти даже образной системой: «Яблочко» и «Семеновна», «страдания» и двустрочные плясовые частушки (их впервые выделил в особую группу и опубликовал Б. С. Бахтин), «нескладухи» и необычные, любовные лирические частушки и рекрутские с разнообразными типами композиции, лирические диалоги в виде спевов с намечающимся сюжетным стержнем и т. д. Формирование каждой разновидности ча-

¹ В противоположность некоторым исследователям, сближающим частушку и песню, мы рассматриваем их как самостоятельные, хотя и родственные, жанры устной народной поэзии.

² Е. В. Гиппиус. Интонационные элементы русской частушки. Советский фольклор, 1936, № 4—5, стр. 97—142.

³ А. Балов. Эскурсы в область народной песни. Коротенькие песни или припевки. Этнографическое обозрение, 1897, № 2, стр. 104.

⁴ А. Горелов. Русская частушка в записях советского времени. В кн.: Частушки в записях советского времени. Издание подготовили Э. И. Власова и А. А. Горелов. М.—Л., 1965, стр. 18 (далее: Частушки).

стущечного жанра шло своим путем, генетические источники их различны, поэтому при решении проблем генезиса и поэтики необходимо изучать каждую разновидность частушки отдельно.

1

Генетически и художественно частушка связана больше всего с плясовой песней. Эта истина давно установлена исследователями. Но плясовые песни различны по своему составу, по времени возникновения, по композиции. В старинных плясовых песнях нет четкого сюжета; в более поздних, игровых, сюжет обязательно есть. В большинство частушечных сборников включаются отрывки текстов с разным количеством строк, совпадающие по своему ритмическому рисунку с различными плясовыми песнями и представляющие части их или двустишия:

Мимо нашего стороннего окна
 Пролегала путь-дороженька торна.
 Знаю, знаю, кто дорожку проторил,
 Много золота, много серебра носил,
 Красавице об любви говорил.

(Диакторский, стр. 341)

Подобные тексты существенно отличаются от частушек определенным ритмом, характерным лишь для известной группы плясовых песен, и оригинальным размером. Как и песни типа «Камаринской», они близки к скоморошьим припевкам и принадлежат к одному из старых видов плясовой песни. Композиция песен этой группы представляет как бы случайное соединение стрóf и двустиший, например:

Рыба, рыба, рыба — жарены ерши,
 На гуляньях наши девки хороши!
 Рыба, рыба, рыба — жарена треска,
 На сердечке — непомерная тоска!

(Диакторский, стр. 341)

Благодаря такой композиционной структуре строфы, составляющие плясовую песню, представляют подвижные звенья, каждое из которых заключает самостоятельную художественную мысль и легко контаминируется с другими плясовыми песнями того же ритмического рисунка либо исполняется под пляску самостоятельно. Собиратели обычно относят их к частушкам на основе таких признаков, как краткость формы, парная рифма, исполнение под пляску. В сборнике Е. Н. Елеонской таких фрагментов плясовых песен около десятка (№№ 189, 250, 367, 3348, 3395, 3853, 4074, 5430, 5629). Они есть и в сборнике В. И. Симакова (№№ 74, 548, 2776, 3199 и др.), а также встречаются в коллекциях, составленных в советские годы.⁵

Однако рифмованность речи имеется и в сказке, и в загадке, и в пословице. Загадки и пословицы отличаются той же краткостью формы. Поэтому генетическая связь частушек с плясовыми песнями должна быть доказана иначе, а не только ссылкой на фрагменты плясовых песен, исполняющиеся вместе с частушками. Е. Н. Елеонская считала, что уже сам термин «частушка» указывает на происхождение от плясовых, «ча-

⁵ Список условных сокращений, употребляемых в ссылках при цитациях, приведен в конце статьи.

⁶ См. указатель разновидностей частушечной формы, в кн.: Частушки в записях советского времени, стр. 436—437.

стых» песен.⁷ Более убедительное подтверждение мысль о связи частушек с плясовыми песнями нашла в музыковедческом исследовании Е. В. Гиппиуса. Он, опровергая А. Балова, пишет: «В музыкальной стороне частушки нельзя найти подтверждения известной теории происхождения частушки из трансформации свадебных припевок. С музыкальной стороны частушка связана генетически лишь со старой плясовой песней. Использование в качестве частушечных старых плясовых напевов («Камаринской», «Барыни») имеет место преимущественно в тех ранних переходных типах частушки, которые бытуют в Северном крае, Ленинградской области и других, северных районах русского населения».⁸

Гиппиус показал, что частушка, судя по напевам, имеет генетическую связь не со всеми, а лишь с определенными видами плясовой песни. То же можно наблюдать при изучении текстовой связи частушек с некоторыми плясовыми песнями. Приведенный ранее тип старинных плясовых песен, сосуществовавших с частушкой, не был, однако, воспринят этой последней, так как его ритмическая структура далека от частушечной: /◡/◡/◡/◡◡ или /◡/◡/◡/◡◡◡/. Но те плясовые песни, структура и размер которых близки частушке, использовались частушечниками, приспособляющими отдельные их строфы к частушечной форме. Строфа плясовой песни, исполненная среди частушек, отрывается от текста песни. Если песня неизвестна кому-то из слушателей или исполнителей, он воспринимает исполненную строфу как готовую частушку, запоминает и при случае исполняет. Таким образом, какая-то часть частушечных текстов сформировалась из отдельных строф тех плясовых песен, которые близки по форме частушечным и, видимо, являются более поздними по происхождению, так как имеют обычно сюжетную композицию. Так, записанная в Орловском уезде Орловской губернии плясовая песня:

— Дуня, бела, румяна,
Зачем любишь Ивана?
— Я за то его люблю, Ивана,
Лицом бела, румяна, —
Головушка его кудрява!
Ванька чист да речист,
Горазд речи говорить —
(Кир., №№ 1843, 1906, 1984 и др.)

использована для образования частушек с аналогичным началом и типичной для частушечного жанра формой диалога. В Ярославской губернии, например, записана частушка:

— Дуня, белая, румяна,
Ты зачем любишь Ивана?
— Я за то люблю Ивана —
Голова его кудрява.

(Елеонская, № 2572)

При соответствующей обработке начальных строф плясовых песен образовались и следующие частушки:

| | |
|---|--|
| Развалился, старый дуб, На четыре грани! Кто полюбит мужих жен — Того громом грянет. | Веселая голова, Не ходи мимо сада! Мил, дорожку не тори, Худой славы не клади. ⁹ |
|---|--|

(Елеонская, № 3226)

⁷ Сборник великорусских частушек. Под ред. Е. Н. Елеонской. М., 1914. стр. XXIII—XXIV.

⁸ Е. В. Гиппиус. Интонационные элементы русской частушки, стр. 97.

⁹ С. Г. Лазутич. Русская частушка. Воронеж, 1960, стр. 148.

Из плясовых песен этой группы частушкой заимствовались в основном начальные строфы.

На формирование частушки оказали влияние и другие разновидности песенной формы.

Источником значительной части частушечных текстов послужила семейно-бытовая и любовная лирика. Способы образования частушечного текста из песен этих групп различны. Нередко в частушку превращается песня в целом. Ее содержание как бы концентрируется в одном четверостишии, сохраняющем нередко и центральный образ песни. На основе старинной песни о горе и молодце возникли такие частушки:

Я от горя в чисто поле,
А из поля в желтый лес.
Я от горя на реку —
Горе сидит на берегу.

(Частушки, № 2263)

Я от горя в чисто поле —
Горе катится за мной.
Я от горя в темный лес,
Оглянулась — горе здесь.¹⁰

(РО ИРЛИ, колл. 229, папка 1)

Песня «Вспомни, мой любезный, нашу прежнюю любовь» (Кир., №№ 1574, 2244) явилась источником следующей частушки:

Я поил-кормил сударушку
И ростил для себя,
Но нашлись такие люди —
Прочь отбили от меня.

(Елеонская, № 15)

Другой вид образования частушек из песен — переделка начальной строфы. Так, начало распространенной в севернорусских областях песни «Я нигде дружка не вижу» записано в Ярославской области как частушка:

Нигде милого не вижу:
Ни в деревне, ни в Москве.
Только вижу я милого
Темной ночью в сладком сне.¹¹

В некоторых случаях начальная строфа песни сокращается за счет отказа от эпитетов и синонимичных выражений; из песни заимствуется лишь динамическая основа художественного образа начальной строфы. Сравним, например, начало следующей песни и частушку:

Я по жердочке шла,
Да я по тоненькой,
По еловенькой.
Тонка жердочка гнется,
Не ломится.
Хорошо с милым живется —
Не стоскнется.

(Мезень, № 116)

Я по жердочке шла,
А другая гнется.
С милым лето прожила —
Больше не придется.

(Елеонская, № 5850)

В процессе бытования частушки постепенно начинает варьироваться текст и изменяться смысл:

Я по жердочке иду,
А другая гнется.
Кто любви моей не стоит —
Надо мной смеется.

(Елеонская, № 5902)

¹⁰ Ср.: Соб., т. V, №№ 27, 28; Кир., №№ 1418, 1549.

¹¹ Частушки Ярославской области. Составитель Н. И. Сутт. Ярославль, 1940, № 417.

В дальнейшем происходит варьирование и в тех строках, которые указывают на песенное происхождение центрального образа. Возникает новый текст, далекий от песенного начала:

Я по жердочке иду,
Она гнется во дугу.
Я к милашечке иду —
Другая сердится в углу.

(Елеонская, № 230)

В отдельных случаях частушка представляет как бы эхо когда-то слышанной и давно забытой песни. На Мезени и в настоящее время бытует шуточная песня про кумушку, закатавшую в хлеб жеребенка.¹² Этот же сюжет встречается и в игровой припевке, и в частушке:

Мамка мяконьки катала,
На ту пору двери полы —
Жеребенок убежал,
Все копыта изломал,
Поискали — не нашли,
Целоваться пошли.

(Диалекторский, № 16)

Мамка мяконьки катала,
Жеребенка закатала!
Жеребенок побежал —
Все копыта изломал.

(РО ИРЛИ, колл. 229,
папка 1, № 234)

Следующий вид использования в частушке песенного начала — заимствование двустушия без совпадения с сюжетом песни. Сравним, например:

Когда маленька была,
Тогда с маменькой спала.
А повзросла поболе —
Полюбила молодца,
Из-за Питера купца...¹³

(Мезень, № 102)

Когда маленька была,
Тогда с маменькой спала.
Как поболе выросла —
Постелю в сени вынесла.

(РО ИРЛИ, колл. 160,
папка 2, № 104)

Нередко используется только первая строка начала:

Что кому за дело,
Что я с милым села!
Села-посидела,
Песенку запела...

(Кир., № 1597)

Еще что кому за дело,
Хоть бы с рекрутом я села!

(Елеонская, № 415)

Наблюдаются случаи, когда из начала песни заимствуется не строфа или двустушие, а лишь заключающийся в них художественный образ. Песня, записанная А. Н. Островским и использованная М. П. Мусоргским в опере «Хованщина» (ария Марфы), по своей ритмической структуре далека от частушки:

Исходила младенька все луга и болота,
Все луга и болота, все сенные покосы.
Пристигала младеньку, меня, темная ночка.

(Якушкин, стр. 602)

¹² Песенный фольклор Мезени. Л., 1967, № 91.

¹³ Ср.: Соб., т. II, № 84.

Однако образное начало песни заимствовано в следующих частушках:

Все я речки исходила
И крутые берега.
Я такой травы искала —
Уморить свою дружка.

(Елеонская, № 3740)

Все болота исходила,
Все крутые бережка.
Не нашла того цветочка —
Привораживать дружка.

(Там же, № 4209)¹⁴

Исполнитель может не знать песни, от запева которой возникло начало его частушки. Он мог усвоить уже готовый частушечный текст и творчески изменять его по своему вкусу.

Наличие песенного запева в частушках определенной местности может рассматриваться как свидетельство давнего бытования здесь и самой песни. Текст, записанный А. Н. Островским, принадлежит к числу редких; в публикациях из Орловской, Калужской и Енисейской губерний он неизвестен, но записанные в этих губерниях частушки, приведенные выше, позволяют предполагать существование здесь, может быть в далеком прошлом, и данного песенного сюжета. Образ, перешедший в частушку из популярной когда-то песни, сохраняется в памяти исполнителей как одна из множества устойчивых поэтических формул, которые используются при частушечных импровизациях и затем распространяются варьируясь.

На возникновение частушек влияли и популярные запевы исторических песен. Так, начало известной исторической песни, приурочиваемой в народе к разным событиям русской истории, записано в виде частушки:

Пишет, пишет царь германский,
Пишет русскому царю:
«Отобью я всю Россию
И в Россию жить пойду».¹⁵

Запев исторической песни «Соловей кукушку уговаривал» (молодец зовет девицу в Казань) повлиял на возникновение следующей частушки:

Соловей кукушку сватат,
Пташка отговариват:
«Не ходи, кукушка, замуж —
Соловей обманыват».

(Елеонская, № 1089)

Заметный след в репертуаре частушки оставили и рекрутские песни. Так, частушка:

Уж ты, тятенька-отец,
Я не пахарь, не косец,
Я не пахарь полевой,
А солдатик лобовой —

(Симаков, № 2345)

возникла из концовки старой рекрутской песни:

Уж ты, тятенька родной,
Сядь на лавочку со мной.
Я не пахарь полевой,
Не косец я луговой,
Не рачитель домовой,
Я солдатик рядовой.

(Соб., т. VI, № 78)

¹⁴ См. также: Елеонская, №№ 5697, 5747.

¹⁵ Край Ильича, 1926, № 1, Казань (№ 119).

Потребность в лаконичном выражении мысли заставляет исполнителей и создателей частушки обращаться к тем частям или строфам песни, в которых образное выражение мысли отличается лаконизмом, афористичностью. Эти особенности характерны для заключительных строф песен (нравоучительная концовка, мораль, бытовой афоризм и пр.).

Игровая песня также оказала значительное влияние на формирование частушки. Многочисленные примеры превращения игровых песен, заканчивающихся поцелуйной припевкой, в многострочную, а затем четырехстрочную частушку приводит С. Г. Лазутин (он ошибочно относит к частушкам и игровые припевки).¹⁶ В подготовленной В. С. Бахтиным антологии «Частушка» есть раздел «Песни — предшественницы частушки», в котором, помимо плясовых, приводятся игровые, хороводные, беседные песни. Анализируя их генетическую связь с частушкой, составитель указывает, что основой для образования новых частушек послужили поздние по происхождению игровые песни, и отмечает обратный процесс — возникновение игровых припевок из частушечных строф: «Тексты с характерными „поцелуйными“ концовками встречаются еще в сборниках XVIII—начала XIX в., но там они весьма далеки от частушки. В первые десятилетия прошлого века появляются игровые песни нового типа — ритмически более организованные, имеющие ритмику и строфику, постепенно переходящую в частушечную. Отдельные формулы и целые строфы с законченным содержанием легко движутся из песни в песню, становятся бродячими. Затем многие из песен этого вида рассыпаются на частушки, а еще позднее сами составляются из частушек с обязательным добавлением игровой, например „поцелуйной“, концовки».¹⁷

В частушку легко превращается любая законченная по смыслу строфа игровой песни. Так, обширный цикл частушек с запевом «Мне сказали про милого» ведет начало от последней строфы распространенной на Севере хороводно-игровой песни:

Мне сказали про милого,
Будто нежив, нездоров.
В воскресенье посмотрела:
Мил хороший и здоров.

(Песни Печоры, № 62)¹⁸

Не только народная песня оставила след в репертуаре частушки. В нем встречаются переделки романсов, литературных песен, эстрадных новинок и пр. Известный романс А. Е. Варламова «Зачем сидишь до полуночи» несомненно повлиял на возникновение частушки, представляющей переделку одной из строф. Сравним:

Зачем ты поздно порою
Одна выходишь на крыльцо?
Зачем горячею слезою
Ты моешь тусклое кольцо?¹⁹

Утром рано выходила
На парадное крыльцо,
Своей горькою слезою
Мыла белое лицо.

(Акульшин, 1928, стр. 14)

¹⁶ С. Г. Лазутин. Русская частушка, стр. 71—99.

¹⁷ Частушка. Вступ. статья, подготовка текста и примечания В. С. Бахтина. М.—Л., 1966 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 588.

¹⁸ Ср.: Симанов, № 212; Зеленин, № 12; Зырянов, № 772.

¹⁹ Полное собрание сочинений А. Е. Варламова, т. I, СПб., 1864, № 43.

В качестве частушки исполняется строфа романса А. Григорьева:

О, говори хоть ты со мной,
Гитара семиструнная!
Вся душа полна тоской,
А ночь такая лунная...

(РО ИРЛИ, колл. 223, папка 1)

Фрагменты литературной песни «Потеряла я колечко» также встречаются в ряде частушек:

Где девался тот цветочек,
Что долины украшал?
Где девался мил дружок,
Что словами уещал?

(Елеонская, № 2766)

Куды цветочек тот девался,
Что долину украшал?
Куды миленький девался,
Что до дому провожал?

(Там же, № 5106)

В частушку проникали строфы из городских песен, близких по типу к так называемому «жестокому» романсу. Группа частушек возникла из переделок песни «Как во нашей во деревне», рассказывающей о семейном деспотизме. Герой песни не смеет противиться воле отца, он способен лишь на пассивный протест — самоубийство. Частушечник же, используя песню, полемизирует с ее содержанием, подчеркивая стремление героя к независимости:

Позволь, тятенька, жениться,
Позволь взять кого хочу!
Не позволишь доброй волей —
С милкой в Питер укачу!

Или:

Позволь, батюшка, жениться,
Позволь взять кого хочу!
Не позволишь мне жениться —
Я те скулы сворочу!

(Зеленин, новгородские, стр. 193)

Обычно в частушках, образованных от начальных строф песен, нет отступления от морали и смысла последних. Переделки обычно касаются лишь жанровой структуры строфы и сводятся к сокращению с целью приблизить строфу к форме частушки (ср.: Кир., №№ 1220, 2001а; Елеонская, № 3226). Приведенный же выше пример свидетельствует о появлении сознательного отношения к содержанию песни и об использовании частушечной формы для выражения нового отношения героя к жизненным обстоятельствам.

Несмотря на то что литературная песня по своей художественной структуре, казалось бы, далека от поэтической природы частушки, и она оказывала известное влияние на формирование молодого частушечного жанра, — нередко путем простого заимствования, которое в ряде случаев является как бы механическим.

Займствуя начальную строку популярного песенного начала, двустихия из романсов, литературных песен, исполнитель может и не заботиться о соответствии заимствованного начала с содержанием частушки. Сравним, например, строфу известной песни «Среди долины ровныя»:

Ах, скучно одинокому
И деревцу расти!
Ах, скучно, грустно молодцу
Без милой жизнь вести!

и следующую частушку:

Где же, где же одинокому
Деревцу расти!
Где же девушке молоденькой
С двумя любовь вести!

(Симаков, № 250)

Отдельные элементы «жестокоего» романа, проникая в частушку, влияли на ее лексику:

Прощайте, кудри золотые,
Прощай, седок мой дорогой,
Прощай, под полечку подстриженный,
Не сживать с тобой!

(Елеонская, № 700)

Вы разрежьте мое сердце,
Поглядите, что в нем есть:
Из-за подлого мальчишки
Приключилась болезнь.

(Акульшина, 1928, стр. 17)

Таковы разнообразные формы, в которых проявляется генетическая связь частушки с песней в ее различных видах. Однако это касается лишь какой-то части частушечного репертуара, обнаруживающей свое происхождение от песни в виде прямого заимствования отдельных строф, сокращенного или сжатого пересказывания песенного сюжета, заимствования двустишия, отдельной строки, сохранившей поэтический образ. Д. К. Зеленин, отметив это явление, приходил к выводу, что распадение песен на части и переход их в частушку означают гибель старинной песни, ее перерождение: «И старая народная песня, раз только она не окаменела в предсмертных судорогах, стала „переворачиваться“ на новую. Сокращение и распадение на части — вот главные симптомы такого переворачивания».²⁰ Современному исследователю ясно, что песня и частушка существовали рядом, не вытесняя друг друга, а испытывая взаимное влияние, отчего ни песня, ни частушка не «переродились»; оба жанра сохранились и существуют в памяти старшего и среднего поколений в наше время, хотя значительное количество песенных сюжетов несомненно утрачено для науки навсегда.²¹

2

Помимо прямого заимствования, влияние народной песни на частушку усматривалось в близком тематическом сходстве обоих жанров. Частушка действительно соответствует по своему содержанию главным тематическим группам народной необрядовой лирики: семейно-бытовой, любовной, рекрутской, о жизни на чужой стороне, о сиротстве и др. Отсюда единство мотивов, объясняющееся не прямым заимствованием, а аналогичностью художественно-психологической реакции исполнителей на сходные жизненные обстоятельства, наличием одних и тех же социально-бытовых условий, в которых возникают и исполняются песни и частушки. Надо учитывать также, что поэтический арсенал исполнителей имеет один общий источник — язык фольклора. Давно сложившаяся образная система, окаменевшие формулы, определенные поэтические приемы, национально-самобытный характер юмора — все это, ставшее национальной традицией, с детства усваивается творцами, создателями и исполнителями фольклора, помогает найти нужные художественные средства, чтобы выразить содержание в привычной форме.

²⁰ Д. К. Зеленин. Песни деревенской молодежи. Вятка, 1903, стр. 78.

²¹ Влияние частушки на песню представляет другую сторону проблемы и в данной статье не рассматривается.

Единство темы в песне и частушке приводит к идентичному выбору художественных средств изобразительности, уже имеющихся в сокровищнице общефольклорной поэтики и по-своему используемых в каждом жанре. К примеру, образ «чужой дальней сторонюшки» рисуется в песне и частушке почти одними и теми же приемами.

Чужая сторонюшка без ветра сушит-крушит.
Чужой отец с матерью безвинно журят-бранят —
(Кир., № 1480)

поется в песне. Те же образы находим в частушке:

Чужа дальняя сторонюшка
Без дождя повымочит.
Чужа дальняя сторонюшка
Без ветру высушит.²²

В результате возникает поэтически отточенная формула, которая применяется как поговорка, включается в рекрутский и в свадебный частушечные циклы — то как наставления невесте, то как жалобы рекрута — и бытует самостоятельно в качестве частушки:

Чужая дальняя сторонюшка
Не медом полита,
Она не сахаром посыпана, —
Слезами залита.

(Елеонская, № 106)²³

Тема «чужой стороны», жизни «в чужих людях» включает жалобы и молодой женщины, выданной замуж «в чужую деревню, в несуютнюю семью», и батрачки, и солдата, оторванного от родины и близких. И в песне, и в частушке звучат жалобы на тяжелый труд, жестокую эксплуатацию; указываются и социальные причины, обрекающие на батрачество: нищета, сиротство. В песне поется:

В чужих людюшках рано будят,
На работушку гонят до зари.
Нам чужа-то работа не под силу, через силу.
С той работушки рученьки мои болят,
Да болят ручушки, болят мои плечка.

(Межень, № 33)

В частушках поется о том же:

У родимой-то у матушки
Поел — и на бочок.
А во чужих-то во лбдюшках
Поел — и во скачок!

(Елеонская, № 813)

Поглядите на меня:
Какая я худая!
У чужих людей живу,
Мама не родная.

(Викулов, стр. 37)

Тема прихода в чужую семью молодой женщины решается почти в одинаковом художественном плане и в песне, и в частушке семейно-быто-

²² Этнографическое обозрение, 1903, № 4, стр. 85 (№ 76).

²³ Ср.: Старая и новая Карелия в частушке. Петрозаводск, 1937, стр. 67; Н. И. Рождественская и С. С. Жислина. Частушка. М., 1959, № 72.

вого цикла. В песне: «Золовки-колотовки по подлавищю лежат, по-собачию рычат». В частушке:

Я пасла коровушек,
Спела про золовушек:
«Коровушки рогатые,
Золовушки зубатые».

(Викулов, стр. 32)

Однако сходная тема решается в песне и в частушке принципиально различно. В песне положение женщины рисуется безвыходным, она завлена всем общественно-бытовым укладом. В частушке при решении семейно-бытовой темы выражается активный протест, нежелание подчиняться старым патриархальным обычаям, стремление к новым формам жизни и самостоятельному решению личной судьбы:

Не ругай-ка меня, мама,
За гульбу, за волюшку!
Ты не выдай меня, мама,
На чужу сторонушку,
На чужу сторонушку —
Под лиху свекровушку.

(Карелия, стр. 40)

Отсутствует одинаковое решение темы и в рекрутских песнях и частушках, несмотря на близость их тематики и художественной системы. Содержание рекрутских песен, возникших и зафиксированных собирателями значительно раньше частушек, полно драматизма. Герой рекрутских песен, узнав о наборе, бежит и прячется. Его ловят, куют в кандалы и везут в «прием». Матери и жены, провожая рекрутов, «в слезах путидороженьки не видят». С рекрутом прощаются навсегда, не надеясь больше с ним встретиться. В частушках меньше отражена социальная сторона этого явления и значительно меньше внимания уделяется изображению тягот солдатской службы, которая «горчей полыни» для героя песни. Горе и отчаяние, испытываемое лирическим героем частушки, вызывается обычно мыслями о разлуке с родиной, семьей, любимой девушкой. Рекрутские частушки менее драматичны по содержанию.

Частушки о сиротстве близки по художественной структуре к причитаниям и усвоили их поэтику. Как и в причитаниях, в частушках о сиротстве обычны риторическое обращение к умершему как к живому, просьбы проснуться от смертного сна, жалобы на сиротство и одиночество, просьбы положить вместе с умершим, изливания в невосполнимости понесенной утраты:

Вы разroyте, раскопайте
Мамину могилушку!
Вы положьте под бочок
Меня, сиротинушку!

(Симаков, № 2208)

Круг оградушки ходила,
Сердце выныло во мне:
Безо время, родной батюшка,
Лежишь в сырой земле!

(Там же, № 2194)

Обращение к поэтике причитаний в частушках этого типа естественно. Определенность тематики требует соответствующей формы, и исполнитель обращается к хорошо известной поэтике причитаний. В частушках о сиротстве обязательны характерные для причитаний обращения к окружающим («Вы разroyте, раскопайте...»; «Не завидуйте, подруженьки, сиротскому житью»), к природе и птицам («Не кукуй, кукушка сера, на осине проклятой»), к умершим («Погоди, родимый тятенька, в земельку не ложись!»; «Дорогая моя мама, рано в ямку не ложись!»), сравнения

(«Маменька родимая, свеча неугасимая; Горела да растаяла, любила да оставила»).

Постоянные эпитеты в частушках сиротского цикла типичны для причитаний: белый гроб, сырая земелюшка, сырая могила, холодные ноженьки, горькое горюшко и т. п. В частушку проникают и устойчивые словесные формулы причитаний: «Настойшься, наревешься у моих холодных ног»; «Безо время, родной батюшка, лежишь в сырой земле»; «На могилушку хожу, родну матушку бужу» и т. д. Встречается то же, что и в причитаниях, обилие ласкательных суффиксов: могилушка, семеюшка, голосочек, счастьецо, сердечушко, камушек («Мое счастьецо в саду под камушек положено»).

Однако частушки сиротского цикла и причитания существенно отличаются по бытованию и времени исполнения. Если исполнение причитаний освящено особой традицией, то частушки о сиротстве можно, в зависимости от настроения, петь когда и где угодно.

Близки в художественном плане циклы разбойничьих и удалых песен и частушек с аналогичной тематикой. И в хулиганских частушках, и в удалых песнях главный мотив — социальная обездоленность. Социальное неравенство и нужда вызывают ожесточение, толкают на разбой. «Хорошо иглой шить, под дорогой жить: да я раз-то стebнул — да я сто рублей, а в другой раз стebнул — да я тысячу», — хвалится «сиротец-удалец» в песне. Мотивы удальства, хвастовства грабежом свойственны и частушке:

Пьем мы водку, пьем мы ром!
Где мы денежки берем?
Хлеб ворует, продаем,
На вино деньги берем!

(Симаков, № 2951)

Я не пьяница, не вор —
Со двора коня увел,
На прибавку куль овса
Да гнедого жеребца!

(Там же, № 2955)

В традиционных разбойничьих и удалых песнях тема разбоя включает нередко мотивы социального протеста. В частушках же выражается озлобленность и протест вообще, без какой-либо социальной направленности. Сравнивая содержание старых разбойничьих песен и хулиганских частушек, Смирнов-Кутаческий пришел к выводу, что частушка «мельче, легковеснее; в ней больше озорства, чем силы: нет ни житейских серьезных осложнений, ни глубины переживаний; просто разгулье молодых сил».²⁴ По мнению исследователя, жанр современной частушки впитал в себя мотив удали старой разбойничьей песни. Но на наш взгляд правильнее полагать, что традиционная разбойничья и удалая песня оказала влияние не на характер частушечного жанра в целом, а лишь на определенные тематические группы, близкие старинной удалой песне.

Частушки с тематикой, близкой тюремным и бродяжьим песням, имеют с ними меньше общего в художественной системе и подаче материала. В частушках совершенно отсутствует сентиментальный тон повествования. В них нет мотива тоски и грусти по близким, а больше удали, озорства, вызова устоявшимся обычаям и традициям. Общими для песен и частушек этого цикла являются образы «белокаменной тюрьмы» или острога («Капиталу недостало — во неволю жить попал, Во такую во неволю — в белый каменный острог»), «кандалов-браслетов» на ногах, мотивы любви к свободе и надежды на побег («Мы Сибири не боимся, из Сибири убежим»).

²⁴ А. М. Смирнов-Кутаческий. Происхождение частушки, стр. 48—49.

Существует значительная группа шуточных частушек, известных в народе под названием «несклады», «нескладухи», «небылицы». Они близки скоморошинам, сохранившимся большей частью на Севере и называемым, как и былины, старинами. Такие частушки близки скоморошинам целевой установкой рассмешить слушателей, позабавить их. Главная задача их — развлекательность:

Парень белой, вышитой,
Рубаха кудреватая!
Огород в реку упал,
Суслон теленка растрепал.

(Частушки, № 2482)

У меня на голове
Корова отелилася!
Я не знаю, почему
Она туда забилася.

(Там же, № 5000)

А. М. Смирнов-Кутаческий считал, что поэзия скоморохов также оказала влияние на формирование жанра частушки в целом. Он видел следы скоморошьих старин в балагурной речи, плясовых мотивах, ритмах, меткости выражений частушки. По его мнению, следы скоморошин дошли до частушки через свадьбы, особенно через хранящих обрядность распорядителей свадебного ритуала, через дружек и поезжан.²⁵ Однако эта гипотеза недостаточно убедительно аргументирована. Элементы поэзии скоморохов можно обнаружить не только в приговорах дружек.

Своеобразный юмор, близкий по характеру скоморошинам, встречается и в других фольклорных жанрах: поговорках, загадках, шуточных и плясовых песнях. Поэзия скоморохов как бы рассыпалась на мелкие кусочки. Элементы ее можно обнаружить и в виде шуточных заповей к игровым песням, и в виде вставок в исторических песнях. «Парошная», т. е. игровая святочная песня, записанная в Пермской области, начинается таким шуточным заповем:

Уж я в Томским, в Тобольским бывал.
Уж я видел диковинку,
На диковинке смеховинку.
На базаре сын отца продает,
На обродочке поваживает,
Старичоночек поскакивает,
Бородой седой потряхивает.

(РО ИРЛИ, колл. 229, папка 2)

В виде вставок элементы скоморошины встречаются в некоторых вариантах исторической песни о женьитбе Ивана IV.²⁶

Отрывки скоморошин обнаруживаются в плясовых песнях:

Еще где же это виданое,
Еще где же это слыханое,
Чтобы курочка бычка родила,
Поросеночек яичко снес,
На печи мужик ребеночка принес,

Он принес — дак и водится,
Согрешил — богу молится,
Из лохани умывается,
Портянкой утирается.

(РО ИРЛИ, колл. 229, папка 2)

Однако если цель скоморошин — насмешить слушателей, то в «нескладухах» и небылицах алогичное нагромождение образов может иметь различную целевую направленность. Иногда небылица, содержащаяся в пер-

²⁵ Там же, стр. 50—51.

²⁶ Приводим для сравнения отрывок из этой песни:

Как у нас-то в худые времена
Одна курица барана родила,
Помело раскудахталоса,
Ой, Хомка ребенка родил,

А Потапка по бабушку ходил!
Поросеночек яичко снес,
На высокую поличку взнес.

вых двух или трех строках, предшествует шуточной или сатирической концовке, как бы подготавливая к ее восприятию и смягчая резкость насмешки. Нередко алогичное нагромождение образов в частушке представляет иносказательную критику тех или иных отрицательных явлений, например неаккуратности и бесхозяйственности:

Лаптем щи она хлебала,
Из галоши чай пила,
Косы граблями чесала,
В лампу теста налила.

(Частушки, № 2546)

У нас лошади в галошах,
А коровы в сапогах,
У нас пашут на телятах,
А боронят на саях.

(Там же, № 2547)

Прием алогизма служит также средством выражения добродушной насмешки над самим собой:

Я пойду и потону
На сухом на берегу.
Ну, кому какое дело,
Что жениться не могу!

(Частушки, № 4920)

Я сегодня напился,
С тараканами дрался,
Я дрался, дрался, дрался,
Да весь и прицарапался.

(Там же, № 4949)

Нереальность художественных образов, нагромождение нелепых ситуаций скрывают за иносказательностью очень часто насмешку, лукавый намек:

Меня никто не пожалеет,
Ни ухват, ни помело!
Пожалел бы сковородник —
Да ругались недавно.

(Частушки, № 5459)

Пошла квашня
В яровое поле!
Не одна она пошла —
А с мутовкой двое.

(Там же, № 5467)

Система изобразительных средств в частушках этого типа во многом близка поэтике скоморошин. Для поэзии скоморохов было характерно использование небылиц; прием комического заключался в выдумывании нереального, невозможного в действительности. В частушках, особенно плясовых и шуточных, а еще чаще в «нескладушках», обычным является нереальное сопоставление действий людей, животных и предметов: «В саду валенок пасется, верблюд носит галифе» (Частушки, № 1693). Нелепость ситуации создается в «нескладушках» различными средствами. Значительную роль играет эпитет. Чаще всего используются алогичные эпитеты, неприменимые к определяемому предмету: «У моего у милого глиняные пятки»; «Сидит погреб на сарае неженатый, холостой»; «У меня рубашка яшная, овсяные штаны».

Не меньшую роль играет и метафора, когда человеку, животным, предметам приписываются действия, им не свойственные: «Пирог в гармонь играли, блин, оскалившись, сидел». Развлекательные частушки-небылицы, не имеющие целевой направленности или подтекста, нередко целиком состоят из такого рода метафор:

Под горой стоит корова,
Губы дует и ревет:
Отморозила копыта —
Никто замуж не берет!

(Частушки, № 7857)

В частушках-небылицах, как и в скоморошинах, широко применяется гипербола:

На стене часы висели,
Тараканы стрелки съели,
Клопы гири оторвали —
И часы ходить не стали.

(Частушки, № 7998)

3

Сходство художественной системы в разных жанрах фольклора отнюдь не всегда означает заимствование, а свидетельствует о существовании единой, очень устойчивой манеры художественного мышления, отразившейся в системе средств художественной изобразительности. Поэтические формулы, созданные традиционным художественным мышлением, превратились в «культурные окаменелости» и в качестве таковых употребляются в разных жанрах, как готовые блоки для постройки того или иного произведения. Единством поэтических художественных формул объясняется образная близость частушек к пословицам, загадкам, а иногда буквальное совпадение их образной основы. Традиционная поэтика фольклора, складывавшаяся веками, послужила источником формирования художественных особенностей каждого жанра, получивших в процессе становления свою жанровую специфику. В форме частушки элементы традиционной поэтики фольклора также претерпели соответствующие изменения, по-своему трансформировались.

Многие исследователи частушки обращали внимание на зависимость ее художественной системы от поэтики старой лирической песни. Д. К. Зеленин писал: «В частушках-экспромтах новейшего времени сохранились технические приемы старинной народной песни, в частности песенные образы-символы».²⁷ На эту же особенность жанра частушки указывал В. И. Симаков: «Частушки слагаются по старым законам лирической песни, и они мало чем разнятся от последней ... Старые образы, старые сравнения, старые символы, эпитеты, часто те же тавтологические обороты речи».²⁸ Эту точку зрения разделяют и советские исследователи, изучавшие поэтический строй частушки (С. А. Еремин, Б. Л. Розенфельд, Н. П. Колпакова и др.).²⁹

В народной песне разработана сложная система средств художественной изобразительности. Ее составляют и тщательно разработанная символика, выражающаяся нередко в многоступенчатом параллелизме, и различные виды сравнения: отрицательного, сопоставительного, противопоставительного, близкого к эпитету и воспринимаемого как эпитет благодаря устойчивости употребления (девушка — белая лебедушка, молодец — ясный сокол и пр.), а также метафоры, гиперболы, эпитеты. Песней разработан своеобразный поэтический синтаксис: обращения к природе, риторические восклицания и вопросы, диалоги и смысловые повторы. Те же элементы фольклорной поэтики имеются и в частушке, но употребление их обусловлено законами жанра. Этот факт всегда рассматривался как важнейшее доказательство генетического родства частушечной поэзии с песенной.³⁰

Наличие устойчивых словосочетаний, определенных поэтических формул и художественных представлений, общих для разных жанров и для языка фольклора в целом, объясняется тем, что при исполнении фоль-

²⁷ Д. К. Зеленин. Сборник частушек Новгородской губернии. Этнографическое обозрение, 1905, № 2—3, стр. 166.

²⁸ В. И. Симаков. Что такое частушка? М., 1927, стр. 13, 26.

²⁹ С. А. Еремин. О теблешанах. Известия РГО, т. 59, вып. 1, 1927; Б. Л. Розенфельд. К вопросу о происхождении и формировании жанра современной частушки. Художественный фольклор, М., вып. IV—V, 1929, стр. 172—192; Н. П. Колпакова. Русская народная и литературная частушка. Звезда, 1943, № 4, стр. 98.

³⁰ С. Г. Лазутин. Русская частушка, стр. 106—107; И. В. Зырянов. Поэтика частушки. Автореф. дисс. на соискание ученой степени кандидата филол. наук. Л., 1967, стр. 4—5.

клорных произведений значительную роль играет момент импровизации. «Песенная образность, символика вошли в практическое сознание русского человека ... не утратив, впрочем, эстетического оттенка. Для поэтического арсенала частушки они оказались совершенно органичны не только благодаря тому, что частушка нередко возникала в лоне песни, а и потому, что это не противоречило эмпирической реалистичности художественного метода нового жанра, где сознание практическое и поэтическое сделались взаимопроникающими».³¹

Некоторые художественные понятия, облеченные в окаменевшие формы устойчивых словосочетаний, являются для языка современной частушки языковыми рудиментами. Но мастера-частушечники охотно используют их как наиболее экономные средства поэтической выразительности. Такие варажения, как «красная девица», «добрый молодец», «девушки — белые лебедушки», «чистое поле» и пр., характерны для языка фольклора. Их можно встретить в волшебной сказке, в песне, в поговорке, в загадке. Поэтому они естественны и в частушке. Отдельные тексты старых частушек, исполняющихся и в наше время, почти целиком состоят из поэтических формул, характерных для фольклорной поэтической речи, например:

Пойду-выйду в чисто поле,
Погляжу с крутой горы:
Не идет ли мой миленький
С чужой дальней стороны!
(Елеонская, № 4956)

Данная частушка почти вся состоит из поэтических формул: «пойду-выйду», «чисто поле», «крутая гора», «чужая дальняя сторона». Конечно, не каждая частушка так традиционна в языковом и поэтическом отношении, но наличие готовых поэтических формул в любом произведении фольклора неизбежно, так как исполнитель, всегда являющийся, как уже отмечалось, и импровизатором, пользуется тем арсеналом поэтических средств, которые с детских лет впитала его память. Обратимся к примерам. В волшебной сказке Василиса Прекрасная неоднократно обращается к чудесной помощнице с такими словами: «На, куколка, покушай, моего горя послушай!». В плясовой песне, записанной на Мезени, поется: «Уж ты поешь, кума, покушай, про мое горе послушай!» (Мезень, № 91) Случайно ли такое совпадение? Оно не является единичным. Так, Н. И. Иваницкий записал пословицу: «Чужую крышу кроет, а своя каплет». Этот образ встречается и в частушках:

Он чужую крышу кроет,
А своя закапала.
К супостаточке пошел —
Думает, заплакала.

(Симаков, № 664)

Мы чужие крыши кроем,
А свои раскрыты.
Мы чужих девченок любим,
А свои забыты.

(Елеонская, № 1131)

В XIX в. широко была известна и песня, развивающая эту же формулу в многоступенчатый параллелизм:

Что чужую травку Ваня косит,
Своя сохнет, вянет;
Что чужое сено Ваня грабит,
Свое дождик мочит;
Что чужую пашню Ваня пашет,
Своя запустела;

³¹ А. А. Горелов. Русская частушка в записях советского времени, стр. 17.

Что чужую кровлю Ваня кроет,
Своя протекает;
Что чужую женку Ваня любит,
Своя слезно плачет.

(Кир., № 1303)³²

Элементы традиционной поэтики фольклора в форме частушки претерпели соответствующие изменения, по-своему трансформировались. Частушка «явилась шагом вперед по пути новой художественности. Образно-поэтический мир частушки не замыкается в границах образно-метафорической системы протяжной лирической песни. Частушка расширяет ассоциативные возможности русской народной поэзии и тем самым создает реальную предпосылку для единения и слияния народно-песенного и книжно-литературного потоков поэзии».³³

Содержание частушки значительно отличается от песни по принципу отражения действительности. При наличии общих тем самый подход к осмыслению их в частушке иной, нежели в песне. Песня отражает наиболее общие, типические явления в их характерных чертах. Частушка индивидуализирует переживаемые ее лирическим героем мимолетные настроения, чувства и их оттенки. Песня и частушка оказывают различное эмоциональное воздействие. Песня с эпической обстоятельностью постепенно навевает определенное чувство неторопливой сменой художественных картин, близких по настроению, как бы погружая и слушателей и исполнителей в то или иное эмоциональное состояние. Частушка доставляет эстетическое наслаждение замечательной непосредственностью, неожиданной меткостью наблюдений, свежестью образов. «Частушка принесла ощущение более сложной и глубокой взаимной зависимости переживания и впечатления, — зависимости, не имеющей по-песенному прозрачной, непосредственно внешней связи ... Ассоциативные отношения человека и окружающего мира стали богаче, тоньше и прихотливей, сознание единства бытия личности и мира — глубже», — отмечает А. А. Горелов.³⁴

В частушке по сравнению с песней больше внимания уделяется психологии лирического героя. Психологический портрет создается скупыми, но выразительными чертами, обусловленными экономичностью художественных средств:

Какая хвильная, мятежная,
Морозная зима!
Какая хитрая, яхидная
Статеечка моя!

(РО ИРЛИ, колл. 1,
папка 1, 33, № 1)

Песня не создала такого принципа художественного отражения действительности, который давал бы возможность показать какие-то очень субъективные моменты человеческих отношений. В частушке же могут выражаться иносказательно разнообразные оттенки чувств и настроений:

Милый мой, милый мой,
Милый — зернышко!
Полюбила я тебя
Ненадолгышко!

(Частушки, № 851)

Ягодиночку любила,
Завлекала глазками;
Любила с разными гулять —
Его мирила ласками.

(Там же, № 1086)

³² Ср.: Соб., т. III, №№ 506—508.

³³ А. А. Горелов. Русская частушка в записях советского времени, стр. 18—19.

³⁴ Там же, стр. 19.

Новый принцип художественного отражения действительности, возникший в частушке стихийно, в лоне уже существующей поэтической традиции, содействовал дальнейшему развитию жанра в соответствии с новыми условиями общественной жизни. В песенной символике при ее переходе в частушку произошли изменения. А. А. Горелов указывает на кризис символики, который обнаруживается в частушке: «Устойчивость, закреплённость метафорических значений исчезает, что ведет к сужению сферы употребления символов и отказу от параллелизма символического («психологического»), ведет к замене его вольным „образным сопоставлением“, простым параллелизмом (логическим, «свободно-поэтическим») и, наконец, порождает лирический подтекст».³⁵

Иной характер получила в частушке система тропов. Эпитеты имеют нередко метафорический характер: «Зазнобленное сердечко», «Ты, милашка, буйный ветер», «Миленький мой, листышек крапивный» и пр. Увеличилась роль метафоры, метонимии, эллипса. Смысловое и художественное значение метафорического образа возрастает, так как частушка состоит из одной строфы. Метафорический образ охватывает и организует все содержание произведения. Например:

Сероглазый паренек
Мое сердечушко зажег.
Без лучины, без огня
Горит сердечко у меня.

(Симаков, № 555)

Метонимия и эллипс — также излюбленные приемы любовно-лирических частушек. Они способствуют созданию иносказательности, в большой степени характерной для частушки и неизвестной песне, в которой они крайне редки. Метонимия может охватывать все содержание частушки:

Кари глазки, кари глазки,
Карие кариночки!
Они понравился мне
На первой вечериночке.

(Частушки, № 970)

Она может выражаться и в одной строчке: «Только вышла на крыльцо — идет румяное лицо». Не меньшую роль играет в частушке эллипс — пропуск слов, легко угадываемых: «По деревенке идет дроздина хваленая».

Гиперболы характерны в большей степени для плясовых и шуточных частушек: «Уж я пол проломлю, потолок проломлю! На доске останусь — с милым не расстанусь!»; «Пойду плясать выше переборки!» (Бахтин, №№ 2128, 2127); «Какой миленький невестрый — заблудился на печи!» (Елеонская, № 225), и т. п.

Другой характер имеют в частушке сравнения. В песне сравнения чаще всего представляют собой развернутые сопоставления переживаний героя с природой, окружающей человека. Природа или представляет аналогию его чувствам, или противопоставлена им. Сравнение в песне — развернутая картина, иногда символическая по смыслу, переходящая в па-

³⁵ Там же, стр. 18.

раллелизм. Чаще всего это отрицательные сравнения; они могут, как и в многоступенчатом параллелизме, нанизываться одно за другим:

Ой, не сырой бор загорается,
Не туман с моря подымается,
А Иван-сударь собирается...

(Пропп, стр. 335)

Не кукушечка во сыром бору куковала,
Не соловушка в зеленом саду громко свищет, —
Добрый молодец, во неволюшке сидя, плачет...

(Там же, стр. 443)

В частушке отрицательные сравнения крайне редки. Лаконизм ее языка требует экономного, но точного, выразительного и емкого по смыслу образа. Сравнения в частушке кратки, выразительны, свежи и непосредственны: «У меня миленок маленький, как зернышко в овсе» (Частушки, № 4989); «Ах, ты, миленький ты мой, беленький как зайчик» (Елеонская, № 1172). Сохраняется и развернутый тип сравнения; он занимает большую часть частушечной строфы, создавая особый тип композиции, при котором основная мысль частушки выражается в одной строке:

Гори, лампа-молния,
Керосину полная!
Лампу сушит огонек,
Меня — красивый паренек.

(Елеонская, № 2976)

Метафора и сравнение могут создавать емкий и впечатляющий образ:

Два мальчишка сердце режут,
Как ножи булатные!
Не знай, которого любить, —
Оба аккуратные.

(Частушки, № 5242)

В частушке значительно расширены, по сравнению с песней, изобразительные возможности эпитета. В значении эпитета употребляются и просторечные определения, и вновь образованные от любой части речи прилагательные: «Ах, айда, айдовая, сладкая, медовая» (Симаков, № 1842); «Уважительный мой дролечка, но я гордистая» (Частушки, № 968). Традиционные эпитеты получают нередко иной, по сравнению с песней, смысловой оттенок: «Милашка, лебедь белая, куда с ведерком бегала?» (Елеонская, № 639; ср. № 3180).

Поэтический синтаксис частушки возник на основе песенного. Изменения, происшедшие с ним, менее значительны, нежели те, которые претерпел образно-метафорический строй традиционной песни. В жанре частушки необычайно возросла смысловая интонационная роль повторов:

Скажите ей, скажите ей,
Скажите любушке моей,
Скажите любушке моей —
Пришел на супрядку для ей!

Пурга-вьюга, пурга-вьюга,
Пурга-вьюга и метель!
Завивает пурга-вьюга
На миленочке шинель.

(РО ИРЛИ, колл. 1,
папка 33, № 1)

Риторические обращения к природе, свойственные поэтическому синтаксису песни, в форме частушки превращаются в самостоятельный композиционный тип, осложненный нередко параллелизмом и повторами:

Зарастай, дорожка, лесом,
По которой я ходил.
Забывай меня, желанная,
Которую любил.

(Сямаков, № 1384)

Море, море, морюшко,
Серебряное доньшко,
Золотые бережка! —
Давно не видела дружка.

(Частушки, № 1014)

Тавтологические сочетания, варьирование словами, ассонансы и аллитерации, всевозможные вариации созвучий, разнообразие ритма (иногда в пределах одной строфы), возникающие за счет мастерской игры ударными и безударными слогами, за счет их особенного подбора, — всех этих изобразительных возможностей, плотно сконцентрированных, традиционная песня не знала.

Частушка благодаря ее краткости легко запоминается, часто исполняется; следовательно, гораздо больше, чем песня, варьируется. Раз найденная поэтическая формула переделывается многократно и на все лады:

Хорошо хорошим-то:
Хорошие и любят-то!
А нас с тобой, подруженька,
Никто не приглубит-то!

(РО ИРЛИ, колл. 193, папка 1)

Хорошо хорошеньким:
Хорошеньких-то любят!
Про нас с тобой, подруженька,
Добры люди судят.

(Бахтин, № 2270)

Пять наречий в сравнительной форме могут создать удивительную по ритмике и смыслу частушку:

Потише, потише,
Повежливей...
Помоложе — подороже,
Понадежливей!

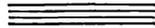
(Частушки, № 914)

Так, в результате сложных и длительных творческих процессов, происходящих в форме четырехстрочной строфы, возник новый, исключительно жизнеспособный жанр, с одной стороны, многим обязанный песне, с другой — возникший и сформировавшийся на основе созданного многовековой фольклорной традицией поэтического языка, впитавший в себя народную устнопоэтическую культуру.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- | | |
|-----------------------|---|
| Акульшин, 1926 | — Р. Акульшин. Призывники. Красная нива, 1926, № 38. |
| Акульшин, 1928 | — Р. Акульшин. Частушки. М.—Л., 1928. |
| Афанасьев | — Народные русские сказки А. Н. Афанасьева в трех томах, т. I. М., 1957. |
| Бахтин | — Частушка. Предисловие В. Ф. Бокова. Вступит. статья, подготовка текста и примечания В. С. Бахтина. М.—Л., 1966 (Библиотека поэта. Большая серия. Изд. 2-е). |
| Викулов | — Частушки. Составил С. Викулов. Вологда, 1952. |
| Дилакторский | — П. А. Дилакторский. Частушки или тарантушки. Этнографическое обозрение, 1899, № 1—2. |
| Елеонская | — Сборник великорусских частушек. Составила Е. Н. Елеонская. М., 1914. |
| Зеленин | — Д. К. Зеленин. Песни деревенской молодежи. Вятка, 1903. |
| Зеленин, новгородские | — Д. К. Зеленин. Сборник частушек Новгородской губернии. Этнографическое обозрение, 1905, № 2—3. |
| Зырянов | — Вишерские частушки. Составил И. В. Зырянов. Пермь, 1958. |

- Иваницкий — Песни, сказки, пословицы, поговорки и загадки, собранные Н. А. Иваницким. Вологда, 1960.
- Карелия — Старая и новая Карелия в частушке. Петрозаводск, 1937.
- Кир. — Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия, вып. I. М., 1911; вып. II, ч. 1, М., 1917; вып. II, ч. 2, М., 1927.
- Князев, 1913 — В. Князев. Частушки-коротушки. СПб., 1913.
- Князев, 1936 — В. Князев. Частушки. Л., 1936.
- Мезень — Песенный фольклор Мезени. Составители Н. П. Колпакова, В. В. Митрофанова, Б. М. Добровольский, В. В. Коргузалов. Л., 1967.
- Перм. обл. — Частушки, записанные в Пермской области в 1961—1962 гг. Рукописный отдел ИРЛИ, колл. 229, папка 1.
- Печора — Песни Печоры. Составители Н. Колпакова, Ф. Соколов, Б. Добровольский. М.—Л., 1962.
- Пропп — Народные лирические песни. Вступит. статья, подготовка текста и примечания В. Я. Проппа. Л., 1961 (Библиотека поэта. Большая серия. Изд. 2-е).
- Симаков — В. И. Симаков. Сборник деревенских частушек. Ярославль, 1913.
- Соб. — А. И. Соболевский. Великорусские народные песни, т. I. СПб., 1895; т. II, 1896; т. III, 1897; т. IV, 1898; т. V, 1899; т. VI, 1900; т. VII, 1902.
- Якушкин — Сочинения П. И. Якушкина. СПб., 1884.



О КОМПОЗИЦИИ ЧАСТУШКИ

1

В работах советских фольклористов мы находим различные точки зрения на композицию частушки. В. Боков различает три композиционных типа: афористический, лирический и эпический. Последний он называет «частушкой-новеллой».¹ К сожалению, эта вполне приемлемая классификация лишь намечена автором. Исследование, проведенное С. Г. Лазутиным на материале послевоенной частушки Воронежской области, является, по его собственному признанию, неполным. Он различает следующие композиционные элементы: 1) вступление (описание конкретного факта, события или детали) и следующее затем объяснение или обобщение; 2) параллелизм и его различные формы; 3) синтаксический и лексический повтор; 4) риторический вопрос; 5) диалог; 6) обращение; 7) «единоначатия».² В предисловии к сборнику, изданному В. Боковым, Л. Шептаев указывает на некоторые новые черты в композиции советской частушки, не останавливаясь, однако, на всех композиционных принципах.³ В. П. Аникин исходит из традиционных признаков жанра и придает большое значение функциональным особенностям частушки. Он различает три типичные композиционные группы: 1) жизненно-бытовая ситуация и отношение к ней поющего; 2) параллелизм; 3) иронический зачин. По поводу последней группы Аникин замечает: «Утрата параллелизмом старого поэтического смысла и свобода в отборе художественных образов породили своеобразную формулу иронического „зачина“, совершенно не связанного с последующим изложением».⁴ Э. И. Власова, автор единственной специальной работы, посвященной композиции частушки, формулирует десять композиционных приемов: 1) монолог; 2) простое обращение; 3) риторическое обращение к природе; 4) вопрос; 5) диалог; 6) вопрос—ответ; 7) параллелизм; 8) постепенное сужение образов; 9) метонимия; 10) гипербола.⁵ А. А. Горелов пытается связать вопрос о композиции с проблемами жанровой классификации. Принимая сформулированные Власовой принципы, Горелов вводит более широкие понятия субъективно-лирической и объек-

¹ В. Боков. О народной частушке, ее издателях и фальсификаторах. Литературный критик, 1939, № 8—9, стр. 211.

² С. Г. Лазутин. К вопросу о поэтике частушки (по материалам экспедиции ВГМ). Труды Воронежского гос. университета, т. 25, 1954, стр. 66—68.

³ Л. С. Шептаев. Русская частушка. В кн.: Русская частушка. Составил В. Боков. Л., 1950, стр. 27—31.

⁴ В. П. Аникин. Традиции жанра как критерий фольклорности в современном творчестве (частушки и пословицы). Русский фольклор, IX, М.—Л., 1964, стр. 89.

⁵ Э. И. Власова. О приемах композиции в частушке. Русский фольклор, V, М.—Л., 1960, стр. 231—246.

тивно-лирической формы.⁶ Работы других авторов лишь затрагивают вопросы композиции.⁷

Все исследователи сходятся в двух моментах: в мнении, что большинство частушек композиционно распадаются на две части и что одним из основных принципов композиции является параллелизм. Но когда у С. Г. Лазутина, Э. И. Власовой, А. А. Горелова в одном ряду с параллелизмом в качестве композиционных принципов фигурируют монолог, диалог, обращение и т. п., то невольно возникает вопрос о критериях такой классификации. Здесь равнозначными оказываются понятия, лежащие в различных плоскостях. Понятие «параллелизм» указывает на существенный признак структуры частушки. Говоря же о монологе, мы в сущности имеем дело не с элементом композиции, так как сам монолог может быть структурно организован и как параллелизм, и как постепенное сужение образа, и как цепное построение, и т. д. Сверх того, он может иметь форму обращения, вопроса или диалога. Возьмем, например, такую частушку:

Что ты, что ты, березонька,
Ветру нет, а ты шумишь?
Что ты, что ты, сердечушко,
Горя нет, а ты болишь?

(Архангельская,
стр. 101, № 459)⁸

Это четверостишие заключает пять из десяти названных Э. И. Власовой элементов: монолог, вопрос, простое обращение, риторическое обращение к природе, параллелизм. Неудивительно поэтому, что автор сама нередко колеблется в определении типа частушки. Из двух совершенно аналогичных по построению частушек Э. И. Власова приводит одну как пример лирического монолога, а другую в качестве вопроса.⁹

Формы речи являются хотя и значительными, но в конечном счете вторичными элементами композиции, которые во взаимодействии с другими вторичными приемами в некоторой степени определяют специфическое эстетическое воздействие жанра. Исследование композиции частушки, на мой взгляд, должно ставить себе целью выяснение основных элементов струк-

⁶ А. А. Горелов. Русская частушка в записях советского времени. М.—Л., 1965, стр. 21—23.

⁷ См.: И. В. Зырянов. О внутрижанровой классификации частушки. Русский фольклор, IX, М.—Л., 1964, стр. 122—131; Н. П. Колпакова. Типы народной частушки. Там же, X, М.—Л., 1966, стр. 264—288.

⁸ Здесь и далее в ссылах на тексты приняты следующие сокращения: Архангельская — Саратовская частушка. Вступительная статья, подготовка текста и примечания В. К. Архангельской. Саратов, 1961.

Бульбанюк, Лебедев — Курские частушки. Вступительная статья и подготовка текста П. И. Бульбанюка и П. Ф. Лебедева. Курск, 1960.

Котикова — Русские частушки, страдания, припевки. Подготовка текста с нотами Н. Котиковой. Л., 1961.

Лазутин — Молодежные частушки. Вступительная статья и подготовка текста С. Г. Лазутина. Воронеж, 1959.

Рождественская, Жислина — Русские частушки. Предисловие и отбор текстов Н. И. Рождественской и С. С. Жислиной. М., 1956.

Частушки — Частушки в записях советского времени. Вступительная статья А. А. Горелова. Подготовка текста и примечания Э. И. Власовой и А. А. Горелова. М.—Л., 1965.

⁹ Э. И. Власова. О приемах композиции в частушке, стр. 237 и 240. А. А. Горелов также не совсем удовлетворен принятыми им композиционными принципами, так как они многократно перекрещиваются: «...несовершенство заключается в том, что лаконичная частушка может совмещать по крайней мере два композиционных начала» (А. Горелов. Русская частушка в записях советского времени, стр. 23).

туры, т. е. существенных форм построения. При этом нужно исходить из критериев, которые логически лежат в одной плоскости.

То явление, что подавляющее большинство частушек состоит из двух частей, может быть объяснено прежде всего следующими причинами: частушка, как специфический жанр народной поэзии, призвана активно воздействовать на аудиторию. Стремление певца сообщить новость или привлечь внимание к определенному явлению сочетается здесь одновременно с потребностью высказать свое отношение к нему, передать какое-то настроение. Эта двуединая эстетическая функция частушки находит особенно удачное художественное воплощение в двучастной форме. Такая форма обусловлена также тем, что частушка, как и другие фольклорные жанры, строится на традиционных формулах и оборотах. Особенно важную роль последние играют в процессе возникновения новых частушек, в процессе импровизации, когда частушка начинается или заканчивается известной формулой. Двучастная же форма предоставляет наиболее простые и экономные возможности комбинирования традиционных формул.

В большинстве случаев обе части частушки строятся по принципу параллелизма в самом широком смысле слова. Например, первая и вторая части могут быть соединены синтаксическим параллелизмом без какой-либо тесной смысловой связи. Напротив, в случае символического параллелизма такая связь будет ярко выражена. В основе параллелизма может лежать как синтез, так и антитеза. При любом виде параллелизма он может обладать или не обладать образностью. Однако разнообразными типами параллелизма композиция частушки не исчерпывается. Ниже мы рассмотрим некоторые из структурных элементов частушки.¹⁰

2

Одним из характерных композиционных признаков частушки является так называемый принцип нанизывания. Этот принцип основан на объединении нескольких понятий (образов) одним, более общим, в котором и заключается суть высказывания. Этот композиционный принцип вообще характерен для фольклора, его можно найти, например, в сказках и загадках. Исследователи не раз указывали на наличие этой композиционной формы в так называемых Schnaderhüpfls — немецком аналоге русской частушки.¹¹ Так как в частушке мы обычно имеем дело с четверостишием, то число нанизываемых элементов заведомо ограничено. Если в песне может нанизываться сколько угодно понятий (особенно если более общее стоит вначале), то в частушке речь может идти лишь о вариациях в пределах заданной устойчивой формы.¹² Рассмотрим типичное для частушек трехкратное нанизывание образов с заключающей четвертой строкой:

Я, бывало, горилась,
Бывало, беспокоилась,
Бывало, кудри завивала,
К вечеру готовилась.

(Архангельская,
стр. 127, № 619)

Через поле яровое,
Через десять деревень,
Через сорок три дорожки
Ходит милый каждый день.

(Рождественская, Жислина,
стр. 427, № 95)

¹⁰ В характеристике основных композиционных форм я отчасти опираюсь на рассуждения И. Виганда, см.: J. Wiegand. Abriss der lyrischen Technik. Fulda, 1951.

¹¹ Ср.: H. Grasberger. Die Naturgeschichte des Schnaderhüpfls. Leipzig, 1896, S. 55; H. Derbel. Das Schnaderhüpferl nach dem gegenwärtigen Stand der Sammlung und Forschung (Diss-masch). Wien, 1949, S. 191.

¹² Подобное ограничение можно также найти в определенных стихотворных формах, например в сонете.

Вижу, вижу дым кудрявый,
Вижу белый пароход.
Вижу — дролечка садится,
Отправляется во флот.

(Рождественская, Жислина,
стр. 353, № 55)

Последняя строка каждой частушки резко отличается от первых трех. Она заключает в себе тот смысл, к которому подводят все «нанизанные» образы. Последняя разъясняющая строка призвана разрешить то напряжение, которое создано тремя первыми. Нанизыванию образов соответствует синтаксический параллелизм. Каждый образ развернут в одной строке. Часто встречается анафора. Наряду с синонимическим повторением строки встречается иногда и прямое повторение строки в нанизывании. В первом из приведенных примеров нанизываются равнозначные, взаимозаменяемые понятия. В двух других примерах звенья нанизывания, напротив, неравноценны. Их смысловая значимость постепенно нарастает. Это выражается в количественном усилении (одно поле, десять деревень, сорок три дорожки) или в последовательности образов (дым, пароход, любимый). Изменить порядок здесь уже невозможно. Заключительная строка связывает нанизанные образы в смысловое единство. Во втором примере гиперболизм, который появляется в нанизываемых образах, придает заключительной строке метафорический смысл. Последний из приведенных примеров имеет в значительной степени «картинный» характер. Анафорическое повторение слова «вижу» ставит лирическое «я» в положение наблюдателя и создает между ним и происходящим эпическую дистанцию. Нанизывание наблюдений по мере нарастания их смысловой значимости способствует впечатлению развертывающейся перед нами сцены. Эмоциональный момент отступает в какой-то мере на задний план. Ощущается, правда, настроение разлуки, но мы ничего не узнаем о переживаниях лирического «я» (печаль, боль или радость).

Как противоположность нанизыванию с постепенным смысловым усилением выступает в известной степени нанизывание с постепенным сужением:

Не деревня меня сушит —
Сушит новенький домик,
Кружевные эти шторочки,
Хороший паренек!

(Частушки, стр. 63, № 884)

На горе березка бела,
На нее кукушка села,
Золотые перышки,
Снеси поклон Егорушке!

(Рождественская, Жислина,
стр. 443, № 193)

Звенья нанизывания здесь тоже не равнозначные. Но в отличие от рассмотренных выше примеров каждое следующее звено сужает первоначальное понятие. В последнем примере это сужение (гора, дерево, птица, перья) указывает на роль птицы как посланца к любимому и художественно подготавливает прямое высказывание героиней своего желания. Нанизывание может выступать и в метафорической форме:

Отходила коридором,
Отсчитала лесенки,
Отыграл милый в гармошку,
Я отпела песенки.

(Рождественская, Жислина,
стр. 459, № 289)

В этом случае основная мысль не высказана. О ней должны догадаться сами слушатели. Подсказкой служит совершенный вид глагола в перечислении действий.

Во всех случаях при этом типе построения нанизывания деталей в первой части создается эмоциональное напряжение, которое снимается обобщающим высказыванием во второй части частушки.

3

Наряду с нанизыванием в композиции частушки часто встречается цепное построение, связанное с ярко выраженной двучастностью частушки. То, что частушка может представлять собой лишь двучленную цепь, — особенность, но не недостаток этого жанра. Связь обоих звеньев может быть причинно-следственной, уступительной или противительной. Если в уже рассмотренной группе частушек три первые строчки композиционно противостоят последней, то при цепном строении мы обычно имеем дело с двумя частями по две строки в каждой. Можно выделить пять типов композиционного принципа.

1. Четче всего различаются два члена цепи при противопоставлении:

На Россию наступали —
Мылись, белылись.
А с России отступали —
Все обморозились!

(Частушки, стр. 334,
№ 7377)

Раньше были времена —
Ходил с тальянкой для меня.
А теперь времена —
Идет, не взглянет на меня.

(Частушки, стр. 81, № 1318)

На базар Сережа с Улей
Прилетают утром пулей,
А шагают на поля —
Обгоняет даже тля.

(Бульбанюк, Лебедев,
стр. 240, № 1364)

Не любила — была бела,
Как береза белая.
Полюбила — почернела,
Что любовь наделала!

(Архангельская,
стр. 99, № 450)

В этих примерах первые две строки противостоят двум другим. Противопоставление подчеркнуто союзом «а», которого, впрочем, может и не быть (последний пример). Противоречие может углубляться введением соответствующих сравнений (третий пример). Принцип противопоставления может сообщить наглядность рассказу или изображению. В последнем примере особенно сильная эмоциональность монологического высказывания достигается использованием антонимической пары «белый — черный». Символическое значение этих цветов подчеркивает противоположность эмоциональных состояний радости и печали. Аналогичный прием лежит в основе всех форм параллелизма, строящегося на антитезе:

Мне не жалко камешка,
Что в воду укатился,
Жалко милого дружка —
Уехал, не простился.

(Рождественская, Жислина,
стр. 484, № 441)

Противопоставление используется и для портретной характеристики. Чаще всего поведение человека противопоставляется его внешности:

Наша Маша брови бреет,
Голова с завивочкой,
А работать лишь умеет
Ложечкой да вилочкой.

(Бульбанюк, Лебедев,
стр. 241, № 1371)

У миленочка мово
Кудри завиваются.
Каждый день он водку пьет,
В рогачах валяется.

(Архангельская,
стр. 136, № 659)

Противопоставление при этом может строиться и таким образом, что первые три строки образуют одно звено цепи, а четвертая строка — другое:

Маня — девица у нас
Загляденьце как раз:
И танцует и поет,
А на ферму не идет.

(Бульбанюк, Лебедев,
стр. 241, № 1368)

Бывает и так, что поведение человека в быту противопоставлено его поведению в общественной сфере:

Говорят, что этот парень
Был на фронте очень смел,
А как встретился со мною —
Сразу как-то оробел.

(Архангельская,
стр. 45, № 133)

2. Другой тип цепного строения представляет случай, когда за просьбой или приглашением следует мотивировка просьбы либо характеристика того, к кому обращены просьба или приглашение:

Ой, подруга дорогая,
Цветы желтые не рви:
Цветы желтые — разлука,
Даже в руки не бери.

(Бульбанюк, Лебедев,
стр. 206, № 1147)

Поиграй повеселее,
Мальчик из-за горочки,
У тебя, у игрока,
Четыре ухажерочки.

(Частушки,
стр. 222, № 4853)

Для такого построения характерно обращение. Чаще всего это обращение к гармонисту, к подружке или к какой-то группе людей. Но встречается и обращение к явлениям природы. Тогда зачин, благодаря использованию определенного ритма и синонимического повтора, может уподобляться заклинанию:

Завей, закрути
Все дороженьки-пути,
Чтобы милому, хорошему,
Не уехать, не уйти.

(Рождественская, Жислина,
стр. 234, № 1361)

3. При третьем типе цепного строения осуществляется переход от частного к общему или, наоборот, от общего к частному. Обычно в первой части частушки речь идет о конкретном случае, а во второй части дается обобщение в афористически сформулированном предложении:

С повторительной любовью
Милый набивается.
Я на это говорю:
«Любовь не повторяется».

(Рождественская, Жислина,
стр. 479, № 412)

Полюбила я его,
А он не целуется.
А любовь без поцелуя
Скоро позабудется.

(Частушки,
стр. 232, № 4976)

При обратном приеме за обобщающей фразой, пословицей или афоризмом следует конкретный случай:

Говорят, из речки пей,
Тосковать не будешь.
Не один я раз пила,
Да где его забудешь!

(Частушки,
стр. 356, № 7912)

4. В частушке очень распространен и такой вид цепного строения, когда первый член представляет собой исходный факт, а второй содержит оценку этого факта или связанное с ним лирическое переживание:

Ягодиночка поехал
Через наше поле-то, —
Все березки наклонились
На мое на горе-то.

(Частушки,
стр. 225, № 4793)

Мне милый изменил,
На товарочку сменил,
А я не ревнивая, —
Гуляй, подруга милая.

(Там же,
стр. 236, № 5074)

Факт может сначала констатироваться, а затем разъясняться:

Я веселая, веселая,
Веселая всегда.
Не болит мое сердечко
Ни о ком и никогда.

(Частушки,
стр. 224, № 4771)

Не люблю в своей деревне,
Не люблю своих ребят:
Никогда они с улыбочкой
На нас не поглядят.

(Там же,
стр. 196, № 4053)

Вначале может сообщаться какое-либо ходячее мнение, а затем свое отношение к нему:

Говорят, что боевая,
Боевая с малых лет.
Никогда не потеряю
Боевой авторитет.

(Архангельская,
стр. 53, № 180)

Говорят, я некрасива...
Некрасива — не беда,
Красота только на время,
А характер — навсегда.

(Там же, стр. 58, № 209)

Как показывает последний пример, это суждение лирического героя может быть афористичным.

Для всех трех названных подгрупп характерна форма монолога. В него может быть включено обращение.

5. Последнюю разновидность цепного строения представляет частушка, в которой за описаниями внешних явлений и предметов следуют связанные с ними размышления. Какая-нибудь деталь из мира вещей (одежда, утварь, дом и т. д.), явления природы могут послужить поводом к размышлению. Если сами предметы включены затем в размышления, то существует тесная связь обоих звеньев цепи:

Новый дом, новый дом,
Новое крылечко,
Как я гляну на тот дом —
Заболит сердечко.

(Лазутия, стр. 56)

Серый камень, серый камень,
Серый камень сто пудов.
Не такой тяжелый камень,
Как проклятая любовь!

(Архангельская,
стр. 68, № 267)

Названные в зачине предметы могут также послужить поводом для размышления, которое логически никак не связано с зачином:

На платочке точки, точки,
Запятые на углах.
Ни снопа, ни колосочка
Не оставим на полях.

(Архангельская,
стр. 29, № 62)

Самолет летит,
Крылья медные,
А соперницы
Какие вредные.

(Там же, стр. 107,
№ 497)

Такой вид композиции в значительной степени представляет собой загадку для исследователей. Попытки разрешить ее привели к различным результатам. Реакционный немецкий этнограф Г. Науман, который считает четверостишие «типичным явлением примитивной коллективной поэ-

зии, в отличие от поэзии, пришедшей к народу из высших социальных кругов», видит в «механике внешних ассоциаций» сущность лирической малой формы вообще и доказательство «примитивного мышления народа».¹³ В качестве доказательства «случайных ассоциаций внешнего характера» автор приводит также русскую частушку «Яблочко» в немецком переводе:

Es kugelte, es kugelte
Ein rotes Äpfelchen.
Ach wer erhält, ach wer erhält
Dich goldenes Mädchen mein?

Но вопреки утверждениям Наумана именно в этом четверостишии между обеими частями имеется глубокая смысловая связь, основанная на символическом характере зачина.¹⁴ Для Наумана наличие внутренней связи — неосознанная случайность. Таким образом, частное явление выдвигается за сущность жанра. Советский фольклорист В. П. Аникин, напротив, видит связь между обеими частями этого типа частушки в том, что одна часть в некотором роде иронична по отношению к другой. Он говорит: «Единственное художественное оправдание таким зачинам можно найти в неожиданном ироническом нарушении привычного сопоставления образов разного плана — высокого, поэтического и бытового, шутливого».¹⁵

В целом все частушки представляют собой своего рода подвижную мозаику. Подвижность отдельных частей обусловлена прежде всего двучастностью, свойственной большинству частушек. Особенно устойчивы зачины. Часто они носят характер формул, переходящих из частушки в частушку. Начиная исполнение с традиционного зачина или с описания непосредственно увиденных предметов, импровизатор выигрывает время, чтобы сформулировать вторую часть частушки.¹⁶ Соединив несоединимое, он сознательно вызывает неожиданный комический эффект. С другой стороны, неожиданный эффект может возникнуть в процессе импровизации и бессознательно.

4

В качестве особого композиционного типа можно выделить так называемое «эпическое построение». Элементы эпизации уже встречались в цитированных частушках с различной композицией. Но в ряде частушек повествовательный момент выступает на передний план и определяет всю конструкцию.¹⁷ Во всех четырех строках описывается одно и то же событие. В зависимости от степени его динамичности различается несколько видов эпической частушки. В сообщении могут быть показаны отдельные, последовательные моменты события:

¹³ Н. Naumann. Studie über das Schnaderhüpfel. Bauerischer Heimatschutz, XXIII, 1927, S. 137.

¹⁴ По поводу зачина «Яблочко» см.: А. М. Кретов. О традициях в русской советской народной частушке. Известия Воронежского гос. педагогического института, Сборник молодых ученых, т. 24, 1958, стр. 160—163.

¹⁵ В. П. Аникин. Традиции жанра..., стр. 89.

¹⁶ С. Г. Лазутин пытается выделить как особую композиционную группу так называемые «единоначатия», т. е. частушки с одинаковым зачином (С. Лазутин. К вопросу о поэтике частушки, стр. 67 и сл.). На ошибочность этой точки зрения уже указывала Э. И. Власова (О приемах композиции в частушке, стр. 245).

¹⁷ В. Боков также рассматривает эпизацию как композиционный принцип частушки. Э. И. Власова указывает на повествующий монолог как вариант монолога, который она и считает композиционным принципом.

Молотили все бригады,
Шло соревнование.
Государству хлеб мы сдали
В срок, без опоздания.

(Бульбанюк, Лебедев,
стр. 49, № 223)

Мы с подружкой сговорились
Двух товарищей любить.
Они сами догадались,
Стали вместе к нам ходить.

(Котикова, стр. 99)

Наряду с монологом в сообщении или рассказ может быть включена и прямая речь:

Пишет милый: — Дорогая!
Отвечаю: — Дорогой!
Пишет милый: — Стосковалась?
Отвечаю: — Жду домой.

(Котикова, стр. 119)

Я миленочка спросила:
— Где ты, милый, пропадал?
А мне миленький ответил:
— В клубе лекцию читал.

(Бульбанюк, Лебедев,
стр. 83, № 407)

Событие может быть передано и в метафорической форме:

Председатель блины пек,
Кладовщик подмазывал,
Счетовод про это знал,
Никому не сказывал.

(Бульбанюк, Лебедев,
стр. 246, № 1397)

Агроном сидит в конторе,
Нос в чернильницу склоня,
Сорок галок на заборе
Насчитал он за три дня.

(Там же, стр. 243, № 1379)

В таких случаях лирическое «я» отступает на задний план, что опять-таки увеличивает эпическую дистанцию.

Другую подгруппу эпических частушек составляют частушки-сценки. Изображается один конкретный случай, связанный с определенным местом и временем:

Я иду, а мой миленок
Со столба смеется мне:
— Электричество проводится,
Залеточка, к тебе.

(Архангельская,
стр. 33, № 82)

Я по мостику шла,
По кирпичному!
Подмигнула одному
Симпатичному!

(Частушки,
стр. 81, № 1324)

Наконец, эпическая частушка может быть своего рода портретной зарисовкой:

Я в колхозе звеньевая,
Боевая, смелая,
Ловко я плясать умею
И в работе первая!

(Архангельская,
стр. 50, № 165)

Наша Катя Иванова
Обо всем заботится:
Поросят возрастала много
Скромная работница.

(Бульбанюк, Лебедев,
стр. 62, № 300)

5

Охарактеризованные композиционные принципы могут выходить за пределы одного четверостишия и распространяться на несколько частушек. В связи с этим должны быть рассмотрены композиционные формы циклизации. Как правило, для общей композиции нескольких связанных между собой частушек характерно цепное строение или соединение по принципу

антитезы. В сборниках редко встречаются примеры более двух чисто фольклорных частушек, соединенных по принципу переключки поющих:

Ой, товарка дорогая,
Я хочу тебя спросить:
Почему ты начинаешь
Черну юбочку носить?

Ой, товарка моя Шура,
Отвечаю тебе я:
Это милого изменушка
Заставила меня.

(Архангельская,
стр. 117, №№ 560, 561)

Моя милая подруга,
Я хочу тебя спросить:
Почему теперь все парни
Стали челочки носить?

Моя милая подруга,
Я хочу тебе сказать:
Есть косые, близорукие —
Из-за челок не видеть.

(Частушки, стр. 342,
№№ 7571, 7572)

В обоих случаях перед нами цепное построение. В первой части приводится какой-то факт в форме задаваемого вопроса, а во второй — в форме ответа на вопрос этот факт разъясняется. Композиционное единство обеих частушек достигается повтором в зачине и связью глаголов «спросить» — «сказать» во вторых строках. Переключка может соответствовать также принципу противопоставления:

Задумевная подружка,
В самовар воду налей.
Я уеду, не приеду, —
Ты залетку пожалеи.

Задумевная подружка,
В самовар воду налью.
Ты уедешь, не приедешь, —
Я залетку отобью.

(Частушки, стр. 197,
№№ 4078, 4079)

В частушках имеется параллельный повтор строк и слов. Противопоставление неожиданно раскрывается в последнем слове второго четверостишия. Таким образом, логическое ударение перемещается на последние слова каждой части: пожалеть — отбить.

Техника сцепления или принцип противопоставления встречается и тогда, когда мысль развивается в двух (или более) четверостишиях в форме монолога. Этот вид особенно часто встречается в частушках типа «Семеновна» — особенно лаконичной форме, обусловленной мелодией и ритмом:

Я пойду плясать,
И дайте мне кружкá.
Машина быстрая
Увезла дружка.

Увезла дружка,
А я осталася,
Такая бойкая
В тоску бросалася.

(Частушки, стр. 236,
№№ 5076, 5077)

Содержание первого четверостишия, которое сосредоточено в основном в его последней строке, подхватывается в первой строке второго четверостишия и развивается дальше в лирическое переживание. Повторение по-

следней строки предыдущей частушки в первой строке следующей — особенность не частушки как таковой, а любой народной песни.¹⁸ Несколько частушек, соединенных таким образом, могут уподобиться песне:

Эй, гора, гора,
Гора гористая,
А на той горе
Трава волнистая.
Трава волнистая
По ветру клонится,
А мой залеточка
С другой знакомится.
Он знакомится
Да не на шуточку,
А со мной сидит
Одну минуточку.
Одну минуточку
И ту не целую, —
Из-за минуточки
Измену сделаю.

(Частушки,
стр. 220, №№ 4662—4665)

Связанный с природой зачин, изображение факта, за которым следует переживание лирического «я», — все это признаки цепного строения. Сцепление двух или нескольких частушек, с которым может быть связан и пропуск строк, является исходным пунктом для возникновения довольно редких частушек из шести, восьми и десяти строк. Естественно, что таким же образом на основе частушек могут возникать и новые песни.¹⁹

Тематически близкие частушки или частушки с одинаковым ритмом и мелодией могут быть объединены композиционной рамкой: первой ставится частушка, которая служит зачином для всех остальных, а завершается пение определенной концовкой. В фольклорной частушке запев обычно представляет собой обращение или просьбу к гармонисту:

Я «Семеновну»
Да выхожу плясать,
А игрока прошу
Повеселей играть.

(Частушки,
стр. 220, № 4653)

В концовке выражается благодарность гармонисту за его игру или слушателю — за внимание. Но может также объявляться смена мелодии и танца, так что получается оригинальная связь запева и концовки одной частушки:

У Семеновны
Колечко гусклое.
После «Семеновны»
Играйте «русского»!

(Частушки,
стр. 220, № 4666)

Число и тематика частушек, заключенных в такую рамку, могут быть самыми разнообразными. Хоры в коллективах художественной самодея-

¹⁸ М. Брингемейер говорит в этой связи об аддитивной технике как о стилистическом принципе народной песни (M. Bringmeier. *Gemeinschaft und Volkslied*. Münster, 1931, S. 106). Гораздо чаще, чем в частушке, встречается соединение отдельных четверостиший в немецком Schnaderhüpfel.

¹⁹ Такова, например, песня о Зое Космодемьянской, построенная на мелодико-ритмической основе «Семеновны».

тельности и агитбригады все чаще пользуются этим приемом, чтобы объявить в запеве тему целого цикла частушек:

Запевай, подружка, песни
 Про колхозные дела,
 Подбирай смелей частушки,
 Чтобы критика была.

(Бульбанюк, Лебедев,
 стр. 238, № 1351)

Концовка может означать лишь завершение цикла, а может, кроме того, и еще раз обобщить содержание:

Все частушки мы пропели,
 Больше делать нечего,
 А теперь расстанемся
 До второго вечера.

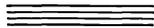
(Бульбанюк, Лебедев,
 стр. 237, № 1350)

Мы частушки петь кончаем
 Под веселый перебор.
 Честным труженикам — слава,
 А бездельникам — позор.

(Там же, стр. 259, № 1476)

Таким образом, композиционные средства в русской частушке весьма разнообразны, но все они определяются ее жанровой природой.

(Авторизованный перевод с немецкого Л. Славгородской).



С. Г. ЛАЗУТИН

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ СТИХОТВОРНОЙ ФОРМЫ РУССКИХ ПОСЛОВИЦ

Собиратели и исследователи фольклора уже давно обратили внимание на «складность» русских пословиц. Специально рассмотрению стихотворной формы пословиц и близких к ним жанров посвящена брошюра И. И. Вознесенского «О складе или ритме и метре кратких изречений русского народа: пословиц, поговорок, загадок, присказок и др.» (Кострома, 1908), которая не утратила своего значения и до нашего времени.

Вместе с тем следует признать, что в дореволюционной фольклористике и советской науке первых двух десятилетий вопросы стихотворной организации русских пословиц не стали объектом всестороннего рассмотрения. Ю. М. Соколов в связи с этим в середине 30-х годов совершенно справедливо писал: «Если пословица до сих пор еще совершенно недостаточно изучена в социально-историческом плане, то русская фольклористика не может похвастаться также и сколько-нибудь подробным изучением художественной стороны ее. Исследователи обычно подчеркивают, что „пословица большею частью является в мерном или складном виде“ или что „форма пословицы — более или менее краткое изречение, часто выраженное складной речью, нередко метафорическим (поэтическим) языком“, но по вопросу, в чем точно заключается „склад и мера“, обстоятельных исследований до сих пор не имеется».¹

Многие вопросы стихотворной формы русских пословиц не получили глубокого изучения и до сих пор. Специально этой теме посвящена лишь небольшая статья М. П. Штокмара, опубликованная в 1965 г. в журнале «Звезда Востока».² Статья известного специалиста по народному стихосложению представляет большой научный интерес. Однако в ней не все вопросы рассмотрены с одинаковой полнотой. Наиболее обстоятельно исследована пословичная рифма. Некоторые же утверждения автора представляются спорными.

Предлагаемая нами статья, конечно, ни в коей мере не претендует на исчерпывающее освещение избранной темы. В ней автор, стремясь дать некоторую общую характеристику особенностей стихотворной формы пословиц, преимущественно останавливается на менее изученных вопросах, высказывает свои суждения по ряду спорных положений.

Одним из наименее изученных, на наш взгляд, является вопрос о причинах использования пословицами приемов стихотворной речи.

Все, в той или иной мере касающиеся пословиц, непременно отмечают, что речь пословиц «складная», что они довольно широко пользуются прие-

¹ Ю. М. Соколов. Русский фольклор. М., 1941, стр. 212.

² М. П. Штокмар. Стихотворная форма русских пословиц, поговорок, загадок, прибауток. Звезда Востока, 1965, № 11, стр. 149—163.

мами стихотворной речи. Однако причины этого явления в должной мере не раскрыты. В самом деле, почему пословицы тяготеют к складности, почему многие из них стремятся обрести признаки стихотворной речи?

М. А. Рыбникова, отвечая на этот вопрос, пишет: «Нескладное, как бы оно ни было умно, не удержится в устной речи, забудется. Слаженное крепко, сказанное метко — живет века».³ В этом, конечно, есть доля истины. Но ведь запоминаются же многие пословицы, да и произведения ряда других жанров фольклора, и не обнаруживающие признаков стихотворной речи.

На наш взгляд, складность пословиц, их тяготение к стихотворной речи обусловлены не столько заботой об их запоминаемости, сколько особенностями поэтического рода, к которому они принадлежат, спецификой их назначения и конкретного содержания.

Как известно, эпический и лирический роды поэзии, кроме всего прочего, очень отличны друг от друга по своему назначению. Если главная цель эпоса — отражение определенных событий, тех или иных жизненных явлений, то основная цель лирики — выражение отношения к этим событиям, передача определенных мыслей, чувств и настроений.

Мы не можем согласиться с теми, кто без всяких на то оснований относит пословицы к эпическому роду поэзии. По нашему глубокому убеждению, пословицы относятся не к эпическому, а к лирическому роду поэзии. Их главное назначение не в том, чтобы изображать те или иные жизненные явления, а в том, чтобы выражать к этим явлениям определенное отношение. Пословицы — это энциклопедия мыслей, чувств и переживаний народных, это непосредственная лирическая реакция народа на определенные жизненные факты.

«При таком понятии о пословице, — писал В. И. Даль, — мы должны согласиться, что она не сочиняется, а вынуждается силою обстоятельств, как крик или возглас, невольно сорвавшийся с души; это целые изречения, сбитые в один ком, в одно междометье. Сборник же пословиц — свод народной опытной премудрости и суетумудрия; это стоны и вздохи, плач и рыдания, радость и веселие, горе и утешение в лицах; это цвет народного ума, самобытной стати; это житейская народная правда, своего рода сборник, никем не судимый».⁴

Как лирику трактует пословицы и М. А. Шолохов. По его справедливому утверждению, в них народное мировоззрение, всевозможные мысли и чувства отразились необычайно сильно, во всей их исторически обусловленной сложности и противоречивости. Называя пословицы «сгустками разума и знания», Шолохов пишет: «Из бездны времен дошли до нас в этих сгустках разума и знания жизни радость и страдания людские, смех и слезы, любовь и гнев, вера и безверие, правда и кривда, честность и обман, трудолюбие и лень, красота истин и уродство предрассудков».⁵

Принадлежностью пословиц к лирическому роду поэзии объясняются многие особенности их содержания и художественной формы.

Формальным признаком лирических произведений является их краткость. Если эпос аналитически отражает действительность и чем многостороннее показано то или иное явление, тем эпическое произведение глубже, то лирика главным образом синтезирует, выражает языком образов определенные выводы и обобщения. И эти качества лирики — синте-

³ М. А. Рыбникова. Русские пословицы и поговорки. М., 1961, стр. 14.

⁴ В. И. Даль. Пословицы русского народа. М., 1957, стр. 18—19.

⁵ М. Шолохов. Сокровищница народной мудрости. В кн.: В. И. Даль. Пословицы русского народа, стр. III.

тичность, краткость, стремление к афористичности — выражены в пословицах чрезвычайно отчетливо.

Пословицы — один из жанров народной лирики. И поэтому не случайно, что А. М. Горький, говоря о специфике содержания и формы пословиц, в какой-то мере приравнивает их не к былинам и сказкам, а к лирическим песням. «В простоте слова — самая великая мудрость», — писал А. М. Горький. — «Пословицы и песни всегда кратки, а ума и чувства вложено в них на целые книги».⁶

Именно принадлежностью пословиц к лирическому роду поэзии объясняется их тяга к стихотворности, к использованию ими различных приемов стихотворной речи. Известны случаи создания лирических произведений и в прозе. Однако, как правило, лирические произведения имеют стихотворную форму. Справедливости ради следует сказать, что далеко не все пословицы отмечены печатью стихотворства. Однако большинство их в той или иной степени обнаруживает несомненные признаки стихотворной речи. В данной статье нас как раз будут интересовать именно эти пословицы.

В чем же конкретно выражаются и как обнаруживаются различные признаки стихотворной речи в пословицах? Какова специфика этого пословичного стихотворства?

Признаки стихотворной речи обнаруживаются прежде всего в интонации пословиц.

Л. И. Тимофеев, характеризуя интонацию стихотворной речи, отмечает, что она имеет не только логический, но и эмоционально-экспрессивный характер. Темп стихотворной, эмоционально окрашенной речи, как правило, несколько медленнее темпа прозаической речи. В стихотворной речи много всевозможных пауз. Интонационно-смысловая самостоятельность частей предложения и даже отдельных слов при этом значительно повышается.⁷

Все эти признаки в той или иной мере можно обнаружить и в значительной части пословиц. Пословицы, как правило, из речевого потока выделяются паузами, произносятся значительно медленнее, чем остальная речь. Известную смысловую и интонационную самостоятельность в пословицах приобретают не только их части, но даже отдельные слова, которые по своей смысловой выразительности нередко приближаются к фразе. Вот примеры таких пословиц:⁸ «Нанялся — продан» (Ан., стр. 142); «Стерпится — слюбится» (Д., стр. 131); «Сказано — сделано» (Р., стр. 127); «Было и сплыло» (Р., стр. 142).

Как известно, стихотворная, эмоционально окрашенная речь изобилует повторениями. Всевозможные повторения мы находим и в пословицах. Это относится прежде всего к их синтаксису. В синтаксическом отношении пословицы, как правило, делятся на части, которые представляют собой интонационно повторяющиеся, относительно замкнутые компоненты связной речи, т. е. синтагмы.

⁶ М. Горький. Материалы и исследования, т. 1. Л., 1934, стр. 111.

⁷ Л. И. Тимофеев. Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958, стр. 20—36.

⁸ Далее при указании сборников приняты следующие сокращения: Ан. — В. П. Аникин. Русские народные пословицы, поговорки, загадки и детский фольклор. М., 1957.

Д. — В. И. Даль. Пословицы русского народа. М., 1957.

Р. — М. А. Рыбникова. Русские пословицы и поговорки. М., 1961.

Как уже не раз отмечалось в нашей литературе, большинство пословичных предложений состоит из двух синтагм.⁹ Однако исчерпывающего объяснения этот факт не получил. Считаем необходимым на этом вопросе остановиться более подробно.

Как мы уже говорили, главное назначение пословиц — выражать мировоззрение народа, давать народную оценку объективных явлений действительности. И надо сказать, с этой задачей пословицы справляются весьма успешно. Их тематика поистине безгранична. Они охватывают решительно все стороны жизни, отражают самые различные взаимосвязи и отношения между самыми разными явлениями действительности. Так, к примеру, они выражают отношения пространственные, временные, причинно-следственные («Где дым, там и огонь» — Д., стр. 181). В пословицах отражена диалектическая взаимосвязь формы и содержания («Молодец красив, да на душу крив» — Д., стр. 693); в них говорится о взаимосвязи начала и конца («Где не было начала, не будет и конца» — Д., стр. 495), о старом и новом, об отживающем и развивающемся («Старое стареется, а молодое растет» — Д., стр. 295), и т. д.

Как известно, в пословицах глубоко раскрываются взаимоотношения в семье, взаимосвязи между человеком и обществом, между отдельными сословиями и классами. Вот лишь некоторые примеры таких пословиц: «Свекор — гроза, а свекровь выест глаза» (Д., стр. 391); «Муж жену любит здоровую, а брат — сестру богатую» (Д., стр. 394); «Брат-брат, сват-сват, а денежки не родня» (Д., стр. 394); «Богатый бедному не брат» (Д., стр. 81); «Спина-то наша, а воля-то ваша» (Д., стр. 218); «Возьмешь лычко, а отдашь ремешок» (Д., стр. 536).

Итак, в пословицах выражены самые разнообразные взаимосвязи жизненных явлений. При этом следует подчеркнуть, что все эти взаимоотношения и взаимосвязи между явлениями, имеющие нередко глубокий философский смысл, пословицы стремятся выразить наиболее наглядно, как отношения между двумя конкретными предметами или явлениями. В большинстве пословиц совершенно отчетливо выступают два объекта суждения. Именно поэтому, на наш взгляд, двучленная форма в пословицах является самой естественной и самой употребительной.

Однако двучленная форма пословиц обусловлена не только особенностями, так сказать, их двухобъектного содержания, но и спецификой художественной формы.

Стремясь к наиболее яркой выразительности, пословицы довольно часто прибегают к сопоставлению двух предметов или явлений (параллелизм, сравнение, отождествление, противопоставление), что также требует двучленной формы выражения. Приведу для пояснения лишь несколько примеров. Параллелизмы: «После грозы ведро, после горя радость» (Д., стр. 149); «Без топора не плотник, без иглы не портной» (Д., стр. 520). Сравнения: «Красна девка в хороводе, что маков цвет в огороде» (Д., стр. 746); «Наше счастье — вода в бредне» (Д., стр. 59). Тавтологии или синонимы: «Истина хороша, да и правда не худа» (Д., стр. 464); «Ваня за дудку, Спирия за гудок» (Д., стр. 179); «В одном кармане пусто, в другом нет ничего» (Д., стр. 91). Антитезы: «Сеяли рожь, а косили лебеду» (Д., стр. 157); «Ваши играют, а наши рыдают» (Д., стр. 63); «Богатый и в будни пирует, бедный и в праздник горюет» (Д., стр. 97).

И наконец, следует отметить (а это для нашей темы особенно важно), что двучленность пословиц обусловлена также их стремлением к опреде-

⁹ См. об этом: И. А. Филипповская. О синтаксическом строе русских пословиц. Автореферат диссертации, представленной на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Казань, 1955, стр. 5.

ленной интонационно-ритмической организации речи. Еще И. И. Вознесенский обратил внимание на то, что пословицы паузами довольно отчетливо делятся, как правило, на две части.¹⁰ Как показывают наблюдения, обе части пословицы, отделенные друг от друга паузой, нередко произносятся с аналогичной или близкой интонацией. И вот эта интонационная повторяемость частей в двучленных пословицах создает, конечно, определенную ритмичность. Например: «День государев, а ночь наша» (Д., стр. 251); «В суд пойдешь — правды не найдешь» (Д., стр. 173); «На бога надейся, а сам не плошай» (Д., стр. 475).

Само собою разумеется, что эта ритмичность еще более повышается в многочленных пословицах, т. е. в пословицах, состоящих из трех, четырех и более частей. Вот примеры таких пословиц. Трехчленная: «Земля любит навоз, лошадь — овес, а воевода — принос» (Д., стр. 174). Четырехчленная: «Свекор драчлив, свекровь ворчлива, деверья журливы, невестки мутливы» (Д., стр. 392). Правда, не часто, но все же можно встретить пословицы пятичленные: «В земле черви, в воде черти, в лесу сучки, в суде крючки, — куда уйти?» (Д., стр. 148), а также шестичленные: «Дьячок не служит, все по девушке тужит; пономарь не звонит, на нее глядит; поп не венчает, за сына чает» (Д., стр. 748).

Многие двучленные и многочленные пословицы суть не что иное, как стихи-фразовики. Для наглядности разобьем приводимые ниже пословицы на стихотворные строчки.

Когда деньги говорят,
Тогда и правда молчит.
(Д., стр. 83)

Козла спереди бойся,
Коня — сзади,
А злого человека со всех сторон.
(Д., стр. 148)

Портной без кафтана,
Сапожник без сапог,
А плотник без дверей.
(Д., стр. 522)

«В основе строения фразовика, — пишет А. П. Квятковский, — лежит свободное членение поэтической речи на стиховые строки, где граница интонационной волны, отмечаемая концевой конструктивной паузой, является определяющим признаком членения».¹¹

Фразовик со смежными рифмами называется раешным стихом или раешником. В пословицах чаще всего встречается именно раешник. Приведу лишь некоторые примеры раешника:

Житье нам, житье:
Как подумаешь, так и за вытье.
(Д., стр. 106)

На мужике кафтан хоть сер,
Да ум у него не черт съел.
(Д., стр. 717)

Когда нечем заплатить долгу,
Ехать будем на Волгу.
(Д., стр. 536)

¹⁰ И. И. Вознесенский. О складе или ритме и метре кратких изречений русского народа: пословиц, загадок, присказок и др. Кострома, 1908, стр. 5.

¹¹ А. К в я т к о в с к и й. Поэтический словарь. М., 1966, стр. 323.

В раешном стихе ритмичность достигается тем, что в нем речь паузами и рифмами делится на стиховые строки, являющиеся аналогичными в интонационном отношении. Однако отдельные члены пословицы могут быть аналогичными не только по их интонации, но и по характеру имеющихся в них ударений. Ритмичность в таком случае достигается не только повторением аналогичных интонаций, но и одинаковым количеством ударений. Следовательно, перед нами типично тонический стих.

К сожалению, фольклористы не только основательно не исследовали, но даже не отметили наличие в пословицах фразовиков и раешников. В ряде работ ничего не говорится и о пословичном тоническом стихе, тогда как наблюдения показывают, что большинство пословиц имеет именно тонический стих. Чаще всего встречаются пословицы, состоящие из одноударных тонических стихов. Каждый член этих пословиц имеет лишь одно ударение. Одноударные стихи мы встречаем в пословицах двучленных: «Кто в море не бывал, тот и горя не видал» (Д., стр. 151); в трехчленных: «Мы и там служить будем на бар: они будут в котле кипеть, а мы станем дрова подкладывать» (Д., стр. 714); в четырехчленных: «Один женился — свет увидал, другой женился — с головой пропал» (Д., стр. 367); в пятичленных: «В земле черви, в воде черти, в лесу сучки, в суде крючки, — куда уйти?» (Д., стр. 148); в шестичленных: «Дерет коза лозу, а волк козу, а мужик волка, а поп мужика, а попа приказный, а приказного черт» (Д., стр. 709).

Одноударный тонический стих наиболее употребительный, но не единственный в пословицах. Нередко встречаются случаи, когда члены пословиц имеют не одно ударение, а два, например: «Горе в лохмотьях, беда нагишом» (Д., стр. 143); «Горе — что море: не переплыть, не вылакать» (Д., стр. 147); «Судья — что плотник: что захочет, то и вырубит» (Д., стр. 172). Ударений может быть и три: «Лошадь с волком тяглась — хвост да грива остались» (Д., стр. 173); «Красны боярские палаты, а у мужиков избы на боку» (Д., стр. 714); «Лихо жить в нуже, а в горе и того хуже» (Д., стр. 140); и четыре: «Не кидается девица на цветное платье, а кидается девица на ясного сокола» (Д., стр. 700), и более.

В тонических пословицах наблюдается тенденция к уравниванию количества времени, необходимого на произнесение их отдельных частей. В связи с этим хочется обратить внимание на следующее явление. В двучленных пословицах мы иногда наблюдаем выпадение из второй части подлежащего, сказуемого или других членов предложения, легко подразумеваемых из контекста речи. И весьма показательно, что в таких случаях утраченное слово, а вместе с ним и ударение компенсируются дополнительной паузой. Например: «Моль одёжду ёст, а печаль — (пауза) сердце» (Д., стр. 141); «Злой плачет от зависти, добрый — (пауза) от радости» (Д., стр. 140); «Видна печаль по ясным очам, кручина — (пауза) по белу лицу» (Д., стр. 141).

В литературе справедливо отмечалось, что в большинстве двучленных и многочленных пословиц ударения стоят на словах, находящихся в конце их частей. После этих слов идут более или менее значительные паузы, которые еще более подчеркивают членение пословицы на части и таким образом усиливают ее ритмичность.

Однако следует отметить, что можно встретиться и с другим расположением ударений в пословицах, с иным их ритмическим рисунком. Нередко, например, в двучленных пословицах ударения падают на первое слово первой части и последнее слово второй части. И в таком случае мы имеем своеобразное «ритмическое кольцо». Например: «Красна ягодка, да на вкус горька» (Д., стр. 697); «Беда и богатого мужика бездомит»

(Д., стр. 147). Такое расположение ударений придает пословице четкую ритмическую законченность и интонационно подчеркнуто выделяет ее из речевого потока.

Иногда по принципу «ритмического кольца» строится не вся пословица, а лишь отдельные части ее. И в таком случае довольно сильно подчеркивается деление пословицы на составляющие ее части. Например: «Зять любит взять, тэсть любит чéсть, а шурин глаза щурит» (Д., стр. 396). Все три части приведенной пословицы по расположению в них ударений являются симметричными: во всех частях ударения падают на первое и последнее слова.

Надо сказать, что симметричное расположение ударений в отдельных частях пословиц — явление не редкое. И в данном случае, на наш взгляд, можно говорить об особом пословичном симметричном стихе. Вот лишь некоторые примеры такого симметричного стиха:

Нё б́удь склáдён, дá б́удь лáдён.
(~ // ~ + ~ // ~)
(Д., стр. 699)

Й нё лáднó, дá ўгóднó.
(~ ~ / ~ + ~ ~ / ~)
(Д., стр. 700)

Бóрдкá Мíйнíя, á сóвёсть глíйнíя.
(~ / ~ / ~ ~ + ~ / ~ / ~ ~)
(Д., стр. 698)

Сóкбá хóть нá кóл, дá гóл, чтó мóсбá.
(~ / ~ ~ / + ~ / ~ ~ /)
(Д., стр. 412)

Гóлбсíстá птáшкá, дá чёрнá рўбáшкá.
(~ ~ / ~ / ~ + ~ ~ / ~ / ~)
(Д., стр. 700)

Выше мы привели примеры симметричного стиха в двучленных пословицах. Но его можно обнаружить и в многочленных пословицах. Вот пример симметричной четырехчленной пословицы:

В дéвкáх сíжёнó — гóрё мýкáнó; зáмўж в́ыдáнó — вдвóбё прíбýлó.
(/ ~ / ~ ~ + / ~ / ~ ~ + / ~ / ~ ~ + / ~ / ~ ~)
(Ав., стр. 149)

Обнаруженный нами в пословицах своеобразный стих, который мы пока условно назвали симметричным стихом, расширяет наши представления о многообразии стихотворных видов и форм в пословицах.

Силлабо-тонический стих в пословицах, на наш взгляд, можно считать разновидностью или дальнейшим развитием так называемого симметричного стиха. Если в симметричном стихе по расположению ударных и безударных соизмеримы (повторяются) отдельные члены пословиц, то в силлабо-тоническом стихе на основе этих признаков соизмеримы и отдельные части этих членов, т. е. в членах пословицы повторяются определенные стопы. Поэтому неудивительно, что в пословицах можно встретить хорей: «Много шуму — мало толку» (Д., стр. 517), «Тише едешь — дальше будешь» (Д., стр. 284); ямба: «Горячее едят подьячие, голодные едят холодное» (Д., стр. 709), «Мели, Емеля, твоя неделя» (Д. стр. 613);

дактиль: «Жгуча крапива родится, да в шах пригодится» (Ан., стр. 152); амфибрахий: «У горькой беды нет сладкой еды» (Д., стр. 141); анапест: «Без коня не казак» (Д., стр. 711).¹²

Выдержанные силлабо-тонические размеры в пословицах встречаются не часто, но для нас важно подчеркнуть, что они все же в них встречаются и являются для пословиц совершенно закономерными, органически входят в их метрическую структуру.

Правда, в пословицах мы часто обнаруживаем самые различные отклонения от схемы ударных и безударных того или иного силлабо-тонического размера. Так, например, в пословице «Мужик пляшет, шапкой машет, приседает — меру знает; солдат выпьет на отвагу — скачет, пляшет до упаду» (Д., стр. 713) следующие отклонения от хорейского размера: недостает ударений на 1-м, 9-м, 17-м, 21-м и 29-м слогах и, наоборот, лишние ударения на 2-м и 18-м слогах. Но подобные отклонения мы находим почти во всех и литературных силлабо-тонических стихах.

Своеобразие стихотворной формы пословиц не в отклонении от схем силлабо-тонических размеров, а в специфическом применении этих размеров. Во-первых, пословица вполне мирится с тем, что по определенной силлабо-тонической схеме будут построены ее части не полностью, а только некоторые их слова. Так, в пословице «Кто лёнив с сѡхѡй, Тому вѣсь гѡд плѡхѡй» (Д., стр. 525) из метрической схемы ямба выпадают первые слова обеих частей — «кто» и «тому». А в пословице «Ловцы рѣбнѣе — люди гѣблѣе» (Д., стр. 524) строго выдерживают дактиль только последние слова рифмующихся частей: «рыбные» и «гиблые».

Такие ритмические «комплексы» вполне отвечают эстетике пословицы, которая употребляется в живой разговорной прозаической речи. Для пословицы бывает вполне достаточно, чтобы соблюдался единый размер в конечных рифмующихся словах ее частей. Например: «Служат сѡборнѡ, а едят пѡдвѡрнѡ» (Д., стр. 707).

Во-вторых, отдельные части пословицы могут иметь свою особую ритмическую организацию, использовать тот или иной силлабо-тонический размер. Так, например, в пословице «Часѡм с квасѡм, а пѡрѡбѡ с вѡдѡбѡ» (Д., стр. 74) первая часть имеет хорейский размер, а вторая — анапестический.

В-третьих, пословица наряду с частями силлабо-тонического размера может иметь и части так называемого симметричного стиха. Например, в пословице «С мужем — мужа; без мужа — и того хуже; а вдовой да сиротой — хоть волком вой» (Д., стр. 369) в первой части хорей, вторая и третья друг другу симметричны, а в четвертой ямб.

В. И. Даль тонко почувствовал, что «складность» пословиц достигается самыми разнообразными путями. «Возьмем два-три примера, — писал Даль. — „Бог не поберег вдоль и поперек“; по три коротких между двух долгих, а размер хорош».¹³ Здесь пример симметричного пословичного стиха (/ ∪ ∪ ∪ / + / ∪ ∪ ∪ /). «„Рано встала, да мало напряла“; по долгому с коротким на концах, а две средние стопы — долгий с двумя короткими».¹⁴ Ритмическое своеобразие этой пословицы в том, что здесь две дактилические стопы как бы зажаты в кольцо двумя (начальной и конечной) хорейскими стопами.

Как показывают наблюдения, в подлинно художественных пословицах различные отклонения от определенного стихотворного размера мо-

¹² См. примеры силлабо-тонического стиха в статье: М. П. Штокмар. Стихотворная форма русских пословиц, поговорок, загадок, прибауток, стр. 155—157.

¹³ В. И. Даль. Пословицы русского народа, стр. 24.

¹⁴ Там же.

тивированы ображениями содержания, продиктованы стремлением к наибольшей выразительности. Возьмем к примеру пословицу:

Драгун бежит, (~ / ~ /)
 Земля дрожит, (~ / ~ /)
 А оглянешься — (~ ~ / ~ ~)
 В грязи лежит. (~ / ~ /)

Изменение размера в третьей части пословицы (замена ямба так называемым двойным амфибрахием) глубоко мотивировано: выбиваясь из общего ритма, третья часть задерживает на себе внимание и переводит пословицу из одного содержания в другое.

Ритмом подчеркнута контрастность содержания двух частей в пословице «Брат братом, сват сватом, а денешки не родня» (Д., стр. 527). Первой и второй частям, говорящим о ладе в отношениях и построенным складно, как две симметричные части (// ~ + // ~), противопоставляется и по своему содержанию и по прозаическому ритму (~ / ~ ~ ~ ~ /) третья часть.

Большую ритмико-смысловую роль в пословицах играет рифма. Как мы уже отмечали, пословичная рифма обстоятельно рассмотрена в упомянутой выше работе М. П. Штокмара.¹⁵ И мы хотели бы остановиться лишь на вопросе ее преднамеренности. Известно, что в ряде традиционных жанров русского фольклора (например, в былинах и песнях) рифма чаще всего бывает непреднамеренной, обусловленной особенностями синтаксиса. Что же в этом отношении представляют собой пословичные рифмы?

Как показывают наблюдения, рифмы в пословицах являются не случайными, а совершенно преднамеренными, специально созданными. «В свое время Ф. Буслаев справедливо заметил, что „пословица создавалась взаимными силами звуков и мысли“», — пишет В. П. Аникин.¹⁶

Это мнение Буслаева подтверждается тем, что рифмы в пословицах обычно падают на наиболее значительные слова. Например: «Жить было тихо, да от людей лихо» (Д., стр. 147); «Стой, не шатайся; ходи, не спыткайся; говори, не заикайся; ври, не завирайся» (Д., стр. 710).

Положение, что пословицы создаются «взаимными силами звуков и мысли», особенно ярко можно проиллюстрировать сопоставлением их отдельных вариантов. Возьмем, к примеру, пословицу «Метил в цель, а попал в пень» (Д., стр. 68). Здесь слово «пень» рифмуется со словом «цель». Позднее слово «пень» было заменено словом «окошко». В связи с этим пришлось заменить и слово «цель», так как оно не рифмовалось с новым словом. И получился такой вариант пословицы: «Метил в лукошко, а попал в окошко» (Д., стр. 68). Но варьирование пословицы, а вместе с тем и изменение ее рифм идет и дальше. На этой же странице в сборнике Даля мы находим пословицы: «Метил в ворону, а попал в корову»; «Стрелял в сына, а попал в усача»; «Стрелял в воробья, а попал в журавля».

С особой наглядностью преднамеренность рифмовки определенных слов видна в пословицах, включавших в себя имена собственные. Все эти пословицы убеждают нас в том, что то или иное имя вводится в них в зависимости от конкретного содержания пословицы, в прямой обусловленности тем, с каким словом это имя должно рифмоваться. Приведем для пояснения мысли несколько примеров: «В людях Илья, а дома

¹⁵ М. П. Штокмар. Стихотворная форма..., стр. 157—164.

¹⁶ В. П. Аникин. Русские народные пословицы, поговорки, загадки и детский фольклор, стр. 41.

свинья», «В людях Ананья, дома каналья» (Д., стр. 591); «Пришли на Настю беды да напасти» (Д., стр. 147); «У всякого Федорки свои отговорки» (Д., стр. 183); «Наш Филат не бывает виноват» (там же); «Дружка на дружку, а все на Петрушку» (там же); «Каков Пахом, такова и шапка; на нем» (Д., стр. 232); «Каков Мартын, таков у него и алтын» (там же); «По Ивашке рубашка» (там же).

О преднамеренной рифмовке свидетельствуют также внутренние рифмы, которые иногда встречаются в пословицах. Например: «Есть рожь в амбаре — есть грош в кармане» (Р., стр. 146); «Сало было, стало мыло» (Д., стр. 134); «Житье, житье: наготье да босотье» (Д., стр. 88); «Распой не поп, а поповичи распоповичи» (Д., стр. 707).

Рифмы в пословицах выполняют важную функцию. Они подчеркивают, усиливают ритмичность пословиц, выделяют наиболее значительные в смысловом отношении слова. Например: «Солдат-горемыка хуже лапотного лыка» (Д., стр. 711). О солдате же: «Сыт крупницей, пьян водницей» (Д., стр. 712); «Морских топит море, а сухопутных крушит горе» (Д., стр. 713).

Однако особенно ощутима ритмообразующая роль рифм не в двучленных, а в многочленных пословицах. Например: «Хоромы кривые, сени лубяные, слуги босые, собаки борзые» (Д., стр. 716).

Говоря о ритмообразующей роли рифм, следует подчеркнуть, что эту роль они выполняют во взаимодействии с другими ранее рассмотренными нами средствами стихотворной речи. Приведем такую пословицу: «Часом с квасом, а порою с водою» (Д., стр. 74). Разделение этой пословицы на две части достигнуто тем, что в каждой из них своя рифма и особые размеры: в первой — хорей, а во второй — анапест.

Возьмем пословицу более сложную:

Лихо не лежит тихо:
Либо катится, либо валится,
Либо по плечам рассыпается.

(Д., стр. 149)

В каждом из членов этой пословицы своя ритмическая организация, свое взаимодействие рифмы с другими приемами стихотворной речи. Первый член пословицы замкнут кольцом хорейческой рифмы (лихо — тихо). «Складность» второго члена достигается полнейшей музыкально-ритмической аналогией его частей (симметричный стих схемы $\cup\cup/\cup\cup$, дактилическая рифма). Третий член произносится значительно медленнее двух первых, является в пословице своеобразным приемом, мелодически объединяет все ее члены в единое целое.

Итак, совершенно несомненно, что при создании пословиц придается большое значение и их звуковой организации. В подавляющем большинстве случаев рифмы в пословицах являются совершенно преднамеренными и вместе с другими средствами стихотворной речи выполняют важные идейно-выразительные художественные функции.

Вместе с тем не следует и преувеличивать «звуковую инструментовку» пословиц. Не следует в любом случайном совпадении звуков видеть преднамеренный прием «звуковой инструментовки». И в этой связи нам представляются большой натяжкой примеры на сознательную звукозапись в пословицах, приведенные Ю. М. Соколовым («Все на свете крыто корытом», «Холоп на боярина не послух», «Горе только одного рака красит», «Был бы бык, а мясо будет») ¹⁷ и М. П. Штокмаром («Садил баба

¹⁷ Ю. М. Соколов. Русский фольклор. М., 1941, стр. 215.

бобы, а уродила клопы», «Замужем жена всегда госпожа», «Не годы, а горе старит»).¹⁸ В приведенных ими пословицах некоторые гласные и согласные повторяются совершенно случайно и не выполняют никаких определенных, преднамеренных идейно-художественных функций.

Для раскрытия особенностей стихотворной формы пословиц большое значение имеет решение вопроса о генетических истоках некоторых из них, об их связях с другими жанрами фольклора. В литературе по этому вопросу существуют противоположные мнения. Так, А. П. Квятковский считает, что пословицы самым непосредственным образом генетически связаны с традиционными стихотворно-песенными жанрами фольклора, возникли в результате трансформации (распада на отдельные строко-стихи) старых произведений. Перечислив признаки стихотворной речи в пословицах, А. П. Квятковский пишет: «Эти признаки поэтического стиля позволяют думать, что пословица является фрагментом, стихом, строкой из забытого произведения и удержалась она в народной памяти благодаря острой мысли, выраженной в особо удачной лаконичной форме».¹⁹

Наоборот, М. П. Штокмар заявляет, что ни одна пословица своими истоками не восходит к традиционным песням. А то, что вышло из песен, — то не пословицы.²⁰

Мнения А. П. Квятковского и М. П. Штокмара являются не отвечающими действительности крайностями. Несомненно, некоторые пословицы своими генетическими истоками восходят к традиционным песням. В качестве примера можно привести ряд пословиц на тему замужества: «Цвели цветики, да поблекли; любил молодец красну девицу, да покинул» (Д., стр. 744); «Не заламывай рябинку не вызревшу, не сватай (не бери) девку не взнавши» (Д., стр. 757); «Не на ту пору мать родила, не собрав разума, в люди пустила» (Д., стр. 61); «Не ровно замуж выйдется, не ровен черт навяжется» (Д., стр. 65); «В добром житие сами кудри вьются, в худом — секутся» (Д., стр. 102); «Носи платье, не складывай; терпи горе, не сказывай» (Д., стр. 142). Однако полагать, что почти все или очень многие пословицы возникли в результате забвения каких-то, теперь неизвестных песен, нет никаких оснований. Во всяком случае ясно одно, что вопрос о связи пословиц с традиционными, в том числе и песенными, жанрами фольклора нуждается в специальном всестороннем исследовании.

Пословицы употребляются в живой разговорной прозаической речи. Многие из них представляют собой образцы именно разговорной прозы. Что же касается стихотворных пословиц, то и они несут на себе печать прозаического контекста, в котором они употребляются. В пословицах мы находим все элементы стихотворной речи. Но их стихотворность как бы размывается под влиянием прозаического контекста. Поэтому одни пословицы имеют все признаки стихотворной речи, другие — только некоторые из этих признаков: соблюдается, например, размер, но нет в пословице рифмы и наоборот; один член пословицы может быть организован стихотворно, а другой — прозаически. Все это создает условия, при которых пословицы совершенно органически используются в разговорной речи: и выделяются из нее, и в то же время не выглядят в ней каким-то инородным телом.

¹⁸ М. П. Штокмар. Стихотворная форма..., стр. 161—162.

¹⁹ А. Квятковский. Поэтический словарь. М., 1966, стр. 220.

²⁰ М. П. Штокмар. Стихотворная форма..., стр. 151.

Представляется, что живая прозаическая речь была и основным очагом исторического возникновения пословиц.

Л. И. Тимофеев считает, что рифме принадлежит первостепенное место в первичной стихотворно-ритмической организации прозы. «На первых порах развития речевого стиха, когда он почти не отделялся еще от первичного фразового ритма и в силу этого ритм осуществляется чередованием законченных синтаксических речевых отрезков, почти лишенных соизмеримости (и по числу слогов и по расстановке ударений), — пишет исследователь, — рифма имеет особое значение, ибо она резко подчеркивает этот ритм и тем самым усиливает его».²¹

«Очевидно, пословицы были первым из народно-поэтических жанров, где зародилась рифмовка», — пишет М. П. Штокмар.²² Это предположение известного специалиста по русскому стихосложению представляется очень резонным.

Затем опыт рифмовки и вообще организации стиха, по мнению М. П. Штокмара, от пословиц перенимает более молодой фольклорный жанр — прибаутка. В качестве примера исследователь приводит прибаутку из сборника пословиц Даля: «У нашего соседа — веселая беседа: гуси в гусли, утки в дудки, овцы в донцы, тараканы в барабаны» (Д., стр. 785). Приведем еще одну известную прибаутку: «Сбил, сколотил — вот колесо; сел да поехал — ах, хорошо! Оглянулся назад — одни спицы лежат» (Д., стр. 24).

Генетически и терминологически с прибауткой в известной мере связан жанр частушки.²³ Однако связь пословиц с частушками, в том числе и по линии стихотворной формы, была не только опосредствованной (через прибаутки), но и прямой, непосредственной.²⁴

Работа по изучению стихотворной формы пословиц должна быть продолжена. Обстоятельное и всестороннее исследование этого вопроса необходимо для определения основных черт стихотворной речи как пословиц, так и многих других жанров русского фольклора.



²¹ Л. И. Тимофеев. Очерки теории и истории русского стиха, стр. 185.

²² М. П. Штокмар. Стихотворная форма. . ., стр. 163.

²³ См. об этом: С. Г. Лазутин. Воронежские частушки (к истории жанра). Известия Воронежского гос. педагогического института, т. 72, Литературное краеведение, 1968, стр. 52—53.

²⁴ См. об этом: С. Г. Лазутин. Русская частушка. Вопросы происхождения и формирования жанра. Воронеж, 1960, стр. 219—248.

В. В. МИТРОФАНОВА

РИТМИЧЕСКОЕ СТРОЕНИЕ РУССКИХ НАРОДНЫХ ЗАГАДОК

Художественная техника, форма, язык и поэтическая структура произведений фольклора мало изучены нашей наукой. Особенно сложны вопросы народного стихосложения. Несмотря на то что исследованию ритмической структуры былин и песен посвящена большая литература,¹ в области народного стихосложения все еще остается много спорных вопросов, и есть жанры, совершенно неизученные с точки зрения их ритмического строения. Среди них — загадки.

Говоря о художественном своеобразии загадок, исследователи останавливаются на принципах их поэтического видения и отражения действительности. Загадки поэтичны по самому своему существу, образам. Они открывают поэзию в самых простых, обыкновенных вещах, окружающих человека в его повседневной жизни, находят для них яркие, удивительные уподобления (ковш — утка, кочерга — конь, и т. д.). Чаще всего загадка — это метафора.² В загадках своеобразное, свойственное главным образом фольклору, сравнение — отрицательное.³ Широко распространен в них прием оксюморона, не так уж часто встречающийся в литературе и фольклоре.⁴ Разнообразны приемы создания образа в загадке, и среди них особенно интересен звуковой.⁵ Таков в общих чертах круг вопросов, занимавших исследователей художественного своеобразия русских народных загадок. По вопросу их ритмического строя существуют только некоторые беглые замечания. Так, несколько слов о значении и своеобразии рифмы в загадках есть в работах Б. М. Соколова

¹ Основные вопросы исследования обобщены в работе М. П. Штокмара, см.: М. П. Штокмар. Исследования в области русского народного стихосложения. М., 1952. Большой вклад в изучение проблем народного стиха внесли авторы следующих работ: В. М. Жирмунский. Введение в метрику. Теория стиха. Л., 1925 (Российский институт истории искусств. Вопросы поэтики. Вып. VI); А. Квятковский. Метрика русского народного стиха. Литературный критик, 1940, № 5—6, стр. 229—252; А. П. Скафтымов. Поэтика и генезис былин. Очерки. М.—Саратов, 1924; Б. М. Соколов. Эскурсы в область поэтики русского фольклора. Художественный фольклор, I, М., 1926, стр. 30—53.

² В. П. Аникин. Русские народные пословицы, поговорки, загадки и детский фольклор. М., 1957, стр. 54; М. А. Рыбникова. Загадки. М.—Л., 1932, стр. 65 (вступительная статья).

³ А. Веселовский. Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля. В кн.: А. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940, стр. 184—185.

⁴ М. А. Рыбникова. Загадки, стр. 61—64.

⁵ А. И. Гербстман. О звуковом строении народной загадки. Русский фольклор, XI, М.—Л., 1968, стр. 185—197.

«Экскурсы в область поэтики русского фольклора»⁶ и В. М. Жирмунского «Рифма, ее история и теория».⁷ Специальных работ на эту тему нет. Исследователи стихотворной формы малых жанров главное внимание сосредоточили на пословицах, оставив на долю загадок голословные утверждения, что в поэтическом строе они сходны с пословицами и поговорками. Так, в предисловии к работе И. И. Вознесенского «О складе или ритме и метре кратких изречений русского народа»⁸ сказано, что рассмотрены будут пословицы и загадки, но все внимание обращено на пословицы. О загадках почти ничего не говорится, приведено только несколько примеров и указано, что по поэтическому строю они похожи на пословицы. Так же поступают и современные исследователи. В статье М. Штокмара «Стихотворная форма русских пословиц, поговорок, загадок, прибауток», несмотря на заявку заглавия, все внимание сосредоточено на пословицах. Загадки же автор не считает необходимым рассматривать, отождествляя их по ритмическому строению с пословицами и не приводя в пользу этого мнения никаких аргументов.⁹

Утвердившаяся в науке формула: пословицы, поговорки, загадки — стала настолько общепринятой, что даже в исследованиях загадки оказались лишенными самостоятельности, стали восприниматься наравне с поговорками как нечто близкое и даже общее с пословицами. В то же время не требует особых доказательств факт, что загадки — самостоятельный жанр русского фольклора, имеющий некоторые общие черты с пословицами, как, впрочем, и с другими жанрами, но обладающий также и своими специфическими чертами. Не подлежит сомнению и то, что ритмическое строение загадок следует изучить, а уже потом утверждать, тождественно оно с пословицами или имеет какие-то особенности. Необходимо рассмотреть загадку за загадкой и определить, чем, какими способами создается их ритм, их стихотворный строй; почему одни варианты воспринимаются как стихи, а другие — как проза. Затем следует выяснить, определяется ли стихотворность для каждой загадки своим, особым законом или можно установить какие-то общие закономерности, что позволит говорить о принципах строения загадок вообще.

Одним из первых вопросов, встающих перед исследователем ритмического строения любого жанра фольклора, является отбор произведений. «Изучение наиболее миниатюрных форм народно-поэтического творчества — пословиц, поговорок, загадок и т. п. связано с большими трудностями в смысле выбора подлинно фольклорного материала», — писал М. П. Штокмар.¹⁰ К загадкам это относится, пожалуй, более всего, так как в устной традиции бытует большое количество загадок, сочиненных известными и неизвестными авторами, в разное время перешедших из школьных хрестоматий или других печатных сборников. Известно, что многие загадки находят параллели в древнерусских рукописных памятниках («Беседа трех святителей», «Пчелы», «Азбуковники»). Их устное или литературное происхождение следует доказать, но при исследовании

⁶ Б. М. Соколов. Экскурсы в область поэтики русского фольклора. Художественный фольклор, I, М., 1926, стр. 36—37.

⁷ В. М. Жирмунский. Рифма, ее история и теория. Пгр., 1923 (Российский институт истории искусств. Вопросы поэтики. Вып. III), стр. 297.

⁸ И. И. Вознесенский. О складе или ритме и метре кратких изречений русского народа. Кострома, 1908.

⁹ М. П. Штокмар. Стихотворная форма русских пословиц, поговорок, загадок, прибауток. Звезда Востока, 1965, № 11, стр. 152, 157.

¹⁰ Там же, стр. 149.

стихотворного строения народных загадок их нельзя смешивать с другими вариантами. Это касается прежде всего загадок-вопросов, таких как:

Что острее меча? Что удалее на свете?
(Взор человеческий).

Что выше леса, краше света, без огня горит?
(Солнце).

Чего на свете нет буйнее?
(Ветра).¹¹

Многие загадки построены в форме рассказов-притч. Своей образностью и лексикой они определенно возвращают нас к рукописным памятникам древней Руси. Такова, например, загадка про глиняный горшок:

Взят от земли, как Адам,
Посажен на колесницу, как Илья,
Вывезен на торг, как Иосиф,
Берут, покупают, для дому набирают,
Принесут — он растужится, расплачется,
Помрет — не горюют,
Похоронят — не плачут.¹²

Печать литературного творчества разных эпох отчетливо видна и в следующих загадках:

Чист и ясен, как алмаз,
Дорог не бывает,
Он от матери рожден,
Сам ее рождает.
(Лед).

Без рук, без ног идет вперед,
Твердит: «Тик-так, тик-так, трудись всяк».
(Часы).

В круглом домике, в окошке,
Ходят сестры по дорожке,
Не торопится меньшая,
Но зато спешит старшая.
(Стрелки часов).

Идет пароход
То взад, то вперед,
А за ним такая гладь,
Ни морщинки не видать.
(Утюг).¹³

Подобных загадок немало в устном бытовании. Многие, особенно сочиненные в XIX—XX вв., имеют вид четверостишия, они значительно отличаются от народных ритмических вариантов и организованы по всем правилам литературного стихосложения:

¹¹ Загадки. Издание подготовила В. В. Мигрофанова. Л., 1968 (Памятники русского фольклора), №№ 1442, 1443, 172, 230.

¹² Там же, № 3697.

¹³ Там же, №№ 512, 3612, 3620, 3976.

Он упрямый и пүзатый,
 Больно бьют его ребята.
 Отчего беднягу бьют?
 Оттого, что он надут.

(Мяч).¹⁴

Подлинно народные загадки, как будет видно в дальнейшем, не выдерживают одного ритма на протяжении четырех стихов. Бытование в устной традиции загадок литературного происхождения следует учитывать при отборе материала для изучения ритмического строения русских народных загадок. Необходимо проверять в каждом отдельном случае, не является ли правильное литературное стихосложение результатом литературного происхождения загадки.

Кроме того, в устном бытовании немало загадок, искаженных в результате забывания. Искажения касаются прежде всего ритмического строения, как наиболее хрупкой формы, мало защищенной образом, смыслом и т. п. Еще больше искаженных вариантов в печатных собраниях, как в силу ошибок при записи, опечаток и т. д., так и в силу сознательной правки собирателей и публикаторов. Следовательно, нельзя брать любую загадку, необходим отбор вариантов, ритмическое строение которых сохранено наиболее отчетливо. Так как нет возможности выделить какие-либо большие собрания и отдать им предпочтение в сохранности и подлинной народности их материала, для изучения будет использован указанный выше сводный сборник «Загадки», вышедший в серии «Памятники русского фольклора».

Отбор материала для изучения ритмического строения загадок осложняет также своеобразие загадок как явления устного народного творчества. Краткие, внешне простые, не воспринимающиеся серьезно ни исполнителями, ни собирателями, загадки ставят перед исследователями немало сложных и противоречивых вопросов. В них нет единства ни в чем, кроме основного, определяющего жанр, признака: для того чтобы загадка была загадкой, необходимо не называть предмет, о котором идет речь, а заменить его каким-либо другим, или назвать его свойства, функцию, способ изготовления. Это может быть достигнуто многими, различными способами. Загадка может представлять небольшой рассказ, диалог, короткое суждение. В основе ее может лежать метафора, отрицательное сравнение и т. п. Еще разнообразнее загадка в своем ритмическом строении. Более одной трети подлинно народных загадок имеет совершенно определенное прозаическое строение. Это обычные простые предложения, очень редко осложненные распространенными определениями. Сложные предложения в загадках — большая редкость. Прозаические варианты равноправны, не являются искажением, следствием забывания или умирания жанра. Они так же хороши, как и ритмически организованные, их образы и уподобления не менее остроумны и поэтичны. Например:

Бурая корова через прясло глядит.

(Солнце).

Ночь спит на земле, а утром убегает.

(Роса).

Отец не успел родиться, а сын пошел в солдаты.

(Огонь и дым).¹⁵

¹⁴ Там же, № 5246.

¹⁵ Там же, №№ 155, 195, 3199.

Подобных загадок, повторяю, более трети всего репертуара. Они остаются вне поля зрения исследователя ритмического строя загадок, но о них нужно помнить, их нельзя просто отбросить, как это можно сделать с прозаическими пересказами при изучении былин или песен. Песня, рассказанная прозой, перестает быть песней, а загадка и в прозаической форме остается загадкой — полной, поэтической, бытующей.

В результате изучения стихотворного строения былин и песен общепризнанным стало и вошло в учебники утверждение, что в народном стихе нет обязательного чередования ударных и безударных слогов, создающего мерную стопу. В его основе признаются более или менее одинаковое количество ударных слогов (два, три или четыре) и свободное количество и группировка вокруг них безударных.¹⁶ Фронтальный просмотр загадок, имеющих стихотворный строй, не дал возможности определить, какое количество ударений типично для ритмически организованной загадки. И прозаические и ритмические варианты часто имеют одинаковое количество ударений (три, четыре, пять). Может быть, в силу их краткости (многие варианты содержат всего пять-шесть слов) или сложности установления границ стиха трудно определить типичное для стихотворных загадок количество ударений, отличающее их от прозаических. Различия между ними определяются какими-то другими закономерностями.

Относительно вопроса о свободном количестве и группировке безударных вокруг ударных также требуются некоторые оговорки. Многие варианты действительно свободно располагают безударные вокруг ударных, но немало и таких, которые обладают достаточно постоянным количеством безударных между ударными во всей загадке. Так, например:

Сёмьсѳт сѳлбвьѳт нѳ пѳдѳшкѳх сѳлѳт.

(Пчелы).

Бѳрѳн в хлѳвѳ, нѳгѳ в стѳнѳ.

(Крюк).

Лѳтѳт — мѳлчѳт, лѳжѳт — мѳлчѳт,
Кѳгдѳ ѳмрѳт, тѳгдѳ зѳрѳвѳт.

(Снег).

Лѳтѳт пѳрхѳн, бѳз пѳл кѳфтѳн, бѳз пѳгдѳвѳц.

(Дождь).

Зѳ нѳшѳм зѳ двѳрѳм лѳжѳт кѳкѳрѳ с твѳрѳгѳм.

(Талая земля под снегом)

Мѳтѳвѳлѳ-кѳсѳвѳлѳ пѳ пѳднѳбѳсьѳ хѳдѳлѳ,
Пѳ-фрѳнцѳзскѳ гѳвѳрѳлѳ, пѳ-нѳмѳцкѳ ѳтвѳчѳлѳ.

(Гром).

Тѳчѳт, тѳчѳт — нѳ вѳтѳчѳт,
Бѳжѳт, бѳжѳт — нѳ вѳбѳжѳт.

(Река).

¹⁶ Г. Л. Абрамович. Введение в литературоведение. Пособие для педагогических институтов. Изд. 3-е. М., 1961, стр. 209—210.

Сърбчкѣ в ѓсбчкѣ пѣска́йвѣѣт,
Олѣшкѣ за хвѡстѣк пѡдѣргѣйвѣѣт.

(Коса и сенокос).¹⁷

Количество примеров можно было бы умножить. Их обилие свидетельствует о том, что правильное чередование ударных и безударных слогов в загадках органично и составляет один из способов создания ритма в них. Преобладающим является двухдольник и трехдольник, складывающиеся нередко в четырехдольник и шестидольник.

Несмотря на четкость ритма приведенных выше загадок, определить конец стиха в них не так просто. Чаще всего границу стиха определяет интонационный и смысловой фактор. И в этом отношении загадки сближаются с фразовиком. Нельзя определенно сказать, сколько стихов, например, в загадке:

Лѣтѣт — мѡлчѣт, лѣжѣт — мѡлчѣт,
Кѡгдѣ умрѣт — тѡгдѣ зарѣвѣт.

(Снег).¹⁸

Можно определить здесь четыре стиха, а можно — два, делящиеся на два полустишия, как это и сделано. В пользу второго способа — смысловой фактор. Загадка состоит из двух компонентов: определения, когда снег «молчит», и второго — когда он «кричит». Каждый из них и составляет один стих, одну строку. В середине стиха небольшая пауза делит его на два полустишия: «Летит — молчит, || лежит — молчит...», «Течет, течет || не вытечет...» и т. д. Обычно загадки составляют один-два стиха, делящиеся на два полустишия. Реже встречается деление стиха на три части, как например в загадке про дождь:

Летит пурхан, || без пол кафтан, || без пуговиц.

Приведенные выше примеры сближаются с фразовиками только членением их на стихотворные строки, зависящим от интонации и смысла. Но среди загадок есть и типичные фразовики, т. е. интонационно-фразовые, дисметрические стихи:

Не роя, а колыбается,
Не троста, а шатается,
Сама поскрипывает,
Сама попрыгивает,
Сама песни поет.

(Зыбка).

Выйду в лес без топора, без долота,
Высеку две лодки ездовых,
Две доски половых,
Горшку покрывку,
Уполовнику ручку.

(Желудь).

В лесах родился, пню поклонился,
В избе крестился, всех перебил:
Ребенка в люльке, старца в келье,
Царя в Москве, короля в Литве.

(Баный веник).¹⁹

¹⁷ Загадки, №№ 636, 3152, 382, 320, 304, 278, 469, 2167.

¹⁸ Там же, № 382.

¹⁹ Там же, №№ 3540, 1826, 2960.

В четко метрических загадках распространены полудольные слоги, произносящиеся вдвое быстрее, чем обычные неударные, и поэтому не нарушающие ритмического строения в целом, даже в том случае, если вместо одного безударного появляется два:

Пáн Пáновiч упáл в кóлбóдѣц. . .
(Лист дерева).

Стóйт Ёрмáк, зялбмя кóлпáк.
(Крюк).²⁰

Нередко встречается столкновение ударных слогов, т. е. соседство ударных, не разделенных безударными. Причем сила их звучания почти равная:

Лётéл пán нá вóдѹ пáл,
Сáм нё тóнёт, вóдý нё мýтйт.
(Лист дерева).

Сйдýt тýпкá в сёмй юбкáх.
(Лук).²¹

Во всех этих вариантах большое значение для создания ритма имеет созвучие слов, составляющих вариант: пан — пал, тупка — юбка, мальчик — пальчик, т. е. то, что обычно принято называть рифмой. В. М. Жирмунский писал: «По своему происхождению русская народная рифма является произвольным следствием ритмико-синтаксического параллелизма соседних стихов и полустихий, лишь постепенно и не во всех случаях приобретая значение как самостоятельное созвучие». ²² В задачи настоящей работы не входят теоретические вопросы определения самостоятельности рифмы и возможности вообще говорить о ней в народных произведениях, а также классификации встречающихся в загадках созвучий. Необходимо показать значение созвучия слов для ритмического строения русских народных загадок.

Значение созвучия прослеживается на загадке про зубы:

Полон хлевeц белых овец.
(Зубы).²³

Созвучие «хлевeц — овец» создает ритмичность. Нарушение созвучия делает загадку обычным прозаическим сообщением:

Полон хлев белых овец.
(Зубы).²⁴

Вариантов созвучий много. Бывают созвучны два рядом стоящие слова, причем второе вводится именно ради созвучия, ничего не прибавляя к смыслу загадки:

Сито бито, золотом обито.
(Небо).

Сито вито, решетом покрыто.
(Небо и земля).

²⁰ Там же, №№ 1707, 3153.

²¹ Там же, №№ 1709, 2510.

²² В. М. Ж и р м у н с к и й. Рифма, ее история и теория, стр. 265.

²³ Загадки, № 1476.

²⁴ Там же, № 1477.

Стоит дуб-стародуб,
 На том дубе-стародубе
 Сидит птица-веретеница,
 Никто ее не поймает:
 Ни царь, ни царица, ни красна девица.
 (Небо и солнце).

Чан-молчан — серебряна покрывка.
 (Лед на реке).

Криво-кривало, где спобывало, что повидало?
 (Река).

Под мостом, под ярустом лежит кафтан однорядошный.
 (Озимь).

Сама самышка, золота кубышка...
 (Просо).

Два-ста ухаства, два-ста рогаста, четыре-ста ходаста.
 (Корова).²⁵

Бывает созвучно почти все слово:

Маленький шарик по полу шарит.
 (Веник).

Маленький Игнат под кучкой играт.
 (Мышь).²⁶

Или же соотносятся слово и часть другого слова («как пал, так и пропал»), окончания слов:

Был я на копанце,
 Был я на хлопанце...²⁷

Наиболее широко распространено созвучие окончаний глаголов, прилагательных, существительных:

Летит, урчит,
 На землю падет, землю дерет.
 (Жук).

За леском, леском кипит гора с песком.
 (Муравейник).

Я по земле не хожу,
 Вверх не гляжу,
 Гнезда не завожу,
 А детей вывожу.
 (Рыба).

Кругом вода, а с питьем беда.
 (Море).

²⁵ Там же, №№ 9, 7, 145, 518, 463, 2056, 2080, 1062.

²⁶ Там же, №№ 3651, 1212.

²⁷ См. загадки о горшке в кн.: Загадки, стр. 113.

Кадило, кадило по миру ходило,
Домой пришло — по щелям пошло.

(Серп).

Бежит свинка, золотая спинка,
Носочек стальной, а хвосточек льняной.

(Иголка с ниткой).²⁸

Для получения созвучия и ритма повторяются одни и те же слова: «мету, мету»; «еду, еду», «несу, несу», «под полом, полом» и т. д. Бывают случаи, когда слова в угоду созвучию искажаются или меняют ударение. Правда, таких вариантов очень мало. Их было бы, может быть, больше, но собиратели и публикаторы выправляли ошибки и искажения слов. Так, ради созвучия искажены слова в загадках:

Летит птица, не ест ни ржи, ни жита,
А ест тура да оленя до красного дёня.

(Овод).

Беленький тулупчик шит без р у б ч и к.

(Яйцо).

Семьдесят одеж и все без з а с т е ж.

(Курица).²⁹

Нередко созвучие, появление определенного ритмического рисунка связано с грамматическим и морфологическим параллелизмом, повторяемостью глаголов или числительных («два слушают, два нюхают, два за сторожа стоят»), существительных, частиц, союзов (без рук, без ног; ни рак, ни рыба; ни зверь, ни птица). В подобных случаях, как и вообще в созвучии, большое значение имеют равное количество слогов и место ударения. Так, в примере «без рúк, без нóг» существительные односложные; в случае «ни рáк, ни рýба» — односложное и двусложное, а в созвучном с ним «ни звéрь, ни птíца» — такое же количество слогов и такое же расположение ударений.

Многие варианты построены на параллелизме грамматических категорий, однородных по грамматической функции, звучанию, расположению ударных слогов, но противоположных по смыслу:

Два братца рядом стоят,
Вместе не сойдутся, врозь не разойдутся.

(Дверные притолоки).

Рыба в море, хвост на заборе.

(Ковш).

Сани бегут, а оглобли стоят.

(Река и берега).

Летит — говорит, а сядет — молчит.

(Оса).³⁰

²⁸ Загадки, №№ 748, 723, 552, 540, 2125, 4682.

²⁹ Там же, №№ 766, 902, 963.

³⁰ Там же, №№ 3116, 3881, 480, 695.

Грамматический параллелизм пронизывает иногда всю загадку, крепко связывая ее ритмическое строение:

Хозяин спит — овцы на выгоне,
 Хозяин выглянет — овец не видно,
 Хозяин спрячется — овцы опять обозначатся.
 (Солнце и звезды).³¹

В некоторых вариантах определенный ритмический рисунок создается только сочетанием созвучия и грамматического параллелизма:

Раскину я рогожку,
 Насыплю горошку,
 Поставлю квасу кадушку,
 Положу хлеба краюшку.
 (Небо, звезды,
 месяц, дождь).³²

Созвучие сказуемых — глаголов и дополнений — существительных так прочно, что между ними можно добавлять и исключать слова без особого ущерба стихотворному строению загадки. Можно добавить или исключить «я», сказать «поставлю полную», «положу сверху». Но нельзя заменить «кадушку» на «кадку», потому что тогда нарушится сквозное созвучие «шку» в послеударном положении. Подобное же явление и в загадке про землю, снег и солнце:

Лежит дерево беспрутое,
 На него летит птица бескрылая,
 Приходит девица безротая
 И съедает птицу бескрылую.³³

Иногда можно даже наблюдать, как стремление восстановить правильность чередования ударных и безударных, если при этом нарушаются созвучие и грамматический параллелизм, не восстанавливает стихотворную структуру загадки, а нарушает ее. Это можно проследить на примере загадки про комара.³⁴ Почти во всех вариантах есть компонент: нос долог, голос звонок. В нем созвучны и параллельны существительные и краткие прилагательные, больше никаких компонентов нет. Чередование ударных и безударных почти правильное, но в начале сталкиваются два грамматических ударения. Это проходит почти незаметно. Но вот в одном варианте появляется частица «то», разделяющая ударения и восстанавливающая правильность чередования и равное количество слогов в полустихьях: «нос-то долог, голос звонок». Никаких особых улучшений в стихотворном строе загадки не происходит. Наоборот, ощущается какое-то нарушение равновесия, возникает стремление добавить частицу «то» и после слова «голос».

Значимость созвучия для ритмического строения загадок увеличивается в силу того, что метрическая «сетка» загадки не всегда может быть бесспорно и четко выражена. Загадка часто состоит из одного-двух стихов, ритмический рисунок их может меняться. Естественно, что «сетки» не возникает, о силе произношения слогов нередко можно спо-

³¹ Там же, № 128.

³² Там же, № 56.

³³ Там же, № 302.

³⁴ Там же, № 807.

рять, как и о месте ударения. В таких условиях значение созвучия повышается. Бывает, что созвучие связывает почти все слова:

Верть, верть на заборе смерть.
(Полотенце).

Стоит Трошка на одной ножке.
(Свечи).

Стоит Орина выше овина,
Клонится, не переломится.
(Оцеп).³⁵

Стихотворный характер некоторых загадок зависит от чередования больших комплексов, от созвучия между этими комплексами:

Лѣжит Ёгоръ пѡд мѣжой,
Накрыт зѣлёной фатой.
(Отурец).³⁶

Загадка состоит из двух суждений, каждое из них вполне самостоятельно и воспринимается как прозаическое. Но соединенные вместе, они составляют стихотворный, ритмический комплекс, спаянный созвучием сказуемых-глаголов (лежит — накрыт) и дополнений-существительных (межой — фатой), а также повторяющимся во втором предложении, как бы копирующим первое, расположением безударных между ударными (двухдольник, с полудолями в последней стопе). Из двух самостоятельных прозаических суждений образована ритмическая загадка. Если эти суждения распадутся, отпадет, допустим, второе, — останется прозаическая загадка, которая вполне может существовать самостоятельно. Не так ли возникли некоторые прозаические варианты?

Сближение прозаических и ритмически организованных загадок наблюдается и в тех вариантах, которые включают прозаические суждения. Так, начало загадки про тучу — простое прозаическое сообщение: «Летит орлица по синему небу». Вторая же часть ритмична, в ней созвучны окончания глаголов, параллельно грамматическое строение и расположение трех безударных между ударениями:

Крыльѣ рѣсплѣстѣлѣ,
Сѡлнѣшкѡ зѣстлѣлѣ.

В целом же такое сочетание прозаической и стихотворной частей естественно:

Летит орлица по синему небу,
Крылья распластала,
Солнышко застлала.

(Туча).³⁷

Рассмотренные принципы стихотворного строения загадок, как очевидно уже из приводившихся примеров, обычно взаимодействуют. Редко встречаются загадки, построенные только с учетом чередования ударных и безударных, не имеющие также созвучия. Сочетаются и разные прин-

³⁵ Там же, №№ 3509, 3275, 2798.

³⁶ Там же, № 2435.

³⁷ Там же, № 250.

ципы созвучий, разные рифмы. Учесть все существующие комбинации невозможно, да и нет необходимости. Но в одном почти все загадки единодушны. В них нет единого чередования ударных и безударных, нет единого ритма. Только в самых кратких вариантах, состоящих из одного суждения, можно обнаружить один ритмический рисунок. Даже когда в загадке больше одного суждения, когда она достаточно обширна, чтобы по законам литературного стихосложения составить, например, четверостишие, в народных вариантах этого никогда не происходит. В таких загадках будет не один, а два или даже три принципа создания ритма, на чем бы они ни основывались. Рассмотрим это явление на примерах.

Стáрик ў вóрот — тéплó ўвóлок,
Сáм нé бéжит й стóять нé вéлит.

(Мороз).³⁸

В первом суждении («Старик у ворот тепло уволок») — трехдольник с однодольной анакрузой. Во втором суждении («Сам не бежит и стоять не велит») — тоже трехдольник, но с нулевой анакрузой. Подобное же и в загадке про косу и сенокос:

Прйбéжáл кóнeк нá Пётрóв дéнeк,
Вóлбсý вйáнут, дубрóвá шумíт.

(Коса и сенокос).³⁹

Смена ритма происходит не только в пределах трехдольника. Можно наблюдать и смену двухдольника на трехдольник, а также и другие комбинации:

Стáрик мéтeт пó гóрнйцé,
Мéтáй стóят пó óкóлйцé.

(Паук и паутина).

Стóйт стóлбóм, гóрйт óгнeм,
Нй жáрý, нй пáрý, нй ўгóльeв.

(Свеча).⁴⁰

Очень часто наблюдается тенденция к уменьшению количества слогов в стопе. Так, если в первом суждении был трехдольник, то в последнем — двухдольник. Например:

Пóлe нé мeрýнó, óвцý нé счítáнý,
Пáстýх рóгат.

(Небо, звезды, месяц).

Óлeнá цáрэвнá пó гóрóдý хóдйлá, клýчй óбрóнйлá,
Свeкóр вйдeл, дeвeрь пóднйл.

(Роса).⁴¹

В таких загадках последнее суждение из-за уменьшения количества слогов в стопе произносится быстрее, по сравнению с предшествующими, как бы скороговоркой. Эта особенность встречается во многих вариантах.

³⁸ Там же, № 333.

³⁹ Там же, № 2201.

⁴⁰ Там же, №№ 763, 3283.

⁴¹ Там же, №№ 70, 200.

В чем причина смены ритма, трудно сказать. Ясно только одно: закону этому подчинены почти все загадки, имеющие стихотворное строение и достаточно обширные. Именно этот закон не дает утвердиться одной системе чередования ударных и безударных и сделаться народной загадкой похожей на литературное стихотворение. Причина отличия законов стихосложения народных загадок в специфике жанра, а не в краткости,⁴² не дающей развиться ритмической инерции. Тем более, что некоторая инерция все же развивается и иногда конечное слово приобретает два ударения (так, в примере „Стáрик мѣтѣт пѳ гѳрнѣцѣ“). Но вот на второе суждение эта инерция в данном случае уже не распространилась. Бывает, правда, что инерция захватит и второе суждение, но к концу обязательно вступит в силу закон смены ритма и загадка опять уйдет в сторону от строгих правил, станет шуткой, полной неожиданностей. Так, например:

Мѣтѣ, мѣтѣ — нѣ вѣмѣтѣ,
Нѣсѣ, нѣсѣ — нѣ вѣнѣсѣ,
Нѳчь прѣдѣт — сáмá уйдѣт.

(Тень).

Мѣтѣ, мѣтѣ — нѣ вѣмѣтѣ,
Гѳнѣ, гѳнѣ — нѣ вѣгѳнѣ,
Ѣдѣ, Ѣдѣ — слѣдѣ нѣтѣ.

(Река).⁴³

Может быть, закон смены ритма в какой-то мере регулирует количество ударений в стихе. Как говорилось выше, трудно сказать, что ритмический строй загадок зависит от количества ударений, так как есть примеры прозаически и ритмически построенных загадок, имеющих равное количество ударений. Но количество ударений в загадке не может быть очень большим уже в силу краткости даже прозаических загадок. И вот закон смены ритма как бы отделяет, кладет предел нарастанию количества ударений в пределах одного ритма, одного суждения.

Закон смены ритма в одной и той же загадке распространяется и на созвучия. Варианты со сквозным для всей загадки созвучием обычно состоят из одного суждения:

Кринка масла в небе ввязла.

(Солнце).

Не сеяно, не молочено, в воду обмочено.

(Волнухи соленые).

Лежит свинка, вырезана спинка.

(Корыто).⁴⁴

Бывает сквозное, единое созвучие и в более пространственных загадках:

Мотовило-косовило по поднебесью ходило,
По-французски говорило, по-немецки отвечало.

(Гром).

⁴² М. П. Штокмар в статье «Стихотворная форма русских пословиц, поговорок, загадок, прибауток» пишет, что небольшой объем народных изречений не позволяет образованию ритмической инерции (Звезда Востока, 1965, № 11, стр. 154). Возможно, что для пословиц, о которых идет речь в статье, это и так, но не для загадок.

⁴³ Загадки, №№ 434, 468.

⁴⁴ Там же, №№ 167, 4332, 3820.

Стоит стаюта, висит висюта,
 Пришла Аксюта, покачнула стаюту,
 Упала висюта, съела Аксюта.

(*Желуди и свинья*).⁴⁵

Но в подавляющем большинстве загадок созвучие, как и чередование ударных и безударных, меняется от суждения к суждению, т. е. и в этом случае также действует закон смены ритма, что еще раз подтверждает важность и органичность его для стихотворного строения загадок. Смена созвучия наблюдается в самых разнообразных загадках, например:

Зарится — Елесиха на коня садится,
 Рассветает — Елесиха с коня слезает.

(*Роса*).⁴⁶

В загадке сохранился параллелизм, два слова точно повторяются, но созвучие окончаний глаголов наблюдается только в полустипших, а стихи не рифмуются, это сразу же ощущается как смена стихотворного строя. Подобное же наблюдаем в загадках:

Никто не таков, как Иван Пятаков:
 Сядет на конь да поедет в огонь.

(*Чугун на ухвате*).

Жил-был — много душ кормил,
 Умер — ни погребенья, ни поминенья.

(*Глиняный горшок*).⁴⁷

Такая смена созвучия может быть рассмотрена как рифмовка полустипший или как парная рифма:

Катится катушка,
 Ни зверь, ни птушка,
 Ни камень, ни вода,
 Не отгадаешь никогда.

(*Небо и солнце*).

Два раза родился,
 Ни разу не крестился,
 Веруем тому, не молимся ему.

(*Петух*).

Таким образом, в ритмическом, стихотворном строении русских народных загадок единой закономерности, определяющей строение всех вариантов, обнаружить не удалось. Ритмическое строение загадок (конечно, той их части, которая обладает этим ритмическим строением, а не является прозой) обусловлено: 1) правильным чередованием безударных между ударными, с учетом полудольных слогов и разной силы ударений; 2) созвучием слов, окончаний, целых грамматических групп. Самым

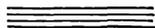
⁴⁵ Там же, №№ 278, 1824.

⁴⁶ Там же, № 196.

⁴⁷ Там же, №№ 3755, 3719.

общим, объемлющим почти все ритмически построенные загадки, является закон смены ритма. Вполне равноправными являются и прозаические варианты, иногда они вступают во взаимодействие с ритмически построенными.

Сопоставление ритмического строения загадок и пословиц убеждает в близости их ритмики. Близки метрические основы и отклонения от правильной метрической сетки (столкновение ударений, полудольные слоги и т. д.). Близки также варианты созвучий и их роль в ритмическом строении.



С. Н. АЗБЕЛЕВ

БЫЛИНЫ ОБ ОТРАЖЕНИИ ТАТАРСКОГО НАШЕСТВИЯ

(«ЕРМАК И КАЛИН», «КАМСКОЕ ПОБОИЩЕ», «ИЛЬЯ И КАЛИН»)

1

Эпоха освободительной борьбы русского народа против татаро-монголов отражена целым рядом былинных сюжетов. Они представлены сотнями записей. Очевидны и тесная взаимная зависимость русских былин о борьбе с татарами, и генетические связи этих былин со многими другими произведениями — не только песенными, не только фольклорными и не только русскими по происхождению. Об этом писали уже довольно много исследователи нашего героического эпоса. Вместе с тем занимающие в нем центральное место былины данного цикла оставались все же наименее изученными.¹ Вероятно, причина этого как раз в том, что данные сюжеты слишком взаимосвязаны и не могут быть с должной полнотой исследованы по отдельности. Изучение же их совокупности требует одновременного охвата слишком большого материала и поэтому должно в свою очередь опираться на ряд предварительных разысканий. Таких конкретных разысканий существует уже некоторое число и в советской, и в дореволюционной науке. К этим работам подготовительного характера должна быть отнесена и данная статья. Три былины, которым она непосредственно посвящена, связаны между собой особенно тесно. Настолько, что при конкретной исследовательской характеристике и при научном комментировании они нередко рассматриваются суммарно.² Вместе с тем именно эти три произведения признаются «наиболее сложными композициями героического цикла».³

Былины «Ермак и Калин», «Камское побоище», «Илья и Калин» посвящены одной и той же теме.⁴ Тема эта — уничтожение вторгшегося в пределы Русской земли огромного татарского войска. В реальной исторической действительности такие события происходили несколько раз, начиная с 1378 г. Наиболее крупным и памятным из них была Куликовская битва 1380 г. Задача статьи — попытаться определить конкретно,

¹ См.: В. Я. Пропп. Русский героический эпос. Изд. 2-е. М., 1958, стр. 581.

² См., например: Былины Севера. Записи, вступительная статья и комментарий А. М. Астаховой. Т. I. М.—Л., 1938, стр. 595—598; т. II. М.—Л., 1951, стр. 753—754; В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 301—354; Илья Муромец. Подготовка текстов, статья и комментарии А. М. Астаховой. М.—Л., 1958 (серия «Литературные памятники»), стр. 462—464.

³ Былины Севера, т. I, стр. 595.

⁴ Названия даны условно, по именам главных персонажей, встречающимся наиболее часто. Вражеский царь в ряде вариантов назван Мамаем, Кудреваном, Скурлыком и т. п. В третьей былине есть и варианты, не сообщающие о действиях Ильи Муромца. Сюжет «Камское побоище» в некоторых вариантах имеет иные названия.

каково соотношение между этими историческими фактами и названными тремя былинами. Вопрос этот не был еще предметом специального изучения, но общие суждения по данному поводу высказывались в нашей фольклористике уже не раз.

Крупнейший представитель исторической школы В. Ф. Миллер писал, что «в былинах мы можем отметить только незначительные отголоски Куликовской победы в нескольких именах, быть может, впрочем, зашедших в них в сравнительно позднее время и не без книжного влияния (разрядка моя, — С. А.)».⁵ Эта мысль повторялась и в ряде других работ, написанных как учеными исторической школы, так и некоторыми из ее критиков. Аргументация сводилась к тому, что в былинах нет имени великого князя Дмитрия Донского, что имена Мама, Пересметы (Пересвета?), названия Куликова поля и Мамаева побоища хотя и встречаются, но недостаточно устойчиво связаны именно с сюжетами о разгроме татар, что сами сюжеты эти не дают реального описания Куликовской битвы.⁶

С противоположных позиций подошел к вопросу В. Я. Пропп. Он считает «более чем сомнительной» самую мысль, что народ «о победе стал петь уже только после того, как победа была одержана». Исследователь убежден, что «фольклор всегда обращен вперед» и что поэтому «народ пел о победе уже тогда, когда этой победы еще не было», ибо «песня выражала не отдельные факты побед или поражений; в дни бедствий песня выражала несокрушимую волю народа к победе и тем ее подготавливала и способствовала ей (курсив автора, разрядка моя, — С. А.)».⁷ Под этим углом зрения В. Я. Пропп рассматривает и весь материал соответствующих былин, не соотнося его с Куликовской битвой или другими военными победами над татарами.⁸

Таковы два ответа на интересующий нас вопрос. Оба они представляются уязвимыми.

В. Ф. Миллер писал, что, «ознакомившись с содержанием былин, со взглядом народа на „страшных“ татар, изображаемых поголовно хвастунами, трусами, дураками, с поголовным истреблением татарских орд подвигом одного только богатыря или изредка нескольких богатырей во главе с Ильей Муромцем, мы убедимся, что былина переносит нас в XVI и XVII века, когда русская сила уже торжествовала над татарами когда татарское иго уже давно было сброшено и татарские царства — Казанское, Астраханское, Сибирское — прекратили свое существование. От XIII, XIV и даже XV века сохранились лишь имена некоторых татарских царей, и только детальный анализ литературной истории той или другой былины может открыть в ней исторические отголоски первого появления татар, завоевания Руси и тяжелых времен ордынского ига».⁹ Очевидно, что обстоятельства, отмеченные здесь автором не без некото-

⁵ В. Ф. Миллер. Очерк истории русского былинного эпоса. В кн.: В. Ф. Миллер. Очерки русской народной словесности, т. III. М.—Л., 1924, стр. 79. Ср.: там же, стр. 80—81.

⁶ Критика аргументации этого рода приведена в моей статье «Куликовская битва в славянском фольклоре» (Русский фольклор, XI, М.—Л., 1968, стр. 100—101).

⁷ В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 288.

⁸ Но В. Я. Пропп обнаруживает в былинах, вслед за акад. А. С. Орловым, конкретные отражения некоторых фактов противоположного рода, наблюдая переключку былин с летописными описаниями успешной осады татарами Киева в 1240 г. и Москвы в 1382 г., «чем подкрепляется достоверность как летописи, так и песен» (В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 349; см. также стр. 313 и 350).

⁹ В. Ф. Миллер. Очерк истории русского былинного эпоса, стр. 68.

рого преувеличения, свидетельствуют на самом деле только о том, что в XVI—XVII вв. окончилось интенсивное творческое развитие данных былин. Если же правомерны поиски в эпосе отголосков установления на Руси татарского ига, то не менее естественно было бы ожидать найти и отголоски первых крупных успехов в борьбе за его свержение.

В. Я. Пропп пишет: «Историки литературы утверждали, что песни об изгнании татар создались после того, как татары были изгнаны». Он не согласен с этим, ибо «это означало бы, что во время ига народ вообще не имел песен или пел о тяжести ига или о чем-нибудь другом, но не о победе».¹⁰ Трудно, однако, согласиться и с выводом В. Я. Проппа. Во-первых, факты изгнания разгромленных татарских армий имели место еще в последней четверти XIV в., а окончательное избавление от татарского ига наступило только сто лет спустя. Следовательно, борясь за уничтожение ига, народ имел возможность петь о военных победах, уже совершившихся. Во-вторых, до того как русские выиграли первое крупное сражение с татарами (1378 г.), были временные успехи иного рода, например известное восстание против татарских насилий в 1327 г., отражением которого большинство исследователей считает столь распространенную песню о Щелкане. Таким образом, фольклор мог выражать волю народа к победе, отзываясь на реальные успехи в борьбе с врагом и не выдавая желаемое за действительное.

То обстоятельство, что победы русских над татарскими полчищами изображены в былинах как подвиги одного или нескольких богатырей, естественно объясняется природой жанра. Ожидать от былин сколь угодно приближенного к реальности описания, например, Куликовской битвы, разумеется, нельзя; столкновений противостоящих армий в былинах вообще не происходит. Связь былин с историческими фактами не непосредственная, а опосредованная. Странно было бы поэтому думать, что известная нам былина о разгроме татарского царя Калина — это произведение, созданное кем-то на основе своих живых впечатлений от участия в битве с войском Мамай в 1380 г. Но неоправданной представляется и мысль, что былины эти оформились тогда, когда побед над татарами еще не было. Вопрос, разумеется, не только и даже не столько в самой датировке, сколько в уяснении конкретных путей генезиса данных былин.

Ответ на подобного рода вопросы, естественно, не может основываться на рассмотрении отдельных записей. Необходимо опираться на анализ совокупности вариантов. До настоящего времени опубликовано около 90 вариантов, которые могут быть отнесены к сюжетам, рассматриваемым в данной статье. Выводы ее строятся на сравнительном изучении всех этих записей.¹¹ Оно дает материал и для выяснения истории самих сюжетов. Но на нынешней стадии изучения было бы преждевременно публиковать полученные данные о взаимоотношении редакций, изводов и видов каждой былины¹² (тем более печатать графические схемы взаимоотношения всех вариантов). Подобного рода выводы должны быть прежде соотнесены с результатами аналогичного изучения остальных былин этого цикла, генетически связанных в наибольшей степени с теми,

¹⁰ В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 287—288.

¹¹ Конкретный их перечень дается по каждому сюжету отдельно. Библиографии вариантов приводилась в упомянутых выше работах А. М. Астаховой. Публикации, появившиеся позднее их, также привлечены.

¹² Представилось целесообразным охарактеризовать соотношение версий только в том единственном случае, когда рассматриваемая былина имеет две версии.

которые рассматриваются здесь.¹³ При конкретном рассмотрении каждой былины за основу берется схема сюжета в виде перечня главных эпизодов, которые, по данным текстологического изучения, очевидно восходят к архетипу.¹⁴ Почти всегда это эпизоды, присутствующие либо во всех вариантах, либо в большинстве их.¹⁵ Отдельные случаи, когда возводимый к архетипу эпизод или мотив не отвечает этому формальному признаку, всякий раз специально оговорены.

2

Наименее сложной в отношении разнообразия вариантов (их 20) является былина «Ермак и Калин».¹⁶ Схема ее содержания может быть сведена к следующему.

1. Нашествие на Русь войск татарского царя.
2. Угрозы и требования татар.
3. Совет у Владимира об организации отпора.
4. Юноша Ермак изъявляет желание биться против врагов; ему отказывают, ссылаясь на его молодость и неопытность.
5. Ермак все же оказывается в поле, вопреки запрету или добившись разрешения пересчитать вражескую силу.
6. Ермак один вступает в бой с армией татар и сражается весьма успешно.
7. Старшие богатыри (иногда — один Илья) отправляются на помощь Ермаку и тоже вступают в битву.
8. Битва с татарами завершается победой, но Ермак (в некоторых вариантах) гибнет от полученных ран.

Такие моменты, как нашествие врага, его наглые требования, организация отпора и уничтожение в бою вражеских сил, обычны для былин об отражении татарского нашествия. Присущие именно этой былине мотивы участия в бою юноши, которого сначала отговаривают и на помощь которому затем приходит старший богатырь, восходят, по-видимому, к былине «Данила Игнатьевич и его сын», на что уже не раз обращали внимание исследователи данных сюжетов. При этом отмечались и некоторые дополнительные черты сходства, прослеживаемые в отдельных вариантах, — указания на то, что отец Ермака (как и Данила Игнатьевич) в монастыре, мотив едва не состоявшегося по ошибке боя Ермака с пришедшим ему на выручку Ильей и др.¹⁷ Только два обстоятельства резко отличают данную былинку от всех остальных сюжетов об отражении та-

¹³ Контаминированные варианты названы в тех случаях, когда речь идет о существенном взаимовлиянии произведений, рассматриваемых в данной статье, и о крупных присоединениях текстов иных былин.

¹⁴ О содержании этого и других применяемых здесь текстологических понятий говорится в моей статье «Основные понятия текстологии в применении к фольклорному материалу» (в кн.: Принципы текстологического изучения фольклора. М.—Л., 1966).

¹⁵ Для простоты изложения в отдельных случаях два или три соседних эпизода, легко объединяемые тематически и по их общему смыслу, условно обозначаются в схеме сюжета как один эпизод.

¹⁶ Кир., 1, № 58; Рбн., №№ 7, 39, 74, 120; Глф., №№ 69, 92, 105, 121, 138; Тих., № 10; Пар., №№ 20, 32; Сок., №№ 5, 38, 62, 106, 131, 143; Аст., № 100. Список условных сокращений, применяемых в обозначениях вариантов, приведен в конце статьи.

¹⁷ См. в особенности: О. Миллер. Илья Муромец и богатырство киевское. СПб., 1869, стр. 694—710; А. Н. Веселовский. Южнорусские былины. Сб. ОРЯС имп. Академии наук, т. 22, № 2, СПб., 1881, стр. 40—53; В. Ф. Миллер. Очерки русской народной словесности, т. II. М., 1910, стр. 61—64.

тар: имя главного персонажа и мотив его гибели. О гибели Ермака прямо говорится только в двух вариантах (Рбн., № 7; Сок., № 38), однако еще в некоторых она, очевидно, подразумевается, ибо когда богатыри возвращаются после победы, Ермака среди них нет. Хотя большинство вариантов утратило мотив гибели главного героя, трудно сомневаться в том, что этот мотив присутствовал в архетипе.¹⁸

Исследователи былины историческим прототипом ее героя считали широко известного деятеля последней четверти XVI в., завоевавшего Сибирское ханство, погибшего в этой борьбе и оставившего значительный след в фольклоре последующего времени.¹⁹

Между тем такое отождествление двух персонажей по совпадению их имен — вполне очевидная натяжка. Дело не только в том, что персонаж времен Ивана Грозного не отражал татарских нашествий на Русь, а совершал походы за Уралом уже после того, как наследовавшие Золотой орде Казанское и Астраханское ханства вошли в состав Русского государства. Победивший войска Кучума атаман Ермак Тимофеевич прославился в зрелом возрасте как опытный военачальник. Былина же изображает Ермака неожиданно ввязавшимся в бой и погибшим от своей военной неопытности юношей. Еще О. Ф. Миллер, по-видимому, ощущал крайнюю слабость этого отождествления, замечая, что герой былины «очень мало походит на исторического Ермака».²⁰

В такой натяжке и нет необходимости. Имя Ермак не уникально. Задолго до того, как С. И. Гуляев опубликовал первую запись былины «Ермак и Калин», была издана запись исторического предания, которое, очевидно, и послужило некогда одним из источников этой былины. Предание записано в той местности, где в 1378 г. происходила первая успешная для русских битва с войском Мамай, — на р. Воже. Это типичное «местное предание», содержание которого тесно связано с топографией тех окрестностей г. Рязани, где оно бытовало и где его записал собиратель. Имя героя предания — Ермак. Но этот Ермак жил в XIV в., был по происхождению рязанец и явился «главным помощником в ратном деле 1378 года на Воже». Согласно преданию, «он со своими сотнями, все время скрывался в перелесках между Вожи и Быстрицы и внимательно подстерегал врагов, засевши в одном болоте; а когда русские устали биться насмерть, Ермачок выскочил из своей засады и решил дело; но, смятый бегущими врагами, сам попал с ними в свое болото и погиб там. Это болото и теперь еще называется Ермачково». Прямых указаний относительно возраста персонажа в переданном собирателем тексте нет. Но то обстоятельство, что имя героя употребляется всякий раз в уменьшительной форме, трудно расценить иначе, как указание на его крайнюю молодость. Предание называет также имена двух его сподвижников — «богатырей» Рогожи и Чайцы.²¹

Данный текст относится к циклу аналогичного рода местных преданий о событиях последней четверти XIV в., записанных в XIX и XX вв. на территории нынешних Рязанской и Тульской областей рядом лиц, начиная от М. Н. Макарова и кончая советским историком Е. А. Луцким,

¹⁸ Анализируя этот сюжет, В. Я. Пропп подчеркивал, что те варианты, где Ермак остается в живых и участвует в общей победе, «художественно менее значительны и интересны», см.: В. Я. Пропп. Русский героический эпос. Л., 1955, стр. 323 (во 2-м издании этот раздел выпущен).

¹⁹ См., например: В. Я. Пропп. Русский героический эпос, изд. 2-е, стр. 331.

²⁰ О. Миллер. Илья Муромец и богатырство киевское, стр. 697.

²¹ Русские предания, изданные М. Н. Макаровым, кн. 1. М., 1838, № 28 (стр. 71—72).

запись которого произведена в 1932 г.²² Единственный анахронизм предания о Ермачке можно усмотреть в том, что он назван «казакком». Но для преданий данного круга такой термин вообще не редкость — напомним, что в героическом сказании о Куликовской битве, записанном А. Харитоновым на Севере, герой даже предводительствует полком «донских казаков».²³

Нет оснований для предположения, что предание о Ермачке возникло на основе былины «Ермак и Калин». Против этого говорит и местная приуроченность предания, и то что в нем герой предводительствует своими «сотнями», и реально правдоподобная, в отличие от былины, характеристика самого участия Ермачка с его сподвижниками в битве. Остаётся признать генетическую зависимость былины от предания. Следовательно, появление сюжета «Ермак и Калин» нет необходимости отодвигать в конец XVI или в XVII в., хотя отчество ее героя — Тимофеевич — очевидно, появилось уже впоследствии, под влиянием исторических песен о покорителе Сибирского ханства.

Те варианты нашей былины, которые известны по записям XIX и XX вв., по всей видимости, успели весьма значительно удалиться от первоначального текста песни, испытавшей, вне сомнения, и ряд влияний со стороны других былин сходной тематики. Можно с достаточной уверенностью считать, что это было произведение, отразившее через посредство предания о Ермаке именно исторические припоминания о битве 1378 г. Но, будучи по своему жанру былиной, оно должно было отвечать требованиям былинного историзма и былинной поэтики. Соответственно этому и преломились в его содержании мотивы, восходившие к преданию о битве 1378 г. А для этого нужна была, очевидно, помимо всего прочего, и некоторая историческая перспектива. В вариантах песни можно различить отблеск хорошо известного ее слагателям более позднего и гораздо более значительного события — «Мамаева побоища» 1380 г. В былине «Ермак и Калин» постоянно сквозит несколько небрежное отношение старших богатырей к описываемой здесь битве, как к событию не перво-степенной важности. Это проявилось, например, в словах Ильи, обращенных к Ермаку перед боем:

Ах ты, млад Ермак Тимофеевич!
 А поди ты на гору на высокую,
 На тое на шеломя оскатное,
 Смотри во трубочку подзорную
 На эту на силу на татарскую:
 Многим ли нам молодцам ехати,
 А двум ли, трем молодцам ехати,
 Али всем русским богатырям?

(Рбн., № 120)

Четыре варианта былины «Ермак и Калин» содержат в конце добавление: одолев татар, богатыри хвастают, что победили бы и силу небесную; после этого убитые враги воскресают, увеличиваясь в числе. Однако для данной былины такое окончание неорганично: даже у одного исполнителя (В. П. Щеголенка) оно в одних случаях присутствует

²² Библиография приведена в моей статье «Куликовская битва в славянском фольклоре» (стр. 94).

²³ Народные русские сказки А. Н. Афанасьева, т. 3. Подготовка текста и примечания В. Я. Проппа. М., 1957, стр. 36—42.

(Рбн., № 74; Глф., № 121), в других — нет (Тих., № 10). Перед нами контаминация с былиной «Камское побоище», которая представляет уже иной сюжет.²⁴

3

Былина «Камское побоище» известна в 22 вариантах.²⁵ Они отличаются довольно значительным разнообразием, однако не составляют нескольких версий.²⁶ Не все исследователи признавали эту былинку отдельным произведением. Так, В. Я. Пропп высказывал убеждение, что варианты, о которых сейчас идет речь, относятся к былине «Илья и Калин», отличаясь от других ее вариантов только «особой версией конца».²⁷ Эта мысль, однако, не подкреплялась сравнением эпизодов, предшествующих окончанию былины. Такое сравнение убедило автора настоящей статьи в том, что перед нами — разные произведения, различающиеся достаточно значительно и в центральной своей части. В былине «Камское побоище» основных эпизодов одиннадцать.

1. Татарский царь с огромным войском — своим и подчиненных ему властителей — подступает к Киеву.

2. Татарский посол отправляется к Владимиру с наглыми требованиями.

3. Обсуждение татарских условий и переговоры с врагом.

4. По Руси рассылают весть об угрозе и призыв к богатырям прийти на защиту Киева.

5. Богатыри съезжаются в Киев.

²⁴ Вариант Кир., 1, № 58 контаминирован в конце с сюжетом о бое с Латынгоркой (здесь названа Мамаишной). Контаминация этого рода характерна для Золотицких вариантов «Камского побоища» (см. ниже). В данном же случае дело объясняется, видимо, тем, что исполнитель, по его признанию, очень плохо помнил то, что услышал некогда от своего деда, певшего не одну эту, а много былин в семейном кругу. См. сведения собирателя: С. И. Гуляев. Былины или побывальщины. Известия имп. Академии наук по отделению русского языка и словесности, т. II, СПб., 1853, Прибавления, столб. 157.

²⁵ Полные варианты: Кир., 4, № 108; Грг., №№ 111, 276, 303, 394, 402, 415; Тих., № 8; Мрк., №№ 81, 94; Онч., № 26; Озр., № 27; Аст., №№ 12, 33, 44, 86; Бор., № 34; ПЗБ, №№ 96, 141, 143; отрывки: Мрк., № 104; Гур., № 435 (последний в составе сводной былины).

²⁶ О контаминациях скажем в заключение, поскольку все они, кроме одной, не отразились на сюжете существенно. Существенное отклонение дает вариант Кир., 4, № 108, в состав которого включена былина «Алеша и Добрыня», известная в отдельных записях (см. о них: В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 585); за счет этого в варианте исключена значительная часть эпизодов сюжета «Камское побоище». Не вдаюсь здесь в специальное рассмотрение вопроса о степени текстовой подлинности этого, записанного Л. А. Меем в юности, варианта. См. недавнюю дискуссию по данному поводу: Н. К. Митропольская. К вопросу о научной оценке текстов русских былин. (Былины о борьбе Ильи Муромца с Калином-царем). В сб.: Vilniaus valstybinis V. Karsuko vardo Universitetas. Mokslo darbai Istorijos-filologijos mokslų srityje, t. II. Vilnius, 1955, pp. 101—117; В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 339; П. Д. Ухов. О подлинности текста былины, записанной Меем. Научные доклады высшей школы. Филологические науки, М., 1958, № 1, стр. 86—99; В. М. Сидельников. Древнерусская эпическая традиция в Сибири. Ученые записки Литературного института им. А. М. Горького Союза писателей СССР, вып. II, М., 1963, стр. 96—97; А. М. Астахова. Былины. Итоги и проблемы изучения. М.—Л., 1966, стр. 125—126; В. Сидельников. Былины Сибири. Томск, 1968, стр. 25—27. Если опубликованный текст данного варианта и подвергнут некоторой редакции, вряд ли она была значительной. Это видно из сопоставления с несомненно подлинными двумя десятками других записей былины «Камское побоище» и с записями былины «Алеша и Добрыня».

²⁷ В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 339.

6. Они отправляются в поле и разбивают свой лагерь.

7. Перед боем богатыри совещаются и уславливаются о совместных боевых действиях.

8. Поединок Ильи Муромца с татарским царем.

9. Общий бой богатырей с татарским войском, уничтожение его и возвращение богатырей в свои шатры.

10. Двое не участвовавших в сражении богатырей (три варианта называют их «братьями Суздальцами») вызывают воскрешение татарской силы своим кощунственным хвастовством.

11. Богатырям приходится снова биться с умножающимся врагом. Здесь варианты расходятся: иногда, видя бесполезность борьбы, богатыри уезжают (8 вариантов, в трех из них это мотивировано страхом богатырей); иногда вражеская сила «пропадает» сама (2 варианта) или в результате молитвы богатырей (2 варианта); больше текстов, где богатыри побеждают и в новом бою (9 вариантов).²⁸

Вопрос об исторической основе былины «Камское побоище» не раз рассматривался специально и до сравнительно недавнего времени считался как бы решенным. В работах ряда исследователей, главным образом А. Н. Веселовского, Н. П. Дашкевича и В. Ф. Миллера, была выдвинута и обоснована гипотеза, что данная былина посвящена поражению русских войск от татар на р. Калке в 1223 г.²⁹ Этот вывод долгое время оставался неоспоренным. Скептически к нему отнесся А. П. Скафтымов, заметивший, что сложение этой былины «могло быть вызвано и иным военным событием», но не предложивший какого-либо нового объяснения.³⁰ Впрочем, сомнения А. П. Скафтымова ощутимо не поколебали доверия к традиционной гипотезе, которая продолжала фигурировать в обобщающих работах вплоть до 1950-х годов.³¹

В. Я. Пропп резко высказал несогласие с выводом, что былина «отражает историческое поражение русских при Калке».³² По его убеждению, мотивы безуспешного боя богатырей с воскресшим врагом, их молитвы и т. п. — это позднейшее добавление, сделанное с целью «унизить воинское достоинство русских богатырей», — добавление, обязанное своим происхождением «полукулацкой и зажиточной среде» и распространявшееся «среди сказителей, тяготевших к церковной книжности, к церквям

²⁸ Ставшее традиционным второе название этой былины — «Гибель богатырей» — не имеет достаточных оснований: о гибели богатырей говорится только в семи вариантах из двадцати двух; присутствие же этого мотива в пратексте сомнительно.

²⁹ См. в особенности: А. Майков. О былинах Владимиров цикла. СПб., 1863, стр. 26; Н. Дашкевич. К вопросу о происхождении русских былин. Былины об Алеше Поповиче и о том, как перевелись богатыри на святой Руси. Университетские известия, Киев, 1883, № 5, стр. 226—236; А. Н. Веселовский. Южнорусские былины, III—XI. Сб. ОРЯС, т. 36, № 3, СПб., 1884, стр. 274—286; В. Ф. Миллер. Очерки русской народной словесности, т. II. М., 1910, стр. 32—59. В. Ф. Миллер убедительно опроверг гипотезу А. В. Маркова о том, что данная былина повествует о неудачном походе новгородцев на Югру в 1357 г. (ср.: А. В. Марков. Беломорская былина о походе новгородцев на Югру в XIV веке. В кн.: Юбилейный сборник в честь В. Ф. Миллера. М., 1900, стр. 150—162).

³⁰ А. П. Скафтымов. Поэтика и генезис былин. Очерки. М.—Саратов, 1924, стр. 17—18. Косвенная критика им этой гипотезы не была достаточно серьезной: А. П. Скафтымов признал построение В. Ф. Миллера столь же малоубедительным, что и построение А. В. Маркова, на том основании, что слабые места последнего, отмеченные В. Ф. Миллером, имеют аналогии в других работах самого В. Ф. Миллера.

³¹ См., например: М. О. Скрипиль. Народное поэтическое творчество периода феодальной раздробленности и создания централизованного Русского государства (XIII—XV вв.). В кн.: Русское народное поэтическое творчество, т. 1. М.—Л., 1953, стр. 265.

³² В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 338.

и монастырям» (имеются в виду В. П. Щеголенок и Г. Л. Крюков — «наиболее типичные представители такого направления в исполнении и трактовке эпоса»).³³ При этом В. Я. Пропп не подвергал рассмотрению конкретную аргументацию сторонников прежней точки зрения.

Обратимся к этой аргументации. Все более или менее существенные доводы были суммированы в очерке В. Ф. Миллера «К былине о Камском побоище». Они сводятся к следующему.³⁴

а. Весь ход повествования в начале былины свидетельствует о том, что предстоит «опасная борьба, требующая напряжения всех сил». Битве при Калке предшествовал сбор дружин почти всех русских князей.

б. В былине богатыри выезжают из Киева в поле и ставят там шатры. Перед боем при Калке русские войска выступили в степь.

в. Былина сообщает сначала о победе русских. Перед своим поражением при Калке русские разбили передовые отряды татар.

г. В былине говорится «о шестидневной кровопролитной битве и об изнурении богатырей». По-видимому, это переработка известия об их поражении, произведенная очень поздно — «когда татары перестали быть страшны государству».

д. В былине «неосторожная похвальба богатырей ... ведет за собой кару свыше, воскрешение и удвоение татар». Соответственно этому, «в летописных рассказах о Калкском погроме выражается мысль, что это несчастье было карой господней за грехи, за гордость князей и за уверенность их в своих силах».

е. Два варианта былины сообщают о самоубийстве похваставшего Алеши Поповича, некоторые другие — о том, что русские богатыри уехали, после чего они окаменели или скончались в киевских пещерах. В летописных известиях о битве при Калке есть указания, что в ней были убиты Александр Попович и 70 других богатырей. Особенности текста этих указаний свидетельствуют, что их источник — устный эпос.

ж. Народное название большинства вариантов былины — «Камское побоище» — произошло, возможно, от искажения слова «Калкское».

Слабость этой аргументации достаточно ощутима, даже если иметь в виду только те десять вариантов былины, которые были в то время известны. Битва при Калке окончилась полным поражением русских войск. В былине же описывается (во всех без исключения вариантах) полная и решительная победа русских над татарами в долгой, кровопролитной битве. Думать, что это лишь отражение успешной стычки с передовыми отрядами врага — значит допускать большую натяжку. Почти ни в одном из вариантов былины нельзя усмотреть намека на последующий военный разгром всех русских сил. То небольшое, что действительно указывает, может быть, именно на связь данной былины с фольклорной традицией о событиях 1223 г., — это имя Алеши Поповича и возможное происхождение названия «Камское».³⁵ Все же остальное в большей степени свидетельствует о другой эпохе и других событиях. Вернемся к перечню основных эпизодов нашей былины. Каждый из них имеет достаточно определенное соответствие в исторических фактах 1380—1382 гг. Напомним коротко то, что известно в данной связи по русским летописям.

1. Мамай собрал огромное по тому времени войско татар и их союзников и подошел к границам русской земли. В намерения его входило

³³ Там же, стр. 341—342; см. также стр. 335—343 и 581—583.

³⁴ В. Ф. Миллер. Очерки..., т. II, стр. 53—58.

³⁵ А. В. Марков оспаривал, однако, гипотезу В. Ф. Миллера относительно происхождения этого слова. См.: А. В. Марков. Обзор трудов В. Ф. Миллера по народной словесности. Известия ОРЯС Академии наук, т. XX. СПб., 1915, кн. 1, стр. 298—299.

учинить страшный погром всей страны, который затмил бы ужасы Батыева нашествия.

2. По Руси были разсланы гонцы с известием о нависшей угрозе и с призывом прислать войска для отпора.

3. Войска из Москвы и подвластных великому князю земель собрались к Коломне.

4. К великому князю Дмитрию прибыло посольство Мамаю с требованием дани в таких размерах, какие Русь давно уже перестала выплачивать.

5. Дмитрий отверг это требование, согласившись только на небольшую дань; переговоры остались безрезультатными.

6. Русская армия подошла к Дону, где стояла лагерем двое суток, готовясь к решительному сражению.

7. В русском лагере состоялся военный совет, на котором было определено командование и выработан план расположения сил в бою.

8. Куликовская битва началась поединком русского витязя с татарским.

9. В долгом, тяжелом и небывало кровопролитном сражении русские одержали решительную победу, завершившуюся истреблением почти всех вражеских сил. Остатки войск Дмитрия Донского возвратились на Русь.

10. Через два года новый татарский царь Тохтамыш неожиданно появился с новым войском под стенами Москвы. Два суздальских княжича — сыновья уклонившегося от участия в войне 1380 г. князя Дмитрия Константиновича Суздальского — явились вместе с татарами. Эти два суздальца поклялись защитникам Москвы, что татары никого не тронут, если жители сами выйдут из города без оружия. Москвичи поверили, и татары всех перебили.

11. Руководившие Куликовской битвой князья и их воеводы с приближением Тохтамыша успели уехать для сбора новых войск. Великий князь Дмитрий и его брат Владимир собрали два крупных отряда. Один из них выдержал бой с частью татарских войск и разбил ее. Тогда Тохтамыш, опасаясь нового разгрома, ушел из Москвы и увел все свои войска.

Аналогия общей схемы исторических событий и плана былины достаточно очевидна. Однако было бы бесосновательно пытаться объяснить такое близкое сходство смысла и последовательности (при небольших отклонениях) эпизодов былины с фактами реальной истории предположением, что известные нам варианты былины — это вершина эволюции устнопоэтического произведения, некогда конкретно описывавшего исторические факты 1380—1382 гг. Недавно было даже высказано убеждение (конкретно ничем не подкрепляемое), будто вообще дошедшие до нас былины созданы как раз подобным образом и что «с течением времени ... произведение переходило в другой жанр, с другой степенью и с другим качеством художественного обобщения», в результате чего «появлялась былина».³⁶ Даже если бы подобного рода процесс и совершался в действительности в виде некоей цепи текстов, их нельзя было бы признать вариантами одного произведения уже вследствие одних только радикальных различий в «качестве художественного обобщения». Предыдущий пример с былиной «Ермак и Калин» помогает подойти в этом вопросе к реальности. Былина и предание о Ермаке — разные произведения, каждое из которых в течение веков жило в устном репертуаре самостоятельно. Былина о Ермаке — не вершина эволюции предания о нем,

³⁶ Д. С. Лихачев. «Единичный исторический факт» и художественное обобщение в русских былинах. В сб.: Славяне и Русь. М., 1968, стр. 435.

а произведение, возникшее, по-видимому, на основе одной или нескольких более ранних былин и усвоившее мотивы данного предания, очевидно, в период наибольшей его популярности.

Вряд ли принципиально иначе следует объяснять появление былины «Камское побоище». Вполне возможно, что она создавалась на основе несохранившейся до наших дней былины, откликнувшейся аналогичным образом как раз на побоище Калкское. Бесспорные переделки устных произведений под воздействием новой обстановки достаточно многочисленны и достаточно хорошо известны еще и в недавнем прошлом. Противопоставление же Куликовской победы именно поражению при Калке — обычный мотив связанных с фольклором письменных средневековых текстов. Сейчас трудно, конечно, определить с достаточной степенью достоверности, что именно унаследовало рассматриваемое нами произведение от прежней былины, отразившей побоище на Калке, тем более что в реальной исторической канве одного и другого события были сходные моменты.³⁷ По-видимому, в генезисе былины «Камское побоище» участвовало не одно, а несколько произведений, восходивших к событиям более ранним, нежели Куликовская битва. Такие мотивы, как обращенная к врагам просьба об отсрочке, подкуп татарского посла и ряд других, конечно, являются отзвуками иных исторических фактов.³⁸

В данном случае для нас существеннее другое. Общий идейный смысл былины отражает в целом именно общественные настроения после славных и трагических событий 1380—1382 гг. Одержана была великая победа на Куликовом поле, стоившая огромного напряжения сил и огромных жертв (по данным летописей, в этом бою погибло около трех четвертей русского войска). И почти сразу же результаты этой победы были как будто сведены на нет появившимся внезапно, как бы воскресшим, новым татарским полчищем. Главный успех его — взятие Москвы и истребление ее жителей — результат не военного превосходства врага, а предательского поступка печально памятных нашим летописям братьев

³⁷ Например, воспоминание о предательском поступке двух суздальских княжичей в 1382 г. могло nascлониться на мотив хвастовства двух суздальских князей перед Липицкой битвой 1216 г., который, как предполагал В. Ф. Миллер, повлиял на сюжет, посвященный битве при Калке (ср.: В. Ф. Миллер. Очерки..., т. II, стр. 69—86). Любопытны также в этой связи сведения А. Д. Григорьева об указании исполнителя былины «Камское побоище», что другое название этого произведения — «Мамаево побоище» (А. Д. Григорьев. Архангельские былины и исторические песни, т. III. СПб., 1910, стр. 592). Название это в несколько искаженном виде фигурирует и в одном из записанных вариантов нашей былины — Онч., № 26 («Маево»). М. Н. Сперанский высказывал в общей форме мысль, что «тема о Калкской битве, лежащая в основе песен об исчезновении богатырей на Руси, впоследствии, видимо, осложнилась... преданиями и сказаниями о битве на Куликовом поле с Мамаем, оставившей, естественно, глубокий след в народной памяти» (М. Н. Сперанский. Русская устная словесность. М., 1917, стр. 271). По мнению Б. А. Рыбакова, «известная в нескольких вариантах былина о гибели богатырей», в которой «нельзя не видеть отзвука тяжелых событий 1380—1382—1409 гг., взятых вместе», — «это не отображение событий, а придуманный сказителями-скоморохами или, вернее, каликами, стилизованный под былинку ответ на вопрос — куда делись русские богатыри, и сочинен этот ответ был, по всей вероятности, не ранее XVI в., когда борьба с татарским господством была уже позади» (Б. А. Рыбаков. Древняя Русь. Сказания. Былины. Летописи. М., 1963, стр. 153—154).

³⁸ Мы пока сознательно отвлекаемся от рассмотрения генетических взаимоотношений былины «Камское побоище» и сходных по своим мотивам произведений в фольклоре других славянских и неславянских народов. Последняя работа по этому вопросу: Н. Н. Алексеев. Былины о татарщине и былины о гибели богатырей. (К вопросу о сравнительно-историческом изучении эпоса). Ученые записки Горьковского педагогического института, вып. 87, Горький, 1968, стр. 282—319.

суздальцев. Татарское иго осталось, и в течение еще многих десятилетий не было достаточных сил для нанесения врагу окончательного удара.

Можно предполагать, что на возникшую в этой обстановке былину оказывали воздействие в течение определенного времени несколько различных по основной идее преданий или иных по жанру конкретно-исторических отражений событий 1380—1382 гг. В пользу этого свидетельствует разноречивость редакций в изложении заключительного эпизода. Исторические факты 1382 г. далеко не однозначны. После неожиданного нашествия Тохтамыша было и уклонение от решительных столкновений с врагом малочисленных русских сил, и успешное сражение с татарами наскоро собранной небольшой армии, и неожиданный уход врагов из захваченной ими Москвы. Были, несомненно, и жаркие молитвы об избавлении от татарских полчищ, и благочестивые размышления о божьей каре за необузданное ликование после Куликовской победы, когда, по словам «Задонщины», «по Руской земле простресе веселие и буйство».³⁹ Вряд ли есть необходимость относить соответствующие мотивы былины «Камское побоище» целиком на долю позднейших ее исполнителей.⁴⁰

В этой былине любопытна, в частности, сама похвальба, якобы вызвавшая воскресение уничтоженной богатырями татарской силы. Похвальба эта почти во всех вариантах одинакова и состоит обычно из двух частей (иногда присутствует только вторая часть этой похвальбы):

Кабы было золото кольцо в земле,
Поворотили бы мы мать землю,
Как была бы нонче на небо лестница,
Мы присекли бы сяду небесную.

(Опч., № 26)

Вряд ли можно оспаривать явную переключку этих мотивов с теми, которые сохранили многочисленные редакции и изводы насыщенной фольклором средневековой «Повести о Мамаевом побоище». В ней рассказывается, в частности, о следующих двух случаях участия в событиях потусторонних сил. В ночь перед боем великий князь Дмитрий Иванович с одним из его воевод выехали в поле. Воевода знал приметы. Он припал ухом к земле и долго слушал. Потом поведал князю, что слышал под землей рыдания татарской женщины и тихий плач русской девушки. Это означает, сказал он, что бог дарует русским победу, но и их падет великое множество. В ту же ночь одному из выставленных в степи русских «сторожей» открылось видение. На небе появилась несметная татарская сила. Затем выехали два светлых юноши с мечами (святые Борис и Глеб) и поразили врагов Руси. Об этом видении воин поведал великому князю, и тот воспринял его как предвестие победы.⁴¹ Эти легенды бытовали, надо думать, и в устном репертуаре, повлияв, в частности (может быть, через посредство других легенд) и на формирование былины «Камское побоище».

³⁹ Тексты «Задонщины». В кн.: «Слово о полку Игореве» и памятники Куликовского цикла. М.—Л., 1966, стр. 540.

⁴⁰ Но именно на их долю следует, вероятнее всего, отнести противоположную в своей основе тенденцию тех вариантов, где русские богатыри одерживают полную и решительную победу над воскресшим татарским войском. Закрепление такой трактовки финала данной былины естественнее всего объяснить воздействием более поздней и оптимистичной былины — «Илья и Калин».

⁴¹ См., например: Поведание и сказание о побоище великого князя Дмитрия Ивановича Донского. В кн.: Русский исторический сборник, т. III, кн. 1. М., 1838, стр. 46—48; С. Шамбляго. Повести о Мамаевом побоище. СПб., 1906, Тексты, стр. 25—26, 60—61, 110—111, 154—156, 182—183.

Общая трагическая окрашенность данного сюжета определялась не присутствием в нем религиозно-мистических мотивов, которые, скорее, были, напротив, одним из проявлений такой окрашенности. Она отразилась в том, что четыре варианта былины присоединили в конце трагический сюжет о бое Добрыни с Латынгоркой, а один вариант — еще и бой Илья Муромца с сыном (Мрк., №№ 81, 94; Бор., № 34; ПЗБ, № 96).⁴²

4

Историческое значение Куликовской победы, сперва как бы заслоненное в народном сознании горечью потерь и событиями 1382 г., постепенно все более прояснялось. Все очевиднее становился частный и временный характер успеха Тохтамыша и позднейших попыток орды вернуть свое бывшее владычество (самой крупной из них был неожиданный набег в 1408 г. Эдигея, не смогшего, однако, взять Москву). Ничто не могло уже повернуть новый ход исторического развития, установленный сражением на Куликовом поле. По мере того как победа становилась фактом прошлого, а окончательное избавление от татарской зависимости оставалось делом будущего, росла потребность в как можно более полном историческом осмыслении славного Донского побоища, вдохновлявшего на дальнейшую борьбу с врагом. Огромную популярность приобретают всевозможные исторические предания и героические сказания о событиях 1380 г. Их начинают записывать, дополнять и перерабатывать на их основании порой даже сдержанные и скупые повествования летописей. Один за другим возникают все более расширенные изводы фольклоризованной «Повести о Мамаевом побоище», переписываются и сами записи героических сказаний о Задонщине. И на основании этих текстов, достаточно обильно донесенных до нас рукописной традицией, и на основании живых преданий и песен, донесенных до собирателей, хотя и в небольшом числе, традицией устной, можно представить себе ту общественную атмосферу, которой обязана, очевидно, своим появлением былина «Илья и Калин».

Былина эта относится к числу популярных. Количество опубликованных записей ее приближается к сорока.⁴³ Варианты распадаются на две версии, каждая из которых представлена девятнадцатью записями.⁴⁴ Для первой версии характерны следующие эпизоды.

⁴² Другие контаминации представляют собой включение в состав былины эпизодов ссоры Ильи с Владимиром (Грг., № 402; Аст., №№ 12, 33), характерных для одной из версий былины «Илья и Калин». В некоторой степени переходными к другой версии этого сюжета являются два варианта М. Д. Криволеновой (Грг., № 111; Озр., № 27).

⁴³ Отдельные варианты: КД, № 25; Кир., 4, № 38; Рбн., №№ 141, 205; Глф., №№ 57, 75, 170, 257, 296, 304; Тих., №№ 11, 12; Мрк., №№ 2, 3; Грг., № 267; Онч., № 2; Бор., №№ 2, 3; Лнт., № 6; Баз., № 3; Всв., № 1; Лин., №№ 3, 3-а; Аст., №№ 123, 132, 157; Гул., №№ 2, 3; ПЗБ, №№ 20, 97; тексты в составе сводных былин: Гур., № 435 (в этой же сводной былине — заключительная часть сюжета «Камское побоище», см. выше); ПЗБ, №№ 1, 11; Мез., №№ 216, 221; отрывки: Глф., № 320; Мил., № 5; ПЗБ, №№ 15, 21. Не относим, в отличие от некоторых исследователей, к числу вариантов данного сюжета переделку его Кир., 1, № 56 и варианты связанной с ним казачьей песни «Илья Муромец и татары» (перечень их см. в упомянутой антологии А. М. Астаховой «Илья Муромец» на стр. 501).

⁴⁴ Не может быть отнесен ни к одной из этих версий, из-за недостаточности данных, отрывок Глф., № 320. Контаминациями в полном смысле слова могут быть признаны, в сущности, только три варианта: Бор., № 2; ПЗБ, № 97; Мез., № 216. Два первых (оба — от дочерей А. М. Крыковой) включают ряд эпизодов былины «Камское побоище». Третий представляет сложное образование, где переплетаются эпизоды из ряда былин. Начальная часть его условно может быть отнесена скорее

1. Татарский царь с огромным войском движется на Русь, угрожая Киеву.
2. Наглые требования врагов, передаваемые обычно их послом.
3. Переговоры с татарами.
4. Совет у Владимира.
5. Поездка одного или нескольких богатырей во вражеский стан.
6. Илья едет в ставку богатырей, возглавляемых Самсоном, и упрасивает их выступить на защиту Киева.
7. Богатыри устанавливают свой боевой порядок перед битвой.
8. Илья начинает бой один (в некоторых вариантах — вместе с другими богатырями).
9. Попытка татар пленить Илью с помощью «подкопов», в которые Илья падает.
10. Разговор Ильи (обычно — уже связанного врагами) с татарским царем. Последний предлагает Илье почетную службу, но тот с презрением отказывается.
11. Илья освобождается от пытающихся удержать его врагов и начинает один избивать их.
12. Он призывает в бой остальных богатырей.
13. Богатыри приходят на помощь Илье и совместно уничтожают вражеское войско.
14. Татарский царь или остатки его войска бегут с поля боя (в ряде вариантов дают при этом зарок никогда не воевать против Руси).
15. Торжество после победы и награждение участников боя.

Вторая версия осложнена темой заточения Ильи Владимиром. До нашествия татар Владимир несправедливо заточает Илью в «погреб» (чаще всего по ложному навету бояр), обрекая его на голодную смерть; княгиня или иная женщина (обычно это родственница Владимира) тайно посылает Илье пищу. После появления врагов она сообщает, что Илья жив, Владимир упрасивает его защитить Киев, Илья сначала почти всегда отказывается, но затем соглашается. В вариантах второй версии эти и сопутствующие им эпизоды бывают развернуты весьма подробно за счет сжатия и исключения того или иного числа эпизодов основной версии. При всей важности наличия в былине этой социальной темы она является, по-видимому, более или менее поздним привнесением.⁴⁵

Вернемся к основной версии. В отличие от «Камского побоища» данная былина представляет собой художественное преломление не двух противоположных по историческому смыслу событий, а одного — победоносной войны 1380 г. Отсюда и бо́льшая идейно-художественная цельность. Вместе с тем произведение уже несколько дальше отстоит от общей исторической канвы реальных фактов. Сюжет сильно усложнен по сравнению с былиной «Данила Игнатьевич и его сын», которую — очевидно, не без оснований — считали одним из источников былины «Илья и Калин».⁴⁶ Последняя имеет множество аналогий и тождеств с устными произведениями иных жанров, дающими конкретно-историческое отображение войны 1380 г. Это прежде всего героическое сказание о Куликовской битве, за-

всего к былинне «Илья и Калин». Все три упомянутых варианта принадлежат первой ее версии. В других вариантах встречаются эпизоды, взятые из иных былин, но не влияющие значительно на содержание и общий план произведения.

⁴⁵ См.: В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 290. См. иную точку зрения: Б. А. Рыбаков. Древняя Русь, стр. 85—98.

⁴⁶ См.: В. Чичеров. Об этапах развития русского героического эпоса. В кн.: Историко-литературный сборник. Под ред. С. П. Бычкова, Ф. М. Головенченко, С. М. Петрова. М., 1947, стр. 33—35.

писанное А. Харитоновым, и сербохорватская песня об этой битве, записанная М. Кордунашем.⁴⁷

Остановимся на некоторых из таких схождений. Эпизоды 5-й и 10-й в былине трудно расценить иначе, как обобщенную обработку мотивов, конкретнее и подробнее разработанных сказанием и песней. Поездка Захария Тютчева в ставку Мамаю — по-видимому, реальный исторический факт, который послужил отправным пунктом фольклорных произведений о нем. В этих произведениях подробно рассказывается, что Захарий вез грамоту великого князя, что посол независимо держал себя перед Мамаем, что он не поддался на посулы вражеского царя. В какой мере это отражает реальные факты, сказать, конечно, трудно. Но бесспорно, что это те самые мотивы, которые присутствуют и в былине. Несравненно большая историческая конкретность соответствующих эпизодов в героическом сказании и в юнацкой песне о Куликовской битве указывает на то, что мотивы эти попали сюда отнюдь не из былины «Илья и Калин», а вероятнее всего из исторического предания, бывшего общим протографом и сказания, и песни. Очевидно, что какая-то версия подобного исторического предания о Куликовской битве была и в числе непосредственных или опосредованных источников былины.

Некоторые мотивы, представляющиеся в былине как бы неожиданными и случайными, при ближайшем рассмотрении оказываются рудиментами детально разработанных и хорошо увязанных с общей композицией эпизодов сказания или юнацкой песни. Так, например, в песне татарского царя, чуть не расправившегося сгоряча с русским послом, удерживают от этого три молодых бека. Далее они отправлены царем вместе с этим послом на Русь во главе татарского отряда. Отряд на Русь истребляют, но трех беков посол щадит и отправляет обратно, чтобы они побудили татарского царя вывести все свое войско, которое русские затем и разбивают. В 10-м и 13-м эпизодах былины сохранились следы соответствующих эпизодов протографа — в лице царевича, который удержал своего отца от расправы со связанным Ильей и был за это поощрен богатырями после полного разгрома татар. Но это всего в двух вариантах, один из которых сибирский (Тих., № 12), другой — от А. М. Крюковой (Мрк., № 3).⁴⁸ Еще более слабый след — в варианте Глф., № 304, где «татарченок малый» способствует успеху переговоров Ильи с Калином.

Другой пример. В варианте Лнт., № 6, после того как татары подступили к Киеву, Добрыню отправляют в ставку Калина с грамотой, содержащей прошение об отсрочке. Однако, прибыв во вражеский лагерь, Добрыня палицей пролагает себе путь к царскому шатру и в довершение отсекает голову самому царю, хотя вначале речь шла об отсрочке именно из-за того, что Киев некому защитить. В сказании о посольстве Тютчева сходные мотивы ясно подчинены общему замыслу: Тютчев вызывающе держит себя в Орде для того, чтобы ускорить этим выступление врага,

⁴⁷ См.: Народные русские сказки А. Н. Афанасьева, т. 3, стр. 36—42; Српске народне пјесме. Скупио по бившој Горњој Крајини и за штампу приредило М. Кордунаш. Нови Сад, 1891, стр. 141—148. В дальнейшем изложении используются результаты анализа этих текстов, изложенные в упомянутой выше статье «Куликовская битва в славянском фольклоре».

⁴⁸ Данные мотивы отсутствуют в варианте Кир., 4, № 38, который, согласно наблюдениям А. М. Астаховой, был использован А. М. Крюковой через посредство хрестоматии Оксенова (см.: А. М. Астахова. Русский былинный эпос на Севере. Петрозаводск, 1948, стр. 320). Присутствие же этих мотивов в сибирском варианте препятствует отнесению их к плодам личной выдумки А. М. Крюковой (ср. там же, стр. 324). По-видимому, источником варианта А. М. Крюковой, помимо хрестоматии, был какой-то устный текст этой былины (только первый мотив в варианте Гул., № 2).

а сам отправляется собирать русские войска. В варианте же Лнт., № 6 избивающие татар русские богатыри неожиданно оказываются на обратном пути Добрыни. Сама поездка с грамотой и действия посла, противоречащие смыслу этой грамоты, подробно и логично разработаны в юнацкой песне.

Шестой эпизод былины на первый взгляд имеет в основе исключительно мотив социальный. Илья едет в ставку богатырей, во главе которых Самсон, и убеждает их защитить Киев. Богатыри отказываются, ссылаясь на прежние обиды от Владимира. В большинстве случаев они после уговоров наконец соглашаются, но все же не торопятся выступить. Есть и такие варианты, где богатыри едут без возражений. В некоторых же случаях они остаются при своем отказе.

Аналогия этому обнаруживается в отраженной древнерусской письменностью фольклорной традиции об участии в войне с Мамаем новгородского войска. По одной версии новгородцы, узнав о татарской угрозе Москве, решают на своем вече, что им «не поспети» на помощь великому князю.⁴⁹ По другой версии они, несмотря на такое решение, потом все же отправляются.⁵⁰ Наконец, согласно третьей версии, новгородский отряд без всяких проволочек присоединяется к войску великого князя Дмитрия Ивановича.⁵¹ Хотя тексты и отразили устную традицию, содержание их настолько конкретно, что о заимствовании из былины не может быть и речи.

В данной связи новый смысл приобретает замеченное уже давно исследователями совпадение имени и отчества богатыря Самсона Кольвановича и известного по летописям новгородского воеводы XIV в.⁵² Весьма вероятно, что былинный Самсон действительно представляет собой фольклоризованный образ этого исторического лица, поскольку поведение Самсона и подчиненных ему богатырей в нашей былине аналогично фольклорным версиям поведения именно новгородских воевод в соответствующей ситуации. Тождество увеличивается тем, что в конце XIV в. и первой половине XV в. Новгородская республика периодически враждовала с московским великим князем, который даже ходил на Новгород войной через несколько лет после Куликовской битвы. Поэтому и обиды былинного Самсона с его богатырями на князя имеют столь же явные исторические параллели.

Седьмой эпизод представляет картину не менее любопытную. Накануне Куликовской битвы руководившие походом князья подробно распределили между собой командование и расположение сил на поле боя. Это «уряжение полков» детально описано в летописи (полк правой руки, полк левой руки, головной полк и др.) с перечислением двадцати трех князей и воевод.⁵³ Знает данный эпизод и фольклорная традиция: в героическом сказании, записанном А. А. Харитоновым, говорится: «Раз-

⁴⁹ Тексты «Задонщины», стр. 548.

⁵⁰ Гос. Исторический музей (Москва), Отдел рукописей, собр. Уварова, № 802, л. 184—184 об.

⁵¹ Повести о Куликовской битве. Издание подготовили М. Н. Тихомиров, В. Ф. Ржига, Л. А. Дмитриев. М., 1959 (серия «Литературные памятники»), стр. 131—134.

⁵² По-видимому, первым это обстоятельство отметил в печати Н. Д. Квашнин-Самарин, который, впрочем, ссылаясь уже на Ф. Н. Гилярова (см.: Н. Д. Квашнин-Самарин. О былинах, содержащихся в сборнике П. С. Ефименка. Известия имп. Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, т. 30, вып. 2, М., 1878, стр. 8). Позднее А. В. Марков строил на этом свою гипотезу относительно былины «Камское побоище» (см. выше, прим. 29), где имя Самсона тоже встречается.

⁵³ ПСРА, т. IV, ч. 1, вып. 2, л., 1925, стр. 486.

делили ту силу несметную на три полка: первый полк взял Задонский князь Дмитрий Иванович, другой — русский посол Захарий Тютрин, третий полк взяли Семен Тупик, Иван Квашнин и семь братьев Белоцерцев. Учали они кидать жеребьи: кому первому на татаровей поганых идти?». ⁵⁴ Дальнейшая трансформация мотива — в эпизоде, предшествующем началу боя в былине:

Метали жеребей промежь себя:
Кому из них ехать в руку правую,
Кому из них ехать в руку левую,
Кого поставить в середку силы, в мѣтицу.
Доставалася Самсону рука правая,
Никите с Алешей рука левая,
Илейке доставалась середка силы, мѣтица.

(Кир., 4, № 38)

Почти во всех вариантах былины исход боя решает появление богатырской дружины, которая до того в сражении не участвовала (эпизод 13-й). Соответствие этому находим и в героическом сказании: «Из-за тех ли темных лесов, зеленых дубрав выезжает сильное воинство; ударилося оно на силу Мамая безбожного. Побежали поганые татары по чисту полю, прибежали поганые татары в зыбкуую брду, в этой брде поганые татары и живот скончали». ⁵⁵ Данный эпизод отражает отмечаемую всеми историками военного искусства особенность именно сражения на Куликовом поле: отборные силы русского войска, как сообщает летопись, составили «засадный полк», который расположился в роще, оставаясь невидимым для татар; удар этого полка в критический момент битвы и решил ее исход. ⁵⁶

Число подобных примеров можно увеличить в несколько раз. Почти каждому эпизоду былины «Илья и Калин» есть не менее показательные соответствия в конкретно-исторических фольклорных текстах, посвященных Куликовской битве, и в самих отраженных этими текстами исторических фактах, которые получили освещение в летописи. Условность былинного повествования такова, что аналогии его с летописью могут быть только самого общего порядка. Былинное повествование не может восприниматься как непосредственное отражение таких фактов. Очевидно, что аналогии подобного рода становятся, однако, аргументами, когда находится промежуточное звено в виде, например, предания, совпадающего по главным своим мотивам и с былиной и с летописью.

Одно-два таких совпадения можно объяснить случайными причинами. Но когда бóльшая часть былины (и в подавляющем большинстве ее вариантов) может быть соотнесена с историческими событиями и с произведениями фольклора, несомненно описывающими именно данные события, то это уже нельзя объяснить иначе, как генетической связью текстов, восхождением самой былины, через посредство других произведений, к реальной истории.

Трудно предполагать, что использование былиной произведений, посвященных событиям 1380 г., произошло одновременно. Более вероятно, что она постепенно насыщалась мотивами подобного рода в процессе более или менее длительного сосуществования в массовом устном репертуаре. Конечно, влияние это не было односторонним. И героическое сказание о Василии Тютчеве, и впитавшие в себя устные предания

⁵⁴ Народные русские сказки А. Н. Афанасьева, т. 3, стр. 38.

⁵⁵ Там же, стр. 41.

⁵⁶ ПСРЛ, т. IV, ч. 1, вып. 2, стр. 486—487.

редакции «Повести о Мамаевом побоище», и даже сербохорватская песня о Куликовской битве вне всякого сомнения несут явные следы влияния былинной поэтики. Очевидно, что когда в произведениях подобного рода оказываются поэтические приемы, представляющие собой общие места многих былин, а тем более былин ранних, то перед нами результат воздействия этих последних. Но когда в былине об отражении татарского нашествия оказывается целая группа эпизодов, аналогичных по смыслу более конкретным фольклорным описаниям реальных фактов борьбы с татарами, то перед нами воздействие на былинку таких описаний. Естественно, что далеко не все те мотивы былины «Илья и Калин», о которых шла речь выше, содержались в ее пратексте или даже в архетипе. Некоторые присущи одним редакциям, но отсутствуют в других. В одних случаях это может быть объяснено утратами в позднейших редакциях, в других же случаях — напротив, новыми заимствованиями.

Былины вообще не составляли и не могли составлять чего-то совершенно обособленного. Произведения иных жанров, наиболее близкие к той или иной былине по своей теме и пользовавшиеся наибольшей популярностью, постоянно оказывали воздействие на былины. Несомненно, что дело не ограничивалось этим, а создавались и новые былины на основе, например, преданий. Исследователями собрано достаточно много совершенно бесспорных фактов подобного рода в былинном творчестве недавнего прошлого.⁵⁷ Нет оснований полагать, что таких фактов было меньше в то время, когда русский героический эпос жил еще более интенсивной жизнью.

Как видим, факты позволяют с достаточной категоричностью отвести гипотезу о том, что появление рассмотренных былин предшествовало реальным победам над татаро-монголами. Сложнее установить верхнюю хронологическую границу. Точные выводы здесь вряд ли возможны. Однако неосновательность предположения об очень позднем появлении таких былин представляется все же доказуемой. Злободневная актуальность всего, что было связано с Куликовской битвой, естественно, уменьшилась, когда прекратилась политическая зависимость Русского государства от Орды. Это произошло в 1480 г. Правда, и позднее совершались время от времени грабительские набеги татар, по масштабам и по результатам, однако, уже несравнимые с тем, что происходило в предыдущие столетия. Новый решительный поворот произошел в середине XVI в., когда после крупных военных операций пал главный оплот таких набегов — Казанское ханство, а вслед за ним — Астраханское. Теперь уже именно эта тема становится главной в освещении русско-татарских отношений и литературой, и фольклором. Пафос оборонительной борьбы уступил место пафосу борьбы наступательной.

Рассмотренные здесь сюжеты былин сформировались, конечно, до этих событий. Вероятнее всего, былины появились тогда, когда актуальность их тематики была особенно сильна, т. е. еще в XV в. Особенности же содержания былины «Камское побоище» заставляют полагать, что она сложилась уже в самые ближайшие десятилетия после 1382 г. Разумеется, то, что известно нам в виде записей XIX и XX вв., далеко не адекватно текстам, исполнявшимся четыре столетия назад. В этом отношении В. Ф. Миллер был прав, указывая на ясные следы эпохи, когда Русь уже

⁵⁷ См.: А. М. Астахова. Русский былинный эпос на Севере, стр. 136—151.

полностью торжествовала над прежними своими угнетателями. Однако это не более как следы, оставленные позднейшими событиями на произведениях, которые, возникнув ранее, как раз и участвовали в подготовке этих событий. И здесь следует согласиться с В. Я. Проппом в том, что былины о победе над татарами существовали уже тогда, когда само иго не было еще окончательно сброшено.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ В ОБОЗНАЧЕНИЯХ ВАРИАНТОВ

- Аст. — Былины Севера. Записи, вступительная статья и комментарий А. М. Астаховой. Т. I. М.—Л., 1938; т. II. М.—Л., 1951.
- Баз. — Былины П. И. Рябинина-Андреева. Подготовка текстов к печати, статья и примечания В. Базанова. Петрозаводск, 1940.
- Бор. — Былины М. С. Крюковой. Записали и комментировали Э. Бородина и Р. Липец. Вводная статья Р. Липец. М., 1939.
- Всв. — Былины Ивана Герасимовича Рябинина-Андреева. Подготовка текстов и примечания А. М. Астаховой. Статьи А. М. Астаховой и В. Н. Всеволодского-Гернгросса [записи его же]. Петрозаводск, 1948.
- Глф. — Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 г. Изд. 4-е. Т. I. М.—Л., 1949; т. II, М.—Л., 1950; т. III, М.—Л., 1951.
- Грг. — Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1899—1901 гг., т. I. М., 1904; т. II. Прага, 1939; т. III. СПб., 1910.
- Гул. — Былины и песни Южной Сибири. Собрание С. И. Гуляева. Новосибирск, 1952.
- Гур. — Фольклор Восточной Сибири. Сборник составил А. Гуревич. Иркутск, 1938.
- КД — Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. Издание подготовили А. П. Евгеньева и Б. Н. Путилов. М.—Л., 1958.
- Кир. — Песни, собранные П. В. Киреевским. Изданы Обществом любителей российской словесности. Изд. 2-е. Вып. 1. М., 1868; вып. 4, М., 1879.
- Лин. — Сказитель Ф. А. Конашков. Подготовка текстов, вводная статья и комментарий А. М. Линевского. Петрозаводск, 1948.
- Лнт. — Н. П. Леонтьев. Печорский фольклор. Предисловие, редакция и примечания В. М. Сидельникова. Архангельск, 1939.
- Мез. — Песенный фольклор Мезени. Издание подготовили Н. П. Колпакова, Б. М. Добровольский, В. В. Митрофанова, В. В. Коргузалов. Л., 1967.
- Мил. — Былины новой и недавней записи из разных местностей России. Под ред. В. Ф. Миллера, при ближайшем участии Е. Н. Елеонской и А. В. Маркова. М., 1908.
- Мрк. — Беломорские былины, записанные А. Марковым. М., 1901.
- Озр. — О. Э. Озаровская. Бабушкины старины. Пгр., 1916.
- Онч. — Н. Е. Ончуков. Печорские былины. СПб., 1904.
- Пар. — Былины Пудожского края. Подготовка текстов, статья и примечания Г. Н. Париловой и А. Д. Соймонова. Петрозаводск, 1941.
- ПЗБ — Былины Печоры и Зимнего берега (новые записи). Издание подготовили А. М. Астахова, Э. Г. Бородина-Морозова, Н. П. Колпакова, Н. К. Митропольская, Ф. В. Соколов. М.—Л., 1961.
- Рбн. — Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. Изд. 2-е. Т. I. М., 1909; т. II, М., 1910.
- Сок. — Онежские былины. Подбор былин и научная редакция текстов Ю. М. Соколова. Подготовка текстов к печати, примечания и словарь В. Чичерова. М., 1948.
- Тих. — Русские былины старой и новой записи. Под редакцией Н. С. Тихоновой и В. Ф. Миллера. М., 1894.

После сокращенного обозначения издания указывается порядковый номер текста; при наличии двух нумераций — по томам или разделам и сквозной — использована сквозная; при отсутствии сплошной нумерации текстов указан номер выпуска, затем номер страницы, на которой начинается текст (например: Кир., 1, № 58).



В. Г. СМОЛИЦКИЙ

БЫЛИНА О ДОБРЫНЕ И ЗМЕЕ

Борьба со змеем — один из самых распространенных сюжетов мирового фольклора. Представляя собой, по словам В. Я. Проппа, «явление исторического, стадияльного характера»,¹ этот сюжет, раз возникнув, снова и снова приковывал к себе внимание слагателей эпических песен и рассказчиков сказок. Вновь и вновь создавались произведения, в которых разрабатывалась древняя змеборческая тема. Но в зависимости от времени и места у каждого народа в определенную историческую эпоху традиционный сюжет приобретал специфические черты, отражая конкретные условия и обстоятельства появления особого, в чем-то неповторимого произведения. Так, вавилонская поэма «Энум Элиш» есть, по словам Е. М. Мелетинского, не что иное, как «типичный миф творения».² В романе о Тристане и Изольде дракон не имеет самостоятельного значения; он необходим рассказчику лишь для того, чтобы полнее обрисовать доблесть, мужество, силу и благородство его победителя — Тристана. Напротив, в скандинавской эпике Фафнир, охраняющий несметные богатства, которые приносят неисчислимые беды и смерть своим обладателям, обрисован с исчерпывающей эпической полнотой.

В задачу настоящей работы не входит ни сопоставление змеборческих сюжетов у разных народов, ни выяснение их генетических родословных. Наша задача — исследование былины «Добрыня и змей», явившейся русской версией всемирно известного змеборческого сюжета. Когда и где возникла эта былина в том особенном, только ей присущем композиционном и художественном виде, в котором она дошла до нас и который делает ее самостоятельным произведением, отличным от всех остальных? Каково идейное содержание этого произведения? Вот вопросы, которым посвящено настоящее исследование.

Бой со змеем — центральный сюжет в цикле былин о Добрыне. В былине «Добрыня и змей» наиболее полно и последовательно выразились богатырская сила, мужество и удаль героя. Несомненно, что и возникла эта былина раньше, чем все известные нам былины добрынинского цикла. Тем более интересно определить время ее появления.

Основным содержанием былины являются встреча купающегося Добрыни со Змеем Горынычем и победа над ним. По композиционным особенностям все тексты можно разделить на две группы. К первой относятся в основном онежские тексты, а также один алтайский и один белозерский. Назовем эту группу онежской. В большинстве текстов этой группы До-

¹ В. Я. Пропп. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946, стр. 205.

² Е. М. Мелетинский. Происхождение героического эпоса. М., 1963, стр. 376.

брыня встречается со змеем дважды.³ Первый бой происходит во время купания Добрыни в реке. В результате победы богатыря враги заключают между собой договор, по которому змей обязуется не летать на Русь и не уносить в плен людей. После того как он нарушил договор и похитил племянницу князя Владимира, происходит второй бой. На этот раз, победив змея, Добрыня убивает его, освобождает похищенную княжну, а вместе с ней многочисленные «полоны».

Вторую группу, более многочисленную, чем первую, образуют тексты, записанные на Печоре, Мезени, Кулое, Пинеге, а также в Саратовской и Симбирской губерниях и в Сибири. В них Добрыня окончательно расправляется со змеем уже в первом бою. Анализ текстов этой группы, условно называемой архангельской, дает основание предполагать, что в их основе лежит схема, сходная с онежской, но полузабытая и претерпевшая поэтому много изменений. Характерно, что тексты, в которых отсутствует второй бой, как правило, представляют собой контаминированные былины.

Таким образом, несмотря на количественное преобладание архангельской группы, мы считаем, что Прионежье дает более древнюю версию, что в более древнем виде былина знала две встречи Добрыни со змеем: первую — во время купания богатыря в реке и вторую — после того как змей унес племянницу Владимира.

В системе образов былины змею принадлежит одно из самых важных мест. Это та сила, которая противостоит герою. Именно в столкновении со змеем, в победе над ним и заключается подвиг Добрыни Никитича.

Многие черты былинного Змея Горыныча роднят его со змеем сказочным. Как и в сказке, его жилище расположено где-то в пещерах, на горах сорочинских. Как и в сказке, он связан со стихиями огня и воды. Первая встреча Добрыни со змеем происходит на реке, в которой третья (или средняя) струйка как огонь сечет. Сам змей очень часто грозит сжечь Добрыню огнем. Как и в сказке, змей имеет несколько голов: 3, 6, иногда 9 или 12. Былина сохраняет и такую близкую к сказке деталь: змей знает, что ему суждено погибнуть от руки богатыря.

Для нас наиболее интересны те сказки, в которых говорится о договоре со змеем. Иногда он молчаливо предполагается, как в сказочном мотиве «освобождение царевны»: змею ежемесячно или ежегодно должна поставаться одна жертва.⁴

³ Кир., 2, стр. 23; Глф., №№ 5, 59, 64, 79, 148, 157; Тих., № 21; Соколовы, стр. 302; Сох., №№ 10, 80; Аст., II, № 148; Пар., № 54. Список сокращений в обозначении вариантов см. в конце статьи С. Н. Азбелева «Былины об отражении татарского нашествия» (стр. 180). Кроме того, в настоящей статье имеются следующие сокращения:

ММБ — материалы, собранные в Архангельской губернии летом 1901 г. А. В. Марковым, А. Л. Масловым и Б. А. Богословским. Труды Музыкально-этнографической комиссии, т. I, М., 1905; т. II, М., 1911.

РФ, I — Т. А. Шуб. Былины русских старожиллов низовьев реки Индигирки. Русский фольклор, I, М.—Л., 1956, стр. 221.

РФ, II — К. А. Копержинский. Былины Восточной Сибири. Русский фольклор, II, М.—Л., 1957, стр. 242—244.

Рябинин — текст, записанный от И. Г. Рябинина. Этнографическое обозрение, М., 1894, вып. IV, стр. 140.

Соколовы — Б. и Ю. Соколовы. Сказки и песни Белозерского края. М., 1915.

Э. О. 1905 — Этнографическое обозрение, М., 1905, вып. IV.

⁴ Н. П. Андреев. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929, №№ 300, 303, 502.

О договоре со змеем рассказывается в южнорусском сказании, пересказанном Ф. И. Буслаевым.⁵ Согласно ему, некий «владелец земли» заключил со змеем договор, по которому обязался выдавать ему ежегодно по юноше из каждой семьи. Через 100 лет один юноша, предназначенный на съедение, сумел с помощью Бориса и Глеба расправиться со змеем, запрячь его в плуг. Так была проведена борозда, которая и доныне зовется Змиевым Валом. Другое предание, тоже связанное со Змиевым Валом, рассказывает о договоре со змеем богатыря Никиты Кожемяки. Побежденный змеем стал молить: «Не бей меня до смерти, Никита Кожемяка. Сильней нас с тобой на свете нет; разделим всю землю, весь свет поровну: ты будешь жить в одной половине, а я в другой». Кожемяка согласился. Сделал плуг в 300 пудов, запряг змея и от самого Киева до моря пропахал борозду. Затем они стали делить море, но когда змей «въехал на середину моря, Никита Кожемяка убил и утопил его».⁶ Предание дошло до нас уже в разрушенном виде. Что-то было забыто, что-то изменено. Поэтому действия Кожемяки в тексте Афанасьева логически не оправданы: чтобы убить повергнутого врага, не было никакой нужды заключать с ним договор, пахать межу, заводить в море. Но плохая сохранность в данном случае может служить еще одним подтверждением древности мотива боя со змеем и договора с ним.

В былине традиционный мотив договора заново переосмыслен, разработан последовательнее и глубже. Окончательная расправа с врагом мотивирована тем, что змеем нарушается клятва. И угон в плен большого количества людей, и вероломство в отношении договоров делают сказочного змея исторически достоверным образом реального врага. Не отражена ли в данном случае действительная обстановка борьбы с кочевниками?

Летопись очень красочно рисует половецкие опустошительные набеги, пленение русских людей, их страдания в половецком плену.⁷ Летописцы неоднократно описывают вероломство кочевников, нарушение ими клятв и несоблюдение договоров: «... они всегда к тебе ходяче роте, губять землю Русьскую», — говорили дружинники Владимиру Мономаху.⁸

Таким образом, традиционный сказочный змей-похититель приобретает в былине конкретные исторические черты, присущие половецким кочевникам — главному врагу южных земель в XI—XII вв. Рассказывая о нарушении змеем «заповеди великой», создатели былины, подобно летописцам и автору «Слова о полку Игореве», говорят о необходимости решительной борьбы с кочевниками, о губительности союзов с ними, тем более что союзы эти, как правило, заключались удельными князьями против русских же князей в их междуусобных распрях и битвах.

Важной чертой былинного Змея Горыныча является и то, что он — противник христианства. Недаром в первый раз Добрыня побеждает его «шапкой земли греческой» — монашеским куколем.⁹ Во втором бое со

⁵ Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. 2. СПб., 1861, стр. 107.

⁶ А. Н. Афанасьев. Народные русские сказки, т. 1. М., 1957, № 148, стр. 327—328.

⁷ Повесть временных лет, т. I. М.—Л., 1950 (серия «Литературные памятники»), стр. 147.

⁸ Там же, стр. 148.

⁹ См. об этом: В. Ф. Миллер. Экскурсы в область русского народного эпоса. М., 1892, стр. 46; М. Р. Фасмер. Шапка земли греческой. Сборник в честь семидесятилетия Г. Н. Потанина. Записки Русского географического общества по отделению этнографии, т. XXXIV, СПб., 1902, стр. 45—64.

змеем богатырь воссылает молитву Спасу, иногда слышит ободряющий «глас с неба».

О былинном змее как враге христианства писалось уже неоднократно. Предположение, что в облике змея нашли свое отражение черты реального врага, именно половцев, нисколько не противоречит этому. Ведь и половцы постоянно рассматривались в древней Руси как враги христианства. Летописец, киево-печерский монах, после разграбления половцами Киево-Печерского монастыря называет их безбожными, беззаконными, погаными.¹⁰ Борьба с половцами считалась делом богоугодным, и поэтому в облике «нехрестя» змея могли сочетаться конкретные черты «поганых» врагов и аллегорические черты дьявола, врага христианства. Владимир Мономах в речи своей говорил по поводу победы над половцами: «... господь избавил ны есть от враг наших и покори враги наша и „скруши главы змиевья, и дал еси брашно людем“ русьским».¹¹

Змей в качестве символа внешнего врага изображен в Радзивилловской летописи на л. 155, где рассказывается о победе над половцами на реке Сальница в 1112 г.¹²

Торжество новой религии, нового мировоззрения ознаменовано в былине не только победой богатыря над непримиримым врагом. Торжество новых взглядов мы видим и в конфликте матери с сыном, который намечается уже в завязке: мать предостерегает сына от купания в Пучай-реке, Добрыня нарушает запреты матери и тем не менее в конце концов выходит из всех испытаний победителем.

Этот сам по себе традиционный поэтический прием несет в былине большую идейную нагрузку. Мы знаем множество произведений, созданных с позиций «отцов» и рисующих страшные последствия того, что сын не послушался родителей. В былине «Добрыня и змей» сын не послушался матери, но, преодолев опасности, о которых она его предупреждала, тем самым одерживает моральную победу над ней, доказав несостоятельность ее опасений.

Образы матерей мы находим в самых различных былинах. Все они, как правило, мудрые «честные вдовы», почти все они отговаривают сыновей от того поступка, который им обязательно впоследствии предстоит совершить. Мать Добрыни в былине «Добрыня и Маринка» не советует сыну идти на Маринкину улицу; мать Василия Буслаева не пускает его на бой с новгородцами; мать Дюка Степановича отговаривает свое «чадо» от поездки в Киев; мать Скопина «не велит», «не приказывает» князю Михайле Васильевичу ходить на пир к Воротынскому.

Мать — очень часто один из главных персонажей былин. Отцы встречаются гораздо реже, причем в большинстве случаев они появляются в самом начале: былина сообщает, что отец прожил 90 лет и умер, оставив «чадо малое». Авторитет главы семьи, воспитание малолетнего сына переходят к матери богатыря, которая может благословить на подвиг и не благословить, может посоветовать, отсоветовать и помочь.

В сказках, напротив, гораздо чаще мы встречаем отца, чем мать. Царь-отец посылает своих сыновей на поиски пропавшей дочери, отец-крестьянин велит сторожить поле и т. д. Такое различие между сказкой и былиной вполне объяснимо. Оно свидетельствует о большей древности сказки, уходящей своими корнями в родовой строй с непререкаемым авторитетом главы рода, патриарха, отца. Очень часто в сказках повто-

¹⁰ ПСРЛ, т. I, М., 1962, стр. 232—233.

¹¹ Повесть временных лет, т. I, стр. 185.

¹² Радзивилловская, или Кенигсбергская, летопись (фотомеханическое воспроизведение рукописи). 1902, л. 155,

руется одна и та же коллизия: отец отдает приказание, сын выполняет.

Былина как жанр возникает на заре государственности, когда родовой авторитет отца вынужден уступить место государственному авторитету князя, царя. Подвиг былинного богатыря совершается всегда в интересах государства, и послать на такой подвиг может только глава государства (иногда герой, сознавая государственные интересы, сам отправляется на борьбу с врагом).

Вместе с тем мировоззрение и психология эпохи феодализма не представляли возможности полнокровной, полноценной общественной деятельности сына при живом отце. Этому мешал институт наследования не только движимого и недвижимого имущества, но и «чиновной чести». Даже в более позднее время «в массе источников видим указания на важность для людей их отчества; государи обещают жаловать по отчеству, и действительно, жалование дается по отчеству, в чины людей производят по отчеству. Соблюдение отчества — вещь до того обязательная, что в поучениях царям им рекомендуется жаловать бояр и других лиц по отчеству, что и исполняется».¹³

И как в действительности сын часто наследовал должность отца, так и в былине он начинает свою деятельность или после смерти родителя, или, в крайнем случае, после того, как отец уходит в монастырь. Поэтому авторитет семьи в былине, как правило, представляют женщины. А отца нет, потому что если бы он был, ему бы и пристало быть героем произведения. В мировом фольклоре существует сюжет, в котором одновременно действуют богатырь-отец и богатырь-сын. Такая ситуация неизбежно должна была привести их к столкновению. Русский вариант этого мирового сюжета — былина о бое Ильи Муромца с сыном.

Итак, образ матери до некоторой степени традиционен в былине, до некоторой степени превратился в общее место, кочующее из одной былины в другую. Мы говорим «до некоторой степени», потому что если приглядеться к каждой отдельно взятой былине, то кроме общих черт станут видны и специфические, особенные черты, которые находятся в тесной связи с идейным содержанием каждого произведения.

Добрынина мать в различных былинах выглядит по-разному. В былине «Добрыня и Маринка» она волшебница. Ее сила доброй колдуньи оказывается сильнее злой чародейницы Маринки. Но в отличие от былины «Добрыня и змей» здесь мать побеждает не только Маринку, но одерживает моральную победу и над сыном, который не послушался матери и попал в беду, выбраться из которой он смог только с ее помощью.

В былине «Добрыня и змей» спор матери с сыном в завязке — это столкновение двух мировоззрений и всем сюжетом произведения, всей композицией проводится мысль о победе нового над старым.

Мать — носительница определенного уклада и выражает определенное отношение к действительности. Она обладает каким-то вещим знанием и связана со сверхъестественными силами. Ей известна страшная тайна Пучай-реки, показавшейся Добрыне вначале лужей. У нее дар предвидения, она знает, что Добрыня будет купаться в огненной реке и встретится со змеем.¹⁴ Вполне понятны ее материнская забота о сыне и стремление не допустить этой встречи. Она не только многое знает, но и многое умеет. Ее волшебные подарки должны помочь Добрыне в бою. Чаще всего

¹³ А. И. Маркевич. История местничества в московском государстве в XV—XVII веках. Одесса, 1888, стр. 150.

¹⁴ «Мать-то его волшебница, не отпускает его, как он не в летах. Она знает, что с ним будет», — объясняла восточносибирская сказительница Акулина Ивановна Моисеева при исполнении былины «Добрыня Никитич и змеище Тугарыще» (РФ, IIа).

это плеточка, реже — конь или платок, при помощи которых богатырь добывается победы. Вещая сила матери не согласуется с христианскими представлениями. Ее знания и подарки похожи на то, что монах-летописец назвал бы «чародейскими волхованиями».

Наказ матери не купаться обязателен во всех мало-мальски исправных текстах. Это купание Добрыни в Пучай-реке, близкой по звучанию с Почайной, в которой по преданию крестились киевляне, не случайность. Вслед за В. Ф. Миллером мы тоже склонны видеть в образе купающегося Добрыни отголоски народных припоминаний о роли одноименного исторического лица в крещении Руси. «В самом деле, — писал В. Ф. Миллер, — что должно было представляться самым ярким и бросающимся в глаза признаком крещения для народной массы, усвояющей только внешнюю обрядность христианства! Конечно, погружение в воду, купание».¹⁵ Это замечание ученого, отмечая внешнюю сторону обряда как главную для основной массы новокрещенных русских, подчеркивает двоеверный характер религиозных представлений первых русских христиан, так как сама христианская обрядность воспринималась как некое новое магическое действие, противопоставленное старым, языческим. В запрете матери купаться в Пучай-реке отразилось ее недоверчивое отношение к новому, христианскому обряду. Ее опасения не были совсем необоснованными: купаясь, Добрыня навлек на себя гнев змея, но уничтожив его, он тем самым оказался не только победителем этого страшного врага, но и победителем старых «предрассудков» матери.

Кроме подарков матери, волшебных платка и плетки, функции чудесного помощника во втором бою выполняют «молитва Спасу» или «глас с неба».¹⁶ За исключением алтайского текста, где отсутствуют волшебные предметы и Добрыня одерживает окончательную победу исключительно благодаря молитве Спасу, во всех остальных текстах христианские мотивы уживаются с волшебными подарками матери, которые несомненно носят на себе отпечаток языческих верований. Вспоминая христианские мотивы первой части — «шапку земли греческой», купание в Пучай-реке, мы имеем все основания считать, что и второй части былины свойствен определенный религиозный налет с самого начала. Мы склонны думать, что соседство двух сверхъестественных сил — подарков матери и христианского бога — является характерной чертой былины с самого ее возникновения, что в этом отразился двоеверный характер древнерусского мировоззрения.

Победа Добрыни над змеем свидетельствует о его мужестве, силе и ловкости. Вместе с тем она свидетельствует о превосходстве христианина над «поганым». Недаром герою помогают куколь и молитва. Но христианские аксессуары в былине не превращают воина и богатыря ни в святошу, ни в монаха. Его подвиг — это ратный подвиг. Черты христианства лишь дополняют облик героя, не вступая в противоречие с его воинскими доблестями. Это была эпоха, когда даже святые на иконах зачастую выглядели настоящими «храбрами», стоит вспомнить изображения Бориса и Глеба, Георгия Победоносца, Дмитрия Солунского.

Борьба старого и нового выступает в былине в самых различных планах: это и открытый непримиримый бой богатыря со смертельным врагом, это и противоречие между любящими друг друга сыном и матерью.

¹⁵ В. Ф. Миллер. Экскурсы в область русского народного эпоса. М., 1892, стр. 44.

¹⁶ Тих., № 21; Глф., №№ 5, 59, 148; Э.О. 1905, № 4; Соколовы, стр. 302; Пар., № 54.

Мать Добрыни — добрая советчица и помощница, без нее, так или иначе, не обходится ни одно дело, предпринятое Добрыней. Этот образ как бы олицетворяет семейное начало, отражает еще не порванную связь древнерусского человека с родом, зависимость его от рода. В нашей былине это семейное начало представлено в виде доброй силы, не враждебной человеку и тем не менее пасующей и отступающей на второй план перед началом государственным. Добрыня отправляется на подвиг вопреки воле матери, но нарушение запрета не влечет за собой наказания, а, наоборот, нарушитель оказывается победителем. Самый же подвиг носит уже не семейный, а общегосударственный характер. В сказке богатырь, как правило, спасает от змея близких ему лиц: это или сестра его, или жена, или невеста. В былине Добрыня освобождает дочь или племянницу своего правителя, с которым его соединяют не родственные, а общественные узы, и, чтобы еще больше подчеркнуть не семейный, а государственный характер подвига, былина рассказывает об отказе героя от руки спасенной им княжны. Былина не останавливается и на этом. Вместе с княжной Добрыня освобождает многочисленные русские «полоны» — деталь, неизвестная сказке и не оставляющая сомнений, что перед нами герой народный, для которого личные интересы отходят на второй план.

В былине «Добрыня и змей» главный герой еще очень молод. «Молодой», «молоденькой», «млад» — постоянные эпитеты при его имени в подавляющем большинстве текстов, независимо от места их записи. Бой со змеем — первое приключение, после того как Добрыня покинул родительский дом. Вместе с тем Добрыня выглядит более независимым, чем другие былинные герои. Прежде всего следует отвергнуть какие бы то ни было родственные связи былинного Добрыни с былинным князем Владимиром. Указание В. Ф. Миллера на то, что Добрыня якобы является племянником Владимира, материалом былин не подтверждается.

Образ князя вообще исключительно бледен и невыразителен в этой былине. В первой ее половине он, как правило, не упоминается вовсе. Исключения составляют или тексты, явно испорченные в этом месте, или эпизоды, представляющие отклонения от основной схемы былины.¹⁷ Во второй части Владимир упоминается как отец, дядя или муж пленницы змея. Таким образом, роль Владимира в сюжете былины «Добрыня и змей» сводится к роли сказочного царя, у которого крадут дочь, и, как правило, после этого о нем забывают до финала, когда похищенная возвращается в отчий дом.

Развитие былинного жанра шло рука об руку с процессом развития и укрепления русской государственности, в частности отражая изменения во взаимоотношениях князя-господина и дружинника-слуги. В былине «Добрыня и змей» фигура князя только намечена пунктиром. Она знаменует собой победу государственного начала над семейным, но еще не получила своего полного развития, как в других, более поздних былинах (например, в былинах о Василии Казимировиче, Дунае). Не похожий на «верных слуг» абсолютного монарха, вольного казнить и миловать своих подданных, Добрыня скорее напоминает раннефеодального дружинника, более независимого от своего князя, чем служилые люди впоследствии.

По наблюдениям М. Дьяконова, «как свободно устанавливались отношения между князьями и их дружинниками, так же свободно могли и прекращаться по усмотрению стороны. Имеется ряд указаний, что часть дружины или даже вся целиком по тем или иным причинам покидала своего

¹⁷ Рбн., № 193; Глф., № 93; Тих., № 21; Мрк., №№ 5, 73; ММБ, I, № 12; Грг., I, № 52.

князя».¹⁸ Былина «Добрыня и змей» отразила тот период, когда еще сохранились следы «военной демократии», и поэтому положение воина-дружинника было менее зависимым от князя, чем в более поздние времена.

Почти во всех текстах Добрыня, отправляясь на подвиг, едет на Пучай-реку. Исследователи связывают это название с киевской рекой Почайной. Такое сопоставление вполне закономерно. Почайна, приток Днепра, была тесно связана с жизнью Киева. Она протекала по восточной окраине Подола. По мнению киевских краеведов, «устье ее представляло собою как бы залив Днепра, весьма удобный для судоходной пристани... она была всегда наполнена большими и малыми судами, проходившими по Днепру».¹⁹ М. А. Максимович считает, что на берегу Почайны находилась Божница или церковь Турова, в которой в 1146 г. происходило народное вече.²⁰

В былине Пучай-река теряет свою реальность, как река, протекающая в Киеве. Она — обиталище змея. Чтобы искупаться в ней, Добрыне надо покинуть родной дом и отправиться в далекое путешествие. Для киевлянина такое представление о Почайне, Пучай-реке просто невозможно. Поэтому следует предположить, что былинку сложили люди, которые что-то слышали о реке Почайне, сознавали какую-то связь ее с Киевом, но ясно представить себе ее географическое местоположение не могли.

Таким образом, наличие в былине Пучай-реки является, на наш взгляд, косвенным свидетельством того, что былина сложена не в столице древнерусского государства.

Весьма возможно, что в первоначальном виде в былине даже не было упоминания Киева как родины или места жительства Добрыни. Во всяком случае в сюжет былины «Добрыня и змей» Киев не входит органически. В то же время нельзя представить без Киева былины об Илье Муромце, который едет из Муромы в древнерусскую столицу, защищает ее, ссорится с князем Владимиром, пирует с голями кабацкими и стреляет из лука по главам киевских церквей. Нельзя представить без Киева былинку об Алеше Поповиче, который едет в этот город в то время, когда там хозяйничает Тугарин. В былинах о Добрыне и Алеше, Добрыне и Маринке действие происходит на улицах Киева, в княжеском тереме; былины о Василии Казимировиче, Дунае, Ставре, Сухмане начинаются с обязательного пира в Киеве. В былине «Добрыня и змей» Киев не играет такой роли, как в только что перечисленных былинах.

Многие тексты вовсе не указывают, где родился и живет богатырь.²¹

Киев, как правило, является местом жительства Добрыни в текстах, контаминированных с былиной «Добрыня и Алеша», сюжет которой разворачивается в этом городе. В других случаях Киев встречается при перенесении сюда из других былин зачина с мотивом пира у Владимира. Единственное, органически присущее сюжету о Добрыне и змее упоминание Киева относится к тому месту, в котором рассказывается, что змей унес из Киева племянницу Владимира.

Вообще в данной былине географические приурочения намного слабее, чем в других. В этом близость данного сюжета к сказке, герой которой живет обычно в «тридевятом царстве, тридесютом государстве».

¹⁸ М. Дьяконов. Очерки общественного и государственного строя древней Руси. СПб., 1910, стр. 92.

¹⁹ П. Л.—в. О местности реки Почайны. Киевская старина, Киев, 1884, октябрь, стр. 253.

²⁰ М. А. Максимович, Собрание сочинений, т. II, Киев, 1877, стр. 43.

²¹ Кир., 7, стр. 10; Глф., №№ 123, 191, 241, 289; Грг., I, №№ 114, 213, 269; Э.О. 1905, №№ 2, 3; Аст., I, №№ 23, 60, прил. 3; РФ, IIa; РФ, IIб.

В отличие от сказочного молодца Добрыня уже связан с определенным местом. Он — русский богатырь, который спасает племянницу князя Владимира. Но в сравнении с другими былинами его прикрепление к определенному месту менее четко и строго.

Стремясь установить исторические корни былины «Добрыня и змей», ее героя чаще всего сопоставляют с летописным Добрыней, дядей князя Владимира Святославовича. Такое сопоставление давно уже превратилось в общее место в научной литературе.

К каким же выводам может привести анализ летописного материала? Все летописные повести, рассказывающие о Добрыне, так или иначе связаны с Новгородом. Очевидно, здесь эти повести и возникли.

Сходство летописного Добрыни с былинным не ограничивается собственным именем. В двух летописных преданиях Добрыня выступает как насадитель языческой веры и защитник болгар — иноверцев, нехристиан. Сразу приходит на память, что и былинный Добрыня Никитич был «крестовым братцем» поганого Змея Горыныча. Нет ли здесь какой-нибудь генетической связи между летописью и былиной? Нам кажется весьма вероятным, что в последующие века действительная деятельность Добрыни — установление им кумиров над Волховом, активное участие в мирных переговорах с неверными магометанами — могла дать повод к появлению рассказов о связи новгородского воеводы со всякого рода «нехристью». А эти рассказы могли в свою очередь повлиять на былинку, на ее сюжет о побратимстве Добрыни со змеем. И подобно тому как воевода Добрыня, поставивший кумир Перуна над Волховом, через несколько лет этот кумир уничтожил, так и Добрыня Никитич во второй части былины вступает со Змеем Горынычем в борьбу не на жизнь, а на смерть и в конце концов уничтожает врага. Это сопоставление не покажется большой натяжкой, если мы вспомним, что в последующие века сам Перун представлялся как некая «змеюка».

Мы ни на минуту не забываем, что между летописью и былиной «дистанция огромного размера», что ни в коем случае нельзя рассматривать борьбу былинного Добрыни как некую аллегорическую событий, отраженных в летописи, но устные предания, нашедшие свое отражение в летописи, могли быть (и были) плодородной почвой, на которой традиционный сюжет о змеборчестве превратился в конкретную былинку о Добрыне и змее.

Предания о Добрыне бытовали в Новгороде с древнейших времен до XVII—XVIII вв. Былина, сложившаяся в XI—XII вв., существовала независимо от этих преданий. Генетически как-то связанные между собой, былина и предания в дальнейшем жили параллельно, не исключая и не исчерпывая друг друга. Используя в какой-то степени в своем сюжете новгородские предания, былина несомненно сразу же вышла из рамок новгородской действительности.

Но связь былины с новгородскими преданиями еще не означает, что возникла она впервые в Новгороде. Некоторые былины называют местом рождения Добрыни Рязань. В этих случаях текст имеет следующий зачин:

А ишше прежде Рязань да слободой слыла,
А да и нонче Рязань да словеет городом.

(Онч., № 59; Грг., III, № 38 и др.)

Так начинаются многие былины архангельской группы, но такое вступление совершенно отсутствует в онежских былинах. И снова приходится отдать предпочтение Прионежью. Сразу за словами о Рязани расска-

зывается об отце Добрыни Никитича Никите Романовиче. Существуют тексты, которые сразу начинаются с упоминания Никиты Романовича без вступления о Рязани, но нет ни одного случая, чтобы было вступление о Рязани и не было бы рассказа об отце Добрыни.²² Это наводит на мысль, что обе части вступления надо рассматривать как единое нерасторжимое целое. Упоминания о Рязани и Никите Романовиче появились в составе нашей былины одновременно. Но образ Никиты Романовича, очень популярный в песнях об Иване Грозном, не мог появиться ранее конца XVI—начала XVII в. Надо предполагать, что отчество Добрыни Никитича дало повод отождествить отца богатыря с шурином Ивана Грозного. Но это могло произойти не ранее XVII в. Следовательно, во времена своего возникновения былина «Добрыня и змей» не могла иметь такого вступления, так как возникла она несомненно ранее XVII в.

Вероятнее всего, вступление о Рязани и Никите Романовиче попало в былинку о Добрыне и змее из былины о бое Добрыни с Ильей Муромцем; недаром в большинстве случаев мы встречаем анализируемый нами отрывок в тех местах, где бытует эта очень редкая былина несомненно позднего происхождения, как правило, начинающаяся всегда со вступления о Рязани и Никите Романовиче.

Было ли у былины «Добрыня и змей» какое-то другое вступление на месте более позднего о Рязани, неизвестно. Возможно, она начиналась подобно тому, как начинал былинку Т. Р. Рябинин:

Да й спородила Добрыню родна матушка,
Да возростила до полного до возраста.

(Глф., № 59)

Нет ничего невероятного в том, что былина начиналась прямо с действия — прощания Добрыни с матерью, как в большинстве онежских былин.

Несмотря на то что слова о Рязани-городе и Рязани-слободе всегда встречаются вместе с упоминанием о Никите Романовиче, есть серьезные соображения, заставляющие предполагать, что обе части зачина имеют разную предысторию.

Почему Рязань оказалась тесно связанной с именем Никиты Романовича? На территории Рязанской земли, по свидетельству М. Я. Кожевникова,²³ Романовым принадлежали города Пронск и Острожок, но нет совершенно никаких данных о владениях Романовых ни в Старой Рязани, ни в Переяславле Рязанском (современная Рязань). Следует думать, что их там и не было. Связующим звеном между городом и Никитой Романовичем, заставившим оба имени встретиться в одном зачине, был Добрыня Никитич. Его отчество дало повод увидеть в Никите Романовиче его отца... С другой стороны, было известно его рязанское происхождение. В результате в Рязани был поселен Никита Романович.

В настоящее время мы не располагаем достаточным материалом, чтобы окончательно решить вопрос о месте возникновения былины. Упо-

²² В некоторых текстах во вступлении и рассказе о Никите Романовиче — отце Добрыни фигурируют другие города. Надо предполагать, что это еще более поздние напластования, появившиеся у певцов, забывших Рязань и поэтому заменивших этот город на близкий по звучанию — Казань или по отчеству отца Добрыни — Романов, а иногда на традиционный былинный Киев.

²³ М. Я. Кожевников. Земельные владения дома Романовых в XVI и XVII столетиях. СПб., 1913, приложение (карта).

минание рязанского происхождения Добрыни — как в летописи,²⁴ так и в некоторых былинных текстах — дает основание для предположений, что былина возникла в пределах Рязанской земли.

Как известно, в последние 100—150 лет на территории центральной России былины уже не поются. Тем не менее существуют глухие известия о бытовании на Рязанской земле преданий о богатырях;²⁵ более того, известны рязанские предания, упоминающие имя Добрыни.²⁶ Среди этого крайне скудного материала мы не найдем ничего, сходного с сюжетом былины о бое Добрыни со змеем. Поэтому все эти предания могут служить лишь доказательством того, что Рязанская земля знала богатыря Добрыню. Нужны дальнейшие поиски и исследования, которые либо подтвердят наше предположение, либо окончательно его опровергнут.

Тем не менее уже сейчас можно высказать некоторые предварительные соображения в защиту нашей гипотезы.

Былина о Добрыне и змее, отразившая борьбу с кочевниками, скорее всего могла быть сложена не в северной, а в южной Руси, т. е. в областях, где борьба с кочевыми племенами была наиболее активной. Рязанская земля, расположенная на границе Руси с половецкой степью, на всем протяжении XI—XII вв. находилась под угрозой нападения. «Во время набегов, — пишет А. Л. Монгайт, — кочевники проникали далеко в глубь рязанской территории. Недаром безлесный участок на Проне даже получил название „поля половецкого“». ²⁷ Половцы находились постоянно в орбите политики рязанских князей. «Зажатые между степью и могущественным соседом с севера (Ростово-Суздальским княжеством, — В. С.), они (рязанские князья, — В. С.) то искали поддержку у половцев, то выступали против них в союзе с северо-восточными князьями». ²⁸

И другая тема былины, тема борьбы с язычеством, в Рязанской земле не теряла своей актуальности очень долгое время. Находясь на окраине русской территории, Муромо-Рязанская земля на протяжении XI—XII вв. была объектом «миссионерской» деятельности русских князей. Первым князем-христианином здесь был Глеб Владимирович, прибывший сюда, согласно Д. Иловайскому, в 1010 г. ²⁹ После его смерти «христианство должно было еще в продолжение целого столетия выдерживать здесь борьбу с языческой партией, прежде нежели могло провозгласить победу на своей стороне». ³⁰ В этих условиях создание былины с отразившимися в ней элементами двоеверия представляется нам весьма вероятным.

Политической истории Рязанского княжества была присуща черта, также, на наш взгляд, нашедшая отражение в былине. По наблюдению А. Л. Монгайта, в Рязани «так и не возникла сильная княжеская

²⁴ См. Никоновскую летопись (ПСРЛ, т. X, стр. 92), а также «Сказание о киевских богатырях» в кн.: Былины в записях и пересказах XVII—XVIII вв. М.—Л., 1960, стр. 152, 155, 157.

²⁵ См.: И. Любомиров. Местногеографические древности в Рязанской губернии. Прибавления к Рязанским Епархиальным ведомостям, 1874, 1 августа, 1 сентября, 1 июля; Материалы для составления археологической карты Рязанской губернии, 1888. Рязанский областной архив, ф. 869 (Рязанская губернская ученая комиссия), оп. 1, связка 5, дело № 8, пункт 3; дело № 9, пункт 3; А. А. Мансуров. Описание рукописей Этнологического общества исследователей Рязанского края, вып. 3. Рязань, 1930, стр. 24.

²⁶ А. А. Мансуров. Описание рукописей..., вып. 2, Рязань, 1929, стр. 16, № 139 (легенда о Добрыне на острове, Касимовский уезд).

²⁷ А. Л. Монгайт. Рязанская земля. М., 1961, стр. 337.

²⁸ Там же.

²⁹ Д. Иловайский. История Рязанского княжества. М., 1858, стр. 15.

³⁰ Там же, стр. 16.

власть».³¹ Летопись неоднократно упоминает «муромцев» и «рязанцев» — представителей местной знати, в состав которой входили бояре и «мужи», — решавших судьбу рязанских князей. «Князья очень вынуждены были считаться с теми, кого летописец называет „рязанцами“, и действовали последние очень самостоятельно».³² Выше мы указывали на слабую конкретизацию образа князя, на его незначительную роль в развитии действия былины. Не нашла ли здесь свое отражение особенность политической истории Рязанской земли?

Как мы отлично понимаем, приведенные нами соображения свидетельствуют лишь о том, что исторические факты не противоречат нашей гипотезе, а это само по себе не является полновесным доказательством. Они заставляют, на наш взгляд, лишь более внимательно отнестись к версии рязанского происхождения былины.

Но такая версия приходит в противоречие с нашим же утверждением о связи между героем былины «Добрыня и змей» и героем новгородских преданий воеводой Добрыней, дядей князя Владимира. Не может ли в данном случае пролить свет на историю и место возникновения былины следующий исторический факт? По сообщению летописи, Ярослав за что-то «разгневался» на сына Добрыни Константина, новгородского посадника, которого он «поточи . . . в Ростов; и на третье лето повеле его убить в Муроме на реце Оке».³³ Итак, сын Добрыни Константин умер в Муромо-Рязанской земле. Крупный феодал, он прибыл туда скорее всего не один, а с некоторой свитой. Не были ли они, «люди» Константина Добрынича, распространителями преданий о Добрыне, послуживших поводом для прикрепления к традиционному змееборческому сюжету имени новгородского посадника и некоторых деталей, напоминающих его судьбу?³⁴

На Рязанской почве сюжеты новгородских преданий должны были приобрести некоторую «экзотичность», так что созданная на основе этих преданий былина уже очень отдаленно и очень в общей форме напоминала свой прототип.

Дальнейшая история этой былины рисуется нам в следующем виде: возникшая на Рязанской земле, она вошла в общерусский фольклор как песня о рязанском герое. Это нашло свое отражение в общерусском летописании в прозвище Добрыни — «Рязанич».



³¹ А. Л. Монгайт. Рязанская земля, стр. 344.

³² Там же, стр. 345.

³³ ПСРЛ, т. V, стр. 134.

³⁴ Предположение о том, что предания о Добрыне попали на Рязанскую землю через посредство Константина Добрынича было сделано уже Н. П. Сидоровым: «Не перешла ли вместе с Константином Добрыничем и сага о Добрыне на Оку-реку, в Муромо-Рязанский край, сделав эпического Добрыню „рязанцем“?» (Н. П. Сидоров. Заметка к былинам о Добрыне-Змееборце. В сб.: Памяти П. Н. Сакулина, М., 1931, стр. 261).

И. Я. НОСКОВА

ТРАДИЦИОННЫЕ И ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В СТИЛЕ БЫЛИН

Известны высказывания общего характера о том, что индивидуальность сказителя выражается традиционными средствами, что традиционное и индивидуальное находятся в диалектической связи.¹ Мы попытаемся рассмотреть это положение на конкретном анализе малого повтора в былинах разных сказителей. Для этого представляется необходимым предварительно учесть формы и функции малого повтора в их общем виде.

Малый повтор реализуется в пределах одной-двух строк. В статье рассматриваются лишь наиболее употребительные формы малого повтора и основные их свойства. Формы малого повтора весьма разнообразны — от повтора одного или нескольких звуков до повтора целой строки.

В строках

Как пораньше он поутрушку повыстанет

(№ 152)²

и

Королевна душка красна девушка Аннушка
Во любви держит меня у сердечушка

(№ 97)

повторением сочетаний *по* и *ушк* сказители добиваются определенного звукового эффекта. Б. М. Соколов, а вслед за ним П. Г. Богатырев отмечают в качестве характерного явления повтор сочетания звуков в определенном слове и постоянном эпитете, например в таких словах, как «белая березка», «пиво пьяное», «таково слово», «камочка заморская».³ Звуковой повтор, по мнению Б. М. Соколова, в какой-то мере объясняет постоянное соседство этих слов.

¹ Ю. М. Соколов. Русский фольклор. М., 1938, стр. 239; Русское народное поэтическое творчество. Под ред. П. Г. Богатырева. М., 1956, стр. 352.

² В статье все примеры из былин взяты из сборника: А. Ф. Гильфердинг. Онежские былины, тт. I—III. М.—Л., 1949—1951. Номер в скобках, указываемый при цитации, соответствует номеру былины в этом издании.

³ Б. М. Соколов. Эскурсы в область поэтики русского фольклора. Художественный фольклор. М., 1926, стр. 37—38; П. Г. Богатырев. Некоторые задачи сравнительного изучения эпоса славянских народов. В кн.: IV Международный съезд славистов. М., 1959, стр. 8. В отличие от Б. М. Соколова П. Г. Богатырев рассматривает это явление на более широком материале — в эпосе русских, украинцев, болгар и сербохорватов.

Как средство звуковой изобразительности воспринимается в былине рифма. Обычно рифмуются слова, принадлежащие одной части речи. Преимущественно рифмуются глаголы:

А он клал седёлышко черкасское,
Да которое седёлышко было да изукрашено,
Дорогима-то шелками пообшивано,
Да й червонным золотом обвивано.

(№ 80)

У Ильи-то сила меньше ведь не ставится,
На добром коне сидит Илья, не старится.

(№ 75)

Обычная рифма скрепляет стих, отделяет одну строку от другой, при этом акцентируя значение рифмующихся слов. Звуковое совпадение окончаний слов внутри строки имеет несколько иной звуковой эффект, более сильный, чем при обычной рифме. Внутренняя рифма преследует цель усиления звучания рифмующихся слов («Пeregримищо да тут могучий Иванищо»), но чаще употребляется для того, чтобы расчленить мысль внутри одной строки: «За вершину брал — с комля сок бежал»; «А й тогда ты хоть вдовой живи, а хоть замуж поди»; «Али ты идти не хошь, али ты нести не мошь?»; «Не с чести возьмешь, уж мне-ка бок набьешь».

В качестве звукового повтора в начале строки часто употребляется эмфатическая частица, которая служит не только для создания звукового эффекта, но и является скрепкой строки, отделяя музыкальные фразы в напеве и одну часть мысли (образа) от другой в тексте.

В былинах нередко встречаем повторяющийся предлог при однородных членах («За лесушки за темные, за моря за широкие») и чаще в различных вариантах синтаксической конструкции, где обязательными компонентами являются определяемое слово и определение («Ен повез его по славну по чисту полю; А й с-под западней с-под сторонушки»). Основные функции этого стилистического приема сводятся к усилению значения каждого слова, перед которым стоит повторяющийся предлог, выделению в общем той синтагмы, в которой он употреблен. А. П. Евгеньева правильно заметила, что повтор предлога в былинах сборников П. Н. Рыбникова и А. Ф. Гильфердинга отражает особенности северных говоров, но вряд ли можно принять ее мнение, будто лишь этим обусловлено употребление предлогов и что никакой стилистической нагрузки они не несут.⁴ Напротив, повторяющийся предлог достаточно прочно входит в поэтический арсенал северной былины XIX в.

В былинах сказителей, слабо владеющих эпической былинной традицией, повторяющийся предлог встречается гораздо реже, чем у других сказителей. Так, в былинах кижских сказителей А. В. Сарафанова, И. А. Касьянова, Н. Ф. Дутикова в среднем насчитывается гораздо меньше случаев употребления повтора предлога, чем у Т. Г. Рябинина, Т. Иевлева, А. Е. Чукова, С. Корнилова, В. П. Щеголенка и др. Это свидетельствует о существовавшей в то время разнице в употреблении предлога в былинной речи и в разговорной; в былинном языке оно культивировалось.

⁴ А. П. Евгеньева. Очерки по языку Русской устной поэзии в записях XVII—XX вв. М., 1963, стр. 52.

Почти обязательное повторение предлога там, где сказитель явно хочет обратить особое внимание слушателя на данный предмет, можно отметить в следующих случаях.

1. В конструкции, состоящей из определения-местоимения⁵ + определяемого слова-существительного + определения-прилагательного или определения-существительного. Определение, указательное местоимение перед определяемым словом и прилагательное или существительное после определяемого слова позволяют сказителю выделить данный предмет и его признак:

Со того двора с королевского.

(№ 94)

Ко той ко церкви соборныя.

(№ 94)

У того креста у Левонидова.

(№ 74)

2. В конструкции, вторая часть которой является распространенным приложением или представляет собой распространенный повтор первой части:

Да не ходи за смелаго Алешу за Поповича,
За того ль за девочьяго насмешника
И за моего названого за меньшаго за брата.

(№ 118)

И там сидит Маринка со татаринном,
И со татаринном да со поганым.

(№ 122)

3. При изображении предмета путем постепенного сужения картины описания, с помощью чего осуществляется особая концентрация внимания на изображаемом предмете:

Да й ведите-тко в рехтели в королевский,
Да й во славныи в полаты белокаменны,
Да й садите их за столики дубовыи,
Да й за тые за скамеечки окольные.

(№ 86)

Да спусти меня съездить по городу,
Да по городу да по Киеву,
Да по этым по узким переулочкам.

(№ 122)

Частое употребление повторяющегося предлога в таких конструкциях, служащих выделению изображаемого предмета, позволяет сказать, что повтор предлога выполняет функцию усиления значения слова, перед которым употребляется.

Нетрудно заметить и другую особенность в употреблении повторяющегося предлога, которая несомненно относится к области стилистики: нередко повторяющийся предлог в одной синтаксической единице влечет

⁵ Как правило, это указательное местоимение «тот (та, то, те)».

за собой повтор в другой, рядом стоящей. Это явление можно рассматривать как стремление к симметрии, к подобию во внешнем оформлении мысли; оно представляет собой своеобразное звуковое украшение:

Святогор-богатырь на Святых на горах,
А Илья да Самсон у синяго у моря,
Добрынюшка Микитич во чистых во полях.

(№ 66)

Поворотился ён со ринги с княженецкой,
Повел ю во свои покои во любимыи.

(№ 100)

Особенно часто это наблюдается при синтаксическом параллелизме:

А буду стоять за церкви за господнии,
А буду стоять за князя за Владимира.

(№ 75)

Они в день едут по красному по солнышку,
Они в ночь едут по светлому по месяцу.

(№ 83)

Думается, что отмеченные выше особенности в использовании повтора предлога дают право считать его стилистическим средством языка былин.

В особую группу повтора выделяются тавтологические слова. Тавтология может быть в виде сочетания слов или сложного слова, в котором дважды или более раз повторяется один и тот же корень. Например: супротив себя да супротивника; обеда не обедевал; гром громит; малым-мало; близко-поблизку; кличет-выкликает. Тавтология остро воспринимается сказителями как средство художественной изобразительности, и, по наблюдениям А. П. Евгеньевой,⁶ в языке былин мы можем встретить такие тавтологические сочетания, которые не бытовали вне языка устной народной поэзии, например «кудри кудрились», «чудо счудилосе». Для этого вида повтора характерны три функции: функция усиления значения слова, находящегося в тавтологическом повторе, функция полноты выражения свойств предмета или действия в их наиболее типическом виде и функция звукового повтора. Однако в одних сочетаниях на первом плане находится функция усиления значения повторяющегося слова, например: сидя сидит, пльвом плыла; в других основная функция — выражение предмета или явления в его общем типическом виде: дождь дождит, думу думает, игру играть; в третьих сочетаниях мы остро ощущаем присутствие звукового повтора, особенно в случаях многократного повторения тавтологических слов:

А й как у мя Добрынюшка был отпущен белым бело,
Как белым белой да белёшенёк,
А й как белёшенёк, румянёшенёк.

(№ 210)

В этом повторении вместе со стремлением усилить значение слова «белой» сказитель безусловно еще играет и звуком.

⁶ А. П. Евгеньева. Очерки по языку..., стр. 133.

В строках

А тут Михайлушка ступень ступил — не достигил,
А другой как ступил, сам призаступил

(№ 52)

тавтологическое сочетание «ступень ступил» выражает не только действие в его общем типическом проявлении, но принимает участие вкупе со словами «достигил», «ступил», «призаступил» в создании звукового повтора как стилистического приема. Таким образом, тавтология имеет несколько видов словосочетания, в которых может преобладать та или иная функция, из числа трех ее постоянных функций. Кроме того, бóльшая или меньшая значимость той или иной функции зависит от того, в каком контексте тавтология употребляется.⁷

В двух и более строках мы часто можем встретить повторяющиеся одно или несколько слов (обычно не больше двух). Они могут располагаться в виде анафоры:

Унесла она у князя у Владимира,
Унесла-то племничку любимую,

(№ 79)

или в виде эпифоры (этот вид повтора встречается реже, чем анафора, и в несколько специфическом виде: повторяющиеся слова в каждой строке вступают в разные синтаксические связи, поэтому стоят в разных грамматических формах; такое повторение в конце строки можно назвать лексической эпифорой):

Повели Илью по чисту полю,
А ко тым полаткам полотняным,
Приводили ко полатке полотняной,
Привели его к собаке царю Калину,
Становили супротив собаки царя Калина.

(№ 75)

Повторяющиеся слово или слова могут также располагаться в середине строки:

То приехал-то Добрыня в стольный Киев-град,
Да на свой Добрыня на широкий двор,
Да сходил Добрынюшка с добра коня.

(№ 79)

Нередко мы сталкиваемся с грамматической анафорой и эпифорой. Как правило, их образуют глаголы:

Я не ездил бы, Добрыня, по чисту полю,
Я не убивал, Добрыня, неповинных душ,
Не пролил бы крови я напрасная,
Не слезил, Добрыня, отцей-матерей.

(№ 149)

⁷ А. П. Евгеньева в указанной работе придерживается иного мнения. Рассматривая виды тавтологических сочетаний вне текста, только как грамматические конструкции, она склонна считать, что каждый вид тавтологического сочетания имеет одну постоянную функцию, определенную грамматической формой, и присутствие этой функции исключает другие.

То все травушки-муравы улетаются,
 Все лазуревы цветочки отсыпаются,
 Темны лесушки к земли вси приклоняются.

(№ 74)

Перечисленные виды повтора в нескольких строках выполняют функцию усиления значения повторяемого слова. Вместе с этим повтор слова (или слов) одновременно подчеркивает смысловую общность всех строк, на которые он распространяется. Эта функция становится главенствующей, когда в качестве повторения употребляется слово, находящееся в тесной грамматической связи с другим словом (или словами) строки и составляет с ним единое смысловое целое. В строках

Стоит-то там шатер белополотняный,
 Стоит там шатер еще смáхнется,
 Стоит шатер там еще размахнется,
 Стоит шатер еще ведь уж со́йдется,
 Стоит шатер там еще разойдётся

(№ 52)

с помощью повторения слова «стоит» не столько выделяется факт присутствия в поле шатра, сколько то, что с ним происходит (полотнища его сходятся и расходятся от дыхания спящего в нем богатыря). В строках

Стал он стрелочек, Добрынюшка, накладывать,
 Стал тетивочек Добрынюшка натягивать,
 Стал тугой лук разрывчатый полапывать

(№ 80)

повторение слова «стал» обращает наше внимание на последовательность связанных друг с другом действий и способствует восприятию этих строк как одного целого в смысловом отношении.

Повтор одного слова в нескольких строках часто обусловлен тем, что это слово имеет при себе в качестве зависимых слов несколько разных членов предложения или ряд однородных членов. Однократное употребление в данном случае слова, управляющего синтаксическими связями, было бы заглушено зависимыми словами, восприятие хода мысли на слух затруднилось бы. Поэтому мы очень часто наблюдаем следующее: мысль или часть мысли, выраженная в литературной речи распространенным предложением или синтагмой с несколькими связями, в былине представлена в виде нескольких предложений или нескольких синтагм упрощенной конструкции с повторением одного и того же слова, управляющего синтаксическими связями. Это позволяет в каждый момент изложения одной мысли иметь в виду само действие или предмет описания и вместе с этим придать особую значимость каждой синтаксической связи его. Например:

Увезли у тебя братця они родного,
 Увезли-то ёны малым робёночком,
 Увезли его татары-ты поганыи!

(№ 87)

Здесь слово «увезли» имеет три основные синтаксические связи (кого увезли, в каком состоянии увезли, кто увез); каждая связь выражена особой строкой с повторением главного слова связи, в результате чего значение каждой связи усилено; и одновременно с этим слово «увезли» сохраняет свое господствующее положение в восприятии этого отрывка былины на слух.

Другим видом повтора в пределах двух строк является подхват, или, как иначе его называют, стык: повтор второй части первой строки в виде первой части второй строки. Например:

Остается у Добрыни молода жена,
Молода жена, любима семья.

(№ 80)

Часто происходит перестановка слов в повторяемой части, и на стыке повтора оказываются два одинаковых слова, в начале и в конце соседних строк.

В подхвате эффект выделения значения повторяемого слова особенно силен, когда вторая строка представляет собой сочетание синонимов; в результате получается комбинация двух видов повтора:

А в Царигради да не по-старому,
Не по-старому да не по-прежнему.

(№ 196)

А й накинъ-ко ту ведь слѹжобку великую,
Да велику слѹжобку немалую.

(№ 79)

Если подряд идет несколько повторов в виде подхвата, они образуют своеобразную «цепочку». Роль цепочкообразного подхвата как средства художественной изобразительности не сводится только к усилению значения повторяемого слова. Здесь остро ощущается использование самой формы повтора как момента, украшающего повествование былины, создающего причудливый словесный рисунок:

Сидела она, видно, день с утра,
День с утра она до вечера,
А от вечера как до полуночи,
От полуночи как до бела свету.

(№ 68)

В эпосе как прием повтора часто фигурирует синонимия отдельных слов, синтагм и предложений: пьяницы, голюшки кабацкие; не охвотою, по неволюшке; порастроньтесь, пораздвиньтесь; умная жона, многоразумная; шукой-рыбою ходить; тугой лук разрывчатый; Да й по утрушку да то ранёхонько, До исход зари да раннеутренней, До выстáванья да красна солнышка (№ 79); Сделали нынъ опочив себе, А й ложились спать во белых шатрах (№ 65). Относительно функции синонимов в былине существуют разные мнения. Так, В. Я. Пропп в статье «Язык былины как средство художественной выразительности» пишет, что главная функция синонимов в былине — «стремление к величайшей точности выражения, к точнейшей дифференцированности в придаваемом словами значении», и, основываясь на этом, он не считает синонимию разновидностью повтора.⁸ Другие исследователи, например А. П. Евгеньева, полагают, что основа синонимических сочетаний — совпадение, а не расхождение их значений,⁹ т. е., что синонимия способствует усилению значения, общего для сино-

⁸ В. Я. Пропп. Язык былины как средство художественной выразительности. Ученые записки Ленингр. гос. ун-в., № 173, Серия филолог. наук, вып. 20, 1954, стр. 396, 398.

⁹ А. П. Евгеньева. Очерки по языку..., стр. 272, 274.

нимов, однако нередко наблюдается желание сказителя при перечислении синонимов на фоне их общего признака выделить их разные качества. Точка зрения А. П. Евгеньевой представляется убедительной. Синонимия ради подчеркивания одного значения особенно ясна в тех случаях, когда синонимы являются дублетами по отношению друг к другу:

Верой-правдой послужи-тко неизменною,
А й по-старому служи еще, по-прежнему.

(№ 77)

Она стала Добрынюшку покидывать,
Она стала Добрынюшку побрасывать,

(№ 64)

а также в тех случаях, когда один раз признак приводится в его положительной форме, а другой раз — через отрицание его противоположности: маленькая сцапинка, не великая; сытая змея, не голодная. Эта же функция очевидна, когда несинонимичные слова выступают в былине как синонимы:

Из нас некому ехать в Туги-горы,
За твой-то за дочкой за царскою,
За твой-то дочкой княженецкою.

(№ 64)

Все повторы, о которых мы говорили выше, представляют собой лишь часть строки. В качестве малого повтора широко используется повтор и целой строки. Однако точный повтор строки встречается в былине редко. Как правило, используется варьированный повтор, который имеет своей целью внести нечто новое в содержание повторяемой строки. Вариации могут быть самые разные, и их порой трудно проследить, но некоторые общие формы варьирования выделить все же можно. Так характерен повтор двух строк, которые имеют разный конец в виде слов-синонимов, отчего весь повтор воспринимается как одна из разновидностей синонимии:

Будут звать меня как заугольним,
Будут звать меня как беззаконным.

(№ 65)

Характерно повторение двух строк при перечислении, грамматически выраженном однородными членами:

Он велел подать гусли скоморошныи,
Он велел подать платья скоморошныи,
Он велел подать дубину скоморошную.

(№ 107)

Повтор двух строк может использоваться для выражения противоположных или подчеркнута разных мыслей:

Уж не твое я ведь ем-пью да ведь кушаю,
И не тебя я буду и слушати.
У кого ем-пью да я кушаю,
Дак того я буду и слушати.

(№ 212)

Я исполнила заповедь женскую,
Я исполню ведь заповедь мужскую.

(№ 65)

Наряду с повторами отдельных звуков, повторами слова, группы слов, а также целой строки в былине есть тяготение к однообразному грамматическому выражению соседних строк, к синтаксическому параллелизму:

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

(№ 73)

Да й ко тым горам ко сорочинским,
Да й ко тым норам да ко змеиньем.

(№ 79)

Обычно синтаксический параллелизм объединяет строки, связанные друг с другом по содержанию, и служит средством выделения одной мысли из ряда других.¹⁰ Нередко встречаются подряд идущие строки, в которых меняется строй синтаксического параллелизма в связи с переменной мысли в содержании их. В таких случаях синтаксический параллелизм выполняет функцию отделения одного периода повествования от другого:

Не буду есть твоих ествушек сахарных,
Не буду пить твоих питьецев медвяных,
Не буду носить твоей одежи драгоценны,
Не буду держать твоей бессчетной золотой казны,
Не буду служить тебе, собаке царю Калину.
Еще буду служить я за веру за отечество,
А й буду стоять за стольный Киев-град,
А буду стоять за церкви за господни,
А буду стоять за князя за Владимира.

(№ 75)

Синтаксический повтор очень часто сочетается с другими видами малого повтора, а именно с повторением слова в нескольких строках, с синонимией в разных строках. Например:

С горы на гору стал перескакивать,
С холмы на холму стал перемахивать.

(№ 74)

Уходили-то вси рыбушки во глубоки моря,
Улетали вси птички за оболоки,
Убегали вси звери за темны леса.

(№ 73)

Такое сочетание можно объяснить совпадением функций грамматического повтора и повтора отдельных слов.

Кроме функции выделения из общего повествования строк, наиболее значительных по содержанию, синтаксический повтор принимает активное участие в создании ритма былинного стиха.

¹⁰ В связи с этим заметим, что почти все так называемые *loci communes* имеют форму синтаксического параллелизма, которая является одним из свойств, обеспечивающих возможность перехода типических мест от одного сказителя к другому.

Описание форм малого повтора нам понадобилось для того, чтобы показать следующее:

1) формы малого повтора многообразны (повтор эмфатической частицы, повтор предлога, повтор сочетания звуков в постоянном эпитете и определяемом слове, тавтология, синонимия, анафора, эпифора, повтор двух и более строк, синтаксический параллелизм, рифма);

2) каждая форма малого повтора имеет несколько функций (например, повтор эмфатической частицы служит для создания звукового эффекта, но вместе с тем она является скрепкой строки; это относится и к рифме; повторяющийся предлог представляет собой звуковой повтор, вместе с тем он усиливает значение каждого следующего за ним слова и, кроме того, выделяет всю синтагму, в которой употребляется, и т. д.);

3) почти каждая форма малого повтора имеет ряд традиционных вариантов, в которых одна из функций данной формы повтора проявляется в качестве основной (например, тавтологическое сочетание глагола с деепричастием прежде всего служит усилением значения глагола, тавтологическое сочетание глагола с существительным в винительном падеже прежде всего подчеркивает типическую форму проявления действия, а функции усиления значения глагола и звуковой повтор воспринимаются как второстепенные, и т. д.);

4) соотношение функций варианта формы малого повтора не имеет твердо закрепленного характера, оно может изменяться под влиянием контекста (так, тавтологическое сочетание глагола с существительным в винительном падеже может иметь в качестве основной функции не выражение действия в его общем типическом проявлении, а создание звукового эффекта, если его поместить в ряд однокоренных ему слов).

В силу этих свойств малого повтора сказитель, как нам кажется, располагает безграничными возможностями в проявлении своей индивидуальности, используя традиционные формы малого повтора. Мы попытаемся проследить на примерах творчества отдельных сказителей, каким образом может создаваться индивидуальный стиль языка сказителя.

Посмотрим, как разные сказители относятся к одной форме повтора, например к эмфатической частице. Один сказитель может вовсе исключить ее из своего круга стилистических средств художественной изобразительности. Так, у И. Елисеева мы не найдем эмфатической частицы в качестве повтора. Но сказители И. П. Сивцев, Ф. В. Патрикеев, С. К. Панов, П. А. Федулов, Т. Г. Рябинин пользуются эмфатической частицей широко, употребляя ее в начале строки. Однако это употребление не выглядит у них однообразным: Ф. В. Патрикеев пользуется преимущественно эмфатической частицей *и*, И. П. Сивцев — *да*, С. К. Панов — *а й*, *а*, П. А. Федулов — *уж*, т. е. каждый сказитель с помощью эмфатической частицы дает былине свое особое звуковое оформление. Если мы возьмем для сравнения былины С. К. Панова и былины Т. Г. Рябинина, мы обнаружим следующее. С. К. Панов ставит одну и ту же эмфатическую частицу *а й* почти перед каждой строкой былины, подчеркнуто превращая ее в своеобразный звуковой декорум. У Т. Г. Рябинина иной принцип в употреблении повтора эмфатической частицы. Функция звукового украшения, которая ярко проявилась у С. К. Панова, у него имеет второстепенное значение; очень умеренно употребляя эмфатическую частицу, он прежде всего использует ее для акцентирования отдельных, по его мнению наиболее значительных, моментов повествования:

Ай ты славная дружинushка хоробряя!
То мы съедемся в роздольщи чистом поли

Да у славнаго сыра дуба у Нёвида,
 Да й у славнаго у камня у Латыря,
 Да й на тых мы на дороженках крестовых.
 Тут пошли-то добры мóлодцы в свои полаты белокаменны,
 Оне стали добрых конюшков заседлывать.

(№ 80)

О том, что Т. Г. Рябинина эмфатическая частица мало интересует как звуковой повтор, говорит и то, что он в равной мере пользуется сразу несколькими частицами (*а, ай, да, да й, и*), в то время как К. С. Панов постоянно повторяет лишь частицу *а й*. В данном случае мы наблюдаем, как сказитель, выбирая форму повтора частицы, а также самую частицу, использует в качестве основной одну из нескольких функций повтора, наиболее отвечающую его стилистическим задачам.

Проследим, насколько по-разному могут два сказителя пользоваться повтором предлога. Функции повторяющегося предлога как средства художественной образительности уже указывались (звуковой эффект, усиление значения последующего слова, выделение в общем всей синтагмы). У пудожских сказителей П. Т. Антонова и Н. Прохорова присутствие трех функций очевидно, однако употребление предлога у того и другого неодинаково. П. Т. Антонов более активно пользуется этим приемом, у него случаев употребления повтора предлога в строке приблизительно в три раза больше, чем у Н. Прохорова. При этом П. Т. Антонов употребляет предлог в определенной синтаксической форме, перед каждым членом строки следующего состава: определение, выраженное притяжательным или указательным местоимением «тот», «та», «тыи» (в подавляющем большинстве наблюдается последнее), определяемое слово, выраженное существительным, и определение, выраженное прилагательным и являющееся постоянным эпитетом для определяемого слова (За тыи за речи за похвальныи; Со тых ли со темниц со темных; От тых от ран от великих; Ко той ли ко кровати ко тисовыи; Ко той ли ко перинушки ко пуховыи; За свою за вину за великую, и т. д.).¹¹ В этой конструкции предлог вместе с первым определением служит тем средством, благодаря которому осуществляется более острое, чем обычно, восприятие предмета в его идеально-типическом качестве. Конструкция подобного вида есть и у других сказителей, так как она в былинном синтаксисе является типическим местом. Однако многократное повторение такого рода конструкций способствует восприятию ее как индивидуальной стилистической особенности языка П. Т. Антонова в былинне, особенно в тех случаях, когда он строит подобным образом несколько строк подряд:

Оглядел ён во чисто полё как тут,
 Во тое во поле во чистоё,
 А ко той ли горы он ко высокои,
 Ко тым лесам ко дремуцим, —
 Под той ли под горою под высокою
 А стоит ведь конь там богатырский,
 А сидит на кони воин главный.

(№ 65)

У Н. Прохорова повторяющийся предлог, как мы уже говорили, встречается гораздо реже, нет и определенной системы его использования.

¹¹ Отступление от подобного вида строки обычно заключается в том, что предлог вместо трех раз употреблен два раза (Во тыи во гусли яровчаты; Во тыи во платья каличьи; На тыи на раздольца широкии).

По синтаксическому строю строки, в которых он употребляет предлог, могут быть самыми разнообразными: Со князьями со бояры со русийским; За тыим за славным за синим морем; А у моего у милого у дитятка, и т. д. Повтор предлога у Н. Прохорова не отмечен столь яркими чертами индивидуального употребления, как у П. Т. Антонова, у которого повтор предлога получает особое звучание благодаря сочетанию его с другим стилистическим приемом — многократным повторением определенной синтаксической конструкции.

Н. Прохоров — очень талантливый сказитель, имеющий свой оригинальный стиль языка, который выражен чрезвычайно четко. Активное участие в его создании принимают разнообразные формы малого повтора, представляющие вкуче одну систему, цель которой сводится к выделению значения того или иного слова путем подряд идущего, непрерывного повтора его. Чаще всего это осуществляется в форме повтора внутри одной строки:

Ты скажи, скажи, калика, не утай себя.
(№ 48)

А стрелил-то стрелил, да не попал в ёго.
(№ 51)

А из-под дуба, дуба, дуба сыраго.
(№ 53)

Нередко повтор внутри одной строки усиливается употреблением повторяемого слова в предыдущей строке:

А взята у нас Марья Митриёвична,
А взята-то, взята, мы силом да везем.
(№ 51)

А стрелил-то он в цёрного во ворона,
А стрелил-то стрелил, да не попал в ёго.
(№ 51)

Одно и то же слово повторяется в форме подхвата:

А слушать-то брату да меньшому,
А меньшому слушать брата большого.
(№ 47)

А не могу-то я ни есть ни пить,
Ни есть ни пить, не могу больше жива быть.
(№ 52)

При повторе-подхвате употребляется это же слово во второй части строки с подхватом:

Какой у вас невежа поганый был,
Поганый был поганое Идолищо.
(№ 48)

Да забыл он позвать да что лучшаго,
А что лучшаго да лучшаго богатыря!
(№ 47)

Повтор-подхват усиливается синонимом, и в большинстве случаев синонимом-дублетом, во второй строке подхвата:

Как нахлыстал Добрынюшка его тут долюби,
А долюби Добрыня его досыти.

(№ 49)

А не давай-ко ты Иванушку ножища того,
А ножища-то, ножища ты кинжалища.

(№ 51)

Сказитель любит цепочкообразный подхват, где он переходит от повтора одного слова к повтору другого:

Как есть-то, есте Марья лебедь белая,
Лебедушка там белая, дочь царская,
А царская там дочка мудреная,
Мудрена она дочка, бессмертная.

(№ 52)

Н. Прохоров широко пользуется тавтологией и синонимией. Однако он отбирает только те их виды, которые прежде всего служат усилению значения повторяемого слова. Так, из многочисленных тавтологических форм он берет лишь сложное тавтологическое наречие, главное назначение которого — функция усиления: скорым-скоро, раным-ранешенько, легким-легко, далечим-далеко и т. д. Нам встретился лишь один случай в былинном репертуаре Н. Прохорова, когда он воспользовался такой тавтологической формой, которая грамматически призвана прежде всего выражать действие в его наиболее общем значении, а функция усиления значения повторяемого слова ослаблена: это — сочетание глагола-сказуемого с существительным-дополнением в винительном падеже — «думайте думу». Однако сказитель дает это сочетание в таком окружении, что второстепенная функция становится первостепенной: он трижды повторяет это тавтологическое сочетание, причем в двух случаях он разделяет его обращением, отчего связь слов в сочетании ослабевает, а затем добавляет еще однородный глагол, и таким образом получается усиление значения глагола:

А думайте-тко, братцы, вы нунь думушку,
А думайте-тко, братцы, думу крепкую,
А думайте думу, не продумайте.

(№ 47)

Синонимические же сочетания, как мы уже отмечали, в большинстве своем состоят из синонимов-дублетов: крестовый братец названы; нунечку топеречку; к гостю к купцю, и т. д.

Итак, в былинах Н. Прохорова мы имеем дело со строго направленным использованием форм малого повтора, преследующим цель усиления значения слова. Эту особенность стиля сказителя сопровождает другая — звуковой эффект, который возникает в результате частого повтора одного слова без изменения или однокоренных слов. Вот один из примеров насыщенности былины различными звуковыми повторами:

А там-то есть три чудушка, три чудных,
Там-то есть три дивушка, три дивных,
Как первое там чудо белым-бело,
А другое-то чудо красным-красно,
А третьё-то чудо черным-черно.

(№ 49)

У другого сказителя, С. К. Панова, малый повтор также является господствующим стилистическим приемом, и в использовании его мы тоже наблюдаем определенное направление, но несколько иное, чем у Н. Прохорова. Записано от него две былины: «Илья Муромец» (№ 220; сюжет былины «Илья Муромец и Соловей-разбойник») и «Добрыня и Алеша» (№ 211). К сожалению, вторая былина записана как отрывок, хотя она пелась сказителем полностью. А. Ф. Гильфердинг так поступил потому, что ему показалось, будто начало и конец былины совершенно сходны с былиной того же сюжета в исполнении Т. И. Суханова (№ 206). Собираатель не обратил внимания на стиль языка того и другого сказителя, он имел в виду лишь сходство сюжетных деталей. В действительности же стилистическая манера этих сказителей совершенно различна. Тексты С. К. Панова — сгусток разнообразных повторов в пределах двух-четырех строк, чего нет в былинах Т. И. Суханова. С. К. Панов стремится как можно полнее, подробнее показать каждый предмет, каждое действие в былине. И если Н. Прохоров отбирает такие варианты форм повтора и создает такие сочетания их, которые только выделяют значение одного слова, то С. К. Панов наряду с повторами в виде синонимической пары, где выделяется одно значение синонимов (не побиться мне, не пораниться; не спрашивался, не доведывался; с горюшка да с досадушки; со страсти со ужаста; удаленькой да упаленькой, и т. д.), в большом количестве пользуется такими вариантами форм малого повтора, которые дополняют, уточняют, дифференцируют качества предмета или однородные действия, а именно:

повтором строки с соответствующими функциями:

Приезжайте вслед во Киев-град,
А приезжайте вы во Киев-град на прощеньицо;
(№ 210)

синонимическими предложениями:

А й у ворот крепки стóрожи да поставлены,
А й стоят сильнии да могучии да богатыри;
(№ 210)

синонимическими распространенными однородными членами предложения:

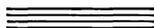
А й только нынь как на той пути на богатырской,
А й как на той дорожки прямоезжей.
(№ 210)

Обилие такого рода повторов с преимуществом синонимических сочетаний двух слов в одной строке создает неповторимый колорит былины.

Анализ употреблений малого повтора в былинах нескольких сказителей показывает, что у каждого сказителя есть свой подход в его использовании, который выражается в выборе определенной формы повтора, а также традиционного варианта формы повтора. Поскольку каждая форма повтора имеет несколько традиционных вариантов, а они в свою очередь обладают несколькими функциями, взаимоотношения которых могут меняться в зависимости от контекста, сказитель располагает огромными возможностями в выражении индивидуальности стиля своего языка в былине, не выходя за рамки традиционности. Если же учесть, что сказитель пользуется целым комплексом разнообразных средств художественной изобразительности, эти возможности безгранично увеличиваются.

В этой связи представляются малоубедительными высказывания некоторых исследователей, в частности И. А. Оссовецкого, о том, что при сопоставлении вариантов «одинаковой сохранности и одинаковой художественной ценности трудно заметить, какими выразительными средствами языка один вариант отличается от другого».¹²

Вопрос об индивидуальном стиле исполнения былины тесно связан с вопросом «школ» сказителей, и оба они не могут быть решены без взаимного учета. Совместное изучение этих вопросов должно показать, как индивидуальное, созданное традиционными средствами, в свою очередь порождает новую традицию.



¹² И. А. Оссовецкий. Об изучении языка русского фольклора. Вопросы языкознания, 1952, № 3, стр. 99. Но эту мысль автор высказывает осторожно, ссылаясь на то, что индивидуальные стили сказителей и певцов почти не изучены.

Ю. А. НОВИКОВ

К ВОПРОСУ ОБ ЭВОЛЮЦИИ ДУХОВНЫХ СТИХОВ

Принятый в нашей фольклористике термин «духовные стихи» объединяет разнообразный по форме и содержанию материал. К этому жанру относят и так называемые «старшие» стихи, испытавшие сильное воздействие былин, и произведения лиро-эпического и лирического характера, бытовавшие некогда на территории почти всей России, и сравнительно поздние, связанные с традициями виршевой поэзии, старообрядческие псалмы и религиозные песни сектантов. Их роднит общность тематики, генетическая связь со средневековой литературой, известная доля назидательности. Во всем остальном — начиная от идейной направленности и проблематики и кончая языком — разные группы духовных стихов подчас довольно резко отличаются друг от друга, и, естественно, их роль в духовной культуре народа далеко не равнозначна.

В настоящей статье основное внимание уделяется современному состоянию общерусских духовных стихов — самой важной группы, во многом определяющей лицо всего жанра. Эти произведения представлены наибольшим количеством записей, которые дают богатый фактический материал для наблюдений за условиями и характером бытования, причинами и путями постепенного отмирания духовных стихов, эволюцией их художественной формы.

Сейчас основным районом бытования духовных стихов, как и других эпических жанров, является Русский Север. Подавляющее большинство записей, с которыми нам удалось познакомиться, сделано в Карельской АССР, в Архангельской, Вологодской и Мурманской областях; около двух десятков текстов сообщили старообрядцы из Горьковской области.¹ Из 500 с лишним вариантов духовных стихов свыше 400 записано в послевоенное время, когда собирательская работа приобрела особенно широкий размах. Всего зафиксировано без малого 70 сюжетов, из них на долю общерусских стихов приходится 18. Остальные сюжеты известны лишь старообрядцам и представлены одним-двумя, реже тремя-четырьмя вариантами. Исключение составляет стих «Умоляла мать родная», популярный на всем Севере (35 вариантов), причем не только у староверов.

Среди общерусских стихов первое место по количеству записей занимает «Алексей — человек божий» — 66 вариантов; довольно широко распространены также «Егорий и змей» — 47 вариантов, «Два Лазаря» — 44 варианта, «Муки Егория» — 43 варианта, «Сон богородицы» — 31 ва-

¹ При подготовке статьи использованы тексты духовных стихов из ряда рукописных хранилищ. В числе их архив Петрозаводского института языка, литературы и истории Академии наук СССР (далее: ПИЯЛИ), материалы северных фольклорных экспедиций Московского университета 1956—1963 гг., хранящиеся на кафедре фольклора МГУ (далее: МГУ), фольклорный архив Государственного литературного музея (далее: ГЛМ). Как участник большинства северных экспедиций МГУ, автор опирался также на личные наблюдения и полевые записи.

риант, «Страшный суд» — 31 вариант, «Стих о нищей братии» — 19 вариантов, «Явление Параскевы-Пятницы» — 16 вариантов, и т. д. До сих пор не забыты и такие редкие сюжеты, как «Иосиф Прекрасный» — 7 вариантов, «Аника-воин» — 6 вариантов, «Голубиная книга» — 3 варианта, «Борис и Глеб» — 1 вариант.

Несколько различно выглядят репертуары отдельных географических районов. В Заонежье наиболее популярны «Муки Егория», «Алексей — человек божий» и «Два Лазаря», на Кенозере — «Алексей — человек божий» и «Егорий и змей», от жителей Пудогы чаще других записывался стих «Два Лазаря», а в Беломорье явное предпочтение отдают «Мукам Егория». В то же время в Заонежье не зарегистрированы сюжеты «Страшный суд» и «Расставание души с телом», на Пудоге — «Сон богородицы», «Страшный суд» и «Стих о нищей братии», в Беломорье — «Расставание души с телом». Трудно судить, забыты эти произведения или их здесь никогда не знали, так как текстов старой записи сравнительно немного и они не отражают полной картины бытования жанра в той или иной местности.

В наши дни собиратели считают необыкновенной удачей встречу с певцом, знающим 3—4 былинных текста; почти полностью исчезли из устного бытования и старшие исторические песни. Духовных стихов сохранилось гораздо больше — в этом отношении их судьба аналогична судьбе древнейших баллад. Участники фольклорных экспедиций 50—60-х годов находили немало людей, которые довольно твердо помнили несколько текстов. Так, студенты МГУ в 1963 г. записали от трех человек по пяти произведений, а от двух — по семи.

Современные исполнители крайне редко различают духовный стих и древнейшую балладу. Дело в том, что в устном бытовании сохранились в основном лиро-эпические стихи, во многом схожие с народными балладами. Для них характерны те же напевы, тот же былинный стих, общими являются и важнейшие средства художественной выразительности. Произведения обоих жанров обычно несложны по композиции, одноконфликтны, отличаются драматизмом, динамичным развитием действия, они невелики по объему. Да и в тематике у них немало точек соприкосновения. Единственное, что не позволяет поставить между такими текстами знак равенства, — это религиозное содержание духовных стихов, которое нельзя сбрасывать со счетов.

Однако известно, что классики марксизма неоднократно писали о «религиозной оболочке», в которую облакались социальные интересы и воззрения народных масс в феодальную эпоху. Специфика духовных стихов требует поэтому исторического подхода. Тем более в наши дни исполнителей далеко не всегда привлекает в духовных стихах религиозная сторона. В процессе длительного устного бытования произведения этого жанра подверглись основательной переработке, отразили некоторые важные стороны общественного и семейного быта дореволюционной России. Нельзя, например, отказать в остроте социального обличения варианту «Лазарей», в котором богатч так «отчитывает» своего бедного брата:

Видь, нишша кáлика, ты прочи от меня,
А есть у меня братица получше тебя,
А повыше плецём, покрасивее лицём:
Попы да дьяки-то — братья мои,
А купцы да торговцы — тое дружье мои,
А ты-то меня братцем да не называй,
А ты меня родимым не нарекай.²

² ПИЯЛИ, колл. 21, № 140.

В другом варианте богатый брат похваляется:

Истинным богацьвом тьму загрузу,
Златом-серебром рай откуплю.³

Та же тема имущественного неравенства, социальной несправедливости явственно звучит и в «Стихе о нищей братии». Возносясь на небо, Христос обещает оставить «нищей братии» и «бедной сироте» гору золотую, реку медовую, сады-винограды. Иоанн Златоуст отговаривает его от этого:

На Руси есть сильны люди богаты,
Отоймут у них гору златую,
Отоймут у них реку медовую,
Отоймут у них сады-винограды.
Над горой у них будет убийство,
Над рекой будет кроволийство,
Над садами будет драка велика.⁴

Эти духовные стихи, при всей их чисто религиозной «оболочке», смыкаются с другими произведениями социально-бытового содержания, которыми так богат русский фольклор. И не случайно стихи о двух Лазарях и о нищей братии до сих пор сохранились в народной памяти, тогда как многие другие сюжеты давно забыты.

В последнее время в разных жанрах фольклора заметен повышенный интерес к произведениям на семейно-бытовые темы. Этот процесс коснулся и духовных стихов. Наибольшей популярностью сейчас пользуются те сюжеты, в которых повествуется об отношениях между членами семьи, о разлуке и встречах близких родственников («Алексей — человек божий», «Егорий и змей», те же «Два Лазаря», «Иосиф Прекрасный»). В 30-е годы продолжал бытовать и «Стих о грешных душах», представляющий собой своеобразный «уголовный кодекс» старой деревни. В этом удивительно стройном по композиции, простонародном по языку произведении перечисляются самые страшные грехи, которые закрывают человеку дорогу в рай. Любопытен подбор проступков, сделанный не с позиций официальной церкви, а с позиций мужика-пахаря — суеверного, забитого, но в то же время нравственно чистого человека. Грешной объявляется та душа, которая «в утробе младенца потушила» (по вариантам — «потрѣбила», «задушила») или «из избы в избу висти переносила», «из квашни спорину да вынимала», «отца да мать поматерно ругала», «из-за межи на полосе волотки сожинала», «в корове молоко да запирала»;⁵ в другом варианте — «мужа с женой разлучила».⁶

Таким образом, в последние десятилетия интенсивно протекал процесс «естественного отбора» духовных стихов; «право на жизнь» получили преимущественно те произведения, идейное содержание которых не исчерпывается религиозными догмами, восходящими к книжному первоисточнику.

Несомненное воздействие на судьбу духовных стихов оказал профессионализм в их исполнении. На Севере и сейчас можно найти стариков, которые хорошо помнят «калик переходжих». В начале нашего века эти нищие певцы-полупрофессионалы бродили по деревням и пели в избах «Голубиную книгу» и «Муки Егория», «Лазарей» и «Алексея — человека

³ ГЛМ, инв. 1, папка 4385/21, № 20.

⁴ ПИЯЛИ, колл. 56, № 73-а.

⁵ ГЛМ, инв. 1, папка 4385/49, № 3.

⁶ ГЛМ, инв. 240, папка 38, № 9.

божьего»; без них не обходилась ни одна ярмарка, ни один сельский праздник. Именно от бродячих певцов многие крестьяне перенимали духовные стихи; постоянное общение с профессиональными исполнителями поддерживало интерес к этому жанру, способствовало сохранению книжных элементов в текстах произведений. И хотя «калики переходные» давно перевелись, традиции их творчества дают о себе знать и в наши дни. Исполнители, с которыми фольклористы работали в 50—60-е годы, довольно часто заявляли, что они или их родители научились стихам от нищих.

В дореволюционной деревне действовали и некоторые другие факторы, способствовавшие популяризации духовных стихов. Вряд ли эти произведения получили бы в народе такое распространение, если бы церковь не запрещала во время постов петь «мирские» песни. Во многих местах этот запрет распространялся на все, что прямо не связано с религией, в том числе на былины, исторические песни и баллады.⁷ Искусственное насаждение духовных стихов не прошло бесследно, тем более что в религиозных семьях вплоть до 40-х годов продолжали отмечать посты пением «божественных» песен, а среди старообрядцев и сейчас можно встретить людей, верных этому обычаю.

Во время полевых записей мы не раз замечали, что нередко жители одной деревни отдают явное предпочтение какому-то определенному духовному стиху. Оказывается, их вкусы определяются тем, какой престольный праздник отмечался в местной церкви. В старину в дни праздников возле церкви собирались заходящие певцы-нищие, да и местные знатоки духовных стихов демонстрировали здесь свое мастерство. В Алексеев день, естественно, особой популярностью пользовался стих об Алексее — человеке божьем, в Юрьев день — стихи о Егории Храбром, и т. д. Эти сюжеты получали в округе широкое распространение и сохранялись дольше других.

Не полагаясь на свою память, набожные старушки иногда переписывают духовные стихи. Участники последних экспедиций неоднократно встречались с людьми, которые забыли напевы стихов, а полный текст могут воспроизвести только по рукописи. Особенно широкое хождение такие рукописи получили у старообрядцев Каргопольщины.

Сохранению духовных стихов в живом бытовании в известной мере способствовало усилившееся в последнее время их взаимодействие с произведениями других жанров фольклора. Одни духовные стихи — преимущественно с развитым сюжетом — заметно тяготеют к сказке и преданию; другие втягиваются в орбиту обрядовой поэзии; третьи теряют религиозную окраску и приближаются к балладам эпического характера; наконец, многие варианты испытывают сильное воздействие лирических песен.

Впервые попав на Кенозеро, участники экспедиций МГУ были немало удивлены исключительной популярностью духовного стиха «Сон богородицы». Вскоре выяснилось, что его здесь употребляют в качестве заговора-молитвы. Впоследствии собиратели не раз сталкивались с подобным явлением: почти на всей обширной территории Каргопольского района Архангельской области этот духовный стих не поют, а читают вместо молитвы, заканчивая традиционным «аминам». «Когда помирает, эта молитва хороша. Как мучится человек, икону возьмешь, почитаешь над ним, он станет стихать, стихне и помрёт», — заявила Т. И. Лукина из с. Конева

⁷ Об этом, в частности, свидетельствует П. Н. Рыбников, описывая в «Заметке собирателя» свою первую встречу со знаменитым сказителем Т. Г. Рябининим (Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, т. I. Изд. 2-е. М., 1909, стр. LXXVI).

на р. Онеге.⁸ Сам текст духовного стиха остается в таких вариантах традиционным, и только в конце появляются типичные заговорные формулы:

Кто эту молитву при своем доме держит,
Того ни гром, ни молния не побьет,
И нечистый дух не подойдет,
И трясовица не потрясет.
Кто эту молитву протвердит при темном лесе,
Тот в темном лесе не заблудится.
Кто эту молитву при последнем часе смерти прочтет,
Тот будет спасен.
Во веки веков. Аминь.⁹

Очевидно, «Сон богородицы» иногда употреблялся в качестве заговора-молитвы и в других районах Русского Севера. Участники экспедиции Государственной академии художественных наук в 1926 г. зафиксировали такой случай в Заонежье,¹⁰ а М. Б. Едемский в примечании к одному из текстов, записанному в бывш. Тотемском уезде Вологодской губернии, отметил: «Сон пресвятой богородицы читают, когда идут истцом в суд, и если дело начато справедливо, то он помогает в хорошую сторону...».¹¹ Э. Г. Бородина в 1937 г. записала в г. Вельске этот же стих, названный исполнительницей молитвой «от огня от пламени, от лесного заблуждения, от водяного потопления, от злых людей, от лукавого человека».¹² Видимо, под влиянием «Сна богородицы» в отдельных случаях в качестве молитвы стали употреблять «Стих о нищей братии» и «Явление Параскевы-Пятницы». Более того, «аминем» заканчиваются даже некоторые варианты духовных стихов «Алексей — человек божий» и «Егорий и змей».

Начиная с середины прошлого века исследователи не раз отмечали случаи прикрепления к календарному обряду былин, исторических песен¹³ и духовных стихов.¹⁴ Этот процесс не прекратился и в годы Советской власти. По свидетельству собирателя В. П. Дурова, в Сумском Посаде некоторые стихи «поются... детьми во время христославенья».¹⁵ Эти тексты и по форме, и по содержанию ничем не отличаются от обычных старообрядческих религиозных песен, но все они повествуют о рождении Христа и заканчиваются типичными для рождественских песен фразами:

Пришло Рождество господину на крыльцо,
Ты ставай, господин, разбужай госпожу...¹⁶

Снимал колпачок: пожалуйста на чаек!
Хозяин с хозяйшкой, с праздничком!¹⁷

Сложнее взаимодействие духовных стихов с прозаическими жанрами. Среди 70 с лишним пересказов духовных стихов, записанных в Советское

⁸ МГУ, 1963 г., тетр. 22, № 11.

⁹ МГУ, 1963 г., тетр. 25, № 93. Видимо, отдельные духовные стихи уже в прошлом веке употреблялись как молитвы-заклинания. Об этом, на наш взгляд, свидетельствуют концовки текстов «Галактион и Епистимия» и «Федор, Давид и Константин Ярославские» в сборнике П. Бессонова «Калеки переходные» (ч. I, вып. 3. М., 1861, №№ 211—212).

¹⁰ ГАМ, коробка 17, инв. 211, папка 34, № 4.

¹¹ ГАМ, инв. 1, папка 4385/7.

¹² ГАМ, инв. 240, папка 38, № 8.

¹³ Обзор таких текстов см. в работе: В. Ф. Миллер. Былины и исторические песни в качестве обрядовых. Русская мысль, 1912, № 3.

¹⁴ См. об этом в кн.: В. И. Чичеров. Зимний период русского народного земледельческого календаря. (Очерки по истории народных верований). М., 1957, стр. 160.

¹⁵ ПИЯЛИ, колл. 27, № 184.

¹⁶ ПИЯЛИ, колл. 33, № 50 (запись 1947 г.).

¹⁷ Там же, № 51.

время, нет ни одного, который бы исполнители квалифицировали как сказку или бывальщину. Лишь однажды полузабытый, дефектный вариант «Страшного суда» назвали... арабской сказкой.¹⁸ Но это, на наш взгляд, курьезное исключение. Обычно исполнители либо сами в молодости пели «стих», либо слышали его от других.

Между тем влияние сказочной традиции на пересказы духовных стихов становится все более ощутимым, обилие сказочных образов, сказочных мотивов и формул порой приводит к коренным изменениям в содержании и форме того или иного варианта. Особенно характерен этот процесс для духовных стихов, сюжетно близких к сказочному эпосу. Треть записанных в Советское время вариантов «Егория и змея», половина записей «Алексея — человека божьего» и все 9 вариантов «Аники-воина» представляют собой прозаические тексты. В них нередко встречается сказочный зачин: «В некотором царстве, в нашем государстве жил-был царь Агапит. Стал в это царство ходить зверь трехглавый...»;¹⁹ обычный для волшебных сказок диалог: «Что ты, Елизавета Агапитна, задумалась, загорюнилась?». — «Что мне не задуматца, не загорюнитца...».²⁰ Возвращаясь домой после тридцатилетней отлучки, Алексей — человек божий просит Христа сделать его «убогой кáликой»,²¹ «приростить бороду»,²² чтобы родители его не узнали; мать же узнает его по бородавке.²³

Сказочные элементы иногда проникают и в стихотворные тексты. Например, О. С. Богданова из с. Шуерецкого Беломорского района Карельской АССР, исполняя «Алексея — человека божьего», неоднократно употребляла перефразированные сказочные формулы:

Тут не скоро дело ведется,
Не так скоро стих поется,

или:

Он рос сперва по часочкам,
А теперь растет по минутам...²⁴

В заонежских вариантах этого сюжета устойчивым стал мотив чудесного рождения Алексея от съеденной «рыбы-белуги».

Пересказы духовного стиха «Егорий и змей» испытали сильное воздействие сказок о невинно гонимых. В ряде вариантов в основу повествования положен не конфликт между родителями-идолопоклонниками и дочерью-христианкой, а традиционное для сказки враждебное отношение мачехи к падчерице. Исполнители подчеркивают, что у царя Агапия — жена «незаконная», «нерусская», для Олисафьи она — «мать неродимая». В результате духовный стих полностью теряет религиозную окраску, из назидательного рассказа о праведной деве и ее «неверных» родителях превращается в обычную историю о преследовании падчерицы мачехой. Примечательно, что подобной трансформации подверглись в последние десятилетия и многие стихотворные варианты «Егория и змея».

И все же, несмотря на обилие сказочных элементов, пересказы духовных стихов так и не превратились в собственно сказку, как это произошло с некоторыми былинами. Для сказок характерна установка на вымысел, по мере разрушения быliny ее тоже могут воспринимать как выдуман-

¹⁸ МГУ, 1963 г., тетр. 22, № 20.

¹⁹ МГУ, 1962 г., тетр. 24, № 80.

²⁰ МГУ, 1962 г., тетр. 17, № 25.

²¹ ПИЯЛИ, колл. 80, № 49.

²² ГЛМ, инв. 240, папка 38, № 2.

²³ МГУ, 1962 г., тетр. 8, № 2.

²⁴ ПИЯЛИ, колл. 36, № 162.

ную историю. А события, описываемые в духовных стихах, большинство исполнителей воспринимает как реальное прошлое. Такой взгляд поддерживается тем, что в самих текстах этих произведений устойчиво сохраняются точные указания на время и место действия, а имена таких героев, как Егорий Храбрый или Алексей — человек божий, многим знакомы не только по духовным стихам. Поэтому даже прозаический, оформленный в сказочном духе рассказ о приключениях Алексея или подвигах Егория исполнители продолжают осознавать как реальность. Одна из женщин, закончив стих о Егории и змее, резюмировала: «Как бы эту царевну не приводили к морю, так эта змея всих бы съела, и не было бы вас никого».²⁵

Показательно, что в некоторых текстах духовных стихов довольно прочно закрепляются мотивы преданий и этиологических сказаний — жанров, отличающихся от сказки прежде всего установкой на правду. Любопытным эпизодом завершается, например, пространный пересказ «Иосифа Прекрасного». По утверждению исполнительницы, от «фараонов» (так она назвала египтян), которые проскочили вслед за Иосифом по дну расступившегося моря, пошли цыгане, а те из них, кто не успел выйти из воды, превратились в тюленей.²⁶ В варианте «Егория и змея», записанном в Каргопольщине, есть такие строки: «Приехал Егорий и ее (змею, — Ю. Н.) прирубил. И тут у нас называется Змеиная гора».²⁷ Указания на Змеиную гору, получившую свое название якобы оттого, что именно здесь Егорий Храбрый расправился со змеем, находим и в ряде других текстов, записанных в Каргопольском районе и Беломорье.²⁸

Еще чаще в текст духовного стиха вводится предание о происхождении змей от тела побежденного Егорием чудовища. С подобным явлением собиратели сталкивались и до революции,²⁹ но гораздо реже, чем в последние десятилетия. В записях Советского времени буквально в каждом третьем варианте говорится о том, что Егорий разрубил змея на мелкие куски, сжег их, а пепел развеял по полю, «оттого и поселились змеи в наших местах, да не летучие, а ползучие». Часто Егорий сам велит змею рассыпаться «на гады, на мелкие чурвушки» и разойтись «по всему миру, по всей Расеюшки».

Отдельные варианты духовных стихов испытали заметное влияние народной лирической поэзии. Это относится не только к лирическим и лиро-эпическим по своему характеру произведениям, но и к так называемым «старшим» стихам типа «Егория и змея» или «Мук Егория». В новых записях немало текстов, где повествование ведется от первого лица, появляется некоторое подобие рефрена, каждая строка при исполнении повторяется дважды. М. Н. Северикова из Заонежья каждую строку «Егория и змея» пела трижды.³⁰ Порой в духовных стихах закрепляются поэтические образы из народной лирики; например, один из вариантов «Иосифа Прекрасного» начинается отрывком из лирической песни «Я пойду, кума, во темны леса...».³¹

Таким образом, сближение некоторых духовных стихов с произведениями других жанров фольклора нередко способствует их сохранению

²⁵ ПИЯЛИ, колл. 89, № 37.

²⁶ МГУ, 1963 г., тетр. 3, № 15.

²⁷ МГУ, 1963 г., тетр. 28, № 58.

²⁸ См., например: МГУ, 1963 г., тетр. 20, № 134; ПИЯЛИ, колл. 36, № 146.

²⁹ См., например: Калеки переходжие. Сборник стихов и исследование П. Бессонова, ч. I, вып. 2. М., 1861, № 118; К. Харузина. Из олонецких легенд. Олонецкий сборник, вып. IV, СПб., 1902, стр. 62.

³⁰ ГЛМ, коробка 17, инв. 211, папка 61, № 3.

³¹ МГУ, 1963 г., тетр. 27, № 18.

в устной традиции. Но в то же время этот процесс обычно сопровождается разрушением художественной ткани текста, утратой специфических жанровых особенностей.

Итак, в силу ряда причин духовные стихи сохранились в живом бытовании до наших дней. Однако все факторы, поддерживающие у определенной части населения интерес к этим произведениям, имеют временный характер, они лишь задержали закономерный процесс отмирания этого жанра. Как показывают материалы послевоенных фольклорных экспедиций, знание духовных стихов стало сейчас уделом глубоких стариков. Экспедиция МГУ 1963 г. записала в Каргопольщине 105 текстов от 46 исполнителей. Среди них нет ни одного человека моложе 58 лет, больше 85% всех вариантов сообщили люди, родившиеся в прошлом веке. Произведения этого жанра сохранились в основном в женской среде; от 4 мужчин записано лишь 6 текстов, и все они явно дефектны, представляют собой либо небольшие фрагменты, либо краткие пересказы. Примерно такую же картину обнаружили фольклористы в Заонежском и Пудожском районах Карельской АССР, где в 1956—1961 гг. побывали экспедиции Московского и Петрозаводского университетов. А в 20—30-х годах в тех же местах почти треть духовных стихов сообщили люди моложе 58 лет. При этом надо учесть, что до войны собиратели записывали духовные стихи выборочно, прежде всего от известных сказителей былин, среди которых преобладали люди пожилого возраста.

Нет нужды доказывать, что отношение исполнителей к духовным стихам во многом определяется их отношением к религии. В северных деревнях и сейчас есть глубоко религиозные люди, которые упорно цепляются за отжившие традиции и обычаи, ревностно (но чаще всего безуспешно) пытаются уберечь тексты стихов от каких-либо изменений. Некоторые из них весьма холодно встречают фольклористов-собрателей, наотрез отказываются петь «безбожникам» духовные стихи, считая это тяжким грехом.³²

Гораздо многочисленнее другая категория исполнителей — люди, никогда не проявлявшие особого рвения к учению церкви и не воспринимавшие духовные стихи как «божественные песни». В духовных стихах их прежде всего привлекают не религиозные идеи, а проблемы морально-бытового и социального характера, о которых говорилось выше. И не случайно в репертуаре многих исполнителей произведения этого жанра мирно уживаются с антипоповскими и антирелигиозными сказками, песнями, частушками, пословицами. А одна из женщин, закончив духовный стих о том, как по совету матери девушка уходит в монастырь, тут же спела пародию на духовный стих,³³ в которой язвительно высмеивались и сама идея затворничества, и напыщенный стиль старообрядческих рассуждений о «матушке-пустыне».

Время духовных стихов прошло, и это хорошо понимают не только люди среднего поколения, но и многие старики. Нередко они лишь по инерции хранят в памяти эти произведения, давно не поют их. «Я не пою стихов, если бы вы не спросили, я бы и не вспомнила», — сказала собирателям 60-летняя П. К. Старицына из кенозерской деревни Першлахта. — «А ну его, это старо... Отошли стихи в сторону, старое стали забывать, а пришло новое, хорошее».³⁴

Анализ материалов последних фольклорных экспедиций показывает, что с каждым десятилетием заметно ухудшается качество текстов. Сей-

³² См., например: МГУ, 1956 г., тетр. 2, № 20; 1963 г., тетр. 19, № 64.

³³ МГУ, 1958 г., тетр. XXIV, №№ 1, 2.

³⁴ МГУ, 1958 г., тетр. 3 (см. паспорт П. К. Старицыной).

час многие исполнители предпочитают не петь, а сказывать духовные стихи, поскольку они плохо помнят их напевы. При таком исполнении, как правило, нарушается ритмический строй, пропускаются некоторые слова, повторы, происходит стяжение стихотворной строки.

Нами зафиксировано свыше 130 отрывков и пересказов духовных стихов, что составляет более четверти всех вариантов, записанных в Советское время. В сложных по композиции духовных стихах все чаще опускаются многие эпизоды, внимание сосредоточивается на самом драматическом моменте повествования. Например, в ряде вариантов «Алексея — человека божьего» нет рассказа о чудесном рождении, детстве и юности святого, о его скитаниях, зато очень подробно описывается, как неузнанный родителями Алексей живет в их доме на положении нищего, какие драматические события происходят здесь после его смерти. В духовном стихе «Иосиф Прекрасный» исполнители акцентируют внимание на вероломстве братьев-завистников, продающих Иосифа «измайловским купчинам». Все другие эпизоды в большинстве вариантов отсутствуют.

Еще более разительные перемены произошли в духовном стихе «Муки Егория». Его сюжет составляют три основных момента: 1) «царище Кудриянище» (Диоклетиан) разоряет русскую землю, мучит малолетнего Егория Храброго; 2) святой освобождается из глубокого погреба, преодолевая три заставы «неверного царя», насаждает на Руси христианство; 3) Егорий убивает своего мучителя. В подавляющем большинстве дореволюционных записей представлены все эти компоненты сюжета (мы познакомились с 32 текстами, и лишь в шести из них не говорится об окончательной победе Егория). Совсем другая картина в записях Советского времени. Среди 43 вариантов только в двух выдержана традиционная сюжетная схема. Обычно же исполнители ограничиваются рассказом о мучениях Егория, не всегда говорят даже об освобождении его из погреба. Заставы Диоклетиана и миссионерская деятельность святого упоминаются всего в трех текстах, а расправа с врагом — в восьми.

Забывая содержание духовных стихов, исполнители иной раз переделывают их на свой лад, дополняют общеизвестные сюжеты новыми эпизодами. В отдельных вариантах события получают такой неожиданный поворот, что бывает нелегко узнать традиционную сюжетную схему. Например, в одном из духовных стихов «Муки Егория» совсем не упоминается имя Егория Храброго — его место занимает «царище Кудриянище», которого разбойники посадили в глубокий колодезь и завалили колодею.³⁵ В другом стихе о Егории святой тоже не появляется — «Лисапеда Агапеевна» самостоятельно управляется со змеем.³⁶ Нелепым финалом завершается вариант «Лазарей»: по приказанию богатого брата слуги уводят убогого Лазаря в поле, где собаки разрывают его на части.³⁷ Значительные отклонения от традиции встречаются иногда и в текстах хорошей сохранности. Экспедицией Государственной академии художественных наук от заонежского сказителя А. Б. Сурикова записан превосходный по своей полноте вариант «Алексея — человека божьего» (около 200 стихотворных строк), но заканчивается он тем, что Алексей, так и не узнанный родственниками, уплывает в Индейское царство.³⁸ Все эти факты говорят о постепенном разрушении канонических текстов.

Судя по имеющимся публикациям духовных стихов, до революции границы содержания разных сюжетов были твердо закреплены традицией.

³⁵ МГУ, 1962 г., тетр. 14, № 15.

³⁶ МГУ, 1963 г., тетр. 20, № 81.

³⁷ Там же, № 154.

³⁸ ГЛМ, коробкa 17, инв. 211, папка 74, № 4.

В последние десятилетия эти границы стали довольно зыбкими, из одного стиха в другой кочуют имена героев, географические названия, отдельные мотивы и эпизоды. А в девяти текстах (все они записаны после 1936 г.) дело дошло до контаминации сюжетов. Чаще всего исполнители объединяют духовные стихи «Муки Егория» и «Егорий и змей», в которых действует один герой, а значит, есть и какие-то предпосылки для контаминации. Но нередко соединяются и совершенно разные произведения: «Сон богородицы» и «Голубиная книга», «Егорий и змей» и «Варвара-великомученица», «Страшный суд» и «Стих о нищей братии» и т. д. На наш взгляд, контаминацию духовных стихов нельзя считать актом творчества: во всех девяти случаях мы имеем дело с короткими, невыразительными, порой полуразрушенными текстами, которые соединяются не сознательно, а чисто механически. Их появление — еще один признак забывания традиции и отмирания духовных стихов.

Хотелось бы остановиться еще на одном интересном факте. В духовном стихе «Муки Егория» часто описывается наружность героя. Егорий изображается как и чудесный ребенок в волшебной сказке:³⁹

По колена ноги в чистом серебре,
По локоть руки в красном золоте,
Голова у Егория вся жемчужная.⁴⁰

Но если в упомянутой сказке необыкновенная внешность героя — необходимый сюжетный элемент, то в духовном стихе портрет Егория прямо не связан с развитием действия, его может и не быть. В русской фольклористике давно высказывалось предположение, что портрет появился здесь под влиянием иконы святого Георгия-мученика.⁴¹ Такая точка зрения не является общепризнанной. Но во всяком случае можно утверждать, что икона во многом способствовала сохранению портретной характеристики Егория в стихе.

Пока духовенство и царские чиновники усердно насаждали официальный культ Георгия Победоносца, пока многочисленные изображения этого святого были едва ли не самыми распространенными в России, портрет Егория довольно прочно удерживался в духовном стихе. Он имеется в 16 из 32 просмотренных нами текстов старой записи. Поразительные изменения произошли после революции. Закрылись многие церкви, резко уменьшилось число икон в деревенских избах, и за каких-нибудь 10—15 лет из духовного стиха «Муки Егория» бесследно исчез портрет. Описание наружности святого сохранилось только в одном из 43 вариантов,⁴² записанных в Советское время.

Время наложило отпечаток и на язык духовных стихов. Тексты старых записей, как правило, отличаются витиеватостью, напыщенностью слога, избытком церковнославянскими словами и оборотами, выражениями, позаимствованными из церковных книг и молитв. В тех же вариантах, которые записаны после революции, мы почти не встречаем выражений типа «чудный отрок», «боги кумирские», «геенна огненная», «проглаголовать», «святые мощи нетленные». Иногда, впрочем, исполнители продолжают автоматически употреблять церковнославянизмы, смысла которых они

³⁹ Сюжет АТ-707 по указателю Аарне—Томпсона, см.: The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography. Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen Translated and Enlarged by Stith Thompson. Helsinki, 1964.

⁴⁰ Калекки перекоже. Сборник стихов и исследование П. Бессонова, ч. I, вып. 2. М., 1861, стр. 422.

⁴¹ М. Сперанский. Русская устная словесность. М., 1917, стр. 384.

⁴² Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, разр. V, колл. 172, папка 2, № 66.

не понимают, и в результате коверкают их. Вот и появляется в тексте «Алексея — человека божьего» словосочетание «с небесья бы глаз проглазелься» вместо «глас прогласился», а в «Стихе о Борисе и Глебе» — «вострым ножом закала я» вместо «закла».

Аналогичным изменениям подвергаются имена многих библейских персонажей, географические названия, которыми так богаты канонические тексты духовных стихов. Все эти имена собственные чужды народной поэзии, связаны с книжными источниками и потому в крестьянской среде быстро забываются или деформируются. В подобных примерах нет недостатка: князя Ефимьяна называют «Фимиамом», Понтия Пилата — «Понтийским Пилатом», реку Иордан — «святой горой Иорданом», Иоанн Златоуст осмысляется как «Иван да Златоусец», и т. д.

В записях последних десятилетий язык духовных стихов стал проще, ближе к разговорной речи, большинство текстов по своему лексическому составу мало чем отличается от былин, исторических песен и баллад. Такое «обмирщение» словаря, на наш взгляд, объясняется прежде всего тем, что после революции исчезли последние элементы профессионализма в исполнении духовных стихов, их тексты сохранились только в репертуаре певцов-любителей. Под влиянием произведений других жанров фольклора язык духовных стихов быстро нивелировался, освобождался от книжных элементов. Неслучайно народные певцы в первую очередь отбросили насыщенные моралистическими сентенциями концовки, картины «исцеления» больных от святых мощей, так называемые «похвалы святым», в которых особенно часто употреблялись церковнославянизмы и книжные выражения.

Из текстов духовных стихов исчезают или переосмысляются и наиболее архаичные слова, постоянные эпитеты, свойственные языку народной поэзии. Смутно представляя себе древнее оружие, исполнители вместо слова «меч» употребляют «меть», «неть» и даже «нешь»; «змея пещерского» называют «пиршетским», бояр — «воярами», и т. д. Иногда ставшие непонятными словосочетания переосмысляются довольно удачно, создаются новые поэтические образы: например, постоянный эпитет «крылечко перёное» уступает место «крылечку пилёному».

Как и в произведениях других жанров фольклора, в духовных стихах новейшей записи нередко встречаются слова, появившиеся в русском языке сравнительно недавно. Их употребление в архаичных по своему характеру текстах художественно не оправдано. Современная лексика может украсить, скажем, народную частушку или пословицу, устный сказ или юмористическую бытовую сказку, но она чужда эпическому строю произведений, обращенных в глубокое прошлое. Упоминание «сельсовета» или «милиции» в духовном стихе «Два Лазаря» никак не вяжется с «ангелами-архангелами» и «дьяволами немилостливыми», которые вершат «божий суд». Всего одно неуместно употребленное слово нарушает стилистическое единство, вносит диссонанс в традиционное описание пира в одном из вариантов «Алексея — человека божьего»:

Тут сидели гости все бояра,
Тут сидели гости князья,
Тут сидели гости руководители...⁴³

Новые слова пришлись явно «не ко двору» и в духовном стихе «Егорий и змей»: Олисафия возвращается в родной город, ведя на шелковом поясе укрощенного змея, «а там уже в бинокли смотрят».⁴⁴ Попытки

⁴³ ПИЯЛИ, колл. 36, № 162.

⁴⁴ МГУ, 1962 г., тетр. 8, № 1.

совместить несовместимое, хотя бы лексически «обновить» духовные стихи, приблизить их к современности отрицательно сказываются на художественной стороне произведений, заранее обречены на неудачу.

Все, что сказано выше об эволюции духовных стихов, прежде всего касается общерусских сюжетов. Нередко они бытуют в среде староверов, причем и здесь разрушаются, хотя не столь быстро. Иное дело — собственно старообрядческие религиозные песни, которые по-прежнему в чести у консервативно настроенных людей старшего поколения. Их любимые темы — всемирный потоп, страшный суд, размышления о старости и смерти, восхваление отшельнической жизни. Эти произведения, в большинстве своем лирические по характеру, нередко рифмованные, имеют строфное построение (преобладает терцет), в них множество риторических вопросов и восклицаний, церковнославянских слов и оборотов. В более поздних по происхождению стихах тематика остается прежней, но форма существенно модернизируется: на смену силлабике приходит строгая ритмическая организация стиха (чаще всего употребляется четырехстопный хорей), появляется точная перекрестная рифма.

В распространении старообрядческих стихов велика роль индивидуального творчества. Например, на реке Кене в разных деревнях и от разных людей записаны тексты, автором которых все в один голос называют А. Н. Жарникова, умершего четверть века назад. Жарников использовал хорошо известные ему сюжеты — «Алексей — человек божий», «Егорий и змей», «Иосиф Прекрасный», «Петр и Февронья» и др., облакал их в обычную для староверских стихов форму, дополняя пространными рассуждениями на религиозные темы. Некоторые из записанных вариантов огромны по размерам (более 400 строк) и, судя по всему, почти дословно повторяют оригинал, в других немало изменений: исполнители сокращают объем текстов, упрощают порядок слов, часть церковнославянизмов выбрасывают или заменяют общеупотребительными выражениями и т. д.

Известный собиратель и исследователь былин А. В. Марков в свое время писал: «Судить о тех версиях былин, которые некогда существовали в районах, где теперь былины неизвестны, мы до известной степени можем на основании изучения сохранившихся там низших эпических песен (древнейших баллад эпического и лиро-эпического характера, — Ю. Н.). Это изучение, кроме того, может дать любопытные данные о прежнем географическом распространении былин».⁴⁵

Слова Маркова в полной мере относятся и к духовным стихам. В них нередко встречаются имена героев русского эпоса, отдельные строки и целые отрывки из былин. Сюда «перекочевали» знаменитый зачин из былин киевского цикла «Во славном во городе во Киеве», былинная концовка «По тых-то мест Егорьюшку славу поют», имена князя Владимира и княгини Апраксии, множество характерных только для былевой поэзии постоянных эпитетов и типических мест. Например:

Кто тебе в пиру не по нраву —
Молода ли супруга не по сердцу,
Пьяница ль в пиру тебя обругала,
Младенцы ли в пиру тебя обсмеяли?⁴⁶

В 1956 г. М. П. Рагозина из дер. Моталово в Заонежье использовала в духовном стихе «Егорий и змей» отрывок из былины «Илья Муромец и Соловей-Разбойник», которую она уже забыла. Привязав змею на шелков пояс, Егорий говорит Олисафии:

⁴⁵ А. В. Марков. Несколько песен лиро-эпического характера. Этнографическое обозрение, М., 1907, № 4, стр. 118.

⁴⁶ ПИЯЛИ, колл. 12, № 11.

«Ты веди в стольный Киев-град,
 Приведи ее на широк двор
 И привяжи ее к столу дубовому,
 Вели свистнуть ей по-змеиному,
 Вели крикнуть ей по-звериному,
 А только крикнуть вполголоса».
 И вот она приказала змее лютой
 Свистнуть по-змеиному вполголоса.
 Все приградные поселочки замертво лежат,
 А царь-то ходит во хоромах раскорякою...⁴⁷

В с. Варзуга на Терском берегу в духовном стихе «Муки Егория» закрепились другой фрагмент былины — рассказ о рождении богатыря. Этот мотив, редко встречающийся в русской былевой поэзии (см. былинку «Волх Всеславьевич»), довольно органично вплетен в сюжетную канву духовного стиха:

Турь, олени по горам пошли,
 Серые волки по засекам,
 А белые горностаи по темным лесам,
 Свежая рыба ступила в морскую глубину,
 Да зародился на роду да могучий богатырь,
 Что на имя Егорий светохрабрый.
 Стал Егорий пяти-шести годков,
 Да замог наш Егорий конем владать
 и т. д.⁴⁸

Далее следует традиционное описание погрома, учиненного на Руси «неверным царищем Грубиянищем».

Не лишено интереса, что на Терском берегу, в Карельском Беломорье и на Пинеге этот сюжет испытал особенно сильное влияние былинной традиции. Здесь в образе Егория подчас совершенно отсутствуют черты святого мученика, он предстает перед нами как могучий богатырь, который силой оружия побеждает своего врага.⁴⁹ Эта тенденция еще более заметна в записях Советского времени. От традиционного стиха в них нередко остается лишь имя святого да несколько сюжетных ходов. Противник Егория именуется татаринном. А в одном из вариантов герой, подобно былинным богатырям, борется с целым полчищем врагов.⁵⁰

Перед нами не просто обычные для фольклора колебания по вариантам и даже не своего рода диффузия между произведениями разных жанров. В указанных текстах сюжетная коллизия, образы главных героев, а следовательно, и идейное звучание произведений подверглись столь серьезным изменениям, что закономерно возникает вопрос: можно ли их относить к жанру духовного стиха?

Если старообрядческие духовные стихи и сейчас в какой-то мере сохраняют свои позиции, то развитие общерусских в последние десятилетия идет по нисходящей линии. Произведения этого жанра известны теперь только людям старшего поколения, да и они, за редким исключением, лишь пассивно хранят их в памяти и, не находя аудитории, давно не исполняют. Все более усиливающийся процесс разрушения духовных стихов — верный признак их отмирания как особого жанра устного народного творчества.

⁴⁷ ГЛМ, инв. 24, папка 1-а, № 71.

⁴⁸ Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, разв. V, колл. 172, папка 2, № 65.

⁴⁹ См., например: А. Д. Григорьев. Архангельские былины и исторические песни, т. I. М., 1904, № 93.

⁵⁰ ПИЯЛИ, колл. 59, № 353.

М. Ф. МУРЬЯНОВ

МИФ О ЛАДЕ

Этимология имени существительного *лада* м., ж., определяемого академическим словарем как народно-поэтическое название милой (милого), возлюбленной (возлюбленного), супруги (супруга),¹ порождала немало споров, но тем не менее осталась неясной. Нередко она связывается с представлениями о древнеславянской богине любви Ладе, однако при таком толковании приходится опираться не на показания древних рукописей — в них это слово отсутствует, — а на записанные фольклористами XIX в. славянские народные песни весеннего, летнего и свадебного циклов. Проанализировав эти песни и выявив в них наличие подделок, А. А. Потебня пришел к выводу, что ничего похожего на доказательство существования в древнеславянской мифологии богини Лады нет.² Столь же иллюзорно представление о параллельном мужском божестве по имени Ладо, хотя оно принято «Украинской энциклопедией»³ и академиком Б. А. Рыбаковым в его поэтичном описании древних русальных празднеств, когда происходили «пляски девушек, хороводы вокруг березки, плетение и бросание в воду венков, песни о яровой пшенице и о будущем урожае, о яр-хмеле, о девице и молодце, имитация *coitus'a*, обращения к русалкам, Ладу, Лелю и Яриле».⁴ Это перекликается с известным местом из Густынской летописи — украинской рукописи XVII в. из основанного в 1600 г. Густынского монастыря под Полтавой, имеющей среди специалистов по летописанию репутацию источника не очень высокой пробы: «Ладо (си есть Pluton), бог пекелный; сего верили быти богом женитвы, веселия, утешения и всякого благополучия, якоже Еллины Бахуса; сему жертвы приношаху хотящии женитися, дабы его помощию брак добрый и любовный был. Сего Ладоґа, беса, по некаких странах и донныне на крестинах и на брацех величают, поюще своя некия песни, и руками о руки или о стол плещуще, Ладо, Ладо, преплетающе песни своя, многажды поминают».⁵

Итак, ночное «плескание» купальских игрищ, устраивавшихся нередко на гумнах, сопровождалось припевом *ладо*. Отсюда происходит *ладки*, *ладушки*, как приговаривают, уча младенцев бить в ладошки, и вполне возможно, что именно под влиянием *ладо* произошло превращение *длань* >

¹ Словарь современного русского литературного языка, т. 6. М.—Л., 1957, стлб. 23.

² А. А. Потебня. Объяснения малорусских и сродных народных песен. Варшава, 1883, стр. 23—38.

³ Українська радянська енциклопедія, т. 7. Київ, 1962, стр. 548—549.

⁴ Б. А. Рыбаков. Русалии и бог Симаргл-Переplут. Советская археология, М., 1967, № 2, стр. 102.

⁵ ПСРЛ, т. II, СПб., 1843, стр. 257.

> долонь > ладонь. Любопытно, что ладонь имеет также значение «ровное место на току, гумно»;⁶ ср. у Даля: «крытая ладонь, рига».⁷

А. А. Потебня отметил неясность грамматических признаков припевного ладо. В самом деле, эта неопределенность прослеживается при сопоставлении свидетельства итальянца Александра Гваньини — польского военного коменданта Витебска, писавшего в 1581 г. о белорусских обычаях: «mulieres et virgines Ladonem canentes et Lado Lado frequentius ingeminitatis manibus complaudentes in gyrum choreas ducunt»,⁸ и, с другой стороны, данных ченстоховской рукописи 1423 г.: «conveniunt vetule et mulieres et puelle non ad templum, non orare, sed ad coreas, non nominare deum, sed dyabolum, scilicet ysaya, lado, ylely, ya, ya! ... Tales transient cum yassa, lado ad eternam dampnationem».⁹

Таким образом, сегодня нельзя сказать ничего определенного о том, какое имя носила древнеславянская богиня любви. Можно лишь не сомневаться в ее существовании, если принять во внимание характерные для древних славян промискуитет,¹⁰ обряды весеннего совокупления жрецов с землей,¹¹ культовое почитание обнаженного женского тела как своего рода антитезу фаллическому культу.¹² Расшифровка народно-поэтического ладо, лада представляет большой интерес сама по себе, тем более что это слово встречается в тексте плача Ярославны.¹³

О. Н. Трубочев выдвинул предположение, что лада является результатом славянской метатезы плавных и происходит от *ald-, а в конечном счете от индоевропейского *al- «расти».¹⁴ При этом он считает, что в данном случае особого внимания заслуживают германские параллели, хотя и не углубляется в их обследование.

Выход в германский материал неожиданным образом привел нас прежде всего к скандинавским мотивам оссиановской поэзии Макферсона. Сравнение образа Бояна с Оссианом издавна являлось общим местом в работах скептиков, оспаривавших подлинность «Слова о полку Игореве»;¹⁵ по традиции исследователи демократической ориентации не допускают сближений между славянскими и скандинавскими мифологическими системами.¹⁶ Разведаем все же другой берег идеологического Рубикона.

В «Фингале» и «Теморе» Макферсона встречается имя собственное Лода. Круг Лоды — это гряда камней вокруг громадного монолита, место заклинания, где можно вызвать дух Лоды, понимаемый как эвфемизм для имени бога Одина, владетеля Валгаллы, куда валькирии доставляют

⁶ М. Фасмер. Этимологический словарь русского языка, т. 2. М., 1967, стр. 448.

⁷ В. И. Даль. Толковый словарь, т. 2. СПб.—М., 1881, стр. 233.

⁸ L. Niederle. Slovanské starožitnosti, t. 2. Praha, 1924, str. 173.

⁹ Słownik staropolski, t. IV. Wrocław—Warszawa—Kraków, 1963, s. 69.

¹⁰ Л. Нидерле. Славянские древности. М., 1956, стр. 188—190.

¹¹ Ю. М. Лотман. Слово о полку Игореве и литературная традиция XVIII—начала XIX в. В кн.: Слово о полку Игореве — памятник XII века. М.—Л., 1962, стр. 375.

¹² Z. Dittich. Zur religiösen Ur- und Frühgeschichte der Slaven. Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Bd. 9, Wiesbaden, 1961, S. 489.

¹³ В. П. Адрианова-Перетц. Слово о полку Игореве и памятники русской литературы X—XIII веков. Л., 1968, стр. 117—118.

¹⁴ О. Н. Трубочев. История славянских терминов родства и некоторых древнейших терминов общественного строя. М., 1959, стр. 100—101.

¹⁵ Д. С. Лихачев. Изучение Слова о полку Игореве и вопрос о его подлинности. В кн.: Слово о полку Игореве — памятник XII века. М.—Л., 1962, стр. 45—47.

¹⁶ Ю. М. Лотман. Слово о полку Игореве и литературная традиция... стр. 369.

души воинов, павших в бою. Бог Один дарует людям чувство экстаза и поэзию.¹⁷

В 1935 г. последний издатель «Оссиана» Отто Иричек опубликовал конктуру, выводящую имя Loda из древнеисландского Hladir¹⁸, упоминаемого в «Книге королей» Снорри Стурлусона (написана в 20-е годы XIII в.) в качестве названия построенной Гаральдом Прекрасноволосым (853—933) королевской резиденции.¹⁹ Первоначальное значение hlað — «нечто, сложенное в кучу; стена; вымощенная площадка перед домом; амбар».²⁰

Такое объяснение оставляет открытым главный вопрос о причинах сакральной специализации слова Loda.

Между тем англосаксонские легисты донорманнской эпохи употребляют в своих сочинениях германский правовой термин lada «очистительная клятва»;²¹ ср. древнеанглийское ladian «очищаться (в моральном смысле), освобождаться».²² Согласно Э. Файсту,²³ глагол ladian происходит от рунического laþu. Это руническое сакральное слово²⁴ неоднократно встречается на брактеатах — золотых медальонах-амулетах V—VI вв. с одной-сторонней чеканкой. В новейших работах по рунологии его понимают как пример лексической архаики, призывание магических сил,²⁵ которые должны принести счастье обладателю амулета.

Наряду с северогерманским окончанием женского рода -u есть один случай, когда на брактеате отчеканено готское окончание -a: laþa; есть также пример, когда (вероятно, из-за нехватки места) слово дано в сокращенном виде: lþu.²⁶ На двух брактеатах фигурирует слово laþodu, являющееся секундарным образованием с помощью суффикса -oþu/-oðu, придающего имени оттенок абстрактности.²⁷

В результате германского передвижения $\text{þ} > \text{d}$, происшедшего в VIII—XI вв. с юга на север,²⁸ обе основы должны были преобразоваться в lad- и *ladod-.

Варяжские связи языческой Руси были достаточно интенсивными, чтобы сегодня считаться с возможностью знания древними славянами отдельных элементов скандинавской мифологии и культовых отправлений, а вместе с этим и соответствующей лексики. Впоследствии ее первоначальный смысл забылся, и ладо, лада превратилось в архаическую окаменелость в песенных припевах.

Если ход наших рассуждений правилен, то заимствование скандинавского lad- может объяснить и другие русские слова того же корня, сей-

¹⁷ E. Neumann, H. Voigt. Germanische Mythologie. Wörterbuch der Mythologie, herausg. von H. Haussig, Lief. 5, Stuttgart, 1962, SS. 74—77.

¹⁸ O. Jiriczek. Loda in Macphersons Ossian. Anglia. Bd. 59. Halle, 1935, SS. 435—440. Ср.: Beiblatt zur Anglia, 48. Jg., Halle, 1937, S. 155.

¹⁹ E. Walter. Quellenkritisches und Wortgeschichtliches zum Opferfest von Hladir in Snorris Heimskringla. In: Festschrift Walter Baetke. Weimar, 1966, SS. 359—367.

²⁰ W. Baetke. Wörterbuch zur altnordischen Prosaliteratur, Bd. I. Berlin, 1965, S. 257.

²¹ F. Blatt. Novum Glossarium mediae latinitatis. Hafniae, 1957, pp. 16—17.

²² F. Holthausen. Altenglisches etymologisches Wörterbuch. Heidelberg, 1934, S. 190.

²³ S. Feist. Vergleichendes Wörterbuch der gotischen Sprache. Leiden, 1939, S. 323.

²⁴ Э. А. Макаев. Язык древнейших рунических надписей. М., 1965, стр. 110.

²⁵ Сравнительная грамматика германских языков, т. 1. М., 1962, стр. 123.

²⁶ W. Krause. Die Runeninschriften im älteren Futhark. Göttingen, 1966, S. 253, №№ 116—120.

²⁷ Сравнительная грамматика германских языков, т. 3. М., 1963, стр. 90.

²⁸ М. И. Стеблин-Каменский. История скандинавских языков. М.—Л., 1953, стр. 122—123; В. М. Жирмунский. Немецкая диалектология. М.—Л., 1956, стр. 254, 279.

час не имеющие сколько-нибудь удовлетворительной этимологии. Сюда относится прежде всего *лад* «гармония, согласие» с производными *ладить*, *ладный*, *ладно*. Возможно, что первоначально это слово понималось как результат действия призванных магических сил.

Более сложным является вопрос о возможной судьбе расширенной основы **ladod-* на славянской почве. Она засвидетельствована на антропонимическом материале. В дер. Десятово Чериковского района Могилевской области БССР есть много однофамильцев Ладодо. Уроженец этой деревни Сергей Максимович Ладодо, ныне научный работник в Ленинграде, обратился за разъяснениями по этому поводу к академику Н. Я. Марру, увидевшему здесь связь с очень древними тотемистическими представлениями.²⁹ Нет принципиальных противопоказаний для консонантной диссимиляции в таком слове, при этом для замещения будет взят звук, близкий по типу образования.³⁰ Для *-d-* искомым коррелятом является *-g-*, как это явствует, например, из судьбы прагерманской геминаты *-jj-*, которой соответствуют готское *-ddj-* и скандинавское *-ggj-*,³¹ или из факта ослабления интервокального *-d-* и последующего восстановления (в условиях зияния) нового согласного *-g-* в немецких диалектах.³² Эта соотношенность *-d-* и *-g-* наблюдается не только в германских языках, но и в более широком индоевропейском плане: ср. древнескандинавский сильный глагол *hoggva* «рубить» и латинское *sudo*.³³ То же самое имело место и в славянских языках³⁴ и выразилось, в частности, в общеславянском переходе *dl > gl*, протекавшем с ослабевающей интенсивностью от праславянского языка до периода возникновения отдельных славянских языков,³⁵ и в переходе *g > d* в положении перед переднеязычными *e* и *i*, происходящими из дифтонга *oi* (*ai*).³⁶

Какое из двух *-d-* в **ladod-* подвергнется замещению, безразлично; находящееся между ними заднеязычное *-o-* будет способствовать появлению близкого себе по месту артикуляции звука *-g-* как в прогрессивном, так и в регрессивном варианте диссимиляции.

Вариант *лагода* и его производные *лагодити*, *лагодный*, *лагодно* в древнерусском языке засвидетельствованы в текстах начиная с XI в., по своей семантике они близки к исходному *лад*.³⁷

Решение вопроса о допустимости отождествления предполагаемого прогрессивного варианта диссимиляции с топонимом *Ладога* требует учета следующих данных.

Ладожское озеро (фин. *Laatokka*), в древности озеро Нево, получило свое название от города Ладоги, где впервые обосновался легендарный Рюрик.³⁸ Некоторые считают, что прежде всего этот топоним встречается

²⁹ Устное сообщение С. М. Ладодо (октябрь 1968 г.).

³⁰ Г. Пауль. Принципы истории языка. М., 1960, стр. 84.

³¹ W. Krause. Handbuch des Gotischen. München, 1963, SS. 103—104.

³² В. М. Жирмунский. Немецкая диалектология, стр. 294.

³³ J. de Vries. Altnordisches etymologisches Wörterbuch, Lief. 5. Leiden, 1958, S. 280.

³⁴ В. Havránek. Ein phonologischer Beitrag zur Entwicklung der slavischer Palatalreihen. Etudes dédiées à N. S. Trubetzkoy. Alabama, 1964, S. 327.

³⁵ Н. Schuster-Sewc. Noch einmal zur Behandlung der Liquidaverbindungen *tl*, *dl* in den slawischen Sprachen. Slavia, roč. 33, Praha, 1964, str. 368.

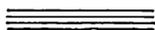
³⁶ Н. П. Яковенко. К истории возникновения чередований согласных в русском литературном языке. Вісник Київського університету, № 3, Серія філології та журналістики, вип. 1, Київ, 1960, стр. 62.

³⁷ И. И. Срезневский. Материалы к словарю древнерусского языка, т. 2. СПб., 1902, стлб. 2—3.

³⁸ Д. С. Лихачев. Повесть временных лет, т. 2. Статьи и комментарии. М.—Л., 1950, стр. 128, 217; М. Фасмер. Этимологический словарь русского языка, т. 2, стр. 448.

в скандинавских источниках,³⁹ однако, по мнению Яна де Фриса, скандинавское *Aldeigja* (и, следовательно, *Aldeigjuborg*) является позднейшим искажением русского *Ладога*.⁴⁰ Это можно проконтролировать по арабской географической литературе. Араб ал-Масуди, родившийся предположительно в Багдаде около начала X в. и побывавший в славянских землях,⁴¹ в своем сочинении «Промывальни золота и рудники самоцветов с подарками благородным царям и людям знания» записал: «Русы состоят из многих народов. Один из них называется *Lûdhâgia* (написание лейденской рукописи, — М. М.), *Lûdhâgâna* (написание парижской рукописи, — М. М.), и он самый многочисленный».⁴² Большинство исследователей истолковывает это слово как транскрипцию древнерусского *ладожане*.⁴³

Хронология затронутых нами лингвистических и исторических обстоятельств славяно-германского взаимодействия не противоречит отождествлению **ladog-* с топонимом *Ладога*, если нашим критикам не покажется фантастическим предположение, что варяги могли соорудить на месте будущей Ладоги свой круг Лоды для заклинания Одина,⁴⁴ подобно тому как впоследствии они имели свои латинские божницы в православном Новгороде,⁴⁵ в купеческих подворьях.⁴⁶



³⁹ Советская историческая энциклопедия, т. 8. М., 1965, стлб. 374.

⁴⁰ J. de Vries. *Altnordisches etymologisches Wörterbuch*, Lief. 1. Leiden, 1957, S. 5.

⁴¹ И. Ю. Крачковский, *Избранные сочинения*, т. 4, М.—Л., 1957, стр. 171—184.

⁴² Ф. Вестберг. К анализу восточных источников о восточной Европе. Журнал Министерства народного просвещения, СПб., 1908, № 2, стр. 389.

⁴³ Р. Хенниг. *Неведомые земли*, т. 2. М., 1961, стр. 258—259.

⁴⁴ О близких связях Киевской Руси и Скандинавии см.: И. М. Шекера. *Кийська Русь XI ст. у міжнародних відносинах*. Київ, 1967, стр. 62—65.

⁴⁵ М. К. Каргер. *Новгород Великий*. Л.—М., 1966, стр. 189—190.

⁴⁶ А. П. Новосельцев, В. Т. Пашуто. *Внешняя торговля древней Руси. История СССР*, М., 1967, № 3, стр. 92; В. Т. Пашуто. *Внешняя политика древней Руси*. М., 1968.

В. Б. ВИЛИНБАХОВ

БЫЛИНА О СОЛОВЬЕ БУДИМИРОВИЧЕ В СВЕТЕ ГЕОГРАФИЧЕСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ

Былина о Соловье Будимировиче выделяется среди других русских эпических произведений своим своеобразием. По мнению ряда исследователей, эта былина в некоторой степени связана с великорусскими свадебными песнями, в которых жених обязательно приезжает из-за моря.¹ Это может свидетельствовать о том, что где-то «за морем» находилась земля, на которую постоянно обращали свой взор древние восточные славяне, видя в ней ту же «богатую и славную Индию», что и в других былинах.² В. Я. Пропп, однако, считает, что «былина о Соловье Будимировиче восходит не к свадебной поэзии, а к эпической традиции. Характер сюжета повлек за собой сближение со свадебной поэзией, но сюжет не возник из нее».³

А. Стендер-Петерсен, напомнив об исследовании датского слависта С. Рожнецкого «Варяжские следы в русском героическом эпосе»,⁴ указывает, что известный нам вариант былины у Кириши Данилова был подвергнут сознательному редактированию. Результат получился несколько странный: между первой, сказочной частью былины и второй, чрезвычайно прозаической и реалистической половиной ее ощущаются явное несоответствие, стилистическая неувязка.⁵

Обратимся к содержанию былины.⁶ Соловей Будимирович приплывает на Русь из города «Леденца», из земли «Веденецкой»:

Из-за славного синя моря Волинского,
Из-за того Кодольского острова,
Из-за того лукоморья зеленена.⁷

¹ М. Халанский. Великорусские былины киевского цикла. Варшава, 1885, стр. 148; В. Я. Миллер. Очерки русской народной словесности. М., 1897, стр. 211; А. Н. Веселовский. Южнорусские былины. Сб. ОРЯС, т. XXII, № 2, СПб., 1881, стр. 77—78.

² Об «Индии» см.: В. Б. Вилинбахов, Н. В. Энгватов. Где была Индия русских былин. В кн.: Славянский фольклор и историческая действительность. М., 1965, стр. 99—109.

³ В. Я. Пропп. Русский героический эпос. Л., 1955, стр. 175.

⁴ St. Roźniński. Varoegiske minder i den russiske heltedigtning. Kopenhagen, 1914, s. 31. Ср. критику этого труда: А. Stender-Petersen. Varangica. Oghys, 1953, ss. 217—230.

⁵ А. Стендер-Петерсен. Проблематика сборника Кириши Данилова. Scando-Slavica, t. IV, Copenhagen, 1958, ss. 77—79.

⁶ Былина не принадлежит к числу особенно распространенных. Всего известно 28 записей, рассеянных по всем областям, в которых встречается эпос (Быльны Севера, т. I. Записи, вступительная статья и комментарии А. М. Астаховой. М.—Л., 1938, стр. 630).

⁷ Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, т. I. М., 1862, стр. 318 (далее: Рыбников).

Как и некоторые из наших предшественников,⁸ мы отказываемся видеть в Соловье, носящем чисто славянское имя,⁹ скандинавского путешественника.¹⁰ Гораздо более вероятным представляется то, что он был западнославянским мореплавателем;¹¹ во всяком случае это был славянин, прибывший на Русь с Балтийского моря.

Географическая терминология былины давно обратила на себя внимание исследователей. А. Н. Веселовский, сделав сводку данных о месте, откуда приехал Соловей Будимирович, пришел к выводу: «Свести эти показания с целью доискаться настоящих названий едва ли возможно. Синее, Турецкое, Дунайское море указывает на юг; Леденец и Веденецкая земля несомненно стоит одно за другое, но в каком из них больше смысла, решить трудно».¹² По мнению В. Ф. Миллера, «попытки объяснить географические названия былины не привели ни к чему мало-мальски вероятному».¹³ Ему вторит А. М. Лобода.¹⁴ Однако М. Е. Халанский выступает против такого нигилистического подхода к географической номенклатуре былины о Соловье и полагает, что она отразила подлинную память о водных путях, связывая рассказ былины с районом Архипелага, Сирии и Адриатического моря.¹⁵

«Море Волинское», из-за которого приплыл Соловей Будимирович, это, несомненно, «Волинское» море, т. е., как уже ранее указывалось нами, Балтийское море.¹⁶ Интересно, что в былине о Соловье не сообщается о том, что ее герой ехал через «Корелу», как мы имеем в случае с Дюком Степановичем. Это может, в известной степени, свидетельствовать о том, что он пользовался другим вариантом Балтийско-Днепровского пути, проходившего через Эстонию. Действительно, в былине упоминается город «Леденец», сопоставляемый некоторыми исследователями с названием древнего эстонского города — *Lyndanissa*,¹⁷ которое еще до недавнего времени сохранялось в эстонском фольклоре.¹⁸

⁸ См. комментарии П. Д. Ухова в кн.: Былины. М., 1957, стр. 485.

⁹ В качестве примера приведем Соловья Богомила (языческого жреца), упоминаемого В. Н. Татищевым (В. Н. Татищев. История Российская, т. 1. М.—Л., 1962, стр. 112).

¹⁰ Основным сторонником скандинавского происхождения Соловья был А. И. Лященко, утверждавший, что под именем этого былинного героя следует видеть норвежского короля Гаральда (А. И. Лященко. Былина о Соловье Будимировиче и сага о Гаральде. «Sertum Bibliologicum» в честь проф. А. И. Малеина, Пб., 1922, стр. 110—135). К скандинавскому первоисточнику относил былинну о Соловье и С. Рожнецкий (С. Рожнецкий. Из истории Киева и Днепра в былевом эпосе. Известия ОРЯС, 1911, кн. 1, стр. 74). См. также: А. А. Котляревский. Скандинавский корабль на Руси. В кн.: А. А. Котляревский, Сочинения, т. II, СПб., 1899, стр. 555—559 (ср. возражения Н. И. Костомарова: Вестник Европы, 1866, т. II, стр. 2—5); Ф. Буслаев. Русский богатырский эпос. Русский вестник, 1862, т. V, стр. 93.

¹¹ Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. IV. М., 1860, стр. СП.

¹² А. Н. Веселовский. Южнорусские былины, стр. 77.

¹³ В. Ф. Миллер. Очерки..., стр. 209.

¹⁴ А. М. Лобода. Русские былины о сватовстве. Киев, 1904, стр. 133.

¹⁵ М. Е. Халанский. О некоторых географических названиях в русском и южнославянском героическом эпосе. Русский филологический вестник, 1901, № 1—2, стр. 318—328.

¹⁶ В. Б. Вилинбахов, Н. В. Энгватов. Где была Индия..., стр. 103.

¹⁷ П. Н. Миллюков. Что такое «море Виряньское» и город «Леденец»? Юбилейный сборник в честь В. Ф. Миллера, М., 1900, стр. 315.

¹⁸ Э. Вольтер. Что такое Линданисса? Известия ОРЯС, т. V, кн. 1, 1900, стр. 1330—1331. С. Рожнецкий вслед за П. Н. Миллюковым относит «Леденец» к северному району, однако полагает, что это название следует производить не от *Lyndanissa*, а от местечка *Lindenaes*, находящегося недалеко от озера Вееттера (см.: *St. Roźniecki. Varoegiske...*, ss. 88—89).

Локализация «Леденца» в Эстонии поддерживается также упоминанием в некоторых вариантах былины о Соловье Будимировиче «Пирянского» или «Виряйского» моря, которое заменяет в них море «Волыньское». П. Н. Милюков убедительно доказал, что «Виряйское» море является синонимом названию «Балтийское» море и восходит к средневековому названию эстонского побережья *Wironia, Wirland*.¹⁹ При этом он указывает на русское летописное название жителей этой страны — «вируяни».²⁰ Сошлемся на еще более близкое к былинной форме «Виряйское» (море) летописное название обитателей этого побережья — «вирьяны».²¹

Таким образом, наиболее правдоподобны предположения, что путь Соловья Будимировича на Русь проходил из Балтийского моря (Волыньского, Виряйского) через эстонский город «Леденец».²² При этом «остров Кодольский», мимо которого плыл Соловей, не может быть лежавшим в стороне от этого пути островом Котлином (*Ketlingen*), как считал П. Н. Милюков.²³ Вероятнее видеть в данном наименовании искаженное название острова Готланда, мимо которого действительно мог плыть Соловей Будимирович, направлявшийся на Русь из западнославянских земель. Изменение «острова Готландского» в «остров Кодольский» вполне допустимо.²⁴

Что касается «земли Веденецкой», из которой отправился в свое путешествие Соловей Будимирович, то ее уже трактовали как искаженное название «земли Венедской», т. е. «славянской», и мы не имеем возражений против такой расшифровки.

В связи с этим следует сказать несколько слов и о «зеленом лукоморье», которое обычно помещается в былине рядом со славянской родиной Соловья Будимировича. В этом «зеленом лукоморье» (поморье)²⁵ мы скорее всего склонны видеть сильно измененное название — «Зеландское лукоморье» (поморье). Едва ли сами сказители могли выду-

¹⁹ П. Н. Милюков. Что такое «море Виряйское»..., стр. 314. См. также: М. Е. Халанский. О некоторых географических названиях..., стр. 318. Данное предположение П. Н. Милюкова встретило сильную оппозицию со стороны А. М. Лободы, считавшего, что такая расшифровка «Виряйского (Верейского)» моря сомнительна и требует дополнительных доказательств (см.: А. М. Лобода. Русские былины о сватовстве, стр. 44). Одно упоминание в былине о Соловье Будимировиче факта, что река Нева впадает в «Виряйское» море, вполне достаточно для того, чтобы считать этот термин непосредственно связанным с Балтийским морем:

Матушка Нева широко прошла,
Устьем впадала во синее море во Виряйское.
(Рыбников, т. IV, СПб., 1867, стр. 56)

²⁰ ПСРЛ, т. V, СПб., 1851, стр. 195; т. VII, СПб., 1856, стр. 168.

²¹ ПСРЛ, т. XXV, М.—Л., 1949, стр. 148.

²² Связь прибалтийских племен с западными и восточными славянами прослеживается с древнейших времен (см.: Н. Н. Чебоксаров. О древних хозяйственно-культурных связях народов Прибалтики. Советская этнография, М., 1960, № 3, стр. 110—112).

²³ П. Н. Милюков. Что такое «море Виряйское»..., стр. 315.

²⁴ Правда, М. Е. Халанский считал, что «Кодольскому острову» былины соответствует остров «Певтала у Даниила», «Кутаме у Барского» (М. Е. Халанский. О некоторых географических названиях..., стр. 323—324). Это утверждение было повторено С. Рожнецким, писавшим, что слово «кодолы» есть заимствование из древнескандинавского *kadhla*, что означает «канаты» (*St. Rożniecki. Varoegiske... s. 51*).

²⁵ В. Новицкий полагает, что «Лукоморье» следует понимать только как «Поморье», но его он, однако, помещает, следуя в известной степени выводам М. Е. Халанского, на северном берегу Черного моря (В. Новицкий. Давне Лукоморія. Записки історично-філологічного відділу Всеукраїнська Академія наук, кн. XXIV, 1929, стр. 2—3).

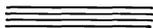
мать в более позднее время название «зеленое лукоморье», особенно учитывая то, что они, видимо, сами не понимали смысла этого географического термина, поскольку часто передавали его в варианте «глухоморье зеленое».²⁶

Таким образом, географические названия былины о Соловье Будимировиче в целом, на наш взгляд, подтверждают мысль о путешествии этого героя на Русь из балтийско-славянских земель. Соловей Будимирович плывет из «земли Веденецкой» (Венедской), по пути проходит мимо «острова Кодольского» (Готланда) к побережью «Вирянского» моря (Финский залив), где лежит эстонский город «Леденец», и далее по Днепру добирается до Киева. Былина точно фиксирует путь, каким балтийско-славянские мореходы добирались до берегов Восточной Европы.

Мы полагаем, что географическая номенклатура в фольклоре передает вполне конкретные представления, возникшие в народной памяти в результате не единичного знакомства, а постоянного соприкосновения в течение длительного промежутка времени. То, что географические описания фольклора становятся «песенным образом», еще не означает, что в них отсутствует реальный первоначальный смысл, сохранение которого именно и обеспечивается «эпическим приемом». Можно полностью согласиться с теми, кто отказывается смотреть на географическую терминологию фольклора «как на подозрительные объекты»²⁷ и полагает, что «географические сведения характеризуют то время, когда сложены былины».²⁸

Говоря о географической терминологии фольклора, следует вспомнить и то, что топонимы являются наиболее устойчивой частью любого языка.²⁹ Исчезают племена и народы, а память о них продолжает жить в многочисленных географических наименованиях.³⁰ Полагаем, что это положение в полной мере применимо и к фольклору, в котором также прочнее всего должны — пускай, в трансформированном виде — сохраняться древние географические названия, по тем или иным причинам прочно отложившиеся в народной памяти.

В свете этого географическая терминология былины о Соловье Будимировиче позволяет относить время ее сложения к тому периоду, когда между Восточной Европой и балтийско-славянским Поморьем существовали постоянные и тесные связи. Известно, что уже в XII в. пали последние очаги балтийско-славянской независимости, и постепенно память об этих народах стерлась в исторических воспоминаниях. Следовательно, былина о Соловье Будимировиче могла сложиться никак не позднее XII в. Скорее же всего время ее возникновения следует относить к X—XI вв., времени расцвета балтийско-славянской культуры и развития тесных связей балтийско-славянских племен с Восточной Европой.



²⁶ Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М.—Л., 1958, стр. 9.

²⁷ С. Рожнецкий. Из истории Киева и Днепра в былевом эпосе. Известия ОРЯС, т. XVI, кн. 1, 1911, стр. 36.

²⁸ Л. Майков. О былинах Владимирова цикла. СПб., 1863, стр. 84.

²⁹ В. А. Жучкевич. Топонимика. Минск, 1965, стр. 17 и др.

³⁰ А. И. Попов. Географические названия. М.—Л., 1965, стр. 16 и др.

Д. М. БАЛАШОВ

УНИКАЛЬНАЯ РЕДАКЦИЯ БЫЛИНЫ О ДЮКЕ СТЕПАНОВИЧЕ

Былина о Дюке Степановиче является одной из популярнейших былин киевского цикла. Известно свыше 70 вариантов записей этого сюжета. Былина выделяется красотой и оригинальностью художественного строя. Поэтические детали ее не один век любовно и разнообразно обрабатывались народными певцами. Описание стрел Дюка Степановича, к примеру (в Заонежской традиции), приобрело хрестоматийный характер. «По мастерству композиции и разработанности изобразительной части былины о Дюке принадлежат к лучшим созданиям данного былинного жанра», — пишет А. М. Астахова.

Вместе с тем смысл и «тенденция» этой былины — сплошная загадка для исследователя.

Загадочнее всего оказывается сам образ Дюка. Кто он, этот неслыханный богач, посрамивший самого князя Владимира? Князь? Купец? Боярин? Но героизация богача или купца, вне идеалов воинской доблести, прославление богатства как такового слишком уж необычны для эпоса. В. Я. Пропп в приложениях к своей книге «Русский героический эпос» дает сводку гипотез прежних исследователей этого сюжета: Дюк — западноевропейский герцог; Дюк — переделанный Дигенис Акрит; былина восходит к сказанию об Индии богатой; былина имеет сербский источник (но вместе с тем отмечается «обилие чисто русских черт» в ней); Дюк — венгерский король; Дюк — византийский император Мануил, и т. д.¹ Все эти истолкования очень зыбки, подчас покоятся на одном лишь звучании имени героя (Дюк — *dux*) и, во всяком случае, никак не проясняют смысла былины. Если Дюк — западноевропейский герцог, король или император, то как же Владимир решается задержать его и даже послать богатырей описывать Дюково имущество? (а это неприменное звено сюжета). Где его войска, крепости, дружина? Былина не дает решительно никакой возможности считать Дюка самостоятельным иностранным феодалом или государем.

В. Я. Пропп предлагает свое истолкование былины — как поздней (XVI в.) былины-сатиры на московское боярство. С концепцией В. Я. Проппа, однако, тоже трудно согласиться. Во-первых, доказать, что Дюк — в глазах народа образ сатирический, все-таки невозможно. Дюк посрамляет Чурилу и Владимира. Дюк полностью оправдывает свое «хвастовство» на пиру, а это знак истинного богатства. Дюк сдержан и великодушен в споре с Чурилой. Наряд Дюка, его богатства описаны с большой любовью и уважением. Илья Муромец, признанный глава русского богатства, сразу становится другом Дюка. Наоборот, Чурила, противник Дюка, описан явно сатирически (кстати, слегка сатирическое

¹ См.: В. Я. Пропп. Русский героический эпос. Изд. 2-е. М., 1958, стр. 592—595.

отношение к «красавцам» свойственно героическому эпосу как раз ранней поры). Дома у Дюка — «матушка» и служанки, но нет толп наглых слуг и дружины, которые окружают Чурилу, разбойничая по округе, как и подобает челяди феодала. Словом, на «бояр толстоброухих» русских былин Дюк слишком уж не походит. Сам В. Я. Пропп цитирует заключительное поучение Дюка побежденному Чуриле, вряд ли возможное в устах «боярина», да еще сатирически изображенного:

Ай же ты, Чурилушка Пленкович!
 А пусть ты князем Владимиром упрощенный,
 А киевскими бабами уплаканный!
 Ты не езд-то с нами, со бурлакамы,
 Ты не езд-и во чисто поле поляковать,
 А живи ты во граде во Кieve,
 В Кieve во граде между бабами.²

Может быть оспорено и приурочение былины к позднему времени. С. К. Шамбинаго не авторитет в этом вопросе — он и весь эпос относил к поздним векам. Конкретные реалии XVI—XVII вв. также не являются доказательством, они встречаются во всех былинах. А вот стилистика «Дюка» решительно восстает против такого приурочения. Мы знаем поздние московские былины — «Братья Ливики», «Данило Ловчанин», — в которых заметно уже явное разрушение эпической поэтической системы. Поэтика баллад и исторических песен — жанров, расцвет которых как раз падает на XV—XVI вв., — также очень рознится с образным строем «Дюка». Впрочем, лучшим авторитетом в этом вопросе является, без сомнения, сам В. Я. Пропп. Вся вступительная часть его замечательного исследования, как и анализ былин героического характера позволяют считать стилистические признаки, в особенности разработанность и цельность эпической гиперболизации, достаточно важным аргументом в пользу отнесения этой былины к киевскому периоду развития русского эпоса.

Нельзя также пройти мимо географии этой былины. Перечисление каких-то «вообще» чужих земель не характерно для нашего эпоса, география которого довольно скупа и конкретна. Поэтому стоит присмотреться к тому «букету» стран, который перечислен в качестве родины Дюка. Дюк выезжает из Волынь-Галича, Индии богатой, Карелы проклятой. Карела для севернорусских певцов — очень обычный знак «иной земли», но земли соседней, соединенной с Русью (иначе как послать оценщиков?). Индия богатая — образ, слишком ясно пришедший в эпос из средневековой литературной традиции. Остаются Волынь-Галич. «Богатые» Галич и Волынь были известны только Руси домонгольской. Позже это — захолустье Литвы (Польша), разоренное, забытое, на которое не претендовали московские великие князья, которое не упоминалось в перечнях исконно русских земель, как Киев и Смоленск, в русско-литовских спорах, и, следовательно, трудно допустить упоминания этих земель с эпитетом «богатых» в сочинении XVI в. Если только не принять той мысли, что перед нами былина значительно более раннего, а именно киевского, периода русской истории.

Таким образом, «социальное положение» Дюка и идейная направленность былины о нем остаются все-таки невыясненными.

В. Я. Пропп считает ошибочным мнение Д. С. Лихачева, согласно которому, былина о Дюке принадлежит XII—XIII вв. и идейная основа ее в том, что в образе Дюка отражается мечта народа о богатой

² А. Ф. Гильфердинг. Онежские былины, тт. I—III. М.—Л., 1949—1951, № 159.

жизни и его стремление «унизить» княжескую власть. Между тем мнение это не так уж бездоказательно.

Прояснению вопроса очень помогает метод выделения областных редакций, используемый А. М. Астаховой, при котором довольно ясно выявляются общие черты сюжета и местные наслоения, получившиеся в результате последующей обработки былины на Севере. А. М. Астахова, разделив варианты «Дюка» на редакции, обнаруживает следующее: «Наиболее отчетливые отголоски социально-исторических отношений находим в прионежских вариантах, в особенности в кижских. Центр тяжести в них — в сопоставлении Галича-Волынца и Киева, богатств Дюка и Владимира. Чурила является представителем Киева и любимцем князя. Иногда на состязание Дюка с Чурилой побуждает сам Владимир (см., например: Гильф., 152, 159). Поражение Чурилы является и посрамлением князя Владимира. Вообще же в ряде прионежских вариантов эпизод состязания с Чурилой заслонен эпизодом оценки Дюкова имени. Оценка эта предпринимается обычно не вследствие вызова Чурилы, а в силу недоверия к похвальбам Дюка. Поэтому характерным моментом является выражение недоверия князей-бояр при первом же появлении Дюка: „мужичище-деревенщина“, убил кого-то, украл платье, коня и т. п. В некоторых вариантах за Дюка ручаются Илья Муромец, Добрыня или „голи“. Это еще более свидетельствует о симпатиях исполнителей. Устойчивость отмеченных социально-исторических черт обусловлена крепостью прионежской традиции в отношении сатирического изображения князя... Печорские варианты переводят конфликт в план личного столкновения Дюка и Чурилы. Социальный же элемент в них заключается в противопоставлении Дюка социальной верхушке: за Чурилу поручаются князь и „бояре толстобрюхие“, Дюка поддерживает Илья Муромец».³

Итак, Дюк Степанович очень последовательно противопоставляется знати и самому князю. Однако для того, чтобы счесть Дюка «демократическим героем», до сих пор не хватало какого-то соединительного звена, какой-то важной детали, которая позволила бы прямо, а не посредством косвенных сопоставлений, поставить Дюка в ряд народных героев русского эпоса.

Звено это нашлось в новой записи былины, сделанной автором летом 1963 г. на Печоре, в старинном русском селе Усть-Цильме (ныне — районный центр Коми АССР) от 81-летнего Гаврилы Васильевича Вокуева. Это — эпизод с тремя кольцами (для крестьян, купцов и знати), к которым Дюк, приехав на двор к Владимиру, привязывает своего коня. Заявив, что он у себя, в Галиче, живет простым мужиком, добрым купцом и великим князем, поскольку сам один управляет хозяйством, Дюк продергивает повод во все три колечка сразу:

Говорит-то ле Дюк ище Степанович:
 «Я в своей-то ле нижней Малой Галицы
 Я ведь там-то живу я ведь простым мужиком,
 Ах в своей-то ведь нижней Малой Галицы
 Я ведь там же живу ище добрым купцом,
 Я в своей-то ле нижней Малой Галицы
 Я живу де ведь как да я великим князём».
 (Я ведь сам всё один-су управляю дак!).
 Он завязывал коня да за колечико,
 Каб за все те он три да ён завязывал.
 (Как он все будто и исполнял, он все
 колечка поводом том продёрнул).

³ Былины Севера, т. II. Прионежье, Пинега и Поморье. Подготовка текста и комментарий А. М. Астаховой. М.—Л., 1951, стр. 741—743.

Эпизод этот уникален, вместе с тем он настолько органично входит в ткань былины, что в исконном его характере вряд ли приходится сомневаться.

«Дюк Степанович» Вокуева представляет собой сюжетно полный канонический вариант с обычной последовательностью эпизодов: рождение героя, проезд в Киев и столкновение с Чурилой, хвастовство на пиру у Владимира, состязание с Чурилой «платьем цветным» и оценка Дюкова имущества, оканчивающаяся триумфом героя.

Сам Гаврила Васильевич принадлежит к сказителям, свято придерживающимся традиции (от него записаны три былины; одна, «Илья и Соловей», опубликована в «Былинах Печоры и Зимнего берега»; мне удалось записать ее повторно в 1964 г.; кроме того, он спел мне еще два сюжета, не записанные ранее: в 1963 г. «Дюка Степановича», а в 1964 г. «Илью и Сокольника»). «Дюка» Гаврила Васильевич выучил еще молодым парнем, т. е. в конце прошлого столетия; в последние годы подзабыл, но я ходил к нему по разным делам несколько раз и Гаврила Васильевич, вспоминая раз за разом все больше, наконец пропел весь текст «Дюка» от начала до конца (в этот раз мы и сделали полную магнитофонную запись былины со всеми пояснениями сказителя). Так что возможность «вольного привнесения» тут совершенно исключена. Вряд ли можно считать также этот эпизод узкоместным, так как о кольце, к которому Дюк привязывает коня, иногда даже браня Владимира за бедность этого кольца, говорится и в заонежских вариантах. Нет также ничего удивительного в том, что до сих пор былина с подобным эпизодом не встретилась исследователям. Вспомним, что Ончуков, имевший наибольшие возможности, по собственному признанию, пропускал подчас лучшие варианты былин, сюжеты которых им были записаны ранее.

В этом эпизоде с кольцами (как и в сопровождающей его ремарке Г. В. Вокуева) чрезвычайно ярко отразилась извечная крестьянская мечта о вольной жизни, опоэтизированная Некрасовым в стихах про ту группу староверов, выселенных в Сибирь («землю и волю им дали»), которая сумела создать целое селение на пустом месте: «воля и труд человека дивные дива творят!».

Дюк богат не потому, что он представитель знати. Он «простой мужик», а богат потому, что волен, что он «сам себе князь». Образ Дюка, истолкованный с этой стороны, находит аналогию — может быть, неожиданную, но, как нам думается, закономерную — в образе Микулы Селяниновича.

В самом деле, взгляды в этого богатыря-крестьянина! Микула тоже богат, и богатство его нешуточное. Помимо золотого сошника, наряда и прочего, за кобылу, на которой он пашет, Микула заплатил, купив ее жеребенком, столько же, сколько стоил бы боевой конь по княжеской оценке Вольги. Микула выделяется из общей массы мужиков настолько, что вульгарные социологи обнаружили бы в образе Микулы, пожалуй, идеализацию кулака.

Мы скажем иное: в образе Микулы (и в образе Дюка) отразилась мечта о свободной, независимой жизни, с неременной верой в то, что свобода неразлучна с богатством, т. е. верой труженика в свои силы. Это вековая мечта крестьянства, отразившаяся и в устройстве коммуны казаков-некрасовцев, и в поисках легендарного Беловодья. Эта мечта помогала народу жить и сносить гнет власти и унижений, помогала верить в свои творческие возможности, помогала сохранять себя. И, конечно, легче было представить воплощение богатой вольной жизни «где-то там» — в Галицко-Волынской земле, действительно ошутимо богатейшей

в XI—XIII вв.⁴ А позже родина Дюка получила и совсем обобщенное название: Нижняя Малая Галица—Индия богатая—Карела проклятая. Характер же его богатства, естественно, принял вид богатства купеческо-боярского (однако с теми различиями, указанными выше, которые не позволяют считать Дюка феодалом, подобным Чуриле).

Подобная трактовка образа Дюка: простой мужик, богатый купец, «сам себе князь», — как нам кажется, удачно устраняет все недоуменные вопросы, возникающие при исследовании этого сюжета. Становятся понятными и его противопоставление Чуриле, и отношения с Владимиром, и дружба с Ильей Муромцем, крестьянским главой русского богатырства, и чрезвычайная популярность былины в народной среде.

ДЮК СТЕПАНОВИЧ

Как во той де во нижней Малой Галицы,
 Как во той де Карелы пребогатые
 Кабы жил там Стефан да он состарилсе,
 Как ище того Степан скорó преставилсе.
 Как осталась у его да молода жена,
 Молода та жена да чадо милое;
 Как ему то ле было как названьицо:
 Абы был он ле Дюк ище Степанович.
 Как прошло тому времечка семнадцать лет,
 Говорил он своей да рóдной маменьке:
 «Уж ты ой еси, моя мати родимая!
 Уж ты дай-ко се мне благословленьица,
 Кабы съездить-сходить мне в стольный Киев-град,
 Посмотреть мне князя да со княгиною,
 Посмотреть-то мне русскиех богатырей!».
 Говорила ему да мать родимая:
 «Ты не езд, мое да чадо милое,
 Ты не езд-ко ты да в стольный Киев-град:
 У царя-то живут пиры обманчивы,
 Ты напьессе тогда да зелена вина,
 Ты похвасташь тогда да золотой казной,
 Ты похвасташь тогда ище добрым конём,
 Ты похвасташь ище силой могучией».
 Говорит он на то да родной матушки:
 «Я поеду сейчас да в стольный Киев-град!».
 Как дала она ему благословленьица:
 «Ах поедешь ты, чадо мое милое,
 Ты не пей-ко ле там да зелена вина,
 Ты не пей-ко се там да пива пьяного,
 Ты не хвастай-ко там да золотой казной,
 Ты не хвастай-ко там ище добрым конём,
 Ты не хвастай-ко ты да платьем цветным,
 Ты похвастай-ко мной, да старой матерью».
 Походил тогда Дюк да на конюшен двор,
 Выбирал себе коня да троелеточка,
 Надевал ему уздечку шелку шемаханского,
 Надевал ему седельшко черкальской.
 Он садилсе тогда да на добра коня,
 Поезжал он тогда да в стольный Киев-град.
 Он приехал ко князю ко Владимиру,
 Как ко той да ему да гридни княженецкой.
 (Это я пробрасывал тогда, забыл тово).
 Он подъехал ко гридни княженецкой,
 Как к тому де столбу ище дубовому.
 А у того де столба да у дубового

⁴ Здесь мы не касаемся теорий возможного происхождения былины и ее раннего прототипа, целиком принимая общее положение В. Я. Проппа относительно характера и значения эпоса, и пытаемся лишь конкретизировать народную идею, в которую оформился исторически данный эпический сюжет.

Как заверчено было три колечика:
 Как первое-то колечко было менное (медное, — Д. Б.),
 Как второе-то колечко как серебряно,
 Кабы третье колечко позолочено.
 Туды были ведь подписи подписаны,
 Уж как были ведь подрези подрезаны:
 Кабы простые-то люди христианския
 Кабы вяжут добрых коней к колечику,
 Как к колечику вяжут они к менному;
 Как богатые люди ище приедут,
 Они вяжут кольцо ище серебряно;
 Как богатыри те как ище приедут,
 Они вяжут за колечико золочено.

(Три колечика, дак різны приезжают да завязывают).

Говорит-то ле Дюк ище Степанович:
 «Я в своей-то ле нижней Малой Галицы
 Я ведь там-то живу я ведь простым мужиком,
 Ах в своей-то ведь нижней Малой Галицы
 Я ведь там же живу ище добрым купцом,
 Я в своей-то ле нижней Малой Галицы
 Я живу де ведь как да я великим князём».
(Я ведь сам всё один-су управляю дак!).

Он завязывал коня да за колечико,
 Каб за все те он три да ён завязывал.
(Как он всё будто и исполнял, он все колечка поводом том продёрнул).

А князя-то Владимира в доме не случилось,
 Кабы ушли они-то ведь в церкву божию,
 Как служить-то обедню воскресенскую.
 Там походит ле Дюк да во божью церкву,
 Он заходит и Дюк да во божью церкву,
 Он и крест-от кладет да по-ученому,
 Он молитву творит полнү Исусову,
 Кабы поклон-от ведет да по-писанному.
 Он стает тогда подле князя под[ле] Владимира,
 Тут приходит ему...

(Приходит ему... как же он, зовут-то? Уже подумаю, дак можно отдохнуть ведь).

... приходит ему Чурило Бладоклёнкович:

«Уж ты ой есь, удалый доброй молодец!
 Ты с какой де страны, да ты какой земли;
 Ты какой де земли ище какой орды,
 Уж ведь как-то тебя да именём зовут?».
 Отвечал на то ле Дюк ище Степанович:
 «Как не то де поют да здесь ведь слушают,
 Как поют здесь ведь службу воскресенскую».
 Кабы кончилась тогда служба воскресенская,
 Как Владимир-от князь берет Дюка Степанова
 За правую руку, ище за белую,
 Он ведет его во гридню княжёнскую.
 Он устроил тогда он ище пир богатый,
 Каб для тех-то бояр да толстобрюхих,
 Как для тех-то крестьян да православных,
 Как для тех де он русских богатырей.
 Кабы все на пиру да напивалисе,
 Кабы все на честном да наедалисе.
 Кабы все-то сидят да пьяны-вёселя,
 Как один-то ле Дюк сидит ничем не хвастает.
 Подходил ему Солнышко Владимир-князь:
 «Уж ты што же, удалой доброй молодец,
 Уж ты што же ле, Дюк да наш Степанович,
 Почему же ничем да ты не хвастаешь?
 Наверно, рюмки вина те не дохобдили,
 Винопивные чары не доношены?».
 Отвечает на то да Дюк Степанович:
 «Мне как винны ти чарочки доношены,

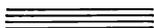
Уж мне пивны стаканы все дохóдили». Как на то ведь нынь Солнышко догадлив был, Опускалсе сейчас да во глубок погрéб, Наливал он ведь чару зелена вина, Не велику не малу — полтора ведра, Заносил он ведь Дюку ту Степанову. Как берет-то Дюк Степанович чарку во праву́ руку, Кабы пьет эту чару к едину́ духу. Да и сам-то к тому да приговаривал: «Окасило моё да ретивó сердце, Взвеселило мою да буйну голову».

(Чарка порядочна, дак он и веселый стал!)

Говорит-то тогда да Дюк Степанович, Он закусыват калачики шепчовенькой, Абы сам-то себе да приговариват: «Аж у мян-то у родимой ище маменьки Как калачики у мян да ище хорошни, Как и подики у мян ище медяны, Как помельшка у нас ище шелковыя. Ах у вас-то ле, Солнышко Владимир-князь, Вас ведь подики, наверно, как ведь гниляны, Как помельшка у вас ище сосновыя, Кабы нижна та корочка пахнёт на гниленку, Кабы верхна та корочка на сосенку». Тогда говорит-то Чурило Бладоклénкович: «Уж ты ой еси, Дюк да ты Степанович! А давай-ко мы с тобой да поровняемсе Кабы тим да мы платьем с тобой цветным». Отвечает на то ле Дюк ище Степанович: «У мян есть ведь и платьицо дорожное, Кабы здесь у мян ведь платьицо худящее. Я пошлю де за платьем в Нижну Галицу, Привезут мне платьё ище цветное». Посылат-то ле Дюк да сын Степанович, Кабы пишот письмо да своей матери: «Ты пошли-ко се мне да платье цветное, Я которо надева[ю] ище одныжде в год». Поезжает [и] человек за платьём цветным, Приезжает [и] ле Дюковой родной матушки, Кабы той де Омельфы Тимофеёвной. «Уж ты дай-ко се мне да платьё цветноё Как своего-то сына ведь родимого, Кабы которо надеват он нонь одныжде в год». Навязывала-привопляла платьё цветное, Как сапожки ти клала ведь зелён сафьян, Кабы шубу ту клала ище куньицу. Отправлялся тогда да его ведь посол, Приезжал де ле он ище во стоальной Киев-град, Привозил [и] де он да платьё цветноё. Одевалсе тогда да Дюк Степанович, Он сапожки надел ище зелён сафьян, Он и шубу надел да ище куню. Проводил он по шубы ище по пуговкам: Кабы кажная пуговка стала петь своим голосом. Кабы егим ведь Дюк перещёголял его. Говорит-то ле Дюк да сын Степанович: «Вы берите-ко с собой бумаги множество И чернила берите много-множество, Вы описывайте-ко мою золоту казну». Поезжали они да в Нижну Галицу, Приезжали ко двору Дюка Степанова. Кабы встретила их да родна матушка, А садила ведь их да за дубовой стол, Приносила она фляжечку великую, Кабы было у фляжечки семьдесят рожков, Как из кажного рожка да разна напиточка, Не могли они фляжки той цены сказать.

Как описывали ёго да ведь имущество —
Нехватило у их да бумаги белой,
Нехватило у их чернила черного.
Отправлялись они да в стольной Киёв-град,
Рассказали царю да всё ведь по-ряду,
Рассказали царю да всё ведь по чести.
Кабы тим-то у их старина скончаласе,
Кабы тим-то она у их покончилась.

(Всё, значит, у Дюка именье проверили, и всё больше, вся тим кончилась старина. Этот был Чурило Бладоклёнкович, он был щеплив крепко што ли, хотел его перещеголять одеждой. Тут ишь, каждая пуговка заговорила своим голосом, так он тим остался, у него такой нету!).



Н. Д. КОМОВСКАЯ

ПЕСНИ «БАШМАЧНОЙ СТРАНЫ»

Во время одной из экспедиций за песнями в Московскую область мне довелось заехать в город Кимры. Обилие песен, созданных в среде сапожников, поразило меня. Узнав, что в Ленинске (бывш. Талдоме) песен этого рода не менее, я поехала туда, а затем в соседние села и деревни. Вся эта местность издавна известна под названием «*Башмачной страны*». Жители ее издавна занимаются сапожным ремеслом, что наложило специфический отпечаток на характер песен, их содержание и придало им своеобразную окраску.

В работе В. И. Ленина «Развитие капитализма в России» мы находим ценные данные и о сапожном ремесле в г. Кимрах: «Особенно замечательный пример капиталистической мануфактуры представляет знаменитый сапожный промысел села Кимры, Корчевского уезда, Тверской губ., и его окрестностей. Промысел этот исконный, существующий с 16-го века. В пореформенную эпоху он продолжает расти и развиваться».¹ И далее: «... жители — плохие земледельцы, круглый год заняты промыслом; только сельские кустари бросают промысел во время сенокоса...».²

От Кимр, расположенных на обоих берегах Волги, не отставал в отношении производства обуви на дому Талдом, с 1920 г. — Ленинск, хоть он и включился в этот промысел несколько позднее — с XVIII в. Кимрско-талдомский обувной промысел прочно вошел в историю отечественного обувного производства; занимались им преимущественно кустари, работавшие на дому. Специфика промысла сказалась на характере труда и быта кустарей-сапожников, наложив на то и другое свой особенный отпечаток. Тесная связь с деревней в течение многих десятилетий повлияла не только на образ жизни и условия труда сапожников, но и на характер их устнопоэтического творчества. Основное место в нем занимают песни. Содержание песен раннего периода, социальная направленность, художественность образов, наконец, сама песенная поэтика — все это несет на себе влияние деревни. В то же время в них с большой силой отражена и специфика условий местного труда.

Начиная наш обзор с песен более ранних, обратимся прежде всего к песне «Чеботарь», записанной нами в дер. Маркуши Кимрского района от сапожника М. А. Рыбакова. Уже самое название ее специфично: когда-то сапожников называли именно так. Названия «башмари», «башмадёры» и пр. — более поздние. Начальные строки песни сразу знакомят слушателя с образом сапожника, переходящего в поисках работы из

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 3, стр. 409.

² Там же, стр. 410.

одной деревни в другую и снабженного специфическими для своей работы инструментами:

Вдоль да по улице,
Вдоль да по деревне
Чеботарь с мешком идет.
Он с мешочком,
Он да с инструментом,
В руках ведьму³ он несет.

Строфическая структура песни и ее начало напоминают известную песню о кузнеце:

Вдоль по улице широкой
Молодой кузнец идет,
Он идет, кузнец, идет,
Песню с посвистом поет.

Специфичность «Чеботаря» подчеркивается следующими строками, носящими к тому же явно служебный характер:

Ой вы, девки, бабы,
Девки, бабы, подходи,
Починю вам сапоги.

В этом отношении не менее характерна и заключительная строка песни:

И-и-эх, да проносишь их до воды!

Словами «до воды» песня, очевидно, определяет срок — «до весны». Срок длительный, если считать, что действие песни относится к летним месяцам.

Итак, «Чеботарь» — образец песни, крепко связанной с сапожным ремеслом и имеющей явные признаки песни зазывалы.

Вторая песня раннего периода⁴ звучит совершенно иначе, хотя она коротка так же, как и первая:

Жил в деревне мужичок
Маленький, горбатый,
На сапожницкое дело
Парень тароватый.
Слышишь, что ли, мужичок,
Шей, давай, скорее!
Принесу тебе полтину —
Будет веселее!

Здесь мы встречаемся уже не с образом странствующего сапожника-зазывалы, а с зарисовкой быта, окружавшего оседлого сапожника-кустаря, облик которого очерчен несколькими штрихами.

Возможно, что это — лишь часть песни (имея в виду ее краткость), хотя, по высказываниям большинства сапожников, в их среде популярны именно короткие песни. «Запоминаются легче, да и сказано в них все, что надобно», — обычно говорили сапожники. Что же касается авторства этой песни, то некоторые связывали ее с именем поэта-сапожника Орлова-Мытаря (о нем см. ниже), однако это не является вполне доказанным.

Для песен сапожников раннего периода типично также то, что в них отражается одна из характерных сторон этого (как и всякого другого)

³ Железный костыль, на который насаживался сапог при починке или шитье обуви.

⁴ Записана в сапожной мастерской в Кимрах от Н. Н. Колотушкина.

ремесла — ученичество; показывается горькая доля деревенского мальчишки, отданного «сызмальства» обучаться сапожному ремеслу:

Мать, ты моя'мать,
 Мать моя родная,
 Не за тебя ли, моя мать,
 Долю проклиную!
 Отдала ты меня, мать,
 К сапожнику Ивану,
 Пять лет на липке⁵ просидел,
 Ничего не знаю.

Ответ матери на жалобы сына полон той же безысходности, сознания своего бессилия:

Ах ты, сын, ты мой сынок,
 Что теперь мне делать?
 Ну куда тебя отдать,
 Что ты будешь делать?⁶

По своему строению, элементам поэтики, художественным образам эти песни имеют тесную связь с деревенскими народными песнями, широко в тех местах распространенными. Впоследствии границы бытования такого рода песен расширились, они стали известными и в городе среди фабричных рабочих. Но, перекочевав в город, песня не потеряла, однако, своих специфических черт, как и большинство песен, вывезенных в город из деревни.

Деревенский быт, деревенские нравы, обычаи, весь уклад жизни, с которыми сапожники — коренные жители деревни — были связаны издавна, определили связь песенного творчества сапожников с традициями крестьянской поэзии. Поэтому неудивительно существование в их среде следующей песни (привожу текст ее целиком):

Сижу на липке, отцу я говорю:
 — Милый мой папаша, жениться я хочу!
 — Не шутишь ли, Ванюшенька?
 — Ей богу, не шучу!
 — Нашел ли ты, Ванюшенька,
 Невесту себе?
 — Васёна Ерасова
 Понравилась мне!
 — Неужли ты, Ванюшенька,
 Не нашел бедней?
 Одна икона Спасова
 Приданого у ней!
 Посватал бы, Ванюшенька,
 У мельника дочь,
 Он за тебя, Ванюшенька,
 Отдать ее не прочь.
 Хотя и некрасивая
 И не дошла умом,
 Зато у ней приданого
 Тебе на целый дом!⁷

Лишь упоминание в первых строках «липки» позволяет думать, что песня создана в среде сапожников. Все остальное, повторяем, целиком от деревни, ее быта. Исполняя ее уже в наше, Советское время, жители

⁵ «Липка» — чурбан, обтянутый кожей, на котором обычно сидит сапожник во время работы.

⁶ Записана от Н. Н. Колотушкина.

⁷ Записана от Н. Н. Колотушкина.

Кимр, Талдома или окрестных деревень неизменно добавляли: «В старину дело было», как бы оправдывая тем ее содержание.

Наряду с песнями, обнаруживающими тесную связь сапожников с деревней, но в то же время отражающими в большей или меньшей степени специфику их ремесла, мы находим в их репертуаре обычные деревенские песни, на которых выросли их отцы и деды. К числу такого рода песен относится известная песня «Давай-ка мы, женушка, домик наживать»; текст ее почти не изменен, лишь вставлено как обозначение места действия название города Кимры.

Но совсем иное звучание в ремесленной среде получает деревенская же песня «Полоса ль, моя полосынька», текст которой явно переработан. Привлекает она внимание тем, что в основе народного варианта лежит стихотворение В. В. Крестовского «Полоса»; оно составляет первую половину песни, далее следуют строчки, как бы не связанные с текстом, но тем не менее имеющие с ним глубокую внутреннюю связь:

Ты, сударыня, наша матушка,
Доложи-ка ты хозяину,
Не велит ли он поужинать собратъ.
Наши спины притомилися,
Наши глазки пригляделися,
Наши руки примахалися.⁸

Всякого рода контаминация всегда оправдана внутренней связью, как будто не ощутимой на первый взгляд: в данном случае — ассоциация горькой доли сапожника-кустаря с образом заброшенной полосы. Такого рода контаминация рождается обычно под влиянием вызванных в памяти аналогичных образов, привычных воспоминаний. Песня эта широко популярна в Талдоме и Кимрах, ни один сапожник не обходится без нее. Приводится она и в журнале «Башмачная страна»,⁹ где указывается, что пели ее в Талдоме и что исполняли ее к концу рабочего дня, когда начинало смеркаться. Но там же есть указание на неполноту текста. Однако записанный мною текст является по всей вероятности полным, так как в таком виде он исполнялся многими. Сапожники, ее певавшие, говорили обычно: «Сидим на липках до темноты, пока не начнет темнеть. Невмоготу станет, не видать ничего, да и есть охота. Вот и затягиваем эту песню, чтобы хозяйка смилостивилась, дала поужинать». Таково своеобразное служебное назначение песни.

Песня характерна еще и тем, что в ней говорится не о том или ином сапожнике-кустаре, но о целой артели их, работавших по найму у хозяина и живших у него «на хлебах», т. е. получавших в счет платы за труд пищу и ночлег. О том, что в сапожном промысле Кимр существовали мелкие и крупные хозяева, имевшие наемных рабочих, о тягостных социально-экономических условиях работы сапожников-кустарей, находившихся в рабской зависимости от хозяина, их нанявшего, писал В. И. Ленин.¹⁰ Песенный фольклор, зародившийся и бытовавший в их среде, отражает, как мы видели, эти условия.

Сапожный кустарный промысел в Кимрах и Талдоме не терял с годами своей актуальности, несмотря на введение еще в 50-х годах швейной машины, а во второй половине XIX в. — специальных машин, механизировавших процесс. Однако в связи с постепенным ростом промыш-

⁸ Записана от Н. Н. Колотушкина.

⁹ Журн. «Башмачная страна», 1925, № 1 (ежемесячный журнал Ленинского общества краеведения, г. Ленинск, Московская область).

¹⁰ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 3, стр. 409—410.

ленного производства и перехода страны от мануфактуры к фабричной системе часть сапожников-кустарей стала перебираться на работу в город, становясь «удальными фабричными», взамен «удальцов-башмарей», как их называли в Талдоме и Кимрах. Песенный фольклор городских сапожников знакомит нас уже с новыми условиями их труда и быта. Они оказались не менее тяжелыми, чем в деревне. При этом сама деревня, с которой сапожники были тесно связаны издавна, начинает приобретать в их песенном творчестве идеализированные черты. Сравнение деревни с городом всегда давалось в песнях не в пользу последнего. Попадая в «Башмачную страну», эти песни находили там живой отклик.

Наиболее выразительной в данном отношении является «Песня башмачника». Известная не только в Кимрах, но также в Ленинске и других местностях, она, по отзывам исполнявших ее, является как бы коренной башмачной песней (даем текст ее полностью, поскольку в печати он не встречался):

Я детство беззаботное
Провел среди полей,
Среди своих родителей
И сверстников детей.
Учился я на медные
В избе у старика,
Познанья мои бедные
Простого мужика.
Окончил я учение —
В Москву свезли меня,
К башмачникам-добытчикам
Сюда приехал я.
Сурово меня встретила
Чужая сторона,
Работою измучила
И грудь надорвала.
Здесь день-деньской я маюсь,
За все держу ответ,
Работы не чураюсь,
А денег нет как нет.

По своему содержанию песня близка к творчеству поэтов-демократов, изображавших в своих песнях и стихах тяжелую долю городского рабочего. Нам не удалось установить автора песни. Возможно, что она пришла из подполья — в этом нас убеждает ее содержание. Интересен тот факт, что в журнале «Башмачная страна»¹¹ приведен текст ее не полностью — последняя строфа песни там отсутствует и дана ремарка: «песня вдруг оборвалась». Записанный мною текст восполняет недостающие строки.

По социальной заостренности содержания «Песня башмачника» перекликается с широко распространенной фабричной песней «Жизнь наша нелегкая».¹² Но еще более близка она к песне «Скажи ты, труженик фабричный»;¹³ в ней мы видим то же сравнение деревни и города не в пользу последнего:

Скажи ты, труженик фабричный,
Когда ты видишь божий свет?
Удел твой самый горемычный,
Горей тебя на свете нет.
Идешь ты рано на работу,
Тебя там ждет тяжелый труд.

¹¹ Журн. «Башмачная страна», 1925, № 1.

¹² Варианты ее см. в сб.: Песни русских рабочих, М.—Л., 1962.

¹³ А. А. Кайев. Из истории пролетарской песни. Ученые записки Орехово-Зуевского педагогического института, т. III, вып. 2, 1956.

Придешь домой — тоска, забота
 Уснуть спокойно не дадут.
 А как проспал — тебя штрафуют
 И гонят с фабрики долой.
 Где поля твои и нивы,
 Где цветущие луга,
 Где блестящих рек заливы
 И крутые берега?
 Всего ты этого лишился,
 Променил на грязь и пыль,
 Навек ты с родиной протился
 И стал кочующий бобыль.
 От тоски-то пьешь ты зелье,
 Чтобы стало веселей.
 Не вводи жену в чахотку,
 Не губи своих детей.

«Песня башмачника» записана мною не только в Кимрах, Талдоме, но и в Нарофоминске, на ткацкой фабрике от ткачихи А. Я. Смирновой, которая переняла ее от своего отца, старого рабочего Я. Н. Белова, хранившего рукописный текст песни с 1893 г., когда она распространялась подпольно. В репертуар сапожников попадает песня с ткацкой фабрики; это говорит о том, что для песен подобного содержания специфика труда не служила препятствием для их широкого распространения. Примером служат песни сапожников, записанные в том же Нарофоминске, или на Запрудненском стеклодувном заводе, или на кирпичном заводе в Бескудникове. У металлурга или стеклодува, ткача или сапожника часто совпадал песенный репертуар, независимо от характера их профессии.

Среди песен «Башмачной страны» можно назвать небольшую по размеру, но очень типичную, выделяющуюся непосредственностью:

Жил в Москве я у хозяина спроста,
 Дожил до великого поста.
 Пришла ахова суббота,
 Получать деньги охота,
 Работал я, мучился,
 Получать деньги кучился, —
 Получил две бумажки рублевые,
 Не видал от хозяина целкового.¹⁴

Кабальные условия, в которых работали некогда сапожники, вызвали появление так называемой «аховой субботы», т. е. дня, в который хозяином производился расчет с работавшими у него в мастерской сапожниками. Выражение «аховая суббота» было не случайным: оно связано с душевным состоянием рабочего, получившего столь ничтожную сумму при расчете, что ему оставалось лишь, «махнув рукой на все, идти в кабак», считать день расчета «аховым», т. е. горьким. Так объясняли название этой песни сами исполнители.

Среди песен, ставших широко известными в «Башмачной стране», есть еще одна, описывающая горькую участь рабочего-сапожника, не выдержавшего борьбы за кусок хлеба. И опять-таки образы, в ней данные, их социальная окраска, настолько типичны для песен, написанных поэтами-демократами, что невольно возникает предположение, что и эта песня принадлежит одному из таких поэтов:

Гроб сосновый необитый,
 Двое, трое вслед идут.
 Это ты, сапожник бедный;

¹⁴ Записана в башмачной мастерской № 2 в г. Ленинске от А. П. Скоробогатова.

На покой тебя несут.
 Сколько лет бедняк трудился,
 В жизни счастья не видал,
 Кое-как с семьей кормился,
 Надорвался, захворал.
 И улегся в гроб сосновый,
 Отдохнуть, знать, захотел,
 Но тебе не встать уж снова,
 И могила — твой удел.
 Ты усни, работник честный,
 Непробудным вечным сном.
 На твоей могиле тесной
 Зеленеть будет кругом.¹⁵

Наконец, можно назвать известное произведение поэта-суриковца С. Д. Дрожжина «Часы бегут, гнетущий труд ничем не нарушая», имеющее во всех изданиях его стихотворений в разделе рабочих песен. Текст ее был записан нами не однажды в Кимрах и Ленинске, причем нередко отсутствовал третий куплет. Наряду с «Часами» нередко исполнялась песня «Дай руку, друг, пойдем с тобой», по характеру образов и социальному содержанию близкая к творчеству поэтов-демократов конца XIX—начала XX в.

Совершенно по-иному звучит песня «Кто поит всех и кормит», которую мы тоже встречали не однажды среди жителей «Башмачной страны». Песня неизменно завершается такой строфой:

Вперед же, брат рабочий,
 Низвергнем царский гнет!
 Раскрылись наши очи,
 Вперед, вперед, вперед!¹⁶

Этот вариант польской первомайской песни, проникшей в Россию в конце прошлого века, имел, как мы знаем, огромную популярность в рабочей среде. Надо думать, что к сапожникам-кустарям она проникла из города вместе с другими «тайными» песнями, что, конечно, не было случайностью. С половины 90-х годов XIX в. распространение революционной литературы приобрело массовый характер. Это, безусловно, относится и к революционной поэзии, революционным песням, находившим широкий отклик в рабочих массах. Кустари-сапожники, деревенские и городские, не являлись в данном случае исключением. И если даже в эту среду революционная поэзия попадала не в таком количестве, как в среду рабочую, она тем не менее находила там горячий отклик, особенно в годы перед первой русской революцией. Песни революционные пели «по тайности», передавали текст друг другу.

Нельзя пройти мимо того факта, что в песенный репертуар сапожников, как предвестники такого рода песен, входили еще издавна песни острой социальной направленности, как например «За речкой за быстрой», сатирический текст которой был широко известен в «Башмачной стране» в самых различных вариантах. То же можно сказать и относительно не менее распространенной песни «Становой». Но более всего привлекает наше внимание то обстоятельство, что помимо этих общеизвестных песен, бытовавших в тех или иных вариантах в «Башмачной стране», в ней рождались песни местные, содержание которых не остав-

¹⁵ Записана в башмачной мастерской в г. Ленинске.

¹⁶ Записана в сапожной мастерской в Кимрах.

ляет сомнений в их социальной заостренности. Примером служит следующая песня, записанная мной в Кимрах, в сапожной промартели:

Колодки в печку побросаем,
покидаем,
Не век же нам сидеть за верстаком,
с молотком.
Пойдемте, братцы, в чисто поле,
чисто поле,
Отыщем там дремучий лес,
дремучий лес.
В лесу мы выроем землянки,
да землянки,
И будем зиму зимовать,
да зимовать,
А если пищи нам не будет,
не будет,
Зверей лесных начнем стрелять,
начнем стрелять.
А если доли нам не будет,
не будет,
Врагов лихих мы будем бить,
мы будем бить.

Своеобразный социальный протест придает этой песне бунтарский характер.

Другая характерная для «Башмачной страны» песня начинается строфой из поэмы А. С. Пушкина «Цыгане» «Птичка божия не знает». Вполне легальное начало имело целью отвлечь внимание официальных лиц и непосвященных от последующего текста, являвшегося, по сути дела, основным, не имеющего ничего общего с начальными строками:

В дачку денежки получим,
В лавочку несем,
А потом опять канючим,
Займом заживем.
А жена денег не просит,
Зря не тратит слов,
Что придется, то и носит,
Ей не до обнов.
Знай помой да корыта,
Кашу, щи варить,
Точно свечка восковая
День и ночь горит.
Догоришь, забудешь муки,
Вволю отдохнешь,
На груди сложивши руки,
Всласть тогда уснешь.

Текст приводится нами полностью, так как в печати нам не встречались варианты этой песни. А между тем она примечательна, так как показывает те уловки, к каким приходилось прибегать подпольщикам при распространении революционных песен. Весьма возможно, что песня была напечатана в подпольной брошюре или листовке, в таком виде стала известна в рабочей среде, а через нее попала к кустарям-сапожникам, оставаясь безымянной.

В народном песенном творчестве, как мы знаем, имена авторов часто остаются неизвестными в силу тех или иных причин. Такое явление наблюдается и в песнях «Башмачной страны». Однако нам все же удалось найти двух сапожников-поэтов — Ивана Ивановича Орлова и Ивана Романова. Литературный псевдоним И. И. Орлова — Орлов-Мытарь. Сведения о нем — весьма немногочисленные — мы находим в журнале «Баш-

мачная страна», где глухо говорится, что он с детства и до конца жизни работал в Твери на фабрике Морозова. Основная тема его стихов и песен — рабочий труд, рабочий быт. В журнале говорится, что наиболее знаменательным произведением его являются «Думы рабочего». Нами же записаны три его песни: упомянутая ранее «Ахова суббота» (предположительно), «Жил в деревне мужичок» и «Талдомцы-молодцы».

На имя Ивана Романова я натолкнулась много лет спустя после того, как мной была записана его песня «Коробочка сапожника», исполнявшаяся на мотив «Ой, полным-полна коробушка». Ни М. А. Рыбаков из сапожной промартели «Ильинское» Кимрского района, ни И. Е. Рожков из г. Кимр, от которых были записаны варианты песни, не могли назвать имя ее автора. Не был он указан также и в журнале «Башмачная страна», где эта песня напечатана. Между тем И. Романов сотрудничал в этом журнале и жил в Талдоме в конце прошлого и начале нынешнего века, а песни его были известны по всей «Башмачной стране». И лишь в книге М. Пришвина «Башмаки» под текстом этой песни названо имя автора (там даны только три куплета, четвертый, последний, отсутствовал).¹⁷ Эти же три куплета даны и в журнале. Моя запись дополняет недостающий куплет и восстанавливает песенный текст полностью. Известна еще одна песня Ивана Романова — «Грязный, мусорный верстак прилепился у оконца», названная М. Пришвиным с полным основанием «производственной» песней. В книге «Башмаки» он помещает ее в одной из глав, раскрывая некоторые обычаи из быта и труда башмачников, особенности их.¹⁸ Эта песня Ив. Романова перекликается во многом со стихотворением «Сапожник», написанным Ф. Шкулевым, автором широко известной революционной песни «Кузнецы».¹⁹

Нам неизвестны фольклорные варианты «Сапожника» Ф. Шкулева, но возможность существования их не исключена: об этом говорят содержание и поэтические образы произведения, близкие сердцу каждого, сидящего за сапожным верстаком.

Песенный репертуар «Башмачной страны», на наш взгляд, представляет несомненный интерес для фольклориста-исследователя. Мы надеемся, что на основе показанных нами песен можно хотя бы отчасти представить себе сложные социально-экономические процессы, там происходившие и отражающие различные по времени условия труда сапожников-кустарей, их быт, их мирозерцание.



¹⁷ М. А. Пришвин. Башмаки. Исследование журналиста. М.—Л., 1925. В полном собрании сочинений писателя текст книги сокращен, отсутствуют упомянутые песни с указанием имени их автора.

¹⁸ М. А. Пришвин. Башмаки. . .; стр. 61—63.

¹⁹ Ф. Шкулев. Сборник стихов «Гимн труду». Изд. «Книгопечатник», М., 6 г.

К. Е. СЕРГЕЕВА

РЕВОЛЮЦИОННАЯ ПЕСНЯ 1907—1917 гг. В ПОВОЛЖЬЕ

(ПО МАТЕРИАЛАМ НИЖЕГОРОДСКОЙ ГУБЕРНИИ)

Наименее изученным периодом в истории рабочего фольклора является предоктябрьское десятилетие (1907—1917 гг.). Причина малой изученности, на наш взгляд, состоит в том, что исследователей революционной поэзии обычно прежде всего интересуют сами тексты песен, новых же произведений в этот период создано было мало. Однако представляет интерес и то, какие из созданных ранее текстов продолжали жить в народе, т. е. изучение внутренних закономерностей развития революционного репертуара народа.

Источниками для такого изучения могут служить, во-первых, мемуарная литература и, во-вторых, сохранившиеся в архивах свидетельства о пении революционных песен и письменном их распространении, зафиксированные полицией, жандармами. Обращение к первого рода источникам показало, что мемуарная литература не богата сведениями о бытовании революционной песни в 1907—1917 гг. Зато в архиве Департамента полиции и особенно в архивах губернских жандармских управлений имеется огромное число дел о пении революционных песен или упоминаний о рукописях с текстами революционных песен, найденных при обысках и арестах. К сожалению, как справедливо отмечено В. К. Архангельской, «местные архивы жандармского управления, канцелярии губернатора, охранного отделения и др. обследовались лишь применительно к политическим событиям в губернии и почти не обследовались фольклористами».¹ Поэтому, не располагая общерусскими материалами, мы будем говорить о жизни революционной песни в предоктябрьское десятилетие в Нижегородской губернии, основываясь на материалах Государственного архива Горьковской области (ГАГО), а также на изучении нижегородских материалов в центральных архивах.

В. И. Чичеров, единственный исследователь, который, хотя бы в самом общем виде, дал характеристику жизни революционной песни в предоктябрьское десятилетие, писал: «В конце XIX в. и в 900-х годах сложился основной фонд революционной песенной поэзии пролетариата. В десятилетие, предшествующее Великой Октябрьской социалистической революции, происходит внедрение этой поэзии в народные массы, освоение ее все более и более широкими кругами рабочих и крестьян (курсив

¹ Т. М. Акимова, В. К. Архангельская. Революционная песня в Саратовском Поволжье. Очерк исторического развития. Саратов, 1967, стр. 90 (далее: Акимова, Архангельская).

наш, — К. С.)».² Утверждение В. И. Чичерова в общем верно, но нижегородские материалы позволяют уточнить и конкретизировать его. Внедрение в репертуар пролетариата гимнической поэзии произошло еще до 1907 г.

Уже в 1905 г. революционные гимны («Марсельеза», «Варшавянка», «Смело, товарищи, в ногу» и др.), а также некоторые другие песни (прежде всего «Назови мне такую обитель» на слова Некрасова и «Дубинушка») в среде российского пролетариата, как отмечено многими исследователями, стали широко известными, массовыми.³ Проникновение этих песен в среду крестьянства началось также еще до революции 1905 г.⁴ Во многих деревнях Нижегородской губернии в 1905—1907 гг. революционные маршево-гимнические песни, и особенно «Марсельезу», знали почти все, ее пели даже дети. Об этом в делах нижегородского жандармского управления есть выразительные свидетельства. Так, в ноябре 1906 г. проводилось дознание о политической благонадежности молодежи деревни Макраши Терюшевской волости Нижегородского уезда, обвиняемой в пении «Марсельезы». На допросе один из крестьян говорил: «Пение политической песни мне в деревне приходилось слышать; их поют большей частью ребяташки 8—10 лет».⁵ Подобное же сообщал в 1905 г. губернатору мещанин Гомулкин из с. Богородского: «... даже детишки, ученики из училищ, ходят по улицам с красными флагами ... очень часто слышно поют песни на улицах по вечерам, и стали даже днем такие песни, которые направлены против царского самодержавия».⁶ Нижегородский рабочий поэт А. Белозеров, побывав в 1905 г. во многих деревнях и селах губернии, писал затем в «Нижегородском листке»: «Часто слышатся также такие песни, как „Дубинушка“ и „Марсельеза“. Любопытно наблюдать, когда крестьянская молодежь, парни и девки, шествуя по селу или деревне группами, под аккомпанемент гармошки напевают эти песни».⁷ Многочисленные подобные факты из жизни Саратовской губернии приведены в книге Т. М. Акимовой и В. К. Архангельской.⁸

Итак, пролетарские гимны, а также другие революционные песни вошли в репертуар народа в канун первой революции, а в 1905 г. были уже массовыми.

Позднее, в основном в предоктябрьское десятилетие, произошло внедрение в репертуар народа революционных сатирических песен, направленных против царя и его ближайшего окружения. Героями сатирических песен, бытовавших в народе до 1905 г., были помещик, становой, полицейские, фабрикант, заводское начальство, духовенство, военное начальство и другие эксплуататоры народа — все, кроме царя. В русской рево-

² В. И. Чичеров. Песни и стихи пролетариата в период массового рабочего революционного движения (1890—1907 гг.). В кн.: В. Чичеров. Вопросы теории и истории народного творчества. М., 1959, стр. 222.

³ В. Е. Гусев. Марксизм и русская фольклористика конца XIX—начала XX века. М.—Л., 1961, стр. 165; А. Нутрихин. Песни русских рабочих. В кн.: Песни русских рабочих (XVIII—начала XX века). Подготовка текста и примечания А. И. Нутрихина. М.—Л., 1962 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 33 (далее: Нутрихин); Акимова, Архангельская, стр. 151.

⁴ Относительно Нижегородской губернии это показано в нашей статье «О бытовании революционных маршево-гимнических песен в Нижегородской губернии в 1900—1907 гг.» (Ученые записки Горьковского гос. университета, вып. 68, 1964).

⁵ Государственный архив Горьковской области, ф. 918, оп. 1, ед. хр. 606, л. 21 (далее: ГАГО).

⁶ ГАГО, ф. 2, оп. 1, ед. хр. 265, л. 49.

⁷ Нижегородский листок, 1906, № 120.

⁸ Акимова, Архангельская, стр. 152, 153.

люционной поэзии сатирические песни о царе были и до революции 1905 г., например «Как у нас в городке» и др. Но они бытовали лишь в среде революционной интеллигенции и передовой части рабочих, поскольку в широких массах народа тогда еще сильна была вера в царя. После Кровавого воскресенья острие своей сатиры народ направил прежде всего против царя и царизма вообще.

В нижегородской губернии в 1907—1917 гг. широкое распространение получили сатирические куплеты о царе и членах царской семьи:

Как у нас на троне
Чучело в короне...⁹

По России прошел слух:
Миротворец царь протух...¹⁰

По России слух прошел:
Николай с ума сошел...¹¹

Коля водочкой торгует,
Саша булки продает.¹²

Что я вижу, что я слышу:
Николай полез на крышу.
На столе стоит бурак —
Николай, наш царь, дурак.
На столе стоит коробка —
Государыня воровка...¹³

Вся Россия торжествует:
Николай вином торгует¹⁴
(в вариантах: протестует¹⁵ —
голодует¹⁶).

Пользовались большой популярностью после революции 1905 г. в Нижегородской губернии песни, получившие известность по всей России: «Рабочая нагаечка»,¹⁷ «Всероссийский император»,¹⁸ «Боже, царя храни». При этом последняя песня, пародия на официальный гимн царской России, написанная А. Богдановым, в Нижегородской губернии была известна еще в конце 1901 г. Текст песни был в тетради, отобранной при обыске рабочего Орлова, члена социал-демократической организации.¹⁹ Но тогда песня была известна узкому кругу революционеров. Известность в широких массах народа она получила позже. В 1905 г. текст песни был напечатан в сборнике, изданном нижегородским комитетом эсеров. В делах нижегородского жандармского управления среди рукописей, отобранных при обысках, не сохранилось текстов этой песни, но встречаются неоднократные упоминания о ее бытовании в среде крестьянства.²⁰

Вероятно, в Нижегородской губернии были распространены и другие сатирические песни о царе, кроме названных. В делах жандармского управления они упоминаются, но тексты их не приводятся. Например, в г. Горбатове при обыске учительницы Пальмовой, поддерживающей связь с социал-демократами, была найдена «Заупокойная». В деле говорится, что начиналась песня словами «Помяни, господи, царя Николашу».²¹ Как можно судить по материалам архива Горьковской области, в 1907—1917 гг. стали обычным явлением рапорты уездных исправников

⁹ ГАГО, ф. 918, оп. 1, ед. хр. 781, л. 115.

¹⁰ Там же, ед. хр. 624, л. 86.

¹¹ Там же, ед. хр. 794.

¹² Там же, ед. хр. 794, л. 6.

¹³ Там же, ед. хр. 781, л. 118 об.

¹⁴ Там же, ед. хр. 842, л. 115.

¹⁵ ГАГО, ф. 2, оп. 1, ед. хр. 749, л. 7.

¹⁶ ГАГО, ф. 918, оп. 1, ед. хр. 889, л. 63.

¹⁷ ГАГО, ф. 2, оп. 1, ед. хр. 753, л. 117; ед. хр. 681, л. 52; ед. хр. 612, л. 1, и др.

¹⁸ Рукописный отдел ИРЛИ, колл. 54, папка 4, № 36 (запись, сделанная в Сорбоне в 1935 г., и свидетельства о ее популярности); ГАГО, ф. 916, оп. 1, ед. хр. 73, л. 3; ф. 918, оп. 1, ед. хр. 794, л. 6, и др.

¹⁹ ГАГО, ф. 918, оп. 1, ед. хр. 103, л. 243.

²⁰ Там же, ед. хр. 710, л. 27; ф. 916, оп. 1, ед. хр. 90, л. 13, и др.

²¹ ГАГО, ф. 918, оп. 1, ед. хр. 539, л. 19.

губернатору и в жандармское управление о том, что такой-то крестьянин или рабочий «пел песню с оскорбительными выражениями в адрес царствующего императора».²²

Антицаристские песни исследователи часто называют рабочей сатирой.²³ Вероятно, многие сатирические песни о царе действительно возникли в рабочей среде, но очень скоро после создания (в Нижегородской губернии — в 1907 г.) они стали известны и в крестьянской среде, т. е. по существу стали песнями массовыми, общенародными, а не только пролетарскими.

Пелись в Нижегородской губернии и ходили в рукописных стихах песни и стихи о Третьей государственной думе. В декабре 1907 г. при обыске у крестьянина с. Бор Л. И. Лепилина было найдено рукописное произведение «Акафист думе».²⁴ В 1911 г. у братьев Горевых, сормовских рабочих, была отобрана тетрадь с революционными песнями и стихотворениями; одно из произведений озаглавлено «Третья дума».²⁵ В протоколе осмотра вещей, отобранных при обыске, о произведении этом говорится: «„Третья дума“, с оскорбительными выражениями по адресу царствующего императора. В последней есть слова: „Трон вампира-царя“... „и осколками все погребет“, „создана ты по акту тирана и дворянка по мозгу костей“».²⁶ В августе 1911 г. макарьевский уездный исправник сообщал, что в одной из песен, которые поют балалаечники и гармонисты на пароходах, «говорится о Третьей государственной думе, которой правительство не дает хода, и дума эта занята только тем, что расписывается в долгах, сделанных правительством. Каждый куплет этой песни гармонист или балалаечник сопровождает куплетом: „Ой, свободошпка, ухнем! и т. д.“».²⁷

В делах Нижегородского жандармского управления неоднократно упоминаются песни и стихи об И. Кронштадтском, известном церковном мракобесе. Например, в 1913 г. крестьянин Ушаков в с. Толбе пел песни, «одной из них оскорбляя государя императора, государыню императрицу и наследника цесаревича и о. Иоанна Кронштадтского».²⁸ В ноябре 1912 г. у одного из новобранцев с. Ивлева Ардатовского уезда были обнаружены стихи кощунственного содержания под заглавием «„Память Ваньки Кронштадтского“, с оскорбительными выражениями в последних стихах для особы его императорского величества, особы государыни императрицы и наследника цесаревича вел. князя Алексея Николаевича».²⁹ Вероятно, это была широко распространенная в России песня, начинающаяся словами:

Помер бедняга Ванюха Кронштадтский,
Долго, скотина, страдаа...³⁰

Стихотворение или песня «Отец Иоанн Кронштадтский» была в тетради сормовичей Горевых (1911 г.);³¹ в 1916 г. стихотворный текст, оза-

²² Там же, ед. хр. 860, л. 17; ед. хр. 733, л. 75; ед. хр. 820, л. 167; ед. хр. 868, л. 37; ф. 2, оп. 1, ед. хр. 787, л. 10, и др.

²³ Н у т р и х и н, стр. 26.

²⁴ ГАГО, ф. 916, оп. 1, ед. хр. 49, л. 6.

²⁵ ГАГО, ф. 2, оп. 1, ед. хр. 4, л. 4.

²⁶ ГАГО, ф. 918, оп. 1, ед. хр. 860, л. 17.

²⁷ Там же, ед. хр. 850, л. 182.

²⁸ ГАГО, ф. 2, оп. 1, ед. хр. 1137, л. 1.

²⁹ ГАГО, ф. 918, оп. 1, ед. хр. 881, л. 359.

³⁰ Н у т р и х и н, стр. 179—180.

³¹ ГАГО, ф. 2, оп. 1, ед. хр. 4.

главленный «Иоанн Кронштадтский», был отобран у служащего сормовского завода Н. С. Красногорского.³²

Русский пролетариат широко использовал в своей сатирической поэзии прием пародирования церковного песнопения. Сатирические молитвы и акафисты были распространены и в Нижегородской губернии.³³

Сатирические революционные песни бытовали как анонимные произведения. Авторы большинства из них остались неизвестными. Сатирические песни в большей мере, чем гимнические и лиро-эпические, подвергались коллективной переработке. Этому способствовало своеобразие формы: многие сатирические песни представляют собой набор куплетов, объединенных общей темой, но не связанных композиционно; следовательно, количество куплетов и порядок расположения их могли легко меняться.

Куплеты о царе часто присоединялись к другим песням: к песне «Зимушка» («Как наш Трепов генерал всех жандармов собирал...»),³⁴ к песне «Всероссийский император»;³⁵ вместе с куплетами о царе пелись куплеты о русско-японской войне.³⁶ Менялись припевы, исполняемые между куплетами. В качестве припевов в Нижегородской губернии пели:

Ай, да царь, ай, да царь,
По-собачьему не лай.³⁷

Николай, Николай,
Скорей ноги убирай,³⁸

а также строчки, оставшиеся еще от текста декабристской песни:

Ай, да царь, ай, да царь,
Православный русский царь.³⁹

Имели варианты и сатирические молитвы. К именам членов царской семьи и министров в молитвах обычно добавлялись имена представителей местной власти. Например, имевшая общерусскую известность «молитва-помянутие» в Нижегородской губернии бытовала в таком виде:

Помяни, господи,
Царя Николашу,
Жену его Сашу,
И Машу мамашу,
Трепова нахала,
Алексеева адмирала!
Помяни, господи,
Унтерберга генерала,
Таубе хулигана,
Ключева черносотенца-атамана,
Меморского болвана,
Иже во святых отец наших

³² ГАГО, ф. 918, оп. 1, ед. хр. 1029.

³³ См., например, «Поминальную молитву», опубликованную в статье: М. Габелев. А. Д. Мысовская (1840—1912). В кн.: Писатели-нижегородцы. (Забутые имена). Критико-биографические очерки. Горький, 1960, стр. 61. См. также тексты сатирических акафистов: ГАГО, ф. 918, оп. 1, ед. хр. 828, л. 37 («Акафист прелюбодею»); Рукописное отделение ИРЛИ, колл. 54, папка 2, № 17 («Акафист Григорию Распутину»).

³⁴ ГАГО, ф. 918, оп. 1, ед. хр. 624, л. 86.

³⁵ Там же, ед. хр. 794, л. 6.

³⁶ Там же, ед. хр. 791, л. 118.

³⁷ Там же, ед. хр. 842, л. 239.

³⁸ ГАГО, ф. 2, оп. 1, ед. хр. 300, л. 338.

³⁹ ГАГО, ф. 918, оп. 1, ед. хр. 781, л. 115.

Николая Бугрова
И помощника его Якова Башкирова!
Да сгинет со света
Вся сволочь эта
На многие лета!⁴⁰

В. К. Архангельская отмечает, что в Саратовской губернии к этой молитве добавлялось имя известного в Поволжье мракобеса — архиепископа черносотенца Гермогена.⁴¹

С ростом революционного настроения масс после революции 1905 г., с распространением песен, направленных против самодержавия и царя, изменилось восприятие народом некоторых песен общедемократического содержания. В делах жандармского отделения имеется интересный в этом отношении документ: в мае 1911 г. в Горбатовском уезде крестьянин Лосев, обвиняемый в пении революционных песен, на допросе утверждал, что он не пел революционных песен, а пел народные, и называл их: «Среди долины ровныя», «Умру, и труп мой бездыханный», «Измученный, истерзанный».⁴² Песня «Измученный, истерзанный работой трудовой» на слова поэта Горохова, как рассказывают сормовичи, «в конце 19-го века считалась революционной и пелась нелегально»;⁴³ в 1911 г., по мнению крестьянина, петь ее можно было свободно, революционной она уже не считалась.

Подобный факт имел место и несколько ранее. В 1905 г. в г. Кулебаки допрашивали приехавшего из Сормова рабочего С. Догадина, обвиняемого в пении революционных песен («Марсельезы» и «Укажи мне такую обитель»); он, защищаясь, утверждал, что «Марсельезы» не пел, а признаться в пении «Укажи мне такую обитель» счел не опасным.⁴⁴ Таким образом, песня протеста общедемократического содержания после знакомства с гимнами и острой политической сатирой перестали восприниматься народом как революционные.

В годы реакции, наступившей после подавления революции, изменились условия бытования революционных песен. Если в 1905—1907 гг. революционные песни в большинстве случаев пела организованная масса трудящихся на митингах, сходках, демонстрациях, при большом стечении народа, то в годы реакции эти песни стали петь лишь в узком кругу — дома, на семейных праздниках и т. п. В деревне в годы реакции смелая песня раздавалась чаще всего в трактире, пивной, где крестьянин, выпив и осмелев, начинал рассуждать с односельчанами о политике, выражал вслух свои сокровенные мысли; открытое пение революционных песен в такой обстановке часто звучало как анархический бунт. Дела жандармского управления за 1907—1917 гг. пестрят сообщениями подобного типа: «крестьяне дер. Марьина Марьинской волости А. Л. Мамаев и А. Е. Евстратов ... в пивной лавке ... пели революционные песни „Отречемся от старого мира“ с припевом: „Вставай, подымайся, рабочий народ“, ругая скверными словами государя императора, говоря, что министров скоро лишат права, потому что министры есть грабители народа».⁴⁵

⁴⁰ Писатели-нижегородцы. (Забытые имена), стр. 71. Бугров и Башкиров — известные нижегородские капиталисты; Унтенберг — нижегородский губернатор; Таубе — местный полицмейстер, который, как и черносотенец Клочьев, отличался особой жестокостью при разгроме революционных выступлений рабочих в Нижнем в 1905 г.

⁴¹ Акимова, Архангельская, стр. 117.

⁴² ГАГО, ф. 2, оп. 1, ед. хр. 638.

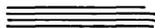
⁴³ Рукописный отдел ИРЛИ, колл. 54, папка 3, № 7.

⁴⁴ ГАГО, ф. 918, оп. 1, ед. хр. 408, лл. 6—17.

⁴⁵ Там же, ед. хр. 846, л. 146. См. также многочисленные рапорты уездных исправников и постановления нижегородского губернатора об аресте за пение революцион-

Итак, изучение нижегородского материала позволяет сделать следующие выводы. В предоктябрьское десятилетие получают массовое распространение, проникая и в деревню, сатирические песни, направленные против царя и его приспешников, песни, которые ранее были достоянием главным образом революционной интеллигенции и передовой части рабочего класса. Сатирические песни в большей мере, чем гимнические и лиро-эпические, подвергались коллективной обработке, варьировались. В пред-революционное десятилетие произошли изменения в восприятии народом некоторых песен общедемократического содержания.

Были ли отмеченные факты в жизни революционной песни явлением общерусским или отразили специфику Нижегородской губернии как развитого центра революционного движения? Ответ на этот вопрос может быть получен при изучении материалов, прежде всего архивных, других промышленных центров и губерний. Это одна из актуальных задач, стоящих перед исследователями рабочей и революционной песенной поэзии.



ных песен в пьяном виде: ГАГО, ф. 2, оп. 1, ед. хр. 260, л. 191; ед. хр. 296, лл. 129—132; ед. хр. 301, л. 239; ед. хр. 389, л. 76; ед. хр. 602, л. 1; ед. хр. 615, л. 1; ед. хр. 625, л. 1; ед. хр. 630, лл. 1—3; ед. хр. 640, л. 1; ед. хр. 653, л. 1; ед. хр. 654, л. 1; ед. хр. 655, лл. 1—2; ед. хр. 664, л. 1; ед. хр. 667, л. 1, и др.

А. И. КРЕТОВ

К ВОПРОСУ О ПРОИСХОЖДЕНИИ ЧАСТУШЕЧНОЙ СЕРИИ «ЯБЛОЧКО»

Многочисленные частушки, получившие широкую известность под названием «Яблочко», рождены народным поэтическим творчеством после Октября. Они настолько тесно связаны с борьбой трудового народа за Советскую власть, что стали неотъемлемой частью самой эпохи, породившей их. Не случайно в «Гренаде» М. Светлова поется:

Мы ехали шагом,
Мы мчались в боях.
И «яблочко» песню
Держали в зубах.

Частушки «Яблочко» создавались и в контрреволюционных кругах, бытуя преимущественно в белогвардейских войсках и среди кулачества. Клеветнические, антинародные по своему содержанию, они вызывали целый ряд ответных частушек, разоблачавших и высмеивавших врагов молодой Советской республики.

Начиная с 20-х годов и вплоть до наших дней исследователи народного творчества неоднократно обращались к изучению «Яблочка», пытаясь установить время и место возникновения частушек данной серии. Отдавая должное этим усилиям фольклористов, необходимо признать, что многое в истории возникновения частушек серии «Яблочко» до сих пор остается неясным. Приходится признать справедливость слов В. И. Чичерова: «Как была создана „серия“ „Яблочко“ — точно неизвестно».¹ В то же время в ряде работ имеются интересные свидетельства, предположения, а порой и исключаящие друг друга гипотезы.

В. И. Чичеров о происхождении серии «Яблочко» говорит: «Существует предание, что как особая песня она была создана во время интервенции калекой-скрипачом в Одессе, игравшим в одном из портовых кабаков. Напев „Яблочка“ стал основой для многих импровизаций. В годы гражданской войны „Яблочко“ сочиняли и пели повсеместно, но особенно популярно оно было в южнорусских областях, в Крыму, на Украине. О связи „Яблочка“ с этими местами можно судить по упоминаниям в нем о „зеленых“, Петлюре, Махно, Врангеле и других врагах революции, действовавших на южном и юго-западном фронтах».²

С южным фронтом, районами Украины и революционной средой матросов связывает появление «Яблочка» В. М. Сидельников.³

¹ В. И. Чичеров. Русское народное творчество. М., 1959, стр. 495.

² Там же.

³ В. М. Сидельников. Русское народное поэтическое творчество советской эпохи. Учебное пособие. М., 1967, стр. 41—42.

О том, что частушки про «Яблочко» появились в русском фольклорном репертуаре в годы гражданской войны и были особенно популярны в 1918—начале 1920-х годов, говорит в одной из последних своих статей Н. П. Колпакова.⁴

Особенно интересны свидетельства фольклористов 20-х годов. В них подкупает в первую очередь определенная конкретность, стремление исследователей связать появление первых политических частушек серии «Яблочко» с каким-то местом, событием и т. д. Правда, уже в те годы подобного рода попытки нередко встречали контраргументы, дополнялись новыми фактами, на основе которых и возникали, видимо, в дальнейшем предания, аналогичные приведенному выше.

Одним из первых исследователей серии «Яблочко» по праву можно считать Д. К. Зеленина. Именно поэтому знаменательно, что он лишь в качестве одной из первых политических частушек «Яблочко» приводит частушку, которая была сочинена в 1917 г. в Одессе (Николаеве?) матросами и отразила события на военном корабле «Алмаз» (офицеры белой армии на корабле были арестованы и повешены):

Ой, яблочко,
Куда кóтишься?
На «Алмаз» попадешь,
Не воротишься!⁵

Когда же некоторые из авторов проявляли меньше осторожности и представляли данную частушку как родоначальницу серии «Яблочко», их категорические заявления вызывали возражения. Например, В. Белый, признавая, что место возникновения «Яблочка» точно определить не представляется возможным, примыкал к общераспространенному взгляду и считал, что частушки этой серии появились на юге Украины. И в подтверждение этому приводит в сноске свидетельство одного из любителей-собираателей частушек «Яблочко»: «Эти куплеты пришли к нам из Одессы. Сочиняли их матросы, и они появились в Киеве приблизительно в 1918 г.». Тут же В. Белый замечает: «Между прочим, полагали, что „Яблочко“ создали матросы известного „Алмаза“». Не соглашаясь с таким мнением, он в сноске говорит: «Нам довелось видеть печатный текст „Яблочка“ с нотами 1917 г., когда еще на „Алмазе“ не совершились те события, с которыми связывается появление этой песни. К сожалению, у нас нет на руках этого раритета, и мы не знаем, сохранилось ли издание вообще».⁶

Несколько позже с подобным же возражением выступил В. В. Стратен. И хотя мотивы, которыми он руководствовался, были иными, автор заявлял, что основой для создания серии «Яблочко» «могла служить частушка военного времени:

Ой, яблочко,
Куда котишься?
На войну попадешь —
Не воротишься,

⁴ Н. П. Колпакова. Типы народной частушки. Русский фольклор, X, М.—Л., 1966, стр. 278—279.

⁵ D. Zelenin. Das heutige russische Schnaderhüpfel (častuška). Zeitschrift für slavische Philologie, Bd. 1, Leipzig, 1925, S. 358.

⁶ Коротенькі пісні («частушки») років 1917—1925. (Передне слово О. Олексієвої та В. Білого й матеріали). Етнографічний вісник, Київ, 1925, кн. 1, стр. 27.

или частушка более общего характера:

Ой, яблочко,
Куда котисься?
Ко мне в рот попадешь —
Не воротисься.⁷

Подобные примеры можно было бы и умножить. Однако нас в первую очередь интересует вопрос о происхождении, а точнее, о поэтических истоках, традициях, явившихся основой для возникновения многочисленных политических частушек серии «Яблочко».

Происхождение «Яблочка» многими из фольклористов связывалось непосредственно с местами бытования самих частушек. А как мы уже могли убедиться выше, в фольклористике на этот счет нет двух мнений. Местом возникновения и особенно широкого распространения частушек «Яблочко» вполне обоснованно считаются Украина и южные районы страны (Южный фронт). Поэтому нет ничего удивительного, когда Д. К. Зеленин говорил, что наиболее ранним образцом будущих частушек «Яблочко» является украинская частушка:

Котись, яблочко,
Куди котисься;
Віддай, таточко,
Куди хочеться.⁸

В качестве же русского образца он считал частушку любовного содержания:

Ой, яблочко,
Да куда котицца?
Ой, мамочка,
Да замуж хочеться —

Не за старого,
Не за малого,
За солдатика
Разудалого.⁹

Точка зрения Д. К. Зеленина в вопросе происхождения серии «Яблочко» до последнего времени являлась самой авторитетной. В известной мере это объясняется и тем, что ее поддержал Ю. М. Соколов. Начиная с более ранних работ и кончая последними Ю. М. Соколов утверждал, что первоначальной песенкой, «родоначальницей всех последующих „яблочков“, нужно считать следующую украинскую дореволюционную частушку», и приводил частушку, с которой мы уже знакомы по работе Д. К. Зеленина, а сам «частушечный запев, — говорил Ю. М. Соколов, — вырос из дореволюционной частушки любовной».¹⁰ Такой дореволюционной любовной частушкой он считал русский образец уже знакомой нам по работе Д. К. Зеленина частушки. И все же, несмотря на авторитетность приведенной выше попытки объяснить происхождение «Яблочка», в послевоенных учебных пособиях по фольклору если и говорится о происхождении частушек этой серии, то обычно или же просто указывают на использованный «запев старой дореволюционной частушки»,¹¹ или же

⁷ В. В. Стратен. Творчество городской улицы. Художественный фольклор, II—III, М., 1927, стр. 153.

⁸ D. Zelenin. Das heutige russische Schnaderhüpfel (častuška), S. 356.

⁹ Там же, стр. 357.

¹⁰ Ю. М. Соколов. 1) Русский фольклор, вып. IV. М., 1932, стр. 21; 2) Русский фольклор. М., 1941, стр. 474.

¹¹ В. И. Чичеров. Русское народное творчество, стр. 495.

приводят после этого еще и текст русской дореволюционной частушки как предшественницы политических частушек серии «Яблочко».¹²

Однако объясняется это скорее не какими-то личными позициями авторов, а тем, что они говорят о русском фольклоре и русских частушках серии «Яблочко». Таким образом, в фольклористике явно наметились две тенденции в решении вопроса об истоках частушек серии «Яблочко». Одни исследователи, основываясь на факте возникновения серии «Яблочко» на Украине, пытаются связать эти частушки с традициями украинского фольклора, а другие, исходя из того, что частушек про «Яблочко» в количественном отношении значительно больше на русском, а не на украинском языке, стремятся доказать их связь с традициями русского фольклора.

В статье В. Белого, например, налицо стремление объяснить происхождение частушек «Яблочко» влиянием украинских народных песен. Показательно в этом отношении то место статьи, где он говорит: «„Яблочко“, частушка, своей формой приближается... к тем импровизациям, которыми обмениваются дружки и бояре на свадьбе».¹³ Обращает на себя внимание и то, что автор, связывая появление частушек «Яблочко» с любовными, свадебными и другими украинскими песнями, приводит в качестве примера песню, которая начинается образом покотившегося яблочка:

Котилося яблучко
З Миргорода.
Підкотилося
Під ворота.
Стелися, хмелю,

По тину,
А ти золоту
По йому,
Бо йде молода
До дому.

Еще более убедительной становится аргументация автора, когда он приводит записанную в 1908 г. украинскую песенку, которая по существу может уже рассматриваться как частушка:

Котись, яблучко,
Куда котишься,
Оддай, матінко,
Куди хочеться.¹⁴

В то же время не лишена логики, хотя и не очень убедительна, попытка В. В. Стратена доказать русское происхождение серии «Яблочко», связать ее появление с русскими фольклорными традициями. Правда, автор при этом допускает некоторую непоследовательность. Так, если сначала он признает, что «Яблочко» в разных многокуплетных вариантах и отдельных куплетах является самой распространенной из современных форм частушки, и именно на Украине (северные варианты появились как будто позже и не так обильны),¹⁵ то ниже, когда полемизирует со сторонниками украинского корня частушек «Яблочко», он приводит, ссы-

¹² Русское народное поэтическое творчество. Под общей ред. П. Г. Богатырева. Изд. 2-е. М., 1956, стр. 551; В. М. Сидельников. Русское народное поэтическое творчество советской эпохи, стр. 41.

¹³ Коротенькі пісні («частушки») років 1917—1925, стр. 27.

¹⁴ Там же.

¹⁵ В. В. Стратен. Творчество городской улицы, стр. 153.

¹⁷ Русский фольклор, т. XII

лаясь на сборник Елеонской,¹⁶ дореволюционную частушку, записанную в северных губерниях:

Яблочко, куда котишься?
Ай, маменька, замуж хочется.¹⁷

А в конце делает вывод: «основа „Яблочка“ могла быть занесена на Украину с Севера, затем здесь (особенно в городах) получить дальнейшее развитие».¹⁸

Несомненный интерес в связи с этим представляют и работы исследователей, которые, можно сказать, пытаются как-то сблизить точки зрения сторонников украинского и русского происхождения серии «Яблочко».¹⁹ Например, В. С. Бахтин в комментариях к частушкам серии «Яблочко», следуя за Ю. М. Соколовым, сначала говорит о записанной до революции русской восьмистрочной песенке, затем приводит ее украинский прототип, а после этого уже добавляет: «В тексте малороссийской песни, который отыскан нами в сборнике 1838 г., находим рифмовку и ритм, усвоенные „Яблочком“:

У городи бузина перерубленная,
Одступися, препоганый, — я напудренная!

Родственно „Яблочко“ и старой русской плясовой припевке с зачином „Капуста моя“. Недаром произошло смешение, — говорит автор и приводит для сравнения довольно близкие варианты, но с разным зачином:

Капуста моя,
Мелко рубленная.
Вы не троньте меня —
Я напудренная.

Эх, яблочко,
Мелко рубленное.
Ойдите, не курите —
Я напудренная».²⁰

Какая же точка зрения ближе к истине и кто из исследователей более прав? На наш взгляд, никто не смог найти правильного решения, хотя многие и были близки к нему.

Мы считаем, что частушки серии «Яблочко» могли появиться и появились на стыке песенных культур украинского и русского народов, на основе общих фольклорных традиций братских народов. Именно поэтому одни исследователи находили примеры связей «Яблочка» с украинским фольклором, а другие — с фольклором русским. Однако прежде чем перейти непосредственно к обоснованию нашей точки зрения, позволим себе напомнить одну из особенностей происхождения вообще очень многих частушек — и русских и украинских, — так как это имеет отношение и к решению главного вопроса.

Еще А. А. Потеня в рецензии на сборник «Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собранные Я. Ф. Головацким» по поводу коломыек — разновидностей украинских частушек — говорил, что «коломыйка вовсе не непременно есть зародыш более длинной песни; она может быть

¹⁶ На наличие в сборнике Елеонской куплетов с зачином «Катись, яблочко» в наши дни указывает и Н. П. Колпакова, см.: Н. П. Колпакова. Типы народной частушки, стр. 279.

¹⁷ В. В. Стратен. Творчество городской улицы, стр. 154.

¹⁸ Там же, стр. 155.

¹⁹ К их числу может быть отнесена и попытка автора настоящей статьи. См.: А. И. Кротов. О традициях в русской советской народной частушке. Известия Воронежского гос. пединститута, т. XXIV, Воронеж, 1958, стр. 160—161.

²⁰ Частушки. Предисловие В. Ф. Бокова. Вступительная статья, подготовка текста и примечания В. С. Бахтина. М.—Л., 1966, стр. 583.

частью, оторванною от большего целого (разрядка наша, — А. К.)».²¹ Вслед за ним мысль о том, что многие коломыйки любовного содержания представляют собой отрывки из распространенных на Украине любовных песен, высказывает и Н. Ф. Сумцов.²²

В то же время Д. К. Зеленин, характеризуя записанные в конце XIX в. русские частушки, писал: «Множество частушек представляет собою просто-напросто обрывки старинных песен».²³

Наблюдения первых исследователей частушек не только не устарели, но, наоборот, нашли свое дальнейшее подтверждение и более глубокое обоснование. Например, убедительные материалы и в достаточном количестве содержатся в монографии С. Г. Лазутина.²⁴ Интересные наблюдения приводит и Н. П. Колпакова, характеризуя один из типов народных частушек и отмечая их связь с традициями лирической песни.²⁵

Надеемся, приведенных высказываний достаточно, чтобы убедиться в происхождении определенной части частушек из народных песен.

Итак, мы уже говорили, что частушки серии «Яблочко» возникли на стыке украинской и русской песенной культуры. Собственно, принципиально нового в этом ничего нет, если учесть, что некоторые исследователи значительно раньше рассматривали появление вообще народных частушек на Украине как «факт зрощення (контамінації) як російської, так і української традицій».²⁶ А если это так, то о частушках серии «Яблочко» тем более можно сказать как о продукте русско-украинских фольклорных традиций, поскольку возникновение их связано не только с Украиной, но и с южными районами России. Правда, приходится признать, что песенный фольклор пограничных с Украиной районов настолько слабо обследован и изучен, что мы его почти не знаем. В особенности это относится к местам, где население смешанное — рядом живут русские и украинцы (переселенцы с Украины). Еще в конце прошлого века фольклористы не без сожаления говорили: «В то время как народные песни галицкой и угорской Руси собраны во многих сборниках, собраны в последнее время, правобережная Малороссия представлена сравнительно старинными сборниками, а некоторые углы и закоулки левобережной Малороссии, например восточные уезды Харьковской губернии, населенная малороссиянами часть Воронежской губернии,²⁷ значительная часть Екатеринославщины, все Черноморье — terra incognita в приложении к народным песням».²⁸ К сожалению, больших изменений в изучении песенного фольклора сел и районов с русско-украинским населением с тех пор не произошло. Мы до сих пор имеем довольно слабое представление об этом фольклоре, а особенно о живом процессе взаимосвязей и взаимовлияний в песенном творчестве братских народов. Кстати, вопрос о рус-

²¹ Приложение к XXXVII тому «Записок имп. Академии наук», СПб., 1880, стр. 146.

²² Н. Ф. Сумцов. Коломыйки. Киев, 1886, стр. 12.

²³ Д. К. Зеленин. Сборник частушек Новгородской губернии. (По материалам из бумаг В. А. Воскресенского). Этнографическое обозрение, 1905, № 2—3, стр. 166.

²⁴ С. Г. Лазутин. Русская частушка. Вопросы происхождения и формирования жанра. Воронеж, 1960.

²⁵ Н. П. Колпакова. Типы народной частушки, стр. 267—268.

²⁶ Коротенькі пісні («частушки») років 1917—1925, стр. 25.

²⁷ Начало изучения фольклора населенных пунктов Воронежской области с русско-украинским населением, можно сказать, положено. См.: Я. Гудошинов. Бытование украинских народных песен в селах Воронежской области (современный репертуар). В кн.: Вопросы литературы и фольклора. Воронеж, 1969, стр. 196—205.

²⁸ Н. Ф. Сумцов. Коломыйки, стр. 1.

ско-украинских фольклорных связях имеет непосредственное отношение к истории возникновения «Яблочка». Дальнейший анализ только подтвердит эту мысль.

Д. К. Зеленин, приводя первоначальный украинский вариант песенки, положившей начало частушкам серии «Яблочко», ссылается на одну из работ Н. Сумцова,²⁹ в которой последний говорил о том, что в песенниках, изданных для широких слоев населения, помещены исключительно песни любовного содержания, известные давно, например: «Сонце низенько, вечір близенько», «Віють вітри», «Котись, яблочко, куди котись, Віддай, таточко, куди хочеться», «Ой, не шуми, муже», «Йшли корови із діброви».³⁰ Полного текста интересующего нас произведения Н. Сумцов не приводит, но он существует, и, мало того, различные варианты названной песни до сих пор сохранились в Воронежской и Белгородской областях, в селах с украинским и русско-украинским населением. При этом в зависимости от того, в какой среде встречается вариант, в нем преобладает украинская или русская лексика. Например, в украинской среде в песне ярко отражены украинские языковые особенности:

Ой, да й упав дождичек,
 Да й упав дрибненький,
 Ой, да на мой садичек,
 Сад зелененький.
 Ой, да на мой садичек,
 Сад зелененький,
 Ой, та й збив яблочко,
 Та й сладкой яблоньки.
 Ой, да й збив яблочко,
 Да й сладкой яблоньки.
 Ой, та й котысь, яблочко,
 Куды котысья.
 Ой, та й котысь, яблочко,
 Куды котысья.
 Ой, та й отдай, таточко,
 Куды схочеться.
 Ой, та й ны за старого,
 Ны за малого,
 Ой, да й за казаченька
 Да разудалого.
 Ой, та й за стареньким
 Жить не хочеться,
 А за молоденьким
 Плакать хочеться.³¹

В русско-украинской среде в песне встречаются обычно только отдельные украинские слова при русской языковой основе, например:

Шел дождичек, шел дробиснький
 На мой садик на зелененький,
 Сбил яблочко, сбил красное.
 Котись, яблочко, куда котисься,
 Отдай меня, таточко, куда хочеться,
 Ни за старого, ни за малого,

²⁹ D. Zelenin. Das heutige russische Schnaderhüpfel (častuška), стр. 357.

³⁰ М. Сумцов. Хрестоматія по українській літературі, ч. I. Харьков, 1918, стр. 23.

³¹ Песня записана студенткой-заочницей Воронежского университета Т. В. Дорошенко от Хлапонинной Евдокии Петровны, 1901 г. рождения, на хуторе Барсучье Вейделевского района Белгородской области в 1964 г. Текст приводим в русской транскрипции, как он был записан.

За казаченька разудалого.
 За старым житы —
 Тыльки сердце крушиты,
 А за малым житы — сухота моя,
 А за казаченьком — красота моя.³²

Наконец, при бытовании в русской среде песня может отражать лишь незначительные особенности влияния украинского окружения, например:

Котись, котись, яблочка,
 Куда котишься.
 Отдай меня, таточка,
 Куда схочется.
 А за старым жить —
 Сухота моя.
 За молодчиком —
 Красота моя.³³

Сравнение приведенных выше вариантов позволяет отметить наличие в них основного общего мотива, независимо от того, в какой среде песня бытовала — русской, украинской или русско-украинской. В то же время сам факт существования этих различных вариантов позволяет говорить о том, что песня в равной степени принадлежит и украинскому и русскому фольклору.

В какой-то определенный момент (скорей всего, это был или конец XIX или начало XX в.), когда частушка как новый фольклорный жанр стала быстро развиваться, а в ряде мест даже вытеснила собой традиционную народную песню, приведенная выше песня разделила судьбу многих народных лирических песен. Наметившаяся общая тенденция создания на основе песенных традиций частушек не прошла мимо вариантов, бытовавших как среди украинского, так и русского населения. Отдельные строки этих вариантов (и украинских и русских) оформились в частушку. Вполне вероятно, что эти частушки одновременно появились и в украинской и в русской среде. Затем они в свою очередь подвергались изменениям, дополнениям, обогащались новыми мотивами.

Как проходило оформление самой серии «Яблочко», достаточно наглядно показывает сравнение приводимых ниже частушек, записанных в первые годы Советской власти, с вариантами песни и оторвавшимися от нее частями, которые исследователями признавались первоначальными песенками, родоначальницами частушек «Яблочко»:

Яблочко, куда котишься,
 Мамочка, замуж хочется.
 Ни за штатского, ни за светского,
 За солдатика, за советского.³⁴

Эх, яблочко, куда катишься,
 Эх, мамочка, мне замуж хочется.³⁵

³² Песня записана студенткой-заочницей Воронежского университета Н. И. Побединской от Повалева Елены Кондратьевны, 55 лет, в с. Татарино Острогожского района Воронежской области в январе 1968 г.

³³ Песня записана во время фольклорной экспедиции студентками Воронежского университета М. Яцкиной и Н. Филатовой от Спичиной Валентины Нестеровны, 1907 г. рождения, в с. Александровка Павловского района Воронежской области в июле 1968 г.

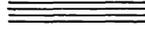
³⁴ В. Я. Струминский. Частушки Оренбургского края. Отд. оттиск II выпуска «Трудов Общества изучения Киркрая», Оренбург, 1921, стр. 129, № 1372.

³⁵ Там же, стр. 64, № 523.

Ой, маменька,
Замуж хочется
За лихого за вояку,
За буденновца.³⁶

Естественно, что наряду с любовной линией в частушках с зачином «Яблочко» появлялись и новые темы, новые герои, что и сделало в годы гражданской войны серию частушек «Яблочко» злободневной политической серией.

Таким образом, обзор литературы по вопросу о происхождении частушек серии «Яблочко» и анализ фактического материала убеждают нас в том, что серия «Яблочко», как и многие другие частушки, возникла на основе использования традиций народной лирической песни, видимо, одновременно и в русской и в украинской среде. А поэтому есть все основания говорить о русско-украинском происхождении серии «Яблочко». Это подтверждается не только историческими, но и фольклорными связями двух братских народов.



³⁶ В. А. Мурин. Быт и нравы деревенской молодежи. Изд. «Новая Москва», М., 1926, стр. 132.

Т. П. ДЕН

ПЕСНИ О В. В. ГОЛИЦЫНЕ

(ПО ПОВОДУ СТАТЬИ К. СТИФА)

В датском журнале «Scando-Slavica» опубликована статья Карла Стифа «Московский памфлет».¹ Она посвящена анализу песен о князе В. В. Голицыне из собрания П. В. Киреевского.² Датским исследователем тщательно изучены 12 вариантов песни, а также русские и западные издания, связанные с биографией князя и с песнями о нем. К. Стифа удивляет длительное бытование сатирических песен о Голицыне в народе, так как обычно народные произведения этого жанра недолговечны. Основание для отнесения этих песен к сатирическому жанру дает, по его мнению, отрицательный образ князя в этих песнях. Сравнение князя с куликом, весьма поэтической птицей, придает особую остроту сатире, поскольку в народе куликами называли пьяниц и дураков.³ Кроме того, сатирический элемент в песнях, по К. Стифу, усугубляется развязкой с угрозами, встречающимися обычно в разбойничьих песнях, пожаловать

Двумя столбами с перекладиной.

Большое недоумение у Стифа вызывает 8-й вариант песни с репликой Голицына Петру:

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

Стиф не согласен с комментарием А. М. Астаховой, утверждающей, что варианты с развязками, содержащими отказ в награде и угрозу пожаловать «двумя столбами с перекладиной», позднее дали повод воспринять образ Голицына как обличителя неправды и вложить ему в уста протест против разорения народа.⁴ Указанные развязки А. М. Астахова считала позднейшими прибавлениями, Стиф же полагает, что эти развязки имели место в первоначальном тексте. Он уверен, что обдуманное продвижение войска, бережное отношение полководца к крестьянским полям вызвали в народе теплое чувство к Голицыну и превратили его в защитника народа.⁵

¹ K. Stief. A moscovite lampoon. Scando-Slavica, t. I, Copenhagen, 1954, ss. 78—86.

² Песни, собранные П. В. Киреевским. Изданы Обществом любителей российской словесности. Вып. 8. М., 1870, стр. 39—50.

³ Следует, однако, отметить, что современники Голицына считали его человеком большого ума и трезвенником.

⁴ Эпическая поэзия. М., 1935 (Библиотека поэта. Малая серия), стр. 419.

⁵ Scando-Slavica, t. I, s. 85. Этому правильному, на наш взгляд, выводу противоречит заключительная часть статьи Стифа, в которой он говорит, что песни о Голицыне сохранились в течение долгих лет только потому, что народной аудитории было интересно слушать песни о знатном и знаменитом князе, который был столь изнежен и труслив (там же, стр. 86).

Песни о В. В. Голицыне, вопреки утверждению К. Стифа, не следует относить к сатирическому жанру. В этих песнях нет резкой критики князя и отсутствуют обвинения в эксплуатации народа, которые явственно звучат в песнях о князе Репнине,⁶ князе Меншикове⁷ и князе Гагарине.⁸ Сравнения князя с куликом воспринимаются как добродушная насмешка.⁹ Добродушно посмеиваясь над Голицыным, крестьянская масса, составляющая большинство ратников в злополучных крымских походах, хорошо понимала, что медленное, обдуманное продвижение войска¹⁰ вызвано заботой полководца об утомленных долгим походом ратниках, а также стремлением не топтать крестьянских полей.¹¹

Песня о Голицыне имела широкое распространение и была связана с протестом против феодального гнета (все ее варианты записаны в период крепостного права). Несмотря на известные противоречия в описании образа Голицына (в 3-м варианте он назван «первым изменником»),¹² есть основание предполагать, что она возникла в среде, сочувственно относившейся к Голицыну. К. Стиф обратил внимание на 1-й вариант. Текст этой песни он приписал культурному человеку, знающему эпоху, события. Голицына в этой песне встречает Софья, как было в действительности.¹³ Этот вариант по стилю отличается от других вариантов. В нем нет развязки и на нем лежит печать книжности. Этот вариант записан в Воронежском уезде, в районе Булавицкого восстания (1707—1709). Он, по всей вероятности, содержал социальные мотивы, которые подверглись сокращению и стилистической правке в редакции сборника «Воронежская беседа» на 1861 г.¹⁴

Но особенно примечателен и характерен вариант 8-й. Здесь Голицын выступает как защитник народа, обличитель «больших господ», антагонист Петра. В этом варианте отражено настроение крестьянства в период Булавицкого восстания, вызванного усилением феодального гнета, страшным разорением крестьянства, частыми рекрутскими наборами и, наконец, увеличением податей и налогов. Песни о Голицыне, созданные в конце XVII в., вероятно в период стрелецкого восстания 1697—1698 гг., когда стрельцы собирались призвать на помощь Голицына,¹⁵ обогатились новыми социальными мотивами и распространились в период Булавицкого восстания. Не случайно большинство вариантов песен о Голицыне падает на районы крестьянских восстаний. Оппозиционное крестьянство,

⁶ Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. 8, стр. 294—295.

⁷ Там же, стр. 296—297.

⁸ Там же, стр. 297—302.

⁹ В вариантах 4-м, 5-м и 10-м Голицына ласково называют уменьшительным словом — «куличенка», «куличенька».

¹⁰ Не этим ли объясняется упомянутое сравнение? Медленное движение войска напоминало народу медленные колядки и масленичные «поезда», которые назывались «куликом» или «гусем». См.: Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. 8, Примечание Бессонова, стр. 39.

¹¹ См. также варианты 4-й и 8-й: Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. 8, стр. 42 и 46.

¹² Голицына после возвращения в 1689 г. из похода обвиняли в том, что он будто бы был подкуплен крымским ханом. Голицынов в «Деяниях Петра Великого» называет это обвинение клеветой. См.: Записки Желябужского с 1682 по 2 июня 1709 г. СПб., 1840, стр. 21.

¹³ В большинстве вариантов описана встреча Голицына с Петром I.

¹⁴ Воронежская беседа на 1861 г., ч. II, изд. М. де Пуле и П. Глотова, стр. 160. Следует отметить, что сборник печатался в период крестьянской реформы, когда во многих районах происходили крестьянские волнения.

¹⁵ С. Соловьев. История России с древнейших времен, кн. VII. М., 1962, стр. 564. В песнях о Голицыне стрельцы и донские казаки упоминаются как участники крымского похода.

зная о сочувствии Голицына трудовому народу,¹⁶ помня, что он после воцарения Петра был под угрозой казни и находится в далекой ссылке, сблизило его образ с героями разбойничьих песен и отчасти с руководителями крестьянских восстаний. Об этом факте свидетельствуют некоторые мотивы песен о Голицыне, сходные с мотивами разбойничьих песен, песен восставших казаков и, наконец, рекрутов, проклинающих царскую службу. Таким является в рассматриваемых песнях и мотив о городе Ярославле, стоящем «на прикрасе», с садами и красивыми девушками.¹⁷ В песнях о восставших казаках мимо Ярославля плывут казачьи лодки с атаманом и есаулом во главе, которые вспоминают свои сны о грядущей казни.¹⁸ В одной из рекрутских песен молодой парень умоляет ярославских красавиц молиться о его освобождении от царской службы, а в другой рекруты, проходя мимо Ярославля, клянут свою судьбу.¹⁹ Так же как и в разбойничьих песнях, в песнях о князе Голицыне, как было указано выше, имеются развязки с угрозами пожаловать его

Двумя столбами с перекладиной.²⁰

В свете всего сказанного можно считать проницательным предположение К. Стифа об исконной для песен о Голицыне развязке, однако не учтенные исследователем подлинные социальные условия возникновения и бытования песни лишили его возможности объяснить как смысл этой развязки, так и жанровую природу песни в целом.



¹⁶ В. В. Голицын был первым в России человеком, который поднял вопрос об освобождении крестьян с землей (см.: В. С. Ключевский, Сочинения, т. III, 1957, стр. 354; De la Neuville. Relation curieuse et nouvelle de la Moscovie. Paris, 1698, p. 215; Записки Де ля Невиля о Московии. Русская старина, т. 72, 1891, стр. 276).

¹⁷ Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. 8, варианты 3, 4, 5, 6, 7, 8.

¹⁸ А. И. Соболевский. Великорусские народные песни, т. VI. СПб., 1900, №№ 404, 405, 420.

¹⁹ Там же, №№ 26, 172.

²⁰ Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. 8, вариант 10. Эта угроза в более сложной поэтической форме звучит в вариантах 9, 11 и 12.

ЭКСПЕДИЦИОННАЯ РАБОТА

ЭКСПЕДИЦИИ В НОВГОРОДСКУЮ ОБЛАСТЬ

Сектор фольклора Института русской литературы АН СССР и фольклорный кружок студентов Новгородского педагогического института (руководил кружком А. Г. Васильев) четыре года подряд проводили изучение состояния фольклора Новгородской области: в 1965—1966 гг. — в Демянском районе (Новый Скребель, Филиппова Гора и окружающие их деревни); в 1967 г. — в Валдайском районе (Новотроицкое и окружающие деревни); в 1968 г. — в Пестовском районе (общее руководство экспедицией В. В. Митрофановой).

Демянский и Валдайский районы принадлежат к исконно новгородским землям, через которые проходили торговые пути Великого Новгорода. Фольклор этих районов беден. Культурная жизнь современной деревни разнообразна, и фольклору в ней принадлежит далеко не ведущее место. В деревнях хорошо работают библиотеки с большим выбором книг, газет и журналов. Регулярно проводятся обзоры книжных новинок, читательские конференции, диспуты. В клубах показывают кинофильмы и спектакли, работают различные кружки. Почти в каждой деревне есть телевизоры, принимающие передачи из Москвы. В свободное время люди много читают, а одаренные рассказчики пересказывают односельчанам прочитанное. Нередко в их репертуаре сочетаются традиционные устные сказки и пересказы литературных произведений. С. А. Михайлова (дер. Зимница Демянского р-на) рассказывает прочитанное, а также сказки, усвоенные от отца (про Незнайку, Портупей-прапорщика, Петра I). Большой известностью пользуется рассказчик юмористических сказок М. Я. Иуткин (дер. Терехово Валдайского р-на).

Старинная протяжная песня в Демянском и Валдайском районах почти полностью забыта. Удалось записать «Снежки белые, пушистые», «Распремилый ты мой соловейка», «Не пой, соловьюшка», «Экой Ваня», «Как у ключика у студеного». Но все это песни редкие. Только «Снежки белые» вспоминают чаще и иногда поют семейными коллективами. Старинная песня почти полностью вытеснена романсом, городской песней и песней литературного происхождения. В качестве исторических песен здесь поют «Шумел, горел пожар московский», «Ревела буря, дождь шумел»; военной песней считают «Как родная меня мать провожала». Очень любят петь «Располным-полна коробушка», «Мой костер в тумане светит», «Все васильки, васильки», «Меж крутых бережков», «Хаз-Булат», «Чудный месяц», «Зачем ты, безумная, губишь» и т. п. В представлении исполнительниц все это — старинные «долгие» песни. Они составляют основу репертуара как отдельных исполнительниц, так и целых коллективов (например, хор дер. Пески Демянского р-на). О хороводных песнях можно записать только сбивчивые воспоминания, плясовые и шуточные песни тоже почти полностью забыты. Удалось записать шуточную песню «Толокно», «Я посею, посею ленку», отрывок песни «Зять на теще капусту возил». Место шуточной и плясовой песни почти полностью заняла частушка.

Старинные обряды и обычаи постепенно забываются. Были записаны воспоминания о зимних календарных праздниках и обычаях, с ними связанных. В Демянском районе культурно-просветительные организации провели интересную работу под девизом «Быту — новые традиции и обряды». Учитывая старинные обычаи и сочетая их с жизнью новой деревни, они организовывали в клубах и домах культуры торжественную регистрацию новорожденных, проводы в Советскую Армию (клуб дер. Пески), праздники русской зимы, весенние гулянья молодежи, день животновода, праздник урожая.

Из всех обрядов больше всего помнят свадебный (записан со слов пожилых женщин в Демянском и в Валдайском районах). Среди свадебных песен больше всего помнят величальные. Их знают твердо, поют почти без вариантов и всюду в пределах данного района называют одни и те же. Но в Демянском районе величальные песни свои, а в Валдайском — другие. Песни и причитания, относящиеся к периоду до венца, помнят хуже, их записано мало.

В 1968 г. группа сотрудников сектора фольклора, студенты Новгородского педагогического института и Ленинградского университета обследовали Пестовский район. Были произведены записи в Безубудевском, Барсаниховском, Елкинском, Осиповском, Охонском, Потгорелковском, Устюцком, Устье-Кировском сельских советах. Пестовский район самый северный в Новгородской области, граничит с Вологодской и Калининской областями. Через Пестово проходит железная дорога Ленинград—Москва—Рыбинск. В районе хорошее автобусное сообщение. Культурная жизнь здесь не менее интенсивна, чем в Демянском и Валдайском районах. Хорошо работают библиотеки, в каждой деревне есть телевизоры, в клубах показывают новые кинофильмы. Вместе с тем старинный фольклор здесь живет и во многих деревнях пользуется большой популярностью. Не составляет труда в любой деревне найти хороших песенниц, которые помнят действительно старинные протяжные и частые песни. Во многих деревнях есть известные всему району хорошие коллективы, исполняющие старинные песни. Отдел культуры (заведующая Н. С. Зверева) относится к ним внимательно. При первом же знакомстве в Пестове были названы хоры безубудевский, осиповский, устье-кировский, известные всему району, выезжавшие в Новгород и другие районы области.

В районе жива еще сказочная традиция. Участниками экспедиции было записано более 15 сказок. Особой известностью и популярностью пользуется У. Е. Стрелина (дер. Коровино Устюцкого сельсовета), сказки и бывальщины которой приходят послушать не только дети, но и взрослые. Хорошо владеет сказочной традицией и С. И. Скороспехова (дер. Устье Устюцкого сельсовета), рассказывающая в основном только волшебные сказки.

Наиболее любопытный материал для сравнения с записями Демянского и Валдайского районов дает свадебный обряд. Как уже говорилось выше, в Демянском и Валдайском районах было записано немало свадебных песен, преимущественно величальных. В Пестовском районе свадебный обряд и сопровождающие его песни помнят тоже хорошо. В некоторых деревнях по всем правилам старинного ритуала свадьбы играли еще в тридцатых годах. Песни сопровождают свадьбы и сейчас. Элементы обряда такие же, как и всюду: сватовство, благословение, девичник, баня, венчание, «княжой стол». Но если в Демянском и в Валдайском районах помнят множество величальных песен, певшихся во время «княжого стола» жениху, невесте и всем присутствующим, то в Пестовском районе за праздничным столом после венчания песен пели мало, а величальная песня была только одна. Она пелась и невесте, и жениху, и гостям с изменением первой строки. Зато очень богат песнями предвенечный период. Здесь помнят песни, обращенные к невесте-сироте, к жениху, песни на расплетение косы, песни, провожавшие невесту в баню, встречавшие жениха, приехавшего за невестой, провожавшие их к венцу и встречавшие после венца. Помнят не только песни, но и причитания невесты, ее матери, сестер, подруг. Здесь не было обычая приглашать плакальщиц, если невеста не умела причитывать. Обычно на свадьбах причитали от своего имени. Профессиональные плакальщицы участвовали только в похоронных обрядах. Умение причитывать выделило их среди других мастеров народного творчества и сделало известными на всю округу. Так, репутация плакальщицы прочно закрепилась за Ф. И. Веселовой (дер. Кузюпино Устюцкого сельсовета), О. В. Захаровой (дер. Пикалиха Устье-Кировского сельсовета) и др. Бытование похоронных причитаний в обследованном районе довольно активно. Высокоодаренные плакальщицы встречаются почти в каждой деревне. Анализ записанных причитаний показывает, что в них хорошо хранится традиция в композиции, образах и изобразительных средствах, а также включаются новые элементы, связанные с эпохой, индивидуальной судьбой и поэтическим вкусом исполнительницы.

Как и всюду, старинные обряды и обычаи в Пестовском районе уходят в прошлое. Сохранились только игровые детали, некоторые песни. Так, например, всюду знают песню коляды, в некоторых деревнях ее еще и теперь поют дети. Помнят еще шумные празднования масленицы, вывоз соломенного чучела под пение масленичной песни и сжигание его. Теперь сохранились только разжигание костра, катание с гор. Самым веселым временем были святки. Молодежь гадала, собиралась на беседы, играла. Удалось записать подблюдные песни, рассказы о различных гаданиях, ряжении (отпевание покойника, вождение коня). Игровые хороводные и шуточные песни, исполнявшиеся на беседах, здесь называют святочными, ходовыми, беседными. Таких песен записано много. Среди них «Как во городе королевна», «Ходил-гулял пан», «Погляди-ко, матушка, неженат жоху», «Из-за Питера купец» и т. д.

Старинных протяжных, «долгих» песен здесь знают много. Очень популярны «Калинушка с малинушкой, лазоревый цвет», «Шла Маша из лесочка», «Экой Ваня разудала голова», «Ванька в Питере родился», «Не все то горюшко, горе приплакать», «Лучше бы я, девушка, у батюшка жила», «Что за травонька в чистом поле, за муравая» и т. д. Знают и романсы, и городские песни, и литературные, т. е. все то, что бытует в Демянском и Валдайском районах в качестве «долгих», старинных песен, но почти все исполнители в Пестовском районе знают, что это не такие уж старинные

песни. Во многих деревнях есть хорошие исполнительницы, есть небольшие коллективы людей, привыкших петь вместе. Обширным репертуаром старинных песен владеют Ф. К. Быстрова и Н. Э. Ряхинова (дер. Чапурино Беззубцевского сельсовета), А. К. Белоусова, М. А. Сазонова и Ф. И. Богатырева (дер. Елкино Елkinsкого сельсовета), М. И. Смирнова и М. Н. Федорова (дер. Крутец Устюжского сельсовета), А. Б. Смирнова, Д. Е. Смирнова, А. Г. Бабурина и П. В. Белокурова (дер. Иванково Устюжского сельсовета), Е. К. Голубкова, М. В. Кудрявцева и И. К. Галунова (дер. Алехново Коровинского сельсовета) и ряд других.

Широкой известностью пользуется хор деревни Устье-Кировское, бессменной руководительницей которого в течение более чем десяти лет является Р. Е. Василькова. Прекрасно, слаженно поют женщины деревень Иванково Устюжского сельсовета и Алехново Коровинского сельсовета. Частый гость в Пестовском доме культуры — хорвой коллектив Осиповского сельсовета.

Распространены в районе частушки. Они поются, как правило, во время гуляний на улице, в клубе, а то и просто на «скопе», где соберется побольше людей. Исполнение частушек нередко сопровождается пляской. В ряде деревень распространено исполнение частушек «в отпев», своеобразный песенный диалог. Исполнение частушек преследует не только эстетические, но и чисто бытовые цели. Через их содержание выявляются взаимоотношения, сводятся счёты, происходит объяснение в любви. Любят в деревнях района частушки-характеристики, посвященные как отдельным лицам, так и целым деревням.

Экспедиционная работа в Новгородской области показала, что районы ее весьма разнообразны по сохранности и характеру старинного фольклора и дальнейшее обследование ее может быть не бесполезно.

А. Г. Васильев, В. В. Митрофанова (Ленинград).



ПЕСНИ БЫКОВСКОГО И СЕМЫТИНСКОГО СЕЛЬСКИХ СОВЕТОВ НОВГОРОДСКОЙ ОБЛАСТИ

В составе фольклорной экспедиции Института русской литературы АН СССР мною были обследованы Быковский и Семьтинский сельсоветы Пестовского района Новгородской области. В день нашего приезда в Пестово проходил районный праздник молодежи, посвященный подготовке к 50-летию комсомола. В клубе и на открытой эстраде выступали участники местной художественной самодеятельности. Это обстоятельство помогло мне в сборе песен. Художественная самодеятельность и в дальнейшем была для меня ориентиром в поисках любителей и знатоков народной песни.

От тридцати колхозниц-пенсионерок, в возрасте от 57 до 86 лет, и четырех работающих колхозниц, в возрасте от 28 до 47 лет, мною записано 165 песен (включая варианты), 2 плача по умершим, 3 причитания невесты и 254 частушки. Репертуар песенниц не очень велик: 20 номеров записано только от одной (18 песен и 2 причитания), шесть колхозниц напели от 10 до 17 песен. Менее десяти песен знало 19 человек. От остальных записаны только частушки.

Был взят на учет весь репертуар каждой исполнительницы, выслушаны все до единой песни, какие она знала. Из общеизвестных песен записаны только те, в которых обнаруживалось что-то новое в содержании. Местные песни записаны все. Такой подход позволил узнать индивидуальные интересы исполнительниц, песенный репертуар данной деревни и сельсовета, а также разные варианты местных песен. В частности, это позволило выявить интересный вариант песни первых лет революции «По морям, по волнам», записанный от Евгении Яковлевны Лебедевой (дер. Семьтино):

Красный флаг над синим морем взвился,
В нем победы пролетарский знак.
Комсомол со флотом подружился,
Не разлучишь их никак.

Припев:

Мы кольцо блокады разорвали,
Нашу власть Европа признает.
И теперь к любой стране причалит
Наш Советский Красный флот.

Эти заключительные слова песни Е. Я. Лебедева узнала от своего мужа, в середине двадцатых годов служившего во флоте в Ленинграде. Так эту песню любили петь на демонстрациях и молодежных собраниях.

Знакомство со всем репертуаром каждой исполнительницы дает возможность установить зависимость репертуара от характера человека, его жизненного опыта, культуры. В дер. Семьтино записи производились от шести колхозниц в возрасте от 57 до 78 лет. Разница в репертуаре огромная. Самая старшая, А. Л. Беляева, знает только духовные стихи евангелистов, в общине которых она пела еще до Отечественной войны. Упоминавшаяся уже Е. Я. Лебедева знает свадебные, игровые, лирические песни, романсы. Но основу ее репертуара составляют песни революции и гражданской войны, частушки двадцатых годов. Только у самых молодых исполнительниц, соседок Е. А. и М. Д. Виноградовых, всю жизнь проживших в данной местности, запас песен сходный, но он сильно отличается от репертуара остальных песенниц тем, что в нем все песни народные: свадебные, лирические и юмористические.

Характерна такая особенность песенного репертуара двух сельских советов: из 125 песен только 20 записаны в разных вариантах, остальные вариантов не имеют. Слова и мелодии очень многих песен знает только один человек в возрасте 75—86 лет. Так, песни о Преображенском полку и «Было летичко такое» были лишь в репертуаре В. Е. Удальцовой из дер. Волчиха. Прекрасные песни «Вы, поля, вы, поля, вы, широки поля» и «Сторона ли ты, моя сторонка» поет только П. Н. Каменева из дер. Кузнецово. «Вдоль по лугу, лугу», «Соловей мой, соловей, распрелестный молодой» известны одной Е. Я. Лебедевой из дер. Семьтино. Песню «Стой под белою под березою — учит муж жену» знает лишь Е. А. Доводчикова из дер. Климово. Только одна М. А. Яблокова из дер. Бревенное исполняет такие песни, как «Вы, заводы, вы, мои заводы», «Об чем, родненька ты моя, тоскуешь», «Рябина, рябинушка, выросла, цвела». Таких песен в единственном варианте в моих записях свыше сорока. Это больше трети всего песенного репертуара.

В памяти старшего поколения колхозников сохранился свадебный обряд со многими подробностями и песнями. Всего записано 23 свадебных песни. Из них семь — в разных вариантах. Самыми популярными в этих сельсоветах являются «На горе-то стоит елочка, под горой стоит светелочка» и «Отставааа лебедь белая все от стада лебединого». Их записано по пяти вариантов. Эти песни знают даже некоторые колхозницы в возрасте 45—50 лет. Многие знают песни «У нас друженька хорошенький» и «У Ивана добры кони» (записано по три варианта). Самыми большими знатоками свадебного обряда являются Е. С. Бойцова из Приданихи и Е. К. Беляева из соседней деревни Волчихи.

Старинные свадебные песни иногда активно вторгаются в современную жизнь. В дер. Семьтино вошел в обычай новый обряд торжественного вручения свидетельства о браке в клубе в воскресенье. Но обряд без песен и пляски не очень нравился пожилым колхозницам, и они решили его оживить. Когда молодоженам стали вручать свидетельство о браке (их было две пары, а потому в клубе было особенно много народа), колхозницы запели величальную песню, давно с такой силой не звучавшую в этой деревне. Это стихийное соединение нового обряда со старой величальной песней пришлось по душе молодоженам и многим присутствующим.

Самым живым жанром являются частушки. Они поются везде: в клубе, в поле, дома и на улице. Но основное место их исполнения — на семейных, дружеских и колхозных вечерах. В настоящее время в Семьтинском и Быковском сельсоветах поются только три вида частушек: «страдания», «Семеновна» и плясовые. В Пестовском районе есть и еще одна категория частушек — те, что поются со сцены участниками художественной самодеятельности. Члены агитбригады районного дома культуры берут частушки и шутки из эстрадных сборников, газет. На месте выступления узнают имена лодырей, пьяниц, вставляют их в частушки и поют.

По-инному подходят к созданию частушек участники агитбригады одного из клубов города Пестово. Там изучили традиции частушечного творчества и их исполнения и на основе этих традиций создают свои, иногда очень удачно. Исполняются частушки циклом, со своим запевом:

Я сейчас спою для вас
Сборные частушки.

Дальше поется восемь-десять частушек, в которых перемежаются сатира, юмор и лирика. В выступлениях сочетаются подлинно народные частушки и сочиненные самими участниками агитбригады.

Несколько слов следует сказать о недостатках собрания, хранения и пропаганды народной песни. Фольклористы слабо используют возможности, которые предоставляют печать, радио для пропаганды народного творчества, недостаточно привлекают к своей работе сельскую интеллигенцию. Собрание народных песен необходимо сочетать с пропагандой их среди населения. Мною было устроено прослушивание произведенных

записей и два вечера народной песни — в Быковском и Семьтинском клубах. Слушали записи песен с исключительным вниманием, потому что все это было родное и неповторимое. «Такого нигде и никогда не услышишь», — сказал один юноша.

Но в арсенале фольклориста есть и другие средства пропаганды. Некоторые из них использовал и я. Районный отдел культуры созвал совещание работников культуры. На этом совещании был прочитан доклад о роли клуба в пропаганде народной песни с демонстрацией записей песен Быковского сельсовета. Местные руководители охотно предоставляют возможность для разговора с населением о народной песне, видя в этом важное и сильное средство воспитания коммунистической морали и нравственности. Районная газета «Коммунист» напечатала пять очерков о народных песнях и песенниках Семьтинского и Быковского сельсоветов. И это лишний раз свидетельствует о том, какие возможности предоставляются нам печатью для пропаганды народной песни, как ждут нашей помощи в районах и областях.

Думается, давно назрел вопрос о планировании пропаганды народного творчества, так же как планируется собрание его и изучение. Я вижу в этом одну из важнейших задач работы фольклориста.

И. В. Ефремов (Ленинград).



КОМПЛЕКСНАЯ ЭКСПЕДИЦИЯ НА СВЕТЛОЯРЕ

В сентябре 1968 г. на озере Светлояр в Горьковской области работала комплексная экспедиция, организованная отделом науки «Литературной газеты». Различные специалисты — фольклористы, археолог, геолог, озеровед, инженеры-аквалангисты — сделали еще одну попытку проверить достоверность легенды о граде Китеже. Задачей фольклористов (преподаватель МГУ Н. И. Савушкина, студентки Е. Богданова, Н. Юдина, М. Юхневич) было собрать устные рассказы о Китеже и Светлояре, бытующие в окрестных деревнях. Материалы должны были послужить для выяснения исторических обстоятельств возникновения легенды. Наряду с этим большой интерес представляло выяснение сюжетного состава легенды, ее современного состояния.

Известно, что специальные научные записи фольклора на Светлояре впервые производились В. Л. Комаровичем в 1925—1926 гг.¹ В 1930 г. Ю. А. Самарин собирал устные рассказы на Светлояре, а в 1931 г. под его руководством работала комплексная экспедиция, включавшая фольклористов, искусствоведов, историков религии.² В 1959 г. здесь работали сотрудники Института этнографии АН СССР В. Н. Басилов и Н. Н. Велецкая.³

Нами была составлена специальная программа собрания устной прозы, включающая вопросы не только непосредственно о китежской легенде, ее мотивах и т. д., но и о календарном цикле праздников, обрядах, демонологии, поверьях и т. д. Кроме того, мы использовали в работе «Краткую программу собрания топонимов, микро-топонимов и местных географических терминов», составленную Бюро топонимической комиссии Московского филиала Географического общества. За неделю пребывания на Светлояре мы обследовали с. Владимирское, пос. Светлояр, деревни Никитино, Шадино, Осиновку, Большие Ключи.

В сознании рассказчиков не существует целостного текста (сюжета) легенды о граде Китеже, ими не осознается ее эстетическая функция; они просто делают известными им сведениями, которые либо истолковываются как несомненные реальные факты, либо подвергаются сомнению и переоценке, либо просто критикуются как вымысел. Анализ и сопоставление разных оценок информации представляются нам очень важными для выяснения судьбы китежской легенды.

Всего нами записано около 350 свидетельств и рассказов о происхождении озера, о татарском нашествии и исчезновении Китежа, о скрытых соборах, откуда временами слышен колокольный звон, о видениях и чудесах на озере, о целебных свойствах его воды и т. д. Одни из них отнесены в далекое или сравнительно недалекое прошлое, другие мыслятся как возможные и сейчас. Среди наших записей есть варианты расска-

¹ В. Л. Комарович. Китежская легенда. Опыт изучения местных легенд. М.—Л., 1936, глава 1.

² А. Невский. Работа Светлоярской экспедиции. Советская этнография, 1931, № 1—2.

³ В. Н. Басилов. О происхождении культа невидимого града Китежа (монастыря) у озера Светлояр. Вопросы истории религии и атеизма, 1964, XII.

зов, известных в изложении Мельникова-Печерского, Пришвина, Гациского и других, есть и новообразования. Структурно они представляют все три типа несказочной прозы: «слухи» (характерно высказывание: «я слухом пользовался...»), мемораты и фавулаты.

Собранные материалы прежде всего позволяют судить о современном составе и состоянии китежской легенды, характеризуют последний этап ее существования. Наибольшее количество новообразований посвящено загадочному происхождению озера, целебным свойствам его воды, обитанию в нем особенных рыб, чудовищ и т. д. Это свидетельствует о том, что творческая фантазия местного населения обращена сейчас не к граду Китежу, а к самому Светлояру, его загадочным, еще не объясненным наукой свойствам. Объектами рассказов являются и сами экспедиции, а их главными действующими лицами — водолазы, которые стали весьма популярными персонажами. Идея приобщения к «сокровенному граду» уже не волнует даже специально приходящих сюда богомольцев.

Что же касается исторических частей легенды, то о них по-прежнему можно судить пока лишь предположительно. Живая память народа, по нашим данным, охватывает период примерно полуторавековой давности (наиболее ранние свидетельства записаны от 90-летних жителей, сылавшихся на рассказы дедов как очевидцев). Это рассказы о помещике, захотевшем спустить озеро, о монашках, живших на берегу, о религиозных диспутах, о ярмарке. Характерно, что среди этих рассказов совершенно отсутствуют свидетельства о купальской или иной обрядовости и ее пережитках, приуроченные к озеру, что, на наш взгляд, подтверждает правильность критики В. Н. Басиловым первой главы исследования В. Л. Комаровича о генезисе светлоярского культа.⁴ «Историческая» же память народа оперирует в основном фактами «Китежского летописца», который называют «летописью» или просто «книгой». Характерно, что в качестве такого же достоверного источника называют и роман Мельникова-Печерского «В лесах», и очерк Короленко «На Светлояре».

Проведенная экспедиция представляла собой первый этап работы, являлась по существу разведкой. Для нас несомненна необходимость продолжения работы, расширения территории обследования (в частности, собирания материала вокруг ближайших озер — Нестяра и др.). Проблема исторических обстоятельств возникновения легенды требует комплексного подхода и решения, поэтому мы продолжим сотрудничество с участниками состоявшейся экспедиции, которые также планируют дальнейшую работу на Светлояре и в его окрестностях.

Н. И. Савушкина (Москва).



ДВЕ ПОЕЗДКИ НА КУЛЕНГУ

(КАЧУГСКИЙ РАЙОН ИРКУТСКОЙ ОБЛАСТИ)

Район Верхней Лены очень интересен в историко-этнографическом отношении. Еще в 1915 г., как известно, М. К. Азадовский обнаружил здесь «великолепно сохранившуюся» обрядовую поэзию и «мощные залежи сказочного богатства». Именно здесь встретил он замечательную сказительницу Н. О. Винокурову.

Сейчас, т. е. более чем столетия спустя, прикуленские села, если не по-прежнему, то во всяком случае больше, чем какие-либо другие места Качугского района, хранят былые фольклорные традиции. Первая моя поездка в этот район Иркутской области состоялась летом 1967 г., вторая — в октябре 1968 г. За это время обследованы Анга, Качуга, Верхолensk, Красноярово, Толмачево, Челпаново, Большедворское, Алексеевка, Хабардино, Белоусово, Шеметово, Обхой, Ор, Житово и лишь отчасти Усть-Тальма. Почти все эти села, как и райцентр Качуг, русские, старожильские и основаны в конце XVII в. Исключение представляют Житово, заселенное потомками смешанных, главным образом русско-бурятских, браков, и Обхой — до революции крупное бурятское село. В Обхое живет сейчас Р. Е. Шеметова — дочь Н. О. Винокуровой. Уже при первой встрече с Раисой Егоровной стало ясно, что это талантливая, удивительно памятливая сказительница, со своим особым восприятием сказочной событийности. И, что особенно важно, она относится к числу тех, уже редких в наше время сказительниц, которые имеют довольно обширную и постоянную аудиторию. При этом слушатели сказок Раисы Егоровны — не просто слушатели, но живые участники происходящих в них событий. Героев сказочных историй Ранса Егоровна называет именами

⁴ В. Н. Б а с и л о в. О происхождении культа..., стр. 152—154.

присутствующих, обращается к ним по ходу действия, незаметно включая их в невидимый и сложный процесс сотворчества.

Всего от Р. Е. Шеметовой записано мною 30 сказок. Одиннадцать из них — с теми же сюжетами, что в книге сказок Н. О. Винокуровой.¹ Девятнадцати сказок, записанных мною от Шеметовой, нет среди опубликованных М. К. Азадовским, хотя Раиса Егоровна утверждает, что все они переняты ею от матери.

Однако во всем своем многообразии фольклорный репертуар Р. Е. Шеметовой раскрылся во время второй моей поездки к ней, в октябре 1968 г. Не только сказки записала я тогда, но и бывальщины, и бесчисленное множество старинных песен, частушек, винограды, и полный свадебный обряд. И весь этот богатый репертуар Раиса Егоровна переняла опять-таки от Н. О. Винокуровой.

«Ты, Райка, у меня меньше всех, ты запомни все матерены слова. А я это не сдержала», — горюет она иногда. Записи, произведенные от Р. Е. Шеметовой, позволяют отметить своеобразие ее творческой индивидуальности. В каком бы жанре она ни выступала, везде обнаруживается тяготение к бытовым и психологическим деталям. Особенно интересно сказительница воспроизводила свадебный обряд. Она не просто поет «свадебшны» песни и рассказывает о ритуальном значении обряда, но и воспроизводит его в небольших и выразительных жанровых сценках:

«... На другое утро сваты приходят за ответом. Приходят рано, пока поперечник² не перегорел. Останавливаются так, чтобы не перейти матёнку.³

— Ну, здравствуйте, здравствуйте, сватушки, проходите в горницу.

— Да мы матню-то уж не будем, сватушка, переходить, как бы не поперечило. А сама сватья шею-то уж вытягивает к куте:

— Ну, как у вас поперечник? Печенька-то растопилась...».

Раиса Егоровна подробно описывает психологическое состояние невесты, ее родных, состав приданого, детали туалета, обстоятельно объясняя, как оно шьется, сколько стоит, как сервируется стол, какие блюда готовятся и т. д. Рассказ пересыпается пословицами, поговорками, в повествование включаются местные бывальщины и поверья. Однако, несмотря на разнообразие репертуара Р. Е. Шеметовой, она прежде всего сказительница. И хотя сказки ее изобилуют психологическими и бытовыми деталями, пронизаны чувством природы, точность передачи однажды услышанного сюжета является для Р. Е. Шеметовой неписаным законом сказывания.

Совсем иной Алексей Алексеевич Дерягин — безусловно, самый талантливый сказитель, с которым довелось мне встретиться в Качугском районе. Родом он из с. Анги (по речке Анга), — того самого села, где М. К. Азадовский нашел замечательных сказителей Емельяна Ананьева и Максима Медведева, сказки которых позволили ему сделать вывод о существовании здесь особой сказительской школы. А. А. Дерягин хорошо знал того и другого, постоянно слушал их в молодости и вспоминает до сих пор, особенно Е. Ананьева: «Посказитель был — о-о! Человека сразу обрисует, как в руку вложит или заплату приклеит. Потом у него жену зверски убили, и он перестал сказывать». Судя по всему, А. А. Дерягин не только перенял от своих талантливых односельчан сказочные сюжеты, но и усвоил их манеру сказывания. Сказки А. А. Дерягина так же многосюжетны, изобилуют вводными эпизодами, порой непристойными, но блестяще остроумными. А. А. Дерягин не придерживается раз и навсегда установленной традиции. Он очень вариативен, в чем убедило меня вторичное посещение Алексея Алексеевича.

Всего от А. А. Дерягина записано 35 номеров. Из них только 5 волшебных сказок, 20 — бытовых, 6 произведений собственно о сочинения (три в стихах и три смешанные, сочетающие в себе стихи и прозу, главным образом бытового содержания). Все шесть номеров в художественном отношении слабы, но любопытны как материал, характеризующий личность сказителя, а также помогающий понять психологию современного сказкотворчества. В этом смысле необходимо отметить еще одну (правда, небольшую, всего 4 номера) группу произведений, записанных от А. А. Дерягина. Жанр их установить трудно. Более всего они напоминают сатирические сказки и сказки бытовые, хотя в них налицо как элементы волшебной сказки, так и бывальщины и устного рассказа.

Кроме А. А. Дерягина и Р. Е. Шеметовой, в Качугском районе я записала сказки еще от двух сказителей. Один из них — Иннокентий Григорьевич Житов (с. Житово по речке Куленге). Ему 39 лет, он колхозный бригадир, образование — пять классов. От него записано четыре сказки (1 волшебная, 3 солдатские) и пять местных легенд, в основном бурятских. И. Г. Житов рассказывает сочно, выразительно, но постоянной аудитории, как у Р. Е. Шеметовой, не имеет. Интересно, что сказки эти И. Г. Житов перенял от своего дяди — Кузьмы Егоровича Винокурова (сына Н. О. Винокуровой и

¹ См.: Марк Азадовский. Сказки Верхнеленского края. Иркутск, 1924.

² Полено, лежащее в русской печи поперек.

³ Балка поперек избы, на которой настлан потолок.

брата Р. Е. Шеметовой), умершего шесть лет назад. О последнем в районе ходят легенды, как о сказителе редкостного дарования. К. Е. Винокуров много лет провел в армии и солдатские сказки рассказывал от первого лица. Поэтому и его племянник И. Г. Житов «дядю Кузьму» делает главным героем сказочных историй: «Как Кузьма шел с плена», «Дядя Кузьма и барская свинья» и т. д.

В с. Челпаново были записаны три сказки от Алексея Ивановича Пермякова (63 года): «Про серого волка», «Протупей-прапорщик», «Тарас Бульба» (сюжет Ильи Муромца). Местные жители говорят, что раньше Алексей Иванович знал много сказок и часто их сказывал, но теперь забыл. Сказки он перенял от своей матери — ныне покойной Мавры Даниловны Пермяковой. Эта сказительница пользовалась в свое время популярностью не меньшей, чем Н. О. Винокурова. Воспоминания о ней я слышала почти в каждом селе по Куленге: «У бабушки-то Мавры вечера вечерали. Народ к ней наберется — полна изба. И она имям вся ночь сказки мажет. Спросит только:

— Вы чо, робята, спите?

— Не-ет, нет, бабушка.

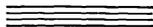
И так до утра».

В прикуленгских селах говорят и о замечательном «посказителе» Белодворском (с. Большедворское), родном брате Н. О. Винокуровой, которого уже тоже нет в живых, и об Агафье Кузьминичне Шеметовой (с. Толмачево), родной «сестренице» по мужу Р. Е. Шеметовой. Я была у нее, но бабушка Агаша, как зовут ее односельчане, очень стара и рассказывать мне отказалась. Судя по всему, сказка на Куленге еще сравнительно недавно жила по-настоящему полнокровной жизнью.

Другие жанры — песня, частушка — бытуют здесь в полном смысле этого слова. За время поездки мной было записано 100 частушек и 120 песен тематически разнообразных: любовных, бытовых, сатирических, «тюремных» и современных «уголовных», партизанских. При этом нужно учесть, что записи далеко не исчерпывают всего богатства названных жанров. Что же касается обрядовых песен, то здесь вновь приходится возвращаться к деревням по р. Куленге. «Там-то, на Куленге, распотешнее поют», — такое и подобные замечания приходилось слышать не раз и в Верхоленске, и в Качуге, и в Шишкине. Собственно, отдельные номера «свадьбишных» и масленичных песен записывала я и в Верхоленске. Их знают главным образом те, которые в давнопрошедшие времена «жили на свадьбах». Это В. П. Гуленкова, Н. И. Уваровская, Д. Г. Пермякова и некоторые другие. Но свадебный обряд целиком и с обилием всех ритуальных песен удалось записать только на Куленге. Там знают его многие. Лучшие записи сделаны от А. Е. Буториной (с. Толмачево), Х. А. Главинской (Белоусово), А. Х. Пермяковой (с. Челпаново) и, как уже упоминалось, от Р. Е. Шеметовой (с. Обхой). Однако из бытования этот обряд исчез почти полностью и если существует, то в незначительных своих частностях. Зато праздник коляды в Красноярове, Толмачеве, Челпанове, Алексеевке и Большедворском сохранился полностью. «На Куленге каждый год коляду гаркают. Так нагаркаются, что едва домой придут. Так там старину соблюдают», — говорила мне в Верхоленске В. П. Гуленкова. И относятся к этому обряду не только как к забаве или развлечению, но как к серьезному делу. «Гаркать коляду» ходят в несколько «бригад», между которыми заранее поделены «сферы влияния». В каждой партии (с. Челпаново) по 18—20 человек. «Под окошко стукам, — рассказывает Е. А. Гриднева, — можно, нет коляду гаркать? Кого пройдем — ешо пообидятся: чо мы хуже всех чо ли? А то сами прибегут: у нас, мол, каждый год урон, урон и урон — пропойте коляду. С собой сумки, бидоны, грелки берем. Все слываем и складываем вместе. Тарочки дают и деньгами. Потом насбираем да и гуляем по два-три дня».

Сочетание памятников материальной культуры прошлого с несомненным фольклорным богатством, отмеченным своеобразной традиционностью, характерной лишь для Верхней Лены, а также интересные находки, связанные с именами выдающихся деятелей русского революционного движения, ставят Качугский район в ряд с другими перспективными в смысле комплексного изучения областями страны.

Е. И. Шастина.



ХРОНИКА

ФОЛЬКЛОРИСТИКА НА VI МЕЖДУНАРОДНОМ КОНГРЕССЕ СЛАВИСТОВ

Шестой международный конгресс славистов проходил с 7 по 13 августа 1968 г. в Праге. В его работе участвовали делегации 26 стран. Кроме тысячи с лишним официальных членов конгресса, на нем присутствовало довольно много ученых на правах гостей. Одновременно работало пять секций: языковедение, литературоведение, литературно-лингвистические проблемы, славянская народная словесность, общеславянские исторические проблемы. Всего было прочитано и обсуждено около 700 докладов, сообщений и тематических выступлений.¹

Секция народной словесности имела шесть заседаний, на которых председательствовали поочередно: П. Г. Богатырев и К. Дворжак, И. Горак, В. Харкинс и Д. Йержабек, Ц. Романска и Я. Мандат, В. Г. Базанов и Я. Ех, М. Браун и К. Горалек. Из 34 докладов, сообщений и тематических выступлений, прочитанных на фольклорной секции, ученым Советского Союза принадлежало 13, фольклористам Чехословакии — 7, Югославии — 6, Бельгии, Болгарии, ГДР, Италии, Польши, Румынии, США и ФРГ — по одному. Все эти материалы были полностью напечатаны перед конгрессом и зачитывались в сокращенном виде.² Каждое заседание завершалось обсуждением. Вся дискуссия будет опубликована Чехословацким комитетом славистов.

Одну из центральных проблем составили вопросы сравнительного изучения народного эпоса. Доклад Б. Мериджи (Италия) «Общеславянские элементы в славянском народном эпосе» исходил из тезиса, что эпические песни восточных и южных славян созданы на базе общих праславянских элементов, возникших, может быть, под воздействием скифской или сарматской культуры. Т. Чубелич (Югославия) в докладе «О сравнительном изучении славянского эпоса», напротив, доказывал, что существуют разные основные типы эпической поэзии и что следует исходить прежде всего из тезиса о художественной автономности эпоса каждого народа и только на этой основе рассматривать черты общности.

Украинские исследователи В. А. Юзвенко, Н. С. Шумада, М. М. Гайдай и В. Н. Скрипка выступили с докладом «Историко-типологические и генетические связи в эпическом песенном творчестве славян». Сходная по теме работа болгарских фольклористов Ц. Романской, С. Стойковой, Р. Ангеловой и Т. Живкова была озаглавлена «Генетические связи и типологические сходства болгарского юнацкого эпоса с сербохорватскими юнацкими песнями, русскими былинами и украинскими эпическими песнями». Согласно их выводам, связи эпической поэзии болгар и сербохорват — историко-генетические; аналогии же болгарского эпоса с русским и украинским в одних случаях объясняются историко-генетической связью, в других — историко-типологическим сходством. Б. Н. Путилов прочел доклад «Проблемы жанровой типологии и сюжетных связей в русском и южнославянском эпосе».

Результаты исследования конкретных фактов генетической зависимости содержал доклад К. Горалека (Чехословакия) «Античная традиция в южнославянской народной

¹ Программа конгресса строго отличала эти выступления, посвященные тому или иному специальному вопросу (они были аналогичны сообщениям, но более кратко по регламенту), от выступлений в дискуссии по поводу прочитанных докладов и сообщений.

² Большинство фольклористических докладов и сообщений советской делегации изданы в специальных сборниках: История, культура, фольклор и этнография славянских народов. М., 1968; Славянские литературы. М., 1968. Остальные материалы напечатаны в посвященных конгрессу номерах периодических изданий и в виде брошюр. Аналогично публиковались доклады делегатов от других стран. Кроме того, Чехословацкий комитет славистов издал к конгрессу специальный сборник, в который вошли резюме всех докладов, большинства сообщений и тематических выступлений ученых всех стран.

поэзии». Бельгийский славист Ш. Гиарт назвал свою работу «Аналогии в оформлении повествования между южнославянским и французским эпосом», где рассматривал влияние творчества жонглеров на художественные приемы южнославянских певцов. Генетическая зависимость от мировых сюжетов доказывалась в докладе чехословацкого исследователя Я. Еха «К вопросу о славянской редакции сказочного материала». О результатах изучения генетической связи южнославянской песни о Куликовской битве и русского предания рассказал С. Н. Азбелев.

Была обсуждена проблематика жанровой и видовой специфики прозаического фольклора, особенностей его национальных форм. К. П. Кабашников прочел доклад «Белорусская сказка в сказочном эпосе славян». Сходную проблему рассматривало сообщение чехословацкой исследовательницы В. Гашпариковой «Словацкий народный рассказ в этническом и интерэтническом отношении», где было продемонстрировано, в частности, влияние фольклора других славянских и неславянских народов Европы. Специально о русском материале доложили: К. В. Чистов — в докладе «О сюжетном составе русских народных преданий и легенд (методологические вопросы)», В. К. Соколова — «О некоторых типах исторических преданий (к проблеме их жанрового своеобразия)», Э. В. Померанцева — «Жанровые особенности русских быличек». М. Бошкович-Стулли (Югославия) констатировала разнородность критериев, на основе которых различают жанры несказочного прозаического фольклора, и предлагала выработать единообразное толкование основных понятий. Вместо отсутствовавшего на съезде Ю. Кшижановского доклад о польской паремииологии прочитал С. Свирко (Польша).

Специальное заседание было отведено балладе. М. Браун (ФРГ) в докладе «Методические проблемы изучения народной баллады» объяснял связь этого жанра с лирикой тем, что баллада отражает в основном «лирические факты» — поступки, движущей силой которых являются личные эмоции. О связи баллады с эпосом, лирикой и драмой говорила югославская фольклористка М. Сертич. Доклад И. Горака (Чехословакия) был посвящен выявлению в славянских балладах ряда международных сюжетов, пришедших в Центральную Европу с Востока. Сравнению структуры русских и чешских баллад была посвящена работа В. Харкинса (США). О Сироватка (Чехословакия) прочел доклад «О связи чешской и немецкой народной баллады».

Ряд докладов и сообщений исследовали взаимоотношения фольклора с литературой и другими смежными областями народной культуры. В. Г. Базанов прочел доклад «Проблема „литературного фольклора“ в русском революционном движении XIX века». Доклад П. Г. Богатырева был озаглавлен «Художественные средства в юмористическом ярмарочном фольклоре». Румынский славист П. Ольтеану выступил с работой «„Fiore de Virtù“ в славянских переводах с румынского языка». С. А. Макашин рассказал об издании в серии «Литературное наследство» новых материалов архива П. В. Киреевского. Н. Н. Велецкая прочла сообщение «О некоторых ритуальных явлениях языческой погребальной обрядности в свете данных славянского фольклора и этнографических материалов».

Вопросы современного состояния фольклора, затрагивавшиеся в той или иной мере рядом докладчиков, были подвергнуты и специальному рассмотрению. С докладом «Виды современного фольклора славянских народов» выступил В. Е. Гусев. К. Пенушлиски (Югославия) сделал сообщение о современном состоянии македонской эпической традиции. Об обследовании фольклора словенцев, живущих в изолированной альпийской долине на территории Италии, доложил югославский ученый М. Матичетов. Выступление И. Клагге (ГДР) было озаглавлено «Образ человека в русской частушке послевоенного времени (1945—1964)».

Особое место в работе секции заняли теоретические проблемы систематизации. Чехословацкий ученый О. Зилинский рассматривал общую проблематику исторической классификации песенного фольклора славян. Украинские фольклористы А. И. Дей и С. И. Грица выступили с докладом «Принципы жанровой систематизации и научного издания украинского словесно-музыкального народного творчества на современном этапе». Принципам каталогизации вариантов лирических песен посвятила свой доклад Ц. Гавликова (Чехословакия). О. Младенович (Югославия) говорила о месте орских (игровых) песен в систематизации сербохорватского фольклора.

Кроме работы секций по программе конгресса состоялось также заседание Международной фольклорной комиссии, на котором был заслушан доклад К. Горалека о деятельности комиссии. В обсуждении доклада приняли участие советские фольклористы.

С. Н. Азбелев (Ленинград).



НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ ПО ЭСТЕТИКЕ ФОЛЬКЛОРА

5—10 июля 1968 г. в Бурятском институте общественных наук АН СССР (г. Улан-Удэ) проходила 3-я Всесибирская конференция фольклористов. Она была посвящена проблемам эстетики фольклора. В работе конференции принимали участие представители многих научно-исследовательских учреждений, преподаватели высших учебных заведений, работники домов народного творчества как Сибири, так и ряда республик и областей страны.

Конференцию открыл председатель оргкомитета доктор филологических наук Л. Е. Элиасов. Он отметил, что советская фольклористика за последние годы достигла значительных успехов. Но вместе с тем многие вопросы требуют теоретической разработки и широкого обсуждения специалистов.

Л. Е. Элиасов выступил с первым докладом — «Проблемы изучения эстетики фольклора народов Сибири». Отметив богатство народного творчества Сибири, докладчик обратил внимание на значение этого материала для решения теоретических проблем. Он раскрыл историю формирования эстетического идеала народа и подчеркнул его роль в определении общественной ценности фольклора. Л. Е. Элиасов выделил особо важные проблемы теоретического изучения фольклора: изучение эстетики фольклора многочисленных народов Сибири в процессе их взаимодействия; исследование эстетики рабочей поэзии, а также эстетического идеала в народной поэзии, созданной в местах политической каторги и ссылки.

В. Е. Гусев (Ленинград) обратился к конференции с приветствием от Комиссии комплексного изучения художественного творчества при АН СССР и фольклористов Ленинграда.

В своем докладе В. Е. Гусев охарактеризовал состояние фольклористической науки в социалистических странах, особо выделив проблемы эстетики фольклора. Докладчик отметил, что в странах социализма изучение фольклора ведется не только литературоведами, но и искусствоведами, музыковедами, этнографами. Такое комплексное изучение фольклора дает возможность осветить многие интересные и важные проблемы эстетики народного творчества.

В. М. Сидельников (Москва) в докладе «Эстетическое в поэтическом искусстве народа» подчеркнул исторически обусловленную связь эстетических воззрений народа с реальной действительностью. Большое внимание в докладе уделено значению произведений фольклора в эстетическом воспитании подрастающего поколения. Современные эстетические воззрения народа, отметил докладчик, проявляются не только в произведениях устной поэзии, но и в художественной самодеятельности.

Л. П. Кузьмина (Улан-Удэ) выступила с докладом «Эстетический идеал песенного творчества рабочих Сибири». На примере песен рабочих Сибири конца XVIII—начала XIX в. в докладе показано, что их эстетическая ценность заключается в отражении тех изменений в мировоззрении рабочих, которые возникли под влиянием исторических событий.

С. Ш. Чагдуров (Улан-Удэ) в докладе «Речевая структура улигеров как национальная форма искусства» наряду с проблемой национального содержания выделяет проблему национальной формы, проблему эстетико-стилистического изучения народного эпоса. Рассмотрев взгляды различных ученых, докладчик предложил свое, во многом оригинальное решение этой проблемы.

М. Г. Воскобойников (Ленинград) в докладе «Фольклорная проза тунгусо-маньчжуров как вид народной культуры» охарактеризовал состояние современного изучения фольклорной прозы тунгусо-маньчжуров. Докладчик подробно остановился на актуальных вопросах изучения фольклора отдельных тунгусских народностей, на проблеме заимствования, взаимовлияния и параллельного сосуществования устной поэзии народностей, на проблеме классификации жанров фольклора как вида национальной культуры.

А. П. Селявская (Иркутск) в докладе «Эстетика слова» подчеркнула, что богатство языковых формул, фабульных элементов, ритмических структур характеризует не только эстетическую природу хорошо известных жанров, но и таких менее изученных видов фольклора, как разнообразные формы «народного краснословия». А. П. Селявская детально проанализировала эти формы, выявляя их эстетическую ценность.

Р. А. Шерхунаев (Иркутск) в докладе «Эстетические воззрения бурят в улигерах» исследует этот вопрос на материале произведений, исполнившихся в Унгинской долине в ангарских степях Западной Бурятии.

А. И. Уланов (Улан-Удэ) в докладе «Прекрасное в бурятских мифах» показал, что в основе народной мифологии лежит эстетическое восприятие окружающей действительности, раскрыл эстетическую оценку важнейших жизненных явлений первобытной общины.

В обстоятельном докладе П. А. Троякова (Абакан) рассматривался вопрос о магической функции сказывания как эстетической категории в сюжетосложении архаической сказки.

В. Т. Петров (Якутск) выступил с докладом «Отражение народной морали в произведениях А. Е. Кулаковского». Докладчик сделал вывод, что фольклор был одним из истоков мировоззрения зачинателя якутской литературы.

С. И. Красноштанов (Хабаровск) сделал сообщение об отношении критиков Пролеткульта к народному творчеству, к его эстетическим идеалам.

Н. О. Шаракшинова (Иркутск) охарактеризовала отражение эстетических воззрений в эпосе по материалам бурятских версий «Гэсэра».

В докладе Е. И. Шастиной (Иркутск) «Роль этического элемента в эстетике волшебной сказки» было показано, что нравственные идеалы в волшебной сказке имеют особый характер выражения. Категории долга, совести, чести и т. д. наполнились у современных сказочников новым содержанием, что отразилось на эстетике сказки.

М. Н. Мельников (Новосибирск) в докладе «К вопросу об эстетике детского фольклора» анализирует современный устнопоэтический репертуар детей как средство нравственного и эстетического воспитания подрастающего поколения.

В докладе В. Б. Махатова (Улан-Удэ) «Эстетика фольклора и развитие бурятской прозы» рассмотрена роль фольклора в формировании национальной литературы.

Е. В. Баранникова (Улан-Удэ) выступила с докладом «Любимые герои бурятских волшебных сказок», уделив основное внимание воспитанию в человеке чувства прекрасного на примере фольклорных персонажей, в которых народ воплотил свои идеалы красоты и величия человеческих подвигов.

А. Ш. Кичиков (Элиста) в докладе «Песня о богатыре Сенале из „Джангара“ в различных эстетических оценках», анализируя калмыцкий эпос, раскрыл эстетические идеалы народа.

Е. С. Обшарина (Владивосток) в докладе «О некоторых особенностях песенного творчества периода гражданской войны на Дальнем Востоке» показала связь выражения новых эстетических идеалов с традиционным народным творчеством.

Н. А. Бондарева (Петропавловск-Камчатский) в докладе «О критериях фольклорности и художественности народного творчества» остановилась на вариативности фольклора, его коллективности и устности.

Доклад Р. П. Арефьевой (Улан-Удэ) был посвящен сказочному творчеству Е. И. Сорокиковой-Магая. Охарактеризовав образы положительных героев, докладчица пришла к выводу, что эстетический идеал народа в новых сказках Магая получил дальнейшее развитие.

Р. П. Потанина (Улан-Удэ) в докладе «Образы женщин в семейном фольклоре» рассмотрела отражение эстетического идеала в семейских песнях (старообрядцев).

В докладе Л. М. Свиридовой (Хабаровск) «Традиционная русская лирическая песня на Дальнем Востоке» рассмотрен местный песенный репертуар и охарактеризовано влияние эстетического идеала на отбор и сохранность традиционного фольклора.

С сообщением о музыкальном творчестве малых народностей Дальнего Востока выступил Н. Н. Менцер (Хабаровск).

Об отражении эстетических воззрений народа в бурятских улигерах сделал сообщение старейший бурятский фольклорист С. П. Балдаев (Улан-Удэ).

Выступившие в дискуссии М. Г. Воскобойников, П. Т. Громов, В. Е. Гусев, А. С. Сабилов, В. М. Сидельников, А. И. Уланов, Р. А. Шерхунаев и другие отметили важное значение конференции как первого опыта научного сотрудничества в области изучения эстетики фольклора. В докладах, по мнению участников конференции, были подняты некоторые важные теоретические вопросы изучения устной поэзии, которые до настоящего времени не получили глубокого теоретического освещения.

Л. А. Соловьева (Улан-Удэ).



КОМПЛЕКСНОЕ ИЗУЧЕНИЕ ФОЛЬКЛОРА

Комиссия комплексного изучения художественного творчества АН СССР организовала симпозиум, проведенный 21 апреля 1969 г. в Ленинграде. Проблемы комплексного изучения народного искусства, обсуждавшиеся на симпозиуме, привлекли внимание свыше 50 исследователей.

Во вступительном слове заместитель председателя Комиссии комплексного изучения художественного творчества АН СССР доктор исторических наук В. Е. Гусев

(Ленинград) охарактеризовал возможные направления комплексного изучения народного искусства фольклористами — филологами, музыковедами, хореографами, искусствоведами: исследование внутренних органических связей в синкретических видах фольклора, определение вторичных связей между словом, напевом, танцем в позднейших фольклорных произведениях, анализ различных типов сложности в разных видах и жанрах фольклора и т. п. Изучение фольклора как составной части более сложных комплексов (народный быт, народная культура, народное искусство) предполагает сотрудничество фольклористов, этнографов, историков культуры, искусствоведов, социологов. Особое место в выступлении В. Е. Гусева заняли проблемы структурализма и использования методики точных наук в фольклористике.

Кандидат искусствоведческих наук В. А. Гошовский (Львов) в докладе «Фольклористика и точные науки» показал необходимость привлечения методов точных наук для обработки все возрастающего потока научной информации. Докладчик предложил специально разработанный алгоритм для анализа произведений всех видов народного творчества. Правильная методология моделирования комплексного анализа облегчит работу исследователей народного творчества и поможет выявлению закономерностей художественного мышления.

Опытом комплексного изучения народного искусства, осуществляемого кабинетом фольклора Московской консерватории уже в течение ряда лет, поделилась доктор искусствоведческих наук А. В. Руднева (Москва). На примере тактировки русской народной песни «Камаринская» исследовательница показала, что при анализе фольклорного произведения музыковед не может обойтись без привлечения сведений из стиховедения, хореографии, диалектологии, этнографии, истории культуры, археологии. Это подтверждает важность создания именно комплексных групп специалистов для изучения фольклора.

Об изучении драматического исполнения произведений народной прозы рассказала кандидат филологических наук Н. И. Савушкина (Москва). Драматизируются для взрослой аудитории авантюрные, новеллистические сказки (а отчасти и сказочная проза) с развлекательной функцией с целью выявления внутренних качеств, эволюции персонажей, воссоздания обстановки действия, выяснения отношения рассказчика к персонажу. Материалы экспедиций МГУ, фиксирующих наряду с текстами процесс исполнения фольклорного произведения при помощи магнитофонной записи, фотографирования, киносъемки, описания мимики, жестикуляции и взаимоотношений рассказчика и слушателей, показывают, что основные приемы исполнения — мимика, жест, интонация — устойчивы, так как связаны с развитием сказочного действия, и поэтому они воспроизводятся различными исполнителями. Накопленные наблюдения послужат решению вопросов о природе исполнительского мастерства, о системе исполнительских приемов в народном творчестве.

Фольклорным мотивам в богородской игрушке посвятила свое выступление доктор филологических наук Н. П. Колпакова. Народное изобразительное искусство и устная народная поэзия имеют общие бытовые корни и отражают одну идеологию, что обуславливает их общие черты. Наибольшее отражение в богородской игрушке нашли тематика и образы бытовых сказок, сказок о животных, плясовых песен. И фольклор словесный, и игрушка лаконичны, скупы в деталях, им свойственна обобщенность образов и традиционность основных выразительных средств. Изучать их необходимо комплексно.

О комплексном обследовании района Терского берега Белого моря, проведенном музыковедом Ю. Е. Красовской (Москва) и кандидатом филологических наук Д. М. Балашовым (Петрозаводск), сообщила Ю. Е. Красовская. Фольклор — одна из функций народной жизни; искусство этого интересного района тесно связано с историей края, бытом, обычаями и обрядами его жителей.

Выступавшие в прениях по докладам доктор филологических наук И. Г. Левин (Ленинград), кандидат филологических наук В. М. Потявин (Кемерово), кандидат филологических наук Э. Я. Кокаре (Рига) и Л. С. Смушин (Ленинград) говорили о важности координации работ по комплексному изучению народного искусства, о необходимости создания научного центра, занимающегося систематическим планированием комплексных исследований фольклора.

Симпозиум продемонстрировал плодотворность комплексного изучения народного искусства и наметил его перспективы.

Р. И. Беккер (Ленинград).



ФОЛЬКЛОР НА КОНФЕРЕНЦИЯХ В МГПИ

На ежегодных майских научно-теоретических и методических конференциях при Московском государственном педагогическом институте им. В. И. Ленина систематически читаются доклады по фольклору. В 1964 г. выступила Л. Н. Гриднева с докладом «Поэтика народного сказа», в 1965 г. — А. В. Позднеев с докладом «Композиция древних русских песен», в 1966 г. он же сделал доклад на тему «Место фольклора в истории словесного искусства». В 1967 г. было прочитано уже пять докладов. В 1968 г. количество докладов настолько возросло, что потребовалось выделить специальную секцию фольклора.

В 1967 г. старший преподаватель Вологодского пединститута М. А. Вавилова сделала доклад на тему «История сюжета народной сказки о попе в козлиной шкуре».¹ Старший преподаватель Нижне-Тагильского пединститута Л. Н. Гриднева прочитала доклад «Жанровые признаки рабочего сказа». Темой сообщения старшего преподавателя Оренбургского пединститута Т. Н. Пузановой было изучение проблем фольклора в журналистике 1890-х годов. И. Е. Карпухин, старший преподаватель Стерлитамакского пединститута, рассказал о свадебных песнях русского населения, проживающего среди башкир. Наконец, В. Г. Смолицкий проанализировал композицию былины «Добрыня и змей».

Одиннадцатая конференция (1968 г.) привлекла многих фольклористов, повестка секции фольклора включала в себя 12 докладов и сообщений. М. А. Вавилова рассказала о жанровых разновидностях бытовой сказки о верной жене, рассматривая вопросы поэтики этого жанра.² Темой выступления Л. Н. Гридневой были жанровые различия фантастических, героических и социально-бытовых преданий.³ Былине о Святогоре был посвящен доклад В. Г. Смолицкого, который обосновывал позднее происхождение сюжета. В. И. Игнатов истолковал былину «Бой Ильи Муромца с сыном» как отголосок исторических событий начала XVII в. Докторант МГПИ, доцент Челябинского пединститута А. И. Лазарев прочитал доклад «О генезисе устных рабочих сказов Урала». Нужно отметить появление интереса к обрядовой поэзии, — об этом свидетельствуют доклады преподавателя Целиноградского пединститута Ю. Г. Круглова («О поэтическом содержании свадебных причитаний»)⁴ и И. Е. Карпухина (об изменении свадебного обряда русских в Башкирии). Доклад Т. Н. Пузановой был посвящен рассмотрению фольклорного материала в журнале «Северный вестник» 1890-х годов.⁵ Аспирант МГПИ Г. Ф. Одинцов осветил вопрос о бытовании частушек, а младший сотрудник Института этнографии Т. С. Макашина сообщила о своих наблюдениях над бытованием русских частушек в Прибалтике. А. В. Позднеев был прочитан доклад «Проблемы истории русской поэзии XI—XVIII вв.», в котором исследовалась как литературная, так и народная поэзия. Им же осуществлялась организация работы секции и ее руководство.

А. В. Позднеев (Москва).



СОВЕЩАНИЕ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ФОЛЬКЛОРА

В конце мая 1968 г. в Московском государственном заочном пединституте состоялась расширенное заседание кафедры русской литературы с участием преподавателей периферийных институтов РСФСР, посвященное вопросам преподавания устного народного творчества студентам-заочникам и собирания фольклора.

На совещании присутствовали представители 16 пединститутов и кафедра фольклора МГУ в полном составе. В повестке совещания стояли доклады о фольклорном краеведении (доцент Курского института П. И. Бульбанюк), о работе по фольклору

¹ Вопросы жанра и стиля. Под ред. В. В. Гура. Вологда, 1967, стр. 182—206.

² См. также статью «К вопросу о классификации сказок»: Ученые записки Вологодского пединститута, т. 3, Вологда, 1967.

³ Ей также принадлежит статья «Сюжеты преданий о Ермаке» в сборнике студенческих работ (Вологда, 1967).

⁴ Этой темы Ю. Г. Круглов коснулся в статье «Из наблюдений над бытованием сказок на Севере» (Вестник МГУ, 1968, № 3).

⁵ Т. Н. Пузанова поместила статью на эту тему в издании «Вопросы истории и теории литературы» Челябинского пединститута (вып. II, 1966).

с заочниками (Мелекесский пединститут, зав. кафедрой Р. И. Муззафаров), о методике чтения курса фольклора (Мордовский институт, доцент А. Г. Борисов) и, наконец, о сборании фольклора студентами-заочниками (доклады старших преподавателей: Рязанского института — В. К. Соколовой и Стерлитамакского — И. Е. Карпухина). Р. И. Муззафаров и Н. Г. Борисов поставили важный вопрос о преподавании фольклора народов РСФСР, которому совсем не уделялось до сих пор никакого внимания. Были получены интересные доклады доцентов Калининского и Устькаменогорского пединститутов — А. В. Гончаровой и В. А. Василенко, которые не могли приехать на совещание.

Совещание позволило выяснить организацию собирательной работы силами студентов. В Калининском фольклорный кружок, который был основан Ю. М. Соколовым в начале 1920-х годов, в 1936—1949 гг. работал под руководством проф. А. М. Смирнова-Кутаческого, а с 1950 г. возглавляется доцентом А. В. Гончаровой. В Рязанском пединституте работой студентов руководит В. К. Соколова. В 1965 г. этим институтом выпущен сборник фольклора (т. 38 «Ученых записок»). Доцент В. А. Василенко преподавал фольклор в Омске, Барнауле, Муроме и Устькаменогорске, всюду устраивая студенческие фольклорные экспедиции. В работе кружка Курского пединститута преобладал краеведческий уклон, но здесь были выпущены два сборника местного фольклора. В Стерлитамаке работа по сборанию фольклора возглавляется И. Е. Карпухиным, который основное внимание обращает на описание свадебных обрядов и запись свадебных песен. Работа со студентами велась, кроме того, в Оренбурге (Т. Н. Пузанева), Нижнем Тагиле (Л. Н. Грднева), Вологде (М. А. Вавилова) и в других городах. В 1967 г. в Вологде было собрано совещание студенческих кружков Вологды, Омска, Новгорода. Картина эта далеко не полна, если принять во внимание, что на совещании отсутствовали представители ряда пединститутов, где также работают студенческие кружки.

На основании сообщений можно констатировать, что работа по сборанию фольклора студентами держится на энтузиазме преподавателей-фольклористов и небольшого числа студентов. Как администрация пединститутов, так и Министерство народного просвещения этим вопросом не интересуются.

В конце работы участники совещания заслушали сообщение Н. И. Кравцова о принципах построения учебника по фольклору, который подготавливается членами кафедры фольклора МГУ.

Организация совещания по фольклору была проведена А. В. Позднеевым.

А. В. Позднесев (Москва).



ФОЛЬКЛОРНАЯ РАБОТА В г. ГОРЬКОМ

Кафедрой русской литературы Горьковского университета, Горьковской консерваторией и Областным домом народного творчества широко ведется сборание фольклора Среднего Поволжья. Горьковский университет последние годы в летнее время отправляет две студенческие экспедиции. Одна из них под руководством кандидата филологических наук К. Е. Сергеевой в течение трех лет изучает современное состояние народного творчества в Поветлужье (обследованы Ветлужский, Воскресенский и Варнавинский районы Горьковской области, расположенные по среднему течению р. Ветлуги). Другая экспедиция под руководством доцента В. Н. Морохина собирает фольклор речников-волгарей. Студенческие экспедиции Горьковской консерватории под руководством доцента В. А. Коллара выезжают как в районы Горьковской области, так и за ее пределы.

Помимо экспедиций, фольклористы университета используют стационарный метод изучения процессов, происходящих в современном народном творчестве. В 1965—1968 гг. в районе Ветлуги были организованы и работали два стационара: в с. Макарьевском Ветлужского района и в деревнях Асташиха и Русиниха в Воскресенском районе. В этих и соседних деревнях студенты бывали в зимние каникулы, многократно выезжали в течение всего года, вели переписку с местными жителями — знатоками народного творчества. Основной задачей стационаров является наблюдение за бытованием фольклора в естественных условиях. Стационарный метод дает плодотворные результаты. Особенно интересные результаты получены Т. Мушниковой, проводившей в течение ряда лет наблюдения за бытованием частушки в с. Макарьевском. В настоя-

щее время создается еще один стационар — в с. Болдине. Он будет вестись силами фольклористов университета, Дома народного творчества и Болдинским музеем Пушкина.

Студенты вечернего отделения университета, работающие на предприятиях г. Горького, под руководством К. Е. Сергеевой ведут собрание и изучение фольклора города. Так, в 1967—1968 гг. А. Берковская и Т. Ларина выясняли, какое место занимает фольклор в быту различных групп рабочих (молодежи, приехавшей недавно из деревни, потомственных рабочих и т. п.), что представляет собой художественная самодеятельность завода «Двигатель революции» и Дворца культуры им. Ленина. Студентами вечернего отделения, работающими в детских учреждениях города, собрана богатая коллекция современного детского фольклора.

Собранные материалы хранятся в фольклорном архиве кафедры русской литературы (основан в 1955 г. доцентом В. М. Потявиным). В настоящее время здесь насчитывается около 20 тысяч частушек, несколько тысяч песен, а также большое количество произведений других жанров. Ведется работа по систематизации архивных материалов. Начато составление картотеки песенных сюжетов.

На материале архива кафедры, а также других архивов подготовлены к печати два сборника из серии «Народная поэзия Горьковской области»: «Песни нижегородских рабочих» и «Частушки Горьковской области в записях 1950—1960-х годов».

Кафедрой совместно с фундаментальной библиотекой заканчивается подготовка к печати библиографического указателя «Фольклор Нижегородского края». Обследованы и выявлены нижегородские материалы в центральных и местных изданиях начиная с 30-х годов XIX в. Частично учтены нижегородские материалы в архивах и музеях.

При кафедре работает фольклорный студенческий спецсеминар, в котором в основном разрабатываются две темы: 1) современное состояние народного творчества и 2) поэтика народной песни. Три последних года в рамках студенческой научной конференции университета действует фольклорная секция. В работе ее, кроме горьковчан, принимают участие также студенты других городов (Ленинграда, Воронежа).

В работу по собиранию и изучению фольклора Горьковской области включился созданный в 1967 г. фольклорный кабинет областного Дома народного творчества (старший методист кабинета — выпускница Горьковского университета Т. В. Гусарова). Дом народного творчества опубликовал в районных газетах обращение с призывом организовать на местах собрание фольклора. Призыв этот нашел широкий отклик. В кабинет фольклора поступают материалы, записанные сельскими учителями, работниками районных домов культуры, самими колхозниками. Для оказания помощи собирателям в районы постоянно выезжает Т. В. Гусарова. К. Сергеевой составлено методическое пособие, программа-вопросник «Как собирать фольклор?».

Дом народного творчества совместно с Горьковским университетом организовывал выезды в различные районы области для собирания фольклора. В марте 1968 г. проводилось изучение современного состояния обрядового фольклора в области. В период празднования масленицы, или проводов русской зимы, в Воскресенский, Тонкинский и Болдинский районы области выезжали 4 группы фольклористов. Обследовались как районные центры, так и отдаленные от центра деревни. Результаты наблюдений за жизнью традиционного обрядового фольклора и рождением новых обрядов обсуждались на совещании, проведенном при ДНТ.

ДНТ ведет большую работу по пропаганде фольклора. В сентябре 1968 г. ДНТ провел областной семинар работников районных домов культуры. Семинар был выездной, работал в с. Болдине. С докладами о задачах собирания фольклора, методике записи различных жанров, современном состоянии народного творчества в области, месте фольклора в художественной самодеятельности выступили В. Коллар, К. Сергеева, Т. Гусарова и С. Баженин. Для участников семинара был организован показательный концерт фольклорных коллективов области. С успехом выступили фольклорно-этнографический хор с. Болдино, семейные хоровые ансамбли колхозников Сергачского и Лукояновского районов.

К. Сергеева (Горький).



ИЗУЧЕНИЕ ФОЛЬКЛОРА В БАШКИРИИ

При филологическом факультете Башкирского государственного университета организован общественный исследовательский институт фольклористики, который объединяет сотрудников кафедр русской литературы, татарской филологии, башкирской

литературы и привлекает к своей работе преподавателей других вузов БАСССР. На заседаниях совета этого института обсуждаются вопросы координации полевых исследований, которые ведут отдельные кафедры, новые программы, пособия по башкирскому фольклору, диссертации. В начале 1969 г. вышел из печати сборник трудов института «Эпические жанры устного народного творчества» под редакцией проф. А. Н. Киреева. Содержание сборника составляют: доклад А. Н. Киреева «Отражение мифологических воззрений в эпосе башкирского народа» на VII Международном конгрессе этнографических и антропологических наук в Токио; статья «Горняцкие легенды Башкирии» аспиранта Б. Г. Ахметшина; статья доцента М. Х. Мингажетдинова «Мотив чудесного рождения в башкирской богатырской сказке»; главы из исследования доцента Л. Г. Барага «Восточнославянские народные сказки, их взаимосвязи и национальное своеобразие».

В конце 1969 г. и в начале 1970 г. вышли в свет следующие книги фольклористов университета: «Башкирские народные загадки» (составители А. Н. Киреев и Ф. А. Надршина; предисловие и комментарии А. Н. Киреева), «Народные сказки, легенды, предания и были Башкирии, записанные на русском языке в 1960—1966 гг.» (подбор текстов, вступительная статья и комментарии Л. Г. Барага), «Башкирские народные легенды» (составители М. Х. Мингажетдинов и А. Н. Киреев). Готовятся к печати хрестоматия для вузов по башкирскому фольклору (составители С. А. Галин, А. Н. Киреев и М. Х. Мингажетдинов) и очередной выпуск серии «Памятники башкирского народного эпоса. II. Кузыкүрпәс и Маяххилау» (тексты на башкирском и русском языках, вступительная статья и комментарии на русском языке А. Н. Киреева). Важными задачами нашего коллектива в 1969 г. являлись продолжение работы над вузовским учебником «Башкирский фольклор» (под редакцией проф. А. Н. Киреева) и подготовка цикла докладов-статей о взаимодействии фольклора народов СССР в современных условиях. Эти доклады прочитаны на межвузовской научной конференции, посвященной 50-летию Советской Башкирии, и вошли в сборник материалов этой юбилейной конференции, находящийся в настоящее время в печати. На белорусском языке в Минске в 1969 г. издана монография Л. Г. Барага «Белорусская народная сказка».

Совместно с сотрудниками Башкирского филиала АН СССР фольклористы университета участвуют в издании отдельных томов академического свода башкирского устного народного творчества.

В последнее время в университете были защищены диссертации: о мотивах башкирского фольклора в русской литературе старшим преподавателем М. Г. Рахимуловым и о горнозаводских преданиях и легендах Башкирии аспирантом Б. Г. Ахметшиным. Отличные дипломные работы защищены студентами о фольклоре южноуральских заводов, современных сказочниках, исторических легендах, свадебных песнях, свадебном обряде. Некоторые из наших бывших студентов давно уже защитили диссертации по фольклору, как например М. М. Сагитов, научный сотрудник Башкирского филиала АН СССР, автор нескольких печатных работ о башкирском народном эпосе. Другие воспитанники университета стали его преподавателями и аспирантами и успешно разрабатывают диссертационные фольклорные темы. Например, ассистент Р. М. Мухамедзянов пишет диссертацию о татарском обрядовом фольклоре Башкирии, который ранее никем не исследовался; аспирант А. Сулейманов работает над темой «Башкирские легенды».

Кроме общих курсов башкирского, русского и татарского фольклора в учебный план филфака введены спецкурсы и спецсеминары: «Актуальные проблемы фольклористики и литературоведения» (доцент Л. Г. Бараг), «Башкирские народные сказки» (доцент М. Х. Мингажетдинов), «Башкирский героический эпос» (проф. А. Н. Киреев), «Исторические песни башкирского народа» (кандидат филологических наук С. А. Галин).

Ежегодно литературоведческие кафедры организуют фольклорную практику студентов в районах Башкирии. Вместе с тем проводятся экспедиции со специальными целями, например с целью записи сказок для очередных томов академического собрания башкирского фольклора. Существенное внимание уделялось собиранию рабочего фольклора и материалов, характеризующих межнациональные культурные связи.

Л. Г. Бараг (Уфа).



ФОЛЬКЛОРНАЯ РАБОТА В ПЕТРОЗАВОДСКЕ

В 1967—1969 гг. фольклористы сектора литературы и народного творчества Института языка, литературы и истории Карельского филиала АН СССР продолжали работу по собиранию и изучению устного народного поэтического творчества карел, финнов и русских, проживающих в Карелии и смежных областях. Ряд фольклорных экспедиций провели за эти годы В. Я. Евсеев, У. С. Конкка, А. П. Разумова, А. С. Степанова, Э. С. Киуру. СобираТЕЛЬСКАЯ деятельность носила в основном целевой характер.

В результате проведенных экспедиций выявлен богатый песенный и сказочный репертуар у русского населения побережья Белого моря и Пудожского района КАССР (поездки А. П. Разумовой), получено обширное собрание карельских свадебных, похоронных и бытовых плачей и других традиционных жанров фольклора (поездки У. С. Конкка и А. С. Степановой), записаны сотни относительно хорошо сохранившихся древних народных эпических, лирических, свадебных песен и различных видов плачей и жор в Кингисеппском районе Ленинградской области (поездки Э. С. Киуру). Эти экспедиционные материалы, дополненные прежними магнитофонными и рукописными записями, создали основу готовящихся и уже находящихся в печати фольклорных сборников, которые будут изданы в ближайшие годы. В частности, в 1967 г. в издательстве «Наука» вышел составленный У. С. Конкка и А. С. Степановой сборник «Карельские народные сказки. Южная Карелия», который является дополнением к сборнику «Севернокарельских сказок», изданному в 1963 г. В 1969 г. в издательстве «Музыка» вышла книга Д. М. Балашова и Ю. Е. Красовской «Русские свадебные песни Терского берега Белого моря», включающая тексты и нотные расшифровки свадебных песен и описание обряда. В 1970 г. Ленинградским отделением издательства «Наука» выпущен сборник «Сказки Терского берега Белого моря», подготовленный Д. М. Балашовым. В том же издательстве печатается составленный А. П. Разумовой сборник «Русские народные песни Карельского поморья», содержащий 219 песен с нотными расшифровками; ею же подготавливается сборник «Сказки Поморья». А. С. Степанова работает над составлением сборника «Карельские причитания». Подготавливаемый Э. С. Киуру сборник «Фольклор финнов Ленинградской области» включает в себя образцы всех бытующих еще в народе жанров фольклора ингерманландцев и жор. Песенный материал всех этих сборников будет иметь нотные расшифровки.

В секторе ведется и исследовательская работа. У. С. Конкка пишет монографию «Обрядовая лирическая поэзия у карел», в которой, в частности, рассматриваются проблемы генезиса и истоков карельских причитаний в связи с особенностями и развитием самих обрядов. На заседаниях сектора обсуждался развернутый проспект этой работы, были рассмотрены некоторые уже завершенные разделы.

В 1968 г. в издательстве «Наука» вышла работа В. Я. Евсеева «Карельский фольклор в историческом освещении».

Э. Киуру (Петрозаводск).



О СОБИРАНИИ И ИЗУЧЕНИИ ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА В КОМИ АССР

В последние годы в Коми филиале АН СССР большая группа фольклористов (П. И. Чисталев, Ю. Г. Рочев, Г. А. Муравьева и В. В. Тимин, научный руководитель группы — А. К. Микушев) работала над составлением трехтомного собрания «Коми народные песни». В настоящее время работа над трехтомником завершена. Вышли из печати первые два тома — «Песни Вычегды и Сысолы» и «Песни Ижмы и Печоры».¹ В производстве находится и третий, заключительный том — «Песни Выми и Удоры».

¹ А. К. Микушев и П. И. Чисталев. 1) Коми йӧзкостса сьыланкывъяс. Медводдза выпуск. Эжва да Сыктыв. В кн.: Коми народные песни, вып. 1. Вычегда и Сысола. Сыктывкар, 1966; 2) Коми йӧзкостса сьыланкывъяс. Мӧд выпуск. Изьва да Печера. В кн.: Коми народные песни, вып. 2. Ижма и Печера. Сыктывкар, 1968.

Основой для трехтомника явились фольклорные записи самих составителей, произведенные во время многолетних научных экспедиций во все районы Коми АССР, а также в смежные районы Архангельской и Тюменской областей (1951—1967). Кроме того, использован ряд фольклорных записей других сотрудников Коми филиала АН СССР (Ф. В. Плесовского, Т. И. Жилиной, М. А. Сахаровой и Н. А. Колговой). Все сборники являются музыкально-текстовыми. Тексты даются на коми языке и в переводе на русский язык. Тексты на коми языке публикуются с соблюдением диалектных особенностей. Каждый том включает большую вступительную статью, в которой анализируются идейно-художественные особенности песенных текстов и напевов; даны научные комментарии к публикуемым произведениям. Кроме песенной лирики в трехтомник вошли эпические песни и произведения детского фольклора. Значительное место занимают различные виды народно-песенных импровизаций: трудовые, бытовые, свадебные, похоронные, рекрутские. Большая часть песен и импровизаций публикуется впервые.

Весь песенный материал расположен по тематически-географическому принципу. Чем вызвана такая композиция? Дело в том, что во время фольклорных экспедиций мы пришли к двум выводам. Во-первых, глубоким заблуждением было господствовавшее на протяжении всего XIX и начала XX столетия мнение о бедности и неоригинальности песенного фольклора коми. Во-вторых, не меньшим заблуждением было представление о народной песне коми как о чем-то общем для всех коми районов. Такое мнение объяснялось недостаточной изученностью материала. Фольклорные экспедиции показали, что единой коми народной песни не существует. Зато существует несколько областных центров коми фольклорной традиции, значительно различающихся друг от друга. Такими центрами являются Вычегда и Сысола, Вымь и Удора, Ижма и Печора.

В итоге экспедиционных исследований Коми филиала АН СССР был накоплен не только дополнительный материал по известным до этого народно-песенным жанрам. Кроме того, были изучены такие фольклорные жанры, о которых в финно-угристике были только самые общие и порой смутные представления. А о существовании некоторых из народно-песенных жанров, включенных в сборник, наука вообще не имела никаких сведений. Такими малоизученными или вовсе неизученными песенными жанрами коми фольклора являются трудовые и бытовые песни-импровизации, песни автобиографического характера, зафиксированные среди представителей ижмо-печорской этнической группы (бёрдодчанкывъяс, нуранкывъяс). Но особо важное научное значение имеет открытый научными сотрудниками Коми филиала АН СССР ижмо-колвинский героический эпос. Произведения ижмо-колвинского эпоса впервые были зафиксированы в 1957 г. в с. Ижме, затем в последующие годы в селах Новикбоже и Колве (север Коми АССР), в пос. Харуте (Ненецкий национальный округ Архангельской области), в обских деревнях Мыжи и Шурышкары (Тюменская область). Несколько оригинальных ижмо-колвинских эпических песен опубликовано на страницах венгерского журнала «Этнография» (1967—1968), а также в сборнике «Коми эпические песни и баллады» (изд. «Наука», Л., 1969).

А. К. Микушев (Сыктывкар).



О ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ФОЛЬКЛОРИСТОВ г. КИЕВА

Работа фольклористов Института искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рильского АН УССР ведется по трем основным проблемам: 1) закономерности развития народно-поэтического творчества на современном этапе; 2) подготовка к изданию 50-томной научно-популярной серии «Украинское народное творчество» (председатель редколлегии доктор филологических наук А. И. Дей); 3) межславянские фольклорные и фольклористические связи.

В 1967 г. вышли из печати тома названной серии — «Шуточные песни» и «Советская песня» (кроме этих томов в предыдущие годы изданы: «Загадки», «Игры и песни», «Историческая песня», «Песни Явдохи Зуихи», «Колядки и щедривки»). В 1968—1969 гг. вышли тома «Коломыйки» и «Танцевальные песни». В издательстве Академии наук УССР находятся тома «Свадьба», «Инструментальная музыка», «Песни-хроника»; в процессе подготовки еще 14 томов.

Истории украинской науки о народном творчестве посвящена книга И. П. Березовского «Украинская советская фольклористика». К 100-й годовщине со дня рожде-

ния В. И. Ленина подготовлен и издан сборник «Народ славит партию и Ленина» (составители В. Г. Хоменко, М. Т. Яценко, Г. Т. Рубай). Вышла монография А. И. Гуменюка об украинских народных инструментах — «Украинские народные музыкальные инструменты» (Киев, 1968). Издано три тома фольклористического наследия акад. Ф. М. Колессы.

Теоретической и практической проблеме синхронного изучения текстов и мелодий украинской песенности посвящен доклад С. И. Грицы и А. И. Дея «Принципы классификации и научного издания украинского словесно-музыкального народного творчества на современном этапе», зачитанный на VI Международном съезде славистов в Праге в 1968 г.

Фольклористы-слависты продолжают исследование межславянских фольклористических и фольклорных связей. Они подготовили коллективную монографию «Освободительное движение славян в народном песенном творчестве XVII—XIX столетий». Вопросам развития и взаимоотношения жанров славянского фольклора посвящены доклад на VI Международном съезде славистов «Историко-типологические и генетические связи в эпическом песенном творчестве славян» (М. М. Гайдай, В. Н. Скрипка, В. А. Юзвенко, Н. С. Шумада), книги В. Н. Скрипки «Украинская, чешская и словацкая народная лирика» и А. А. Мордвинцева «Славянская антирелигиозная сказка».

В настоящий момент фольклористы Киева работают над созданием истории украинского советского фольклора, где будут освещены процессы и закономерности развития народной поэзии на Украине за пятьдесят лет.

Исследование современных процессов ведется на основе огромного фактического музыкального и словесного материала, собранного экспедициями ученых, студентами и преподавателями во время фольклорной практики, местными корреспондентами-собираателями. В 1967—1969 гг. были проведены экспедиции в Закарпатье, Иваново-Франковскую, Черниговскую, Винницкую, Киевскую, Черкасскую и Херсонскую области. Интереснейший материал по бытованию традиционного и современного фольклора собрали фольклористы на Придеснянщине, родине А. П. Довженко. Собранные песни лягут в основу тома «Песни очарованной Десны». В карпатском регионе под руководством А. И. Дея исследован оригинальный эпический жанр песен-хроник («Спиванок»), публикация которых вскоре выйдет отдельным томом.

Фольклористы института принимают активное участие в издании журнала «Народное творчество и этнография» и ежегодника «Славянское литературоведение и фольклористика».

В 1969 г. в Киеве состоялся всесоюзный симпозиум по проблеме «Слово и напев в народной песне», организованный Научным советом по фольклористике при АН СССР и Институтом искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рильского АН УССР.

А. Ю. Ясенчук (Киев).



РАБОТА ФОЛЬКЛОРИСТОВ г. МИНСКА

Фольклористы Института искусствознания, этнографии и фольклора АН БССР поставили своей первоочередной задачей создать монографические исследования, посвященные изучению основных жанров белорусского народного творчества в историческом развитии, издать свод фольклорных произведений белорусского народа.

В 1967 г. была издана монография «Белорусское народное устнопоэтическое творчество»¹ — коллективный труд по истории белорусского фольклора с древних времен до наших дней. В книге исследуются все основные жанры, их развитие в разные исторические эпохи. При этом наряду с традиционным фольклором впервые рассматриваются поэзия рабочих, революционная песня.

На протяжении нескольких лет коллектив сотрудников сектора фольклора готовит многотомный свод белорусского народно-поэтического творчества. В издание войдут

¹ Беларуская народная вуснапаэтычная творчасць. Гісторыка-тэарэтычнае даследаванне. Мінск, 1967. Рэдакцыйная калегія: П. Ф. Глебка, І. В. Гутараў, М. Я. Грынблат (автары: І. В. Гутаров, М. Я. Грынблат, К. П. Кабашников, В. Е. Бурносав, Г. А. Барташевич, И. К. Тищенко, А. С. Федосик, М. П. Гвоздев, А. И. Гурский, И. Г. Степунин, Л. Н. Ткачева, А. С. Лис, С. М. Миско, К. Б. Кузнецова).

лучшие образцы белорусского дореволюционного и советского фольклора из опубликованных ранее сборников, архивных хранений, в том числе и из материалов, собранных во время экспедиций. Составлены уже следующие тома: «Советские песни», «Весенние песни», «Родинная поэзия», «Сказки о животных», «Частушки», «Детский фольклор», «Загадки». В 1970 г. том «Советские песни» (составитель Г. А. Барташевич) вышел из печати.

С целью собирания материалов для свода белорусского фольклора сектор ежегодно проводит экспедиции. В июне 1968 г. была проведена экспедиция в Могилевскую область, в которой приняли участие 12 сотрудников сектора. Участники экспедиции собирали современные и традиционные фольклорные произведения, изучали судьбу традиционных жанров и процессы, которые происходят в современном народном творчестве, интересовались репертуаром кружков художественной самодеятельности и населения деревень вообще и т. д. Всего собрано около 1398 текстов фольклорных произведений. Среди них преобладают традиционные песни (969). Много записано частушек, пословиц, поговорок, загадок. Сказок, анекдотов и преданий записано только 17. Напевы почти всех песен записаны на магнитофонную пленку.

В июне 1969 г. была проведена фольклорная экспедиция в Брестскую область. Обследовано четыре ранее не изученных района Белоруссии (15 деревень). Всего записано свыше 1700 произведений, главным образом песни основных традиционных жанров, частично песни периода Великой Отечественной войны и современные. Сделано свыше 500 магнитофонных записей песенных и танцевальных мелодий. Изучен репертуар художественной самодеятельности, организована сеть корреспондентов-собираателей народного творчества. Члены экспедиции выступали с лекциями и докладами, проводили беседы с местным населением.

В 1970 г. проводится комплексная экспедиция совместно с литовскими фольклористами, целью которой является не только собирание материалов для свода произведений устного народного творчества, но и исследование белорусско-литовских фольклорных связей.

Сотрудниками сектора написан ряд монографий. В 1968 г. издан труд М. Я. Гринблата «Белорусы», часть которого посвящена исследованию традиционного белорусского фольклора. А. Федосиком завершено исследование белорусской народной сатиры, являющееся первой попыткой систематического изучения сатиры и юмора во всех основных жанрах белорусского фольклора. Частью этого исследования является книга «Белорусская народная сатирическая проза», вышедшая в свет в 1969 г., в которой анализируются сатирические сказки, рассказы и анекдоты, делается попытка исследовать специфику сатирического отражения действительности в фольклоре, способы создания комического эффекта и др. Особенное внимание уделяется в книге тем сатирическим народным произведениям, в которых отражена борьба трудящихся за освобождение от социального и духовного гнета.

Опубликованная также в 1969 г. монография К. П. Кабашникова «От традиционного фольклора к революционной поэзии» является первым в советской фольклористике исследованием белорусского устнопоэтического творчества эпохи капитализма. В ней рассматриваются основные закономерности фольклорного процесса этого периода, показывается значение традиционного творчества, фольклора рабочих и революционной поэзии в духовной жизни белорусского народа.

В сборнике статей «Проблемы современного белорусского фольклора», подготовленном И. Гуторовым, В. Бурносковым, М. Гвоздевым, А. Гурским, Г. Барташевич, А. Лисом, В. Скиданом, Л. Поветьевой, А. Федосиком, раскрываются идейно-тематическое содержание, социальные функции, жанровый состав и художественные особенности современного белорусского народного творчества, показана его роль в жизни нашего общества.

В 1968 г. вышел из печати научно-популярный очерк Н. С. Гилевича, доцента Белгосуниверситета им. В. И. Ленина, — «Наша родная песня». В 1970 г. Н. С. Гилевич опубликовал краткий очерк истории собирания и исследования белорусских народных песен — «В заботах о песнях народа». В этом же году издана книга доцента Белгосуниверситета В. А. Захаровой и В. В. Ревинского «Из животворных источников», в которой на материале белорусского и русского фольклора исследуется роль устной словесности как средства коммунистического воспитания.

В качестве пособия для студентов филологических факультетов вузов республики издана хрестоматия белорусского народного творчества «Белорусский фольклор» (редактор П. Ф. Глебо; составители К. П. Кабашников, А. С. Лис, А. С. Федосик, И. К. Тищенко).

В секторе фольклора начато исследование поэзии земледельческого календаря (А. С. Лис). Продолжается изучение поэтики белорусской традиционной песни на материалах календарно-обрядовой поэзии (Л. И. Поветьева).

А. Федосик (Минск).



ФОЛЬКЛОРНАЯ РАБОТА В г. РИГЕ

Сотрудники сектора фольклора Института языка и литературы Академии наук Латвийской ССР изучают поэтический, музыкальный и хореографический фольклор. Главная задача — подготовка научного издания латышских народных песен в 15 томах. В 1968 г. закончена систематизация около 1 миллиона песен, главным образом четверостиший, по мелким тематическим группам, а также типологизация песен для первых томов. Так как в этих томах невозможно поместить все песни полностью, разработаны принципы публикации, которые дали бы возможность нагляднее отражать все вариации одной песни и их бытование в разных районах Латвии. Начата также подготовка рукописи первого тома.

Параллельно под руководством доктора искусствоведения Е. Витолина разрабатываются очередные тома научного издания латышской народной музыки, для которых используются материалы из архивных фондов (около 26 тысяч мелодий). Уже раньше изданы мелодии трудовых песен и песен социального цикла. В настоящее время ведется работа над мелодиями обрядовых (семейных и календарных) песен. В 1968 г. опубликованы «Свадебные песни» — 1478 мелодий с научными введениями на латышском и русском языках. Вышел из печати также уже и следующий том — «Крестинные, колыбельные и детские песни. Похоронные песни» — с 688 мелодиями и введениями к каждому разделу.

В области хореографии после выхода в свет в 1966 г. сборника «Латышские хороводы и хороводные танцы» (с 3412 записями народной хореографии, научным введением и комментариями) кандидат искусствоведения Х. Суна готовит следующий том — «Латышские танцы».

Кроме этих основных работ ведутся исследования и по другим вопросам фольклористики. Несколько лет подряд протекала совместная работа с литовскими фольклористами по изучению связей латышского и литовского фольклора. Результат этого сотрудничества — опубликованный в 1968 г. сборник статей «Фольклор балтских народов», в котором помещены очерки об общих моментах в литовских и латышских народных песнях, сказках, анекдотах, пословицах и поговорках, а также обширная библиография. В 1968 г. был издан последний, третий том избранных латышских сказок на латышском и русском языках — «Латышские народные сказки. Бытовые сказки», составленный К. Арайсом. В 1969 г. вышел из печати иллюстрированный сборник «Загадки» (с 1900 загадками), составленный А. Анцеланей.

Каждый год латышские фольклористы организуют научные экспедиции, в которых принимают участие не только сотрудники сектора, но и студенты Латвийского университета и Латвийской консерватории, а также кинооператор. В 1967 г. экспедицией в Валкском районе закончилось систематическое обследование фольклора всех районов Латвии, проведенное в послевоенные годы (всего 23 экспедиции). В 1968 и 1969 гг. отдельные сотрудники или небольшие группы выезжали еще в некоторые районы, в основном в Рижский, Алуксненский и Мадонский районы, чтобы собирать необходимые дополнительные материалы для своих исследований или обследовать те сельсоветы, в которых по разным причинам раньше материалы не записывались.

Задача участников экспедиций — не только записать образцы народного поэтического, музыкального или хореографического творчества, но и проследить те процессы, которые происходят в бытовании отдельных жанров фольклора. Поэтому записывались все варианты каждого фольклорного произведения (хотя повторяются они с небольшими вариациями), а также собирались по специальным программам материалы о бытовании и тенденциях развития отдельных жанров в наши дни. После каждой экспедиции в районных центрах проводились выездные сессии с докладами об особенностях местного фольклора и выступлениями лучших сказителей.

Собранные материалы показывают, что самым живучим жанром латышского фольклора современности является народная песня. Из записанных в трех последних экспедициях 7000 фольклорных единиц около 3500 составляют песни, главным образом обрядовые и трудовые (записано также около 850 мелодий); за ними следуют с 1160 записями предания (в основном географические) и сказки (большинство — волшебные). Из мелких жанров более живучи загадки (записано около 800 единиц); меньше удалось зафиксировать пословиц и поговорок, но зато некоторые записи представляют очень интересные варианты и толкования. На киноплёнке снимался процесс собирания материалов, но главным образом — репертуар двух этнографических ансамблей латышского народного танца.

Э. Кокаре (Рига).



РАБОТА ФОЛЬКЛОРИСТОВ г. ВИЛЬНЮСА

Фольклористы Института литовского языка и литературы АН Литовской ССР основное внимание в 1968—1969 гг. уделяли исследованию идейно-тематического содержания и художественной формы литовского фольклора. По этой проблеме они подготовили и в 1968 г. издали том трудов под названием «Вопросы песенного фольклора» (очередной IX том серийного издания института «Литература и язык»). В том включены статья Л. Сауки «Литовские свадебные песни», исследование П. Йокимайтене «Литовские народные баллады», а также статьи В. Бараускене и Э. Путейкене о принципах составления и структуре систематических каталогов текстов и мелодий литовских народных песен. В томе широко освещаются собирательская, особенно экспедиционная, работа сектора фольклора, основные моменты деятельности фольклористов института за несколько последних лет и содержание Рукописного фонда литовского фольклора.

Сектор фольклора в 1968 г. завершил издание пятитомной антологии обобщающего характера «Литовский фольклор» (составители В. Бараускене, К. Григас, А. Ионинас, Б. Казлаускене, Л. Саука, А. Сесельските и др.), охватывающей 12 095 записей текстов всех жанров произведений народного поэтического творчества и 913 их мелодий. Пятитомник кладет начало широкой, систематической публикации фольклорных архивов Литвы.

Подготовлены и в 1970 г. выйдут из печати труд П. Йокимайтене «Литовские народные детские песни» (с систематическим каталогом всех записанных детских песен) и работа Б. Кербелите «Литовские народные предания». Готовится к печати том фольклорных исследований под общим названием «Идейное содержание и художественная форма фольклора».

Другая обширная проблема, которую изучают литовские фольклористы, — взаимосвязь и общность литовского народно-поэтического творчества и фольклора соседних народов. Наибольшее внимание до сих пор уделялось литовско-латышским фольклорным связям. В 1964—1965 гг. проводились совместные комплексные фольклорные экспедиции Академий наук Литовской ССР и Латвийской ССР в пограничных районах Латвии и Литвы. Собранный материал 14—15 апреля 1967 г. подвергся обсуждению на конференции в Вильнюсе. На основе материалов этой конференции в 1968 г. вышла в свет книга «Фольклор балтских народов», подготовленная латышскими и литовскими учеными.

Одной из самых неотложных работ литовские фольклористы считают собирание новых фольклорных материалов, еще обильно бытующих на всей территории республики. Ежегодно проводятся фольклорные экспедиции, приносящие довольно впечатляющие результаты. Например, в 1967 г. экспедицией в Рокишском районе сделано около 1600 записей, в 1968 г. в Зарасайском районе — около 2000 записей и в 1969 г. в Скуодском и Мажяйкяйском районах — около 2100 записей.

Много фольклорных материалов ежегодно собирают отдельные корреспонденты, учащиеся средних школ, Общество охраны памятников и краеведения и т. д. О масштабах собирательской работы можно судить по количеству вновь получаемого материала: в общей сложности за три года (1967—1969) в институт поступило без малого 39 000 новых записей всех жанров фольклора. Весь материал первично обработан и включен в Рукописный фонд литовского фольклора.

Фольклористами института осуществляется теоретическое изучение принципов систематизации фольклора, главным образом песен. В секторе уже создан систематический каталог литовских народных песен, охватывающий более чем 300 000 песенных текстов и около 50 000 их мелодий. Каталог ежегодно пополняется примерно 10 000 новых произведений.

В настоящее время продолжается исследование содержания и художественной формы литовского фольклора и фольклорных связей с другими народами. Как и в предшествующие годы, ведется работа по систематизации не только песен, но и сказок, пословиц и поговорок. В 1969 г. сектор приступил к новой большой и сложной работе — подготовке инструкции по публикации обобщающих, систематических сборников песенного фольклора, охватывающих все множество имеющихся вариантов и другие данные. Когда определенная система будет выработана, будет начата подготовка по ней сводов самых ценных жанров литовских песен. А научная публикация исключительно богатого литовского народного поэтического творчества является одной из самых больших и неотложных задач будущего.

А. Ионинас (Вильнюс).



ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ, АННОТАЦИИ

И. И. Земцовский. Русская протяжная песня. Опыт исследования. Л., изд. «Музыка», 1967 (Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии), 195 стр.

Русская протяжная песня до самого последнего времени не оказывалась предметом специального научного исследования. Именно поэтому большую ценность представляет рецензируемая книга И. И. Земцовского — первая научная работа, затрагивающая основные проблемы этой во многом специфической формы песенного фольклора.

Книга И. И. Земцовского — новое и веское слово в науке, хотя некоторые частные положения ее спорны, требуют специального дальнейшего изучения. Однако большая эрудиция автора, широкий охват материала, новый и оригинальный ракурс анализа, общая стройность композиции обеспечивают работе высокий научный уровень.

В 1-й главе, где сформулированы предпосылки исследования, протяжная песня рассмотрена в связи с историей русской песенности. Исторически убедительно аргументирована датировка возникновения исследуемой формы, что является одним из больших достоинств работы. Исследование пути развития песни от ее возникновения до вершинных образцов связывается с историей социально-экономических и политических судеб народа, а национальная специфичность — с этнической историей русского, украинского и белорусского народов. Всестороннее обоснование получает и каждая часть определения, вынесенного в название главы: протяжная песня как особая форма русской крестьянской песенной лирики. Попутно автор дает оценку существующих точек зрения по затрагиваемым в главе вопросам.

В силу обобщенного освещения широкого материала эта глава вызывает и наибольшее число возражений. Некоторая разбросанность, повторы, «забегание вперед» — использование наблюдений, выводов и специальных терминов 2-й и 3-й глав — создают неудобство при чтении. Автор неоднократно подчеркивает целостность протяжной песни, синкретизм «песенной речи», правильно пишет, что песенный образ воплощен в неразрывно взаимосвязанных тексте и напеве. В то же время чувствуется временами некоторая «филологичность» подхода к песне. Так, основой, позволяющей автору говорить в некоторых случаях о разных вариантах как об одной песне, служит только сюжет (стр. 8—9), что, по-моему, противоречит авторскому же взгляду на единство песенного образа.

Глава 2-я, посвященная композиции песенной строфы, — несомненная удача автора. Она является наглядным свидетельством необходимости филологических знаний для музыковеда-фольклориста (автор книги кроме музыковедческого имеет и филологическое образование). Песня здесь предстает в неразрывном единстве поэзии и музыки, что далеко не всегда достигается в работах такого рода. Наиболее убедительно и ярко написаны разделы о композиционной роли словесных повторов и текстовых вставок (междометий, частиц и пр.). Строфика песни изучена подробно и тщательно. Ведущим фактором в музыкально-поэтическом единстве песни оказывается напев, подчиняющий поэтический текст музыкальному развитию. Вследствие этого главенства разрушается стихотворный ритм, появляются внутрислоговые распевы, словесные повторы, «слогодорывы», вставки. Совершенство соподчинения текста и напева в протяжных песнях достойно, по справедливому замечанию автора, глубокого изучения не только теоретиками, но и композиторами.

«Развитие мелодии и разворачивание поэтического текста, — пишет автор, — происходит в двух резко несовпадающих измерениях (хотя и в тесной композиционной взаимозависимости)» (стр. 142). Анализу музыкального «измерения» посвящена последняя, самая обширная, 3-я глава. Основной стержень исследования — изучение характера, средств и композиционных форм развития «интонационного тезиса», т. е. кратко «сформулированной» в начале напева ведущей интонации, обычно структурно вычлененной, на основе которой возникает и развивается сама мелодия (стр. 129).

Детально и убедительно вскрыты автором принципы и приемы музыкального формообразования, зависящие от диапазона, ладового наклонения, характера мелодической волны, «замкнутости» или «разомкнутости» интонационного «тезиса», метрорит-

мического соотношения опорных тонов внутри него. Ракурс исследования, избранный автором, позволил ему дать блестящие примеры целостного анализа классических русских протяжных песен (см., например, анализы песен «Вспомни» и «Не шуми, мати зеленая дубровушка» — стр. 105 и сл.). Но главное для И. И. Земцовского — не анализ отдельных явлений, а изучение тех закономерностей, которые сложились в фольклоре как средство выражения лирического содержания. В книге И. И. Земцовского удачно осуществлено стремление перевести, говоря словами В. Ф. Одоевского, ощущение национального на технический язык.

В конце книги приведены нотные примеры — 61 образец русских протяжных песен (частично в отрывках). Эти мелодии служат лишь иллюстрацией конкретного анализа. Целостное же собрание протяжных песен дает другая работа И. И. Земцовского — антология «Русские народные протяжные песни» (Л., 1966), составляющая вместе с рецензируемой книгой своеобразный двухтомник.

Особого внимания заслуживает справочный аппарат книги — большая библиография музыкаловедческих, филологических, исторических, этнографических и прочих работ русских, советских и зарубежных авторов. Резюме на немецком языке, завершающее книгу, делает ее выводы доступными для специалистов зарубежных стран. Многие положения и открытия И. И. Земцовского настолько важны и бесспорны, что заслуживают включения в учебники фольклора.

В. Лапин (Фрунзе).



Т. М. Акимова, В. К. Архангельская. Революционная песня в Саратовском Поволжье. Очерки исторического развития. Изд. Саратовского университета, 1967, 167 стр.

Проблема изучения массовой революционной поэзии продолжает оставаться одной из существенных проблем советской современной фольклористики. Авторы рецензируемой книги поставили перед собой задачу восстановить на материале государственных архивов Саратовской области картину распространения и бытования поэтических произведений, отражавших рост политического сознания народных масс. Книга впервые вводит в научный оборот ценные материалы, характеризующие развитие массовой революционной поэзии в Саратовском Поволжье.

Работа состоит из двух частей: «Дореформенные песни общественного протеста» (автор Т. М. Акимова) и «Рабочие и революционные песни в Саратовском Поволжье» (автор В. К. Архангельская). На первый взгляд, соединение этих частей в едином труде под общим названием «Революционная песня...» может показаться несколько формальным, однако при обстоятельном ознакомлении с самой книгой убеждаешься в том, что эти разделы внутренне связаны, представляют единое исследование проблемы, которое раскрывает не только закономерности развития пролетарской поэзии, но и прослеживает устнопоэтические традиции прошлого, воспринятые этой поэзией.

Анализируя основные сюжеты и идейно-художественные особенности песен социального протеста, записанных в Поволжье, Т. М. Акимова отмечает противоречивость тенденций, присущих этому виду фольклора. Автор характеризует и ту борьбу, которая велась вокруг фольклорных материалов, содержащих элементы социального протеста.

Т. М. Акимова обращается к исключительно ценным материалам, в свое время извлеченным Д. Л. Мордовцевым из уничтоженных впоследствии дел различных саратовских архивов. Эти материалы, отражающие настроения саратовского крестьянства накануне реформы, составили его книгу-сборник «Накануне воли», издание которой было запрещено. К сожалению, материалы Мордовцева (многие из них опубликованы в его позднейшей работе «Страдные страницы из прошлого на Руси») до сих пор мало используются фольклористами. По определению А. Н. Пыпина, документы, вошедшие в книгу «Накануне воли», представляют собой «исторический материал величайшего интереса, материал в своем роде единственный в нашей литературе. Этот материал, — отмечал А. Н. Пыпин, — доставлял одно из поражающих наглядных доказательств необходимости освобождения крестьян... Это одна из самых страшных книг в нашей литературе».¹

Часть материалов, опубликованных Д. Л. Мордовцевым, Т. М. Акимова использует в связи с проблемой изучения вольнолюбивых мотивов в русском дореформенном

¹ Вестник Европы, СПб., 1905, февраль, стр. 475.

фольклоре. Образцы антикрепостнической народной поэзии, демонстрируемые ею (например, «Письмо» Никиты Удалого и др.), представляют исключительный интерес и для решения проблемы появления и распространения потаенной народной поэзии.

Вместе с тем исследователь подчеркивает необходимость научно-критического подхода к опубликованным материалам, выдаваемым подчас за подлинно народные антикрепостнические произведения. Т. М. Акимова еще раз убедительно показывает нефольклорный характер происхождения второй части песни «Как за бариами житье было привольное», впервые опубликованного В. Ю. Крулянской и В. М. Сидельниковым (1937 г.), вслед за которыми его перепечатывали многие фольклорные издания. Т. М. Акимовой установлен и источник второй части песни — первое издание повести С. Злобина «Салават Юлаев» (1930 г.), где и приводится текст, полностью совпадающий с публикацией В. Ю. Крулянской и В. М. Сидельникова. И здесь важно отметить, что Т. М. Акимова на основании тщательного анализа показывает литературное происхождение этой части песни, присутствующей в повести С. Злобина.

Несколько перегруженным выглядит в данной части работы раздел «Народные песни о Степане Разине и волжских удайцах» за счет изложения уже достаточно известных характеристик идейных позиций С. П. Шевырева, Н. Г. Цыганова, П. М. Языкова. На наш взгляд, неоправданно много внимания уделено в этом разделе выяснению идейных позиций Н. И. Костомарова, демонстрации метода обработки им фольклорных текстов в книге «Бунт Стеньки Разина», полемике с Л. В. Домановским и т. д. Наблюдения и выводы Т. М. Акимовой безусловно интересны, но они были бы более уместны в специальном исследовании. Представляется несколько формальным понимание историзма фольклорных произведений как «установки на фактичность», которое присутствует в первой части книги (стр. 9). И к явным преувеличениям следует отнести определение разбойничьей песни о «сироте» как произведения антикрепостнического (стр. 45).

В основу второй части книги положены материалы, обнаруженные В. К. Архангельской в архивах саратовского губернского жандармского управления и охранного отделения. Основное внимание исследовательница сосредоточила на революционной поэзии конца XIX—начала XX в. В. К. Архангельская исследует политическую поэзию, распространявшуюся первыми социал-демократическими изданиями и кружками в Саратове, рассматривает различные методы использования революционной поэзии в пропагандистских и агитационных целях. Материалы, привлеченные ею, иллюстрируют исключительную популярность революционной поэзии среди рабочих и крестьян Саратовского Поволжья конца XIX—начала XX в.

В книге проводится мысль об общности революционного репертуара рабочих и крестьян начала XX в. Анализ самих произведений массовой рабочей поэзии позволил автору сделать вывод об их литературном происхождении. «Революционная поэзия, — пишет В. К. Архангельская, — это прежде всего поэзия профессионалов-революционеров, а также творчество рабочего класса, исполненное в традициях революционной поэзии XIX века» (стр. 105).

Непосредственное обращение к архивным материалам позволяет уточнить историю отдельных песенных текстов, время их возникновения и распространения. Так, обнаруженный В. К. Архангельской в делах 1906 г. текст песни «Что за странная нелепость» позволил ей опровергнуть существовавшее до последнего времени утверждение многих исследователей (В. А. Кравчинская, П. Г. Ширяева, А. И. Нутрихин) о позднем происхождении второй, заключительной части этого текста. Насыщенность документальными материалами характерна для всех разделов второй части. Исключение составляет раздел «Художественная литература и публицистика в революционной борьбе» (стр. 110—113). К тому же в том виде, как этот раздел изложен, он не имеет прямого отношения к теме книги.

При всей ясности суждений и выводов вторая часть не лишена в ряде случаев противоречивых утверждений, которые не дают возможности получить четкое представление о позиции автора по некоторым вопросам. Казалось бы, например, что В. К. Архангельская твердо придерживается той точки зрения, что для массовой пролетарской поэзии несущественна проблема вариантности (стр. 93, 136). Однако при анализе вариантов и версий «Дубинушки» автор распространяет итог своих, в данном случае частных, наблюдений на всю революционную поэзию, считает вариативность основой «творческой жизни» произведений революционеров-поэтов в народной среде (стр. 107). Между тем само исследование не сообщает нам материала, который бы свидетельствовал о существовании множества таких вариантов. И, на наш взгляд, первое утверждение более соответствует специфике бытования этого рода поэзии.

Некоторую неудовлетворенность вызывает тот факт, что В. К. Архангельская не поставила в число своих задач исследование распространенности среди крестьян и рабочих революционной народнической поэзии в 70-е годы. Она делает лишь беглые замечания о характере распространения этой поэзии. Вряд ли можно согласиться с мнением В. К. Архангельской о том, что поэзия революционных народников не при-

вилась в народе (стр. 95), что в 80—90-е года революционные песни были достоянием одной лишь интеллигенции (там же), так же как и с ее более общим выводом: «Только в пролетарский период народнические песни стали понятны как рабочим, так и крестьянам» (стр. 150). Давно наступила пора рассматривать историю рабочей поэзии строго исторически, уделяя должное внимание более ранним периодам революционного движения в России. Ряд произведений, которые мы до сих пор считаем созданными в конце XIX или в начале XX в., фактически относятся к эпохе «хождения в народ». Тот факт, что эти песни не исчезли, а в какой-то степени продолжили свою жизнь (и в пропагандистской литературе, и в устном бытовании), свидетельствует о том положительном опыте, который был накоплен предшественниками русских социал-демократов в 60—70-е годы.

Явно неудачной следует признать терминологию, подчас употребляемую исследователем: «песни о расплате» (под ними подразумеваются траурные марши типа «Замучен тяжелой неволей»), «песни к солдатам» (имеются в виду агитационные солдатские песни), «сатиры» — произведения сатирического характера, и т. д.

В целом же вся книга представляется нам серьезным и глубоким исследованием, существенным достижением в изучении массовой революционной поэзии.

О. Алексеева (Ленинград).



Н. М. Элиаш. Русские свадебные песни. Историко-этнографический анализ тематики, образов, поэтики жанра. Орел, 1966, 78 стр.

Монография Н. М. Элиаш — результат многолетнего исследования русской свадебной поэзии. Этой работе предшествовали статьи автора, посвященные изучению различных сторон свадебного обряда и поэтики свадебных жанров.¹

Спецификой материала обусловлен избранный автором метод исследования — историко-этнографический анализ свадебной поэзии. Первая глава рецензируемой книги посвящена истокам тематики и образов свадебной лирики. Основное внимание автор уделяет тем песням, содержание которых не только не связано с условиями крестьянской жизни XIX в., но часто даже противоречат им. Такова широко распространенная в свадебном фольклоре восточных славян тема брака по инициативе женщины. Автор приходит к важному выводу, что свадебные песни донесли до нас отзвуки древних бытовых явлений, пережитки матриархальных традиций. Образы сильных, решительных девушек-невест, самостоятельно выбирающих себе возлюбленного, характерны для таких реликтовых песен. Автор объясняет также причины их многовековой сохранности. Прекрасные по поэтическому оформлению песни, теряя прямую связь с древним обычаем, становились выражением извечной мечты женщины о семейном союзе, основанном на глубоком, искреннем чувстве и добровольном выборе избранника.

Другая группа песен (с темой «брака-полона») исторически восходит к обычаю брака — умыкания женщин, который бытовал в древней Руси X—XII вв. Образ жениха-воина, берущего в полон девушку, некогда возник на основе существовавшего обычая. Позднее исполнители свадебного обряда воспринимали этот образ как олицетворение брака, заключаемого вопреки воле девушки. Автор показывает, что поэтическая система древнерусского свадебного фольклора находила новые истоки в изменившихся условиях жизни русского крестьянства и сама подвергалась изменениям.

Во второй главе прослеживается эволюция текстов свадебных песен. Анализ вариантов песен с традиционными сюжетами показывает «реалистические тенденции, характерные для русской народной поэзии второй половины XIX века» (стр. 33). С этими изменениями связана и другая особенность свадебной поэзии: многие песни теряют свое обрядовое значение и становятся «семейно-бытовыми лирическими песнями, близкими к ... игровым» (стр. 44).

Свадебные песни, возникшие на бытовой основе патриархальной крестьянской семьи, рассмотрены в третьей главе. Песнями-голошениями называет автор группу песен, в которых отразилось смятенное душевное состояние героини свадебного обряда,

¹ Н. М. Элиаш. 1) Свадебная поэзия. В кн.: Русское народное поэтическое творчество, т. II, кн. 1. М.—Л., 1955; 2) Свадебные, величальные и корильные песни. Ученые записки Старо-Оскольского гос. пед. института, вып. 1, 1957.

насиленно отдаваемой замуж. Такие песни могли возникнуть только в условиях домо-строевского семейного уклада. Автор обращает внимание на близость их свадебным причитаниям. Однако наряду с этим имеется и другое важное наблюдение: в концовках песен-голошений «преобладают мажорные, полные жизнеутверждения мотивы» (стр. 46). В них воспевается поэзия любви, которой так подчас недоставало суровой крестьянской действительности.

Четвертая глава посвящена свадебным величальным и корильным песням. Анализируются традиционные величания многочисленных гостей, присутствующих на свадьбе. Прослеживается появление новых образов, связанных с крестьянским бытом конца XVIII—XIX в. Автор говорит о жизнеспособности величальных и корильных песен, о довольно широком распространении этих жанров и в наше время.

Монография Н. М. Элиаш — безусловно очень нужный опыт исследования свадебных песен в свете историко-этнографических данных. Однако в таком методе исследования все же есть известная односторонность: автор игнорирует зависимость свадебных песен от конкретных условий, установившихся в более позднее время, и все изменения в песнях объясняет разрушением исконного обряда.

«Видоизменение жанра, — пишет исследователь, — было связано с изменением характера народной свадьбы, с процессом отмирания свадебного обряда как обязательного ритуального момента, его превращения в свадебную игру» (стр. 39). Нет сомнения в том, что народная свадьба со временем утрачивает первоначальный ритуальный характер. Однако смысл всего обряда не сводится лишь к игровому моменту. В XIX в. обряд продолжает существовать как факт обычного права, имеющий целью узаконить появление новой семьи. Таким образом, как в самом обряде, так и в обрядовой лирике существенную роль, с одной стороны, играет элемент традиционности, а с другой — элемент поэтического воспроизведения существующего порядка вещей.

По мере того как произошла эволюция древних свадебных песен и осуществлялся переход некоторой части этих песен в лирические, семейно-бытовые, возникла необходимость нового песенного сопровождения обряда, которое соответствовало бы требованиям новой действительности. Тогда и появились песни-голошения и свадебные причитания. Таким образом, возникновение этих жанров обуславливалось не только условиями «тяжелой, страшной действительности», но и особенностями обряда, необходимость исполнения которого не подвергалась ни малейшему сомнению.

Возражение вызывает заключение о свадебных величаниях (IV глава). «В них, — пишет автор, — преобладают бытовые, жизненные образы-зарисовки» (стр. 67). Трудно согласиться с тем, что в этом и заключается суть свадебных величаний. Специфика жанра состоит в том, что действительность воспринимается здесь под особым углом зрения, который позволяет увидеть происходящее в свете такой поэтической идеализации, которая невозможна ни в одном другом жанре.

Говоря о новых явлениях в поэтике традиционной русской свадебной песни, автор отмечает «постепенное отмирание символических образов древнерусского фольклора, рост конкретных зарисовок и образов» (стр. 30). Этот вывод представляется не вполне точным, так как существенную роль в изменении жанра играет не столько отмирание символических образов, сколько их переосмысление. Символические образы сохраняются в свадебной поэзии, однако они утрачивают конкретную связь с явлениями и обычаями древнего быта и приобретают новый смысл, новое звучание.

Несмотря на эти недостатки, монография Н. М. Элиаш — шаг вперед в изучении свадебной лирики.

М. Чередникова (Ленинград).



Частушки. Библиотека поэта. Большая серия. Предисловие В. Ф. Бокова. Вступительная статья, подготовка текста и примечания В. С. Бахтина. М.—Л., 1966, 606 стр. 1000 частушек Ленинградской области. Составитель В. С. Бахтин. Л., 1968, 220 стр.

Две книги, подготовленные ленинградским фольклористом В. С. Бахтиным, различны по типам издания. Первая представляет антологию всей русской частушки, вторая — сборник частушек, записанных в одной области. Обе книги содержат подлинный, тщательно отобранный материал, в значительной своей части отражающий и современный репертуар советской деревни. В обеих книгах представлены, как правило, лучшие варианты и указываются источники и паспорт каждого опубликованного текста; прилагается словарь, поясняющий малоизвестные слова и выражения (к сожалению, очень

небольшой). Публикации текстов предшествуют обстоятельные вступительные статьи.

В антологии представлено немногим меньше 4000 текстов. По своему объему она значительно больше двух предшествующих ей антологических изданий частушек.¹ Кроме того, она отличается разнообразием художественного материала. Составитель тщательно проработал все крупнейшие публикации частушек, дореволюционных и советских (просмотрено больше 70 печатных источников, из них около 20 периодических изданий). Используются записи известных фольклористов (Н. П. Коллаковой, Д. М. Молдавского, Б. С. Лашилина), поэтов (А. А. Прокофьева, М. В. Исаковского) и др. Книги В. С. Бахтина не только отражают современный уровень фольклористической науки, но кое в чем и опережают ее. В примечаниях к антологии впервые в истории издания частушки приводится для сравнения ценный песенный и литературный материал, дан указатель форм и разновидностей частушки. По качеству подготовки это лучшая среди антологий, известных в истории публикации частушки.

В книге представлен жанр в его историческом развитии и во всем многообразии существующих видов. В этом одно из главных достоинств издания. В. С. Бахтин выделил особо не только «страдания» и плясовые четырехстрочные частушки, но и шестистрочные, и частушки, исполняющиеся с определенным припевом, и частушечные диалоги («разговор подруг») и «Яблочко».

Особо следует отметить обстоятельную подборку текстов «Семеновны». Частушки этого типа чрезвычайно популярны до настоящего времени во всех уголках страны, но в печати они появляются редко, или в виде единичных текстов, или в виде небольшой сюжетной цепи. В антологии и в сборнике ленинградских частушек составитель опубликовал почти все известные варианты «Семеновны», за исключением некоторых, относящихся к периоду Великой Отечественной войны, посвященных памяти Э. Космодемьянской и широко распространенных в послевоенные годы в Ленинградской области.

В. С. Бахтин впервые выделил и группу плясовых двустрочных частушек (30 текстов), уделив внимание ей и во вступительной статье. Трудности в изучении этой частушечной формы состоят в том, что она почти не фиксируется собирателями.

В значительном количестве (43 текста) представлены в антологии и редкие в исполнении «нескладухи» и «небылицы», близкие по содержанию к шуточным частушкам, но значительно отличающиеся от них своеобразием формы (в сборнике ленинградских частушек их едва ли больше десяти).

Располагая в антологии частушки хронологически, составитель не избежал традиционного деления на «частушку дооктябрьскую» и «частушку советскую». Подобное деление несколько искусственно, как признает во вступлении сам В. С. Бахтин (стр. 37). Однако составитель показал в антологии такое разнообразие типичнейших форм и разновидностей старой и новой частушки, так умело, с большим знанием материала отобрал варианты старых и новых текстов, что композиция книги получилась стройной, а материал вполне естественно подчинился хронологическому принципу. Надо заметить, что при этом два раздела книги — «Ранняя многострочная частушка» и «Песни — предшественницы частушки» составляют в сущности один, так как содержат материал однородный. В первом разделе (30 текстов) в число многострочных попали и плясовые по ритму и композиции песни в отрывках (№№ 12, 17). Текст № 2 (запись Н. И. Иванидкого) представляет контаминацию шуточной частушки и двустипии от плясовой песни (ритмика их различна). Во второй раздел попали также отрывки плясовых песен, которые вряд ли могли быть предшественницами частушки (№№ 3517, 3521, 3522). Ритмика этих текстов не типична для жанра частушки и свидетельствует о принадлежности к группе плясовых песен, нередко исполняющихся рядом и одновременно с частушками во время пляски и поэтому фиксируемых собирателями.

Хорошее знание подлинного материала дало возможность составителю отобрать полноценные варианты известных текстов, избегая неудачных переделок и фальсификаций. Добротное содержание обеих книг позволило исследователю поставить ряд новых вопросов о формах и видах современной частушки и их генезисе.

Во вступительной статье к антологии, чрезвычайно богатой по содержанию и насыщенной интересными, во многом новыми наблюдениями, автор затрагивает различные стороны в истории изучения частушки. В статье дана характеристика конкретно-исторического содержания жанра частушки, по-новому поставлены некоторые вопросы генезиса частушки, охарактеризованы ее художественное своеобразие и особенности поэтики. Интересной, хотя и не вполне бесспорной, является гипотеза о влиянии западнославянского песенного фольклора на формирование жанра русской частушки. Вступительная

¹ Русская частушка. Вступительная статья Л. Шептаева. Подготовка текста и примечания В. Бокова. Л., 1950 (Библиотека поэта. Малая серия) (в книге немногим более 1300 текстов); Русские частушки. Предисловие и отбор текстов Н. И. Рождественской и С. С. Жислиной. М., 1956 (в книге 2716 текстов).

статья В. С. Бахтина, обобщая результаты современных исследований по частушке, намечает новые пути ее изучения.

К сожалению, автор статьи не затронул один существенный для публикации частушек вопрос — принципы текстологической подготовки. Во вступительной статье к сборнику «1000 частушек Ленинградской области» о принципах подготовки сказано следующее: «Из особенностей местного произношения сохранены только те, которые связаны с художественной структурой частушки — рифмой, ритмом, звуковой инструментальной». Надо полагать, что этими же принципами руководствовался составитель и при подготовке текстов для антологии. Однако отдельные тексты даны так, как они записаны собирателями. Нужно ли при издании частушек во всем следовать за собирателем, сохраняя его «ошибки слуха» или явно испорченные варианты частушек? В антологии под № 3315 опубликована частушка: «Эх ну, эх ну, Да по ком я сохну» (из сборника сибирских частушек И. С. Коровкина). При исполнении, вероятно, пелось «Эх ну, ох ну». Нарушение рифмы могло произойти не по вине исполнителя, а по вине собирателя, недостаточно внимательно просмотревшего полевые записи. Текст из собрания М. В. Исаковского опубликован так (№ 1496):

Пропил сенцы, пропил хату,
Пропил хлебную палату(?)

Скорее всего, исполнитель спел «Пропил хлебную лопату» (специальные хлебные лопаты, которыми сажали хлебы в печь и вынимали их, известны каждой пожилой деревенской крестьянке, тогда как о хлебных «палатах» слышать не приходилось). Правда, в сборниках В. С. Бахтина такие случаи единичны. Редакционная правка должна была быть оговорена в примечаниях, но она необходима.

Частушки, вошедшие в сборник Ленинградской области, не имеют определенной «местной» специфики, зато многие тексты публикуются впервые и содержание сборника в значительной своей части является новым и свежим. Много новых сатирических частушек. Достоинством сборника ленинградских частушек, как уже отмечалось, является и то, что каждый из опубликованных текстов имеет точный и полный паспорт. В этом отношении сборник может служить образцом. К сожалению, в некоторых изданиях послевоенных лет проявилась опасная тенденция публиковать фольклорные тексты без паспортных данных; это открывает возможность для проникновения в печать всевозможных фальсификаций, что уже имело место в конце 1930-х годов.

В заключение хочется поздравить читателей с появлением двух превосходных частушечных сборников, а составителя их — с большой удачей.

Э. Власова (Ленинград).



В. Сидельников. Былины Сибири. Изд. Томского университета, Томск, 1968, 420 стр.¹

Рецензируемый сборник содержит 119 текстов. Составителем полностью перепечатаны былины из алтайского собрания С. И. Гуляева, включены записи И. А. Худякова, Г. Н. Потанина, А. А. Макаренко, В. Я. Шишкова, В. Г. Богораза, Т. А. Шуба, К. А. Копержинского и других сибирских собирателей. Несколько текстов опубликовано впервые.

Текстам былин предшествует пространная статья составителя (стр. 3—111). Она содержит ряд интересных наблюдений и высказываний, например о влиянии на былины русских исторических и лирических песен и фольклора тюркоязычных народов. В последнем разделе статьи обобщены сведения о сибирских сказителях. Однако в целом статья рыхлая, в ней повторяются факты и положения, хорошо известные по исследованиям других фольклористов.

В. М. Сидельников излагает историю формирования сибирского былинного репертуара, которая уже воссоздана его предшественниками. Однако выяснить происхождение отдельных текстов было бы не лишним. Имею в виду возможность книжного источ-

¹ Рецензия представлена заведующим кафедрой фольклора Московского университета проф. Н. И. Кравцовым. (Прим. ред.).

ника некоторых вариантов. Так, вся огромная (1471 стих) сводная былина «Про могущественного богатыря Илью Муромца» в записи А. В. Гуревича от сказителя П. Е. Киберева (стр. 238) текстуально совпадает с отдельными сюжетами и отрывками из сборников Кириши Данилова, Киреевского, Рыбникова, Гильфердинга. Сказитель следовал какому-то популярному изданию.² Книжное влияние заметно и на некоторых других былинах. Проблему сохранности эпической традиции в Сибири, по крайней мере в отдельных ее местностях, надо бы решать с учетом влияния книги.

В статье отмечаются следы влияния на былины социальной среды (рабочие, старообрядцы, казаки) и местных условий. Проблема социального и локального влияния детально разработана на материале северных былин, а по отношению к Сибири — в трудах М. К. Азадовского, Я. Р. Кошелева и других ученых, поэтому надобности в повторном освещении проблемы не было. Кроме того, в определении следов местного влияния автор, упустивший из виду историю конкретных текстов, не всегда прав. В вышеупомянутой былина П. Е. Киберева Илья не берет врагов в плен, так как у него «хлеба завозные». В. М. Сидельников находит здесь отражение того, что в XVI—XVII вв. в Сибирь хлеб завозили из европейской части России (стр. 65). Если же мы обратимся к нижегородской былина, к которой данная часть варианта Киберева в конечном счете восходит, то и там найдем те же «хлебы завозные».³

Нельзя сказать, что автор не сравнивает сибирские записи с былинами из других местностей России. Однако не всегда ясно, с какой целью это сравнение делается. Вот, например, схема сопоставления (стр. 70—72) контаминированной былины о Добрыне, записанной А. А. Савельевым от А. Т. Безруких, с северными вариантами той же былины: в северных записях «поэтично» передаются сетования Добрыни на свою судьбу, в тексте Безруких подобных сетований нет; в северных былинах есть «красочная» сцена «обседывания» (почему не «седлания»?) коня, у Безруких ее нет; в варианте Киреевского расставание Добрыни с матерью сопровождается плачем последней, у Безруких не сопровождается, и т. д. О том, что большинство сибирских вариантов утратило эпическую обрядность и ряд подробностей в содержании или что единичные былины, наоборот, более полны, чем северные, известно давно. Но что именно хотел сказать этим сопоставлением В. М. Сидельников!

Создание сводных одножанровых и многожанровых сборников, сочетающих старые и новые записи, — значительное достижение советской фольклорноиздательской практики. В. М. Сидельников не воспользовался положительным опытом составителей таких сборников, как «Исторические песни XIII—XVI веков» (1960), «Исторические песни XVII века» (1966). Принято, например, перепечатывать примечания собирателей и разночтения в вариантах (под текстом или в комментариях), содержащиеся в исходной публикации. В сборнике «Былины Сибири» это правило почти не соблюдается. Более того, в отношении былины «Добрыня Микитич и Змеище Тугарыще» (№ 75) из коллекции К. А. Копержинского произведена, на наш взгляд, незаконная операция. Этот текст перепечатывается (из II выпуска «Русского фольклора») по записи Копержинского от А. И. Оглоблиной, но, поскольку в подстрочных примечаниях⁴ сказано, что И. Прокопьевым от А. И. Моисеевой записан другой вариант с небольшими отклонениями и эти отклонения приводятся, составитель выбрасывает прозаические вставки из записи Копержинского, «восстанавливает» текст «в записи» Прокопьева. Судя по разночтениям, принципы фиксации текста у профессора Копержинского и ученика 8-го класса Прокопьева различны, а составитель правит вводимые в восстанавливаемый вариант слова «под запись» Копержинского. Строка в записи Прокопьева

Изяли его дни межонные, жары петровские

стала выглядеть так:

Изяли его дни межонныя, жары пятровския.

² Можно бы считать, что киберевская былина восходит к книжке «Илья Муромец, крестьянский сын (по сборникам Кириши Данилова, Киреевского, Рыбникова и Гильфердинга)» (Составлено В. и Л. Р. — н. М., типография И. Д. Сытина, 1894), но при текстуальных соответствиях части сводной былины у Киберева идут в другом порядке и, кроме того, в названном издании нет сюжета об Илье и Святогоре. Удивительно, что, заучивая былинку, сказитель Киберева (или предшествующий сказитель?) опуская «христианские» детали (например, намерение Ильи постоять за веру христианскую) и целые эпизоды (моление окруженных врагами черниговцев в церкви), содержащиеся в исходных научных публикациях, не говоря уже о популярных дореволюционных изданиях.

³ Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. 1. М., 1860, стр. 35.

⁴ Русский фольклор, II, М.—Л., 1957, стр. 242.

Если уж необходим был вариант Прокопьева, вероятно, можно было воспользоваться архивом. Приписывать неубедительную реконструкцию другому сказителю и другому собирателю не стоило.

Опечатки в книге имеются в таком изобилии, что, пожалуй, трудно назвать страницу, где их нет. Опечатки в текстах, опечатки в комментариях, опечатки в оглавлении. Один из корреспондентов С. И. Гуляева А. Лазебников на стр. 21 именуется Лабзниковым, на стр. 79 — Лабезниковым. В заглавии текста № 10, перепечатанного из сборника Гуляева, стоит фамилия Казимерской (стр. 143), в комментариях она читается по-другому: Казимирский, а в оглавлении по-третьему: Кизимерской. В этой же былине редкая и очень важная для изучения истории русского эпоса деталь — земля Полонецкая стала в одном случае землей Полевещкой, а в другом — Полонещкой. Всего в тексте насчитывается 45 опечаток, в том числе пропущен один стих; есть опечатки, искажающие смысл отдельных фраз и даже былины в целом. Так, слово «обыграл» превращается в «отыграл», «побратались» — в «поратались», а строка

И зачал татар поколачивать

дается как

И зачем татар поколачивать?

В сборнике, который объединил записи, производившиеся различными собирателями в течение чуть ли не полутора столетий, определенная степень орфографической и пунктуационной унификации возможна. Право издателя — отказаться от какой бы то ни было унификации, обосновать свои правила или принять установившиеся, например, в книгах серии «Памятники русского фольклора». Судя по тому, что составитель никак не обосновывает текстологические принципы публикации, а в комментариях указывает лишь источник перепечатки, надо было ожидать, что тексты нового сборника соответствуют их исходной публикации. Однако это не так.

Опечатки, подобные отмеченным в былине «Добрыня и Василий Казимерской» и менее значительные, приобретают характер текстологических несоответствий с источником, вызывают сомнение в научной ценности всего сборника. Как же можно считать текстологически достоверной былину «Олеша и Тугарин» (№ 101, стр. 366—369), если в 105 ее стихах содержится 120 несоответствий тексту первопечатного источника (из записей Т. А. Шуба)?! Здесь не учтены еще точки над *ѣ* и важные в ритмике былинного стиха знаки ударений, которые составитель опускает во всех текстах. Сходная картина характерна и для других былин.

В книге есть «Словарь областных и малопонятных для современного читателя слов». Словарь необходим, но его объем и принципы объяснения слов зависят от того, для какого читателя предназначен сборник. Даже широким кругам читателей вряд ли покажутся непонятными включенные в словарь слова: лук (оружие), латы, кольчуга, терем, чадо, супостат. В то же время много непонятных студенту или даже научному работнику слов в словаре не оказалось. Что такое, например, «чодому» (стр. 302), «ворки» (стр. 306), «хотоны» (стр. 367), «рямы» (стр. 194), «перечальице» (стр. 251), «верешки» (стр. 350) и т. д.?

Не попали ни в словарь, ни в подстрочные примечания слова, объясненные собирателями и приведенные в других публикациях. В отрывке «Дюк Степанович»⁵ Т. А. Шуб дает пояснение трем словам: особенки, саденные, торжичь. В книге «Былины Сибири» все три сноски почему-то сняты.

Толкования слов и словосочетаний скорее введут в заблуждение читателя, чем приблизят к их пониманию. Слову «лук» дается такое толкование: «упругая палка, стягиваемая тетивой, для пускания стрел». В отношении детского игрового обихода объяснение было бы допустимо, но оно не подходит к воинскому быту древней Руси, тем более что речь идет о грозном богатырском оружии. Можно сделать слово понятным и с помощью синонимов. В словаре на их место поставлены метонимические замены (кольчуга — броня) или слова, обозначающие другой вид того же рода (например: шаньги — пироги; сказать, что шаньги — это пироги, то же самое, что сказать: репа — это свекла). Иногда толкования придают слову противоположный оттенок. Так, диалектное «отткуль (откуда)» переводится как «оттуда».

Истории издания былин известен случай, когда на титульном листе сборника место несуществующего автора занимала фамилия составителя. Так была оформлена Н. Е. Ончуковым книга «Печорские былины» (СПб., 1904). С появлением рецензируемого сборника былин мы можем констатировать другой такой случай. Оправданием Н. Е. Ончукову служит то обстоятельство, что он, составитель, был одновременно и собирателем публикуемых текстов. У В. М. Сидельникова такого оправдания нет.

Итак, вышла книга, которой надо пользоваться с великой осторожностью, поскольку произведения в ней текстологически недостоверны. Для специалиста сборник

⁵ Русский фольклор, I, М.—Л., 1956, стр. 228.

может служить лишь справочником о более надежном печатном источнике. Что же касается учащих и учителей средней школы, «широких кругов», «изучающих устное народное творчество», которые в числе предполагаемых читателей названы в аннотации (стр. 2), то лучше будет, если эти категории читателей воздержатся от знакомства со столь небрежно изданной книгой.

Ф. Селиванов (Москва).



НОВЫЕ РАБОТЫ РУМЫНСКИХ ФОЛЬКЛОРИСТОВ (1964—1968)¹

За последние годы в Румынии вышло большое число фольклорных изданий различного типа и содержания. Бухарестское Литературное издательство осуществляет несколько фольклорных серий. Одна из них посвящена коллекциям собирателей. Уже вышли три тома «Фольклора Трансильвании» и два тома «Фольклора Олтении и Мунтении».² Центральное место в них принадлежит различным жанрам народной поэзии. Отдельной книгой с весьма интересным эпическим разделом изданы песенные тексты, которые записал К. Санду Тимок в румынских селах Сербии (долина р. Тимок).³ Новые записи последних десятилетий существенно дополняют прежний сборник Тимока (1943 г.).

Широко задумана другая серия — «Критические издания фольклора», с циклами «Жанры» и «Собиратели». Первый цикл этой серии уже представлен двумя очень основательными работами. Одна из них — трехтомная антология Ал. И. Амзулеску «Румынские народные баллады»⁴ (термин «баллада» здесь употреблен расширительно, как обозначение эпических песен всех жанров; в предисловии к двухтомному варианту антологии,⁵ выпущенному позднее, сам составитель отмечает «неточность и неадекватность» подобного обозначения). Образцам народных повествовательных песен, взятым из сборников XIX—XX вв., в антологии предпослана большая исследовательская статья. Бесспорную ценность представляет указатель, в котором зафиксировано 352 народных сюжета и перечислены варианты, опубликованные за сто с лишним лет в специальных и общих фольклорных сборниках. Другое издание того же цикла названной серии — «Антология народной эпической прозы» Ов. Бырля.⁶ В ней тщательно транскрибированы народные сказки разных видов из фонда магнитофонных записей Института этнографии и фольклора (собиратели — О. Бырля, Т. Брилл, К. Бэрбулеску, С. Голепенция, Д. Труцэ). Издание снабжено содержательным введением и комментариями, где даны подробные справки о сказителях. Антология отличается высоким качеством текстов. Некоторые сказки представлены двумя параллельно воспроизводимыми текстами, записанными от одних и тех же сказителей с промежутком в несколько лет.

Из второго цикла серии «критических изданий» вышли пока лишь подготовленные Г. Врабие «Румынские народные стихи» В. Александри в двух книгах.⁷ За основу взяты позднейшие редакции текстов, а из более ранних извлечены только разночтения, подаваемые во второй книге; такое решение спорно.

Из книг, выпущенных вне указанных серий, упомянем сборник (долго не издававшихся) коляд (М. Брэтулеску),⁸ дополненное переиздание трансильванского фольклорного собрания М. Помпилиу (XIX в.),⁹ двухтомную «Антологию литературной сказки»

¹ Настоящей рецензией редколлегия «Русского фольклора» начинает публикацию обзоров фольклористики в социалистических странах.

² Folclor din Transilvania, vol. I—III. București, 1962—1967; Folclor din Oltenia și Muntenia, vol. I—II. București, 1967.

³ Cristea Sandu Timoc. Cîntece bătrînești și doine. București, 1967.

⁴ Balade populare românești. Introducere, indice tematic și bibliografic, antologie de Al. I. Amzulescu. Vol. I—III. București, 1964.

⁵ Toma Alimoș (Balade populare românești). Prefață de Al. I. Amzulescu, vol. I—II. București, 1967.

⁶ Ovidiu Birlea. Antologie de proză populară epică, vol. I—III. București, 1966.

⁷ V. Alexandri. Poezii populare ale Românilor. Ediție îngrijită, studiu introductiv, note, variante de Gh. Vrabie, vol. I—II. București, 1965.

⁸ La luncile soarelui. Antologie a colindelor laice. Ediție îngrijită și prefață de Monica Brătulescu. București, 1964.

⁹ Miron Pompiiliu. Literatură și limbă populară. Ediție îngrijită și studiu introductiv de V. Netea. București, 1967.

(составитель — И. Шерб).¹⁰ В популярной «Библиотеке для всех» привлекает внимание небольшая, впервые составленная антология народных легенд и исторических преданий яского фольклориста В. Адэскэлицей.¹¹ Центральным домом народного творчества выпущен большой сборник «Новый поэтический фольклор».¹²

Среди книг издательства Академии СРР выделяется составленная в 1910 г., но впервые опубликованная только теперь вторая часть «Текстов народной румынской литературы» Г. Алексича,¹³ содержащая лирические песни (подготовка этого издания — одна из последних работ видного румынского фольклориста И. Мушля). Продолжается выпуск «Антологии народной литературы» Института истории и теории литературы им. Дж. Кэлинеску. Третий ее том содержит социально-бытовые сказки и легенды.¹⁴

Две заметных работы выпустил Адриан Фоки. Издание, посвященное народной пастушеской балладе «Миорица», содержит обширнейшее исследование и исчерпывающую подборку текстов, зафиксированных в Румынии и за ее пределами (напомним, что «Миорица» записана более 900 раз).¹⁵ Подготовленное им же новое издание «Песен и стригатур из Ардяля» Ярника и Бырсяну¹⁶ (1-е издание — 1885 г.) включает в себя большую часть впервые публикуемых материалов из архива собирателей.

К немногочисленным сборникам текстов с нотными записями мелодий (Музыкальное издательство) прибавилась книга революционных песен «К свету» (авторы-составители Е. Черня, Н. Рэдудеску, Т. Пинтян)¹⁷ и «Песни и танцы из Мусчела» (составители — Паула Карп и Ал. И. Амзулеску).¹⁸ Две последние книги и «Антология народной эпической прозы», упомянутая выше, наглядно иллюстрируют значительность и богатство материалов, хранящихся в архиве Института этнографии и фольклора. Остается сожалеть, что эти материалы еще не получают достаточно широкого выхода в печать. Помимо указанных изданий в конце 1968 г. вышел отлично иллюстрированный сборник новогоднего фольклора Н. Жулы и В. Мэнэстрияну.

В целом ознакомление с румынскими фольклорными публикациями говорит о значительных масштабах эдичионной работы и о постепенном увеличении доли полновесных научных изданий в числе выпускаемых фольклорных сборников и антологий.

Обращаясь к исследовательским работам, прежде всего необходимо назвать главы о фольклоре, вошедшие в первый том коллективной «Истории румынской литературы».¹⁹ По существу это первый опыт целостной характеристики румынского народного творчества с историко-материалистических позиций, известное обобщение тех новых результатов, которые накоплены в изучении конкретных жанров и разделов румынского фольклора в послевоенные годы. После краткого исторического введения (о древнейших упоминаниях, фиксации фольклора и его жанровом составе) дается поочередный разбор основных жанров румынского народного творчества. К написанию глав привлечены ведущие специалисты (в числе авторов М. Поп, И. Мушля, И. Конст. Кицимия, О. Пападима, Ал. И. Амзулеску, Ем. Комишел, Г. Врабие и др.). Особая глава посвящена «Литературному искусству фольклора» (автор — акад. Дж. Кэлинеску). Поэтические достоинства фольклора подчеркиваются и в других главах, но в то же время, как отмечает в вводной главе проф. М. Поп, обращается внимание и на синкретический его характер.

В другом коллективном труде — «Истории театра в Румынии»²⁰ — находим компетентный анализ древних игр и различных форм народного драматического искусства разных периодов (авторы — В. Адэскэлицей, Л. Нэежде, О. Флегонт и др.).

Более элементарен (в соответствии с учебным профилем издания) разбор жанров в курсе, написанном преподавателями Бухарестского университета Б. Теодореску и О. Пэуна, — «Румынский литературный фольклор».²¹ В этой книге привлекают внима-

¹⁰ Antologia basmului cult. Ediție îngrijită de Ioan Șerb, vol. I—II. București, 1968.

¹¹ De la Dragoș la Cuza-Vodă. Antologie, prefată și note de V. Adăscăliței. București, 1966.

¹² Folclor poetic nou. Ediție alcătuită și îngrijită de I. Meștoiu. Cu un studiu introductiv de prof. univ. Mihai Pop. București, 1965.

¹³ G. Alexici. Texte din literatura populară română, tom II (inedit). Publicat cu un studiu introductiv, note și glosar de Ion Mușlea. București, 1966.

¹⁴ Antologie de literatură populară, vol. III. București, 1967.

¹⁵ Adrian Fochi. Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte. București, 1964.

¹⁶ Ioan Urban Jarník și Andrei Bîrseanu. Doine și strigături din Ardeal. Ediție definitivă (studiu introductiv, inedite, note și variante) de Adrian Fochi. București, 1968.

¹⁷ Eugenia Cernea, Nicolae Rădulescu, Tudor Pinteau. Spre lumină. Culegere de cîntece revoluționare. București, 1964.

¹⁸ Paula Carp, Al. I. Amzulescu. Cîntece și jocuri din Muscel. București, 1964.

¹⁹ Istoria literaturii române, vol. I. București, 1964.

²⁰ Istoria teatrului în România, vol. I. București, 1965.

²¹ B. Teodorescu, O. Păun. Folclor literar românesc. București, 1967.

ние характеристика признаков фольклора (классовость, коллективность, устность, анонимность, синкретичность, вариативность) и небольшие разделы «Принципы и метод собирания фольклора», «Рабочая песня», «Новая народная песня», «Фольклор в художественной самодеятельности».

Монографическое изучение жанров представлено тремя отдельными книгами. Первая из них, принадлежащая перу покойного академика Дж. Кэлинеску, «Эстетика сказки»,²² воспроизводит исследование, опубликованное в 1957—1958 гг. в журнале института, носящего ныне имя этого виднейшего румынского литературоведа.²³ Дж. Кэлинеску определяет сказку как литературное (т. е. поэтическое) творение, отражающее жизнь средствами вымысла. Примечательны, при всей своей полемической заостренности, суждения Дж. Кэлинеску о методе изучения сказки и народного творчества в целом. «Такое исследование фольклора, которое по своей сути не является литературным анализом (разумеется, подчиненным специфичности предмета), не может быть удовлетворительным», — пишет акад. Кэлинеску. Книга Кэлинеску включает в себя глубокие литературные характеристики и своеобразные суммированные биографии всех положительных персонажей румынской сказки, их помощников, врагов, зооморфных противников и т. д.

В книге Г. Врабие «Народная румынская баллада»²⁴ прослеживается восприятие народного эпоса (термин Врабие) различными авторами XIX—XX вв., кратко говорится о певцах и на основе текстов одного из них (Петря Крецу Шолкану) характеризуются «типические средства выражения эпоса». В дальнейшем детально анализируются собственно баллады. Менее обстоятельно, а подчас совсем бегло рассмотрены богатирские поэмы. Монография Врабие как первый в своем роде опыт получила положительную оценку в печати, и такая оценка справедлива. Вместе с тем один из рецензентов находит, что классификация, даваемая Врабие, «вызывает принципиальный спор, так как не может соответствовать стадии, достигнутой новыми исследованиями версифицированного эпоса».²⁵ И это заключение тоже не лишено оснований. В монографии Врабие нет хотя бы дифференциации героического эпоса и «новелистической баллады» (такая дифференциация осуществлена в «Истории румынской литературы», о которой уже шла речь). С другой стороны, когда автор выделяет, например, цикл «баллада дунайских портов», вызывающий в памяти «дунайский цикл» акад. Н. Йорги (формулировка ранних работ маститого ученого), то нельзя не вспомнить, что именно Йорга в конце жизни пришел к выводу о недостаточности «географического критерия» и о предпочтительности исторического, «поэтапного распределения» эпических песен.

В монографии Таке Папахаджи «Народная лирическая поэзия»²⁶ анализируются «краткая» и «развернутая» румынские песни и делаются экскурсы в фольклор многих других народов. В специальной главе рассмотрены песни арумын. Некоторые общие проблемы теории и поэтики народной лирики (роль лирической поэзии, поэтическая форма, реальный субстрат, образы, географическая среда, распространение песен и др.) ставятся автором во введении и в заключительной главе книги. Но работа завершалась в 40-е годы и в ряде посылок уязвима.

Стали появляться и монографии по литературно-фольклорным взаимосвязям. Таковы «Эминеску и народная поэзия» И. Ротару,²⁷ «Аргези и фольклор» Д. Чересяну.²⁸ Наиболее основательна в своей фольклористической части книга О. Бырли «Сказки Крянгэ».²⁹ Помимо источниковедческих глав, иллюстрируемых многочисленными народными вариантами, которые публикуются в приложении, монография содержит интересные главы о «фольклорных приемах творчества» и народном повествовательном стиле Крянгэ. Все же остается открытым вопрос о том, использовал ли, в частности, Крянгэ в знаменитом «Иване Турбинке» только русское имя и бытовавшие в Молдавии русские восклицания или здесь отразились непосредственные связи молдавской и восточнославянской сказочных традиций (мнение советского исследователя К. Ф. Поповича и некоторых других авторов, подкрепляемое данными, которые обнаружены, например, в украинском фольклоре и остались неизвестными О. Бырле).

В 1967 г. изданы два коллективных сборника статей румынских фольклористов — «Исследования по фольклору и литературе»³⁰ и «Литературный фольклор».³¹ Кроме

²² G. Călinescu. Estetica basmului. București, 1965.

²³ Studii și cercetări de istorie literară și folclor, 1957, № 3—4; 1958, № 1—2.

²⁴ Gheorghe Vrabie. Balada populară română. București, 1966.

²⁵ Revista de etnografie și folclor, 1967, № 2, p. 412.

²⁶ Tache Pașahagi. Poezia lirică populară. București, 1967.

²⁷ I. Rotaru. Eminescu și poezia populară. București, 1965.

²⁸ D. Căseșanu. Arghezi și folclorul. București, 1966.

²⁹ Ovidiu Birlea. Poveștile lui Creangă. București, 1967.

³⁰ Studii de folclor și literatură. București, 1967.

³¹ Folclor literar românesc. Timișoara, 1967.

того, статьи о фольклоре постоянно помещаются в «Журнале этнографии и фольклора», в «Исследованиях по истории и теории литературы» (здесь, правда, в меньшем количестве, чем в прежние годы), в журнале Института по изучению юго-восточной Европы, в трудах филиалов Академии и крупнейших вузов. Тематика их очень разнообразна. В частности, подытоживаются наблюдения над фольклорной традицией различных местностей, рассматриваются отдельные стороны того или иного фольклорного жанра, конкретные мотивы и сюжеты, разворачивается сравнительное изучение произведений румынского и соседних народов.

Заметно усилилось внимание к поэтике фольклора. Проблемам поэтики в 1966 г. был посвящен один из номеров «Журнала этнографии и фольклора» (№ 2). В том же году издан первый сборник трудов Кружка по поэтике и стилистике, работающего при Центре фонетических и диалектических исследований Академии СРР с участием Института этнографии и фольклора.³² Поэтике фольклора посвящены статьи М. Попа «Перспективы в поэтическом исследовании фольклора», М. Брэтулеску «Несколько типов метафоры в фольклоре», П. Руксандою «Метафоричность пословиц» и др. Этюд, посвященный композиции эпической песни «Девять братьев и змей», поместил в «Журнале этнографии и фольклора» К. Еретеску (1966, № 2). «Традиционным формулам сказок» посвящена диссертация преподавателя Бухарестского университета Н. Рошиану, написанная на материале румынского и восточнославянского фольклора и успешно защищенная в 1967 г. в Московском государственном университете.³³ В названном выше сборнике того же года «Литературный фольклор» М. Поп опубликовал статью «Новые методы в изучении структуры сказок», а в 1968 г. выступил с исследованием о функциях начальных и финальных формул в румынских сказках.³⁴

В работах по поэтике можно констатировать частое обращение к методике структурального анализа, эффективность которого проясняют последующие публикации.

Как и в прежние годы, много внимания уделяется истории науки. В 1966 г. видным ученым прошлого был посвящен специальный номер «Журнала этнографии и фольклора» (см. № 4, статьи М. Попа об О. Денсушяну, А. Фоки — о Н. Йорге, Р. Вулканеску — о Д. Густе). Вышли в свет избранные фольклористические работы О. Денсушяну,³⁵ первый том трудов фольклориста-музыковеда К. Брэилою³⁶ (он включает фундаментальную работу о «Народном поющем стихе»), избранные этюды социолога Д. Густе.³⁷

В 1968 г. И. Конст. Кицимия выпустил книгу «Румынские фольклористы и фольклористика»,³⁸ объединившую его исследования 1952—1966 гг. о девяти фольклористах прошлого столетия (Александри, Хашдэу, Бурада, Мариан, Точилеску, Ламбриор, Гастер, Питиш, Стэнческу). В том же году Г. Врание издал свой вузовский курс «Румынская фольклористика»,³⁹ представляющий первую сводную историю румынской фольклористики от ее истоков (XVII—XVIII вв.) до последних лет. Воссоздаваемая картина привлекает динамизмом и наглядностью. Но бесспорно, что дальнейшие исследования уточнят ее и дополнят. В этом смысле особый интерес представило бы специальное углубленное освещение новых методологических качеств, обретаемых румынской фольклористикой за десятилетия народной власти.

С предисловием М. Попа и введением А. Фоки в 1968 г. вышел в свет первый том «Общей библиографии румынской этнографии и фольклора»,⁴⁰ подготовленной Институтом этнографии и фольклора и его Клужским отделением. Изданный том охватывает 1800—1891 гг. С появлением последующих томов специалисты получат весьма необходимое справочное пособие,

В. Гацак (Москва).



³² Studii de poetică și stilistică. București, 1966.

³³ Ф. Селиванов, Е. Заонегин. Защита диссертации зарубежными учеными. Вестник МГУ, Филология, 1967, № 6, стр. 109—110.

³⁴ Mihai Pop. Die Funktion der Anfangs und Schlußformeln im Rumänischen Märchen. Volksüberlieferung, Göttingen, 1968.

³⁵ Ovid Densușianu. Flori alese din cîntecele poporului... Ediție îngrijită și prefațată de Marin Bucur. București, 1966.

³⁶ C. Brăiloiu. Opere, vol. I. Traducere și prefață de Em. Comișel. București, 1965.

³⁷ Dimitrie Gusti. Pagini alese. București, 1965.

³⁸ I. C. Chișimia. Folcloriști și folcloristica românească. București, 1968.

³⁹ Gheorghe Vrabie. Folcloristica română. București, 1968.

⁴⁰ Bibliografia generală a etnografiei și folclorului românesc, vol. I (1800—1891). București, 1968.

ПО СТРАНИЦАМ ПЕРИОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЙ

ПРОБЛЕМЫ ФОЛЬКЛОРА И ФОЛЬКЛОРИСТИКИ В ЖУРНАЛЕ
«НАРОДНА ТВОРЧИСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ»

Журнал «Народна творчість та етнографія», орган Института искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рильского АН УССР и Министерства культуры УССР, начал издаваться в 1957 г. Он выходит шесть раз в год. Журнал имеет семь постоянных отделов: «Статьи», «Заметки и материалы», «В помощь художественной самодеятельности», «Вам, учителя», «Критика, библиография», «Хроника», «Из нашей почты» — и два периодических: «Наш календарь», «Публикации».

В журнале печатаются научные, научно-популярные и популярные статьи по словесному и музыкальному фольклору, этнографии, изобразительному народному искусству и т. д. Значительное место в нем отводится материалам в помощь коллективам художественной самодеятельности и учителям.

«Народна творчість та етнографія» — хорошо иллюстрированный журнал. Народные вышивки, орнамент, портреты исследователей и мастеров народного прикладного искусства, песенников, сказочников и т. п. печатаются в каждом номере.

За одиннадцать лет существования журнал сыграл значительную роль в развитии украинской советской фольклористики и этнографии.

В 1967 и 1968 гг. народы нашей страны широко отмечали 50-летие Великой Октябрьской социалистической революции, 150-летие со дня рождения Карла Маркса, 100-летие со дня рождения А. М. Горького, 50-летие Коммунистической партии Украины и 50-летие установления в республике Советской власти. К этим знаменательным датам в журнале был опубликован ряд глубоких и интересных исследований, в которых показано значение Великого Октября для развития украинского народа, его культуры, подведены итоги и намечены перспективы дальнейшего развития науки (см., например, «Институт им. М. Ф. Рильского к великому юбилею» Н. Горейчук, К. Гуслистого — 1967, № 6). Из фольклористических работ назовем статьи Ф. Лаврова «Думы о В. И. Ленине» (1957, № 2), И. Березовского «По пути роста. (Об основных этапах развития украинской советской фольклористики)» (1967, № 3),¹ В. Хоменко и М. Яценко «Вечная ленинская правда» (1967, № 5), Г. Сухобрус «Учитель советских фольклористов» (к 100-летию со дня рождения М. Горького) (1968, № 2), А. Дея «Теоретический арсенал советской фольклористики (о некоторых вопросах фольклора в свете трудов Карла Маркса)» (1968, № 3) и Ф. Лаврова «Острое оружие. (Из наблюдений над использованием народной сатиры в произведениях Маркса и Энгельса)» (1968, № 3).

В 1967 и 1968 гг. в журнале было напечатано большое количество и других статей, в которых освещались отдельные вопросы истории науки о народной поэзии, исследовался фольклорный материал, как музыкальный, так и словесный. Работ музыковедов особенно много появилось в 1967 г.: «Украинские мотивы в музыке Д. Б. Кабалевского» М. Комиссарской; «Некоторые новые ладово-интонационные явления в современном музыкальном фольклоре» А. Кушниренко; «Фольклорные мотивы в творчестве В. С. Косенко» В. Довженко (№ 1); «О народных операх Лысенко» А. Гудзенко; «Танцевальный фольклор в творчестве Н. В. Лысенко» М. Загайкевич; «Народно-песенные источники поэмы Л. Ревуцкого „Хустина“» Н. Андрос (№ 2); «Характерные черты многоголосия в хоровых обработках Лысенко» А. Юсова (№ 3); «Из народного источника модуляции» В. Золочевского (№ 4), и др.

Обращает на себя внимание то, что почти во всех работах (исключение составляет статья А. Кушниренко) исследуется проблема роли народной музыки в творчестве профессиональных композиторов. Проблема эта, конечно, важная и нужная. Но нам представляется, что ей было отведено слишком много места, особенно если учесть, что еще не достаточно глубоко исследованы многие другие проблемы музыкального фольклора (например, взаимосвязи украинской народной музыки с музыкой других народов, современная народная музыка, специфика жанров и т. д.).

Результаты совместных изысканий специалистов по музыкальному и словесному фольклору, подобные докладу С. Грицы и А. Дея на VI Международном съезде славистов «Принципы классификации и научного издания украинского словесно-музыкального народного творчества на современном этапе» (Киев, 1968), хотелось бы видеть и на страницах журнала. В 1968 г. журнал опубликовал лишь статью С. Грицы «Современная славянская музыкальная фольклористика» (№ 1), в которой квалифициро-

¹ Эта статья — своеобразный конспект большой и интересной монографии И. П. Березовского «Українська радянська фольклористика. Етапи розвитку і проблематика» (Київ, 1968).

ванно проанализированы труды многих русских, украинских, польских, чешских, словацких исследователей музыкального фольклора, отмечен их вклад в развитие науки.

Статей о словесном фольклоре в 1967 и 1968 гг. было напечатано значительно больше, чем о музыкальном, и их тематика и проблематика шире. Кроме названных выше статей А. Дея и Г. Сухобрус, имеющих общетеоретическое значение, в журнале опубликованы работы, которые посвящены более частным проблемам. Так, выделяются статьи, посвященные исследованию вопросов истории науки о народной поэзии. В статье М. Мороза «М. С. Возняк как фольклорист» (1967, № 1) кратко охарактеризована научная деятельность академика АН УССР М. С. Возняка, проанализированы его важнейшие исследования и публикации народной поэзии.

В начале 1967 г. в журнале «Народна творчість та етнографія» была опубликована и статья А. Романца «Фальсификат ли „Запорожская старина“?» (№ 1). На поставленный вопрос автор ответил отрицательно.

История с «Запорожской стариной» довольно сложная. Об этом издании уже более ста лет идут разговоры, а иногда и полемика. Не имея возможности остановиться на этом вопросе в краткой рецензии (ему мы посвятим специальную статью), заметим, что суждения А. Романца, как и некоторых его предшественников, старавшихся доказать подлинную фольклорность публикаций И. И. Срезневского, нам не представляются убедительными. Сам Срезневский в 1854 г. в рецензии на сборник А. Метлинского «Народные южнорусские песни» писал о своей «Запорожской старине»: «Как первый опыт в своем роде и опыт юноши, едва учившегося оценивать дотоле еще не подвергавшиеся оценке произведения народной эпопеи русской, мое издание было годно только на время».² Суждение академика И. Срезневского о юноше И. Срезневском и его труде, несомненно, должно быть учтено при решении вопроса о переиздании «Запорожской старины».

В 1967 г. журнал опубликовал обстоятельную статью П. Попова и Г. Сухобрус «Выдающийся исследователь фольклора» (№ 3), в которой рассмотрена деятельность Н. Костомарова как собирателя и исследователя фольклора. Статья написана на большом фактическом материале, который обобщен и глубоко проанализирован. Авторы статьи отвергают необъективные оценки деятельности Н. Костомарова, перечеркивающие его научное наследие, но и не скрывают недостатков в его трудах (колебания между демократизмом и либерализмом, националистические тенденции в некоторых работах и т. п.). Авторы статьи справедливо отметили, что Н. Костомаров собирал фольклор о народно-освободительной войне 1648—1654 гг., о Степане Разине, Емельяне Пугачеве, интересовался вновь созданными произведениями, а также фабрично-заводской и рабочей устной поэзией.

В № 4 журнала за 1967 г. было опубликовано несколько историографических работ: «Страницы фольклористики Подолья» И. Глинского, «Изучение украинского фольклора на Воронежщине» В. Павловой, «На ниве фольклористики и этнографии (к 100-летию со дня рождения Осипа Маковея)» О. Криля.

В № 6 за 1967 г. Г. Сухобрус выступила со статьей «Художественная самодеятельность и фольклорный процесс», в которой исследуется одна из актуальных проблем советской фольклористики.

В 1968 г., кроме уже названных статей А. Дея, Г. Сухобрус и Ф. Лаврова, журнал опубликовал три статьи, посвященные важной проблеме взаимосвязи народов в области народной поэзии: «Украинская песня и дума в Югославии» Г. Нудьги (№ 1), «Украинско-белорусские песенные связи» А. Горковенко (№ 2), «Фольклорные взаимосвязи народов-братьев» П. Охрименко (№ 6), и целый ряд других работ.

Обращает на себя внимание интересная статья А. Дея «Отголоски Колиевщины в фольклоре (к 200-летию антикрепостнического восстания на Украине)» (№ 5). В ней освещаются и некоторые теоретические проблемы: специфика отображения действительности в исторических песнях, время возникновения произведений о народном восстании и т. п.

Мы не останавливались на целом ряде статей и рецензий, однако и рассмотренные, а также только названные статьи свидетельствуют о том, что журнал «Народна творчість та етнографія» делает большое и полезное дело.

В то же время журналу надо занимать более четкую позицию по отношению к тем материалам, которые он публикует. Право же, странно было читать в №№ 1 и 3 за 1967 г. статьи, в которых совершенно по-разному говорится о Н. Костомарове. Необходимо избегать неточностей фактического порядка, которые, к сожалению, иногда встречаются в статьях и заметках. Например, в статье И. Бугаевича «Кобзари в филартии» сказано: «Кобзу или бандуру наши исторические думы рисуют как самый любимый национальный музыкальный инструмент...» (1967, № 1, стр. 45). Это не соответствует действительности: в народных исторических думах бандура даже не упоми-

² Известия имп. Академии наук по отделению русского языка и словесности, т. III, 1854, стр. 192.

нается. Исключение составляет дума «Смерть бандуриста», которая, по свидетельству П. Кулиша и разысканиям исследователей, была написана поэтом, а не создана народными певцами; к тому же она не является исторической.

Хотелось бы видеть на страницах журнала больше статей, поднимающих важные теоретические проблемы современной науки о народном творчестве, его специфике, идейно-воспитательной роли; статей, в которых велась бы активная борьба с современными буржуазными теориями в области народной поэзии.

Б. Кирдан (Москва).



ПРОБЛЕМЫ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ НА СТРАНИЦАХ ВЕНГЕРСКИХ ЖУРНАЛОВ

Среди актуальных проблем, привлечших в последнее время внимание венгерских фольклористов, можно было бы выделить несколько главных. Это, на наш взгляд, проблемы генезиса финно-угорского фольклора в целом, а также фольклора различных групп и отдельных финно-угорских народов в частности и, наконец, проблемы эволюции фольклорных жанров (эпических песен и баллад, преданий, сказок, народной песенной лирики). В статье, посвященной задачам сравнительной фольклористики финно-угорских народов, известный венгерский фольклорист Д. Ортутай справедливо отмечает значение такого многостороннего исследования генезиса фольклорной традиции в ее непрерывном развитии, выявления того общего, что сохранилось в фольклоре от древнейших времен финно-угорской языковой общности. Вместе с тем автор привлекает внимание к новым явлениям, возникшим и непрерывно возникающим в фольклоре финно-угорских народов в результате изменений исторических условий их жизни.¹

Проблему генезиса финно-угорского фольклора решает на конкретном прибалтийско-финском фольклорном материале и В. Войтг. К тем совпадениям, которые постоянно встречаются в фольклоре финнов, карел, ижоры, вепсов, эстонцев, води и ливов, он подходит с конкретно-исторических позиций, чтобы показать не только общую картину развития прибалтийско-финского фольклора, но и различия в фольклоре родственных народов, или, как говорит автор, различия внутри единой фольклорной территории. Принципиальное значение имеют и те наблюдения, которые производит автор при анализе изменений, происшедших в состоянии жанров прибалтийско-финского фольклора на протяжении последних полутараста лет. История прибалтийско-финского фольклора, как считает исследователь, — это история его взаимосвязи с фольклором соседних народов, в первую очередь с восточнославянскими, скандинавскими и прибалтийскими (литовцы и латыши) народами. Однако повышенный интерес к широким сравнительным параллелям из фольклора разных народов не привел к забвению устойчивости национального начала в фольклоре каждого финно-угорского народа. По мнению венгерского фольклориста, мерой ценности фольклора любого народа является его национальное своеобразие.²

Проблеме общепинно-угорского фольклора и фольклора отдельной финно-угорской народности посвящены также статьи Д. Сомьяш-Шифферта и Л. Вярдьяша. Музыковед-фольклорист Сомьяш-Шифферт сопоставляет огромный финно-угорский материал (около 12 тысяч произведений финно-угорских народов) с венгерскими народными песнями и обнаруживает поразительные совпадения почти в двух тысячах случаев. Он прослеживает в музыкальных формах «Калевалы» два пласта мелодий, один из которых относит к общепинно-угорскому периоду, а другой — к периоду расселения финно-угров. Автор склонен считать местом происхождения финно-угорского мелоса Центральную Азию.³ К сходному выводу приходит и Л. Вярдьяш, сопоставляя отдельные элементы венгерских преданий о хождении героя в потустороннем мире с героическими сказаниями сибирских народов, а также с европейскими христианскими легендами о рае и аде.⁴

Уже много лет в центре внимания венгерской фольклористики стоят вопросы, связанные с происхождением и особенностями эпических песен и баллад. Большую

¹ Ethnographia, LXXVII, № 1, Budapest, 1966.

² Там же, LXXII, № 3, 1967.

³ Там же.

⁴ Acta Ethnographica, XV, fasc. 3—4, Budapest, 1966.

известность в Венгрии и за рубежом завоевали исследования Ш. Домокоша и капитальная монография Л. Вярдьяша, посвященные венгерской балладе. Внимание к этим вопросам не ослабло и в последнее время. Причем открываются такие новые финно-угорские эпические формы, о существовании которых эпосоведам до последнего времени было мало что известно.

Проблему эволюции жанра народной баллады решает и Е. Шандор.⁵ Он анализирует венгерские исторические баллады нового типа, соотношение конкретного факта (таким, например, в статье предстает пенегейская трагедия) и художественного вымысла, изображение событий и их народной оценки.

Эволюцию фольклорного жанра в его непосредственных связях с исторической действительностью проследживает Имре Ференци на материале курудских сказаний о восстании венгров против Габсбургов в начале XVIII в. Он убедительно показывает, что и как из реальных событий прошлого сохранилось в народном предании. Как и Е. Шандор, исследователь приходит к выводу, что главное в устном предании — это не детальное воспроизведение имевшего место факта, но взгляд народного коллектива на этот факт.⁶

В ряде статей поднимается вопрос о путях и особенностях формирования фольклорного репертуара отдельного района, села или одного какого-нибудь сказителя. Таковы статьи И. Балаша «Сказания одной деревни»⁷ и Ш. Домокоша «Проблема сказительства на двух языках».⁸ И. Белаш собрал 800 сказаний из одной старинной венгерской деревни — Карча. Автор в течение пяти лет (1957—1962) пристально наблюдал над жизнью данного фольклорного жанра в пределах небольшой, четко ограниченной фольклорной территории. Это позволило ему избежать односторонности в выводах и установить, что сказания деревни Карча опираются на весьма устойчивую устную традицию, отличаются высокой исполнительской культурой. Уже многие годы в деревне отмечают свой особый любимый праздник — день сказывания сказаний. Все записанные сказания подразделяются автором на несколько видов по возрастному (детский репертуар, репертуар среднего и старшего поколений) и по половому (мужской и женский) принципу. Ш. Домокош обращается к еще более «узкому» объекту: исследует репертуар всего одного сказителя, исполняющего свои сказки на двух языках с равным успехом. Такие сказители типичны для пограничных венгеро-румынских селений, для сказителей, у которых родным языком считается и венгерский, и румынский. Исследуя проблему фольклорного репертуара на двуязычной территории, автор путем тонкого филологического анализа устанавливает, что сказки сказителя из с. Мехкерек, исполняемые то на румынском, то на венгерском языках, нельзя считать переводом с одного языка на другой. В каждом конкретном случае они свидетельствуют о творческом акте, о том, что сказитель творит с учетом национальных особенностей фольклора и языка.

Большой интерес представляют статьи по проблеме венгерских литературно-фольклорных связей, выявляющие место народной поэзии в истории национальной литературы. И. Шандор исходит из того положения, что важнейшие исторические сдвиги, исторические события вызывают одинаковый отклик в душе народа и профессионального поэта, если, разумеется, последний выражает точку зрения своего народа.⁹ На примере поэзии венгерского поэта XIX в. Й. Леваи автор показывает, как литература, опираясь на народный опыт, создает своеобразные произведения, которые потом вновь возвращаются в народную среду. Другой исследователь, М. Митруй, анализирует стихотворение Ш. Петефи «Торг» в сравнении с теми народными вариантами авторского произведения, которые были записаны фольклористами на территории Трансильвании.¹⁰

А. Микушев (Сыктывкар), П. Домокош (Будапешт).

⁵ Ethnographia, LXXVII, № 2, 1966.

⁶ Там же, № 1, 1966.

⁷ Acta Ethnographica, № 3—4, 1966, ss. 233—291.

⁸ Ethnographia, № 4, 1967, ss. 547—555.0.

⁹ Там же, ss. 507—522.0.

¹⁰ Ethnographia, № 4, 1966, 568—569.0.

«LITERATURA LUDOWA»
ЗА 1966—1967 гг.¹

Польский журнал «Literatura Ludowa» («Народная литература») не является изданием лишь филологическим, поскольку польские ученые рассматривают сам термин «фольклор» достаточно широко, объединяя различные виды народного искусства. Однако, если говорить о номерах журнала за 1966—1967 гг., то в них фольклор в нашем понимании занимает доминирующее место. Это в первую очередь объясняется тем, что здесь опубликованы материалы фольклористической конференции, организованной Институтом литературоведческих исследований Польской Академии наук.

Конференция проходила 5—7 мая 1966 г. в Варшаве и была посвящена вопросам славянской фольклористики. Это — первая международная конференция такого рода. В ней кроме польских фольклористов приняли участие ученые, представлявшие другие славянские страны: В. Гусев (РСФСР), И. Соломевич (БССР), В. Юзвенко (УССР), П. Динеков (Болгария), М. Матичетов (Югославия), В. Гашпарикова (Словакия), Я. Ех (Чехия), П. Недо (Луижцкая область, ГДР).

Материалы конференции опубликованы в №№ 4—6 за 1966 г. и в №№ 1—3 за 1967 г., вышедших в свет двумя комплектами (томами), а также отдельной книгой. При этом в первом томе напечатаны доклады польских исследователей, а во втором — доклады зарубежных ученых.

Первый том (№№ 4—6) открывается обобщающими статьями старейшего польского фольклориста Ю. Кшижановского — «Фольклорная текстология» (стр. 7—19) и «Состояние исследований и потребности польской фольклористики» (стр. 20—22). Кроме этих интересных докладов, в томе имеется еще ряд теоретических работ, в которых рассматриваются различные аспекты фольклористики, истории фольклора и его современного состояния: Р. Гурски «Изучение истории польской фольклористики» (стр. 23—32); С. Свирко «Местные исследования современного польского фольклора» (стр. 33—52); Я. Легенза «Главные направления изменений в народных повестях» (стр. 53—66); Ч. Калужны «Фольклор и его распространение в культурно-просветительной деятельности в Народной Польше» (стр. 75—94). Статьи Ю. Буршты («Новые тома сочинений О. Кольберга как фольклорный источник») и Р. Войцеховского («Польская народная песня в сборниках и обработках XIX и XX вв.») посвящены источниковедению фольклора. Х. Капелусь в своей статье «Исследование сказки и предания в Польше» касается вопросов, привлекающих в настоящее время большое внимание польских исследователей, примером чего может служить недавно изданная работа познанского профессора К. Слаского.² Наконец, в сообщении В. Помяновской («Песни о землетрясении в Скупье») исследуются вопросы возникновения современного фольклора, а в статье М. Знамеровской-Прифферовой («К вопросу о рыбацком фольклоре в Польше») рассматриваются исчезающие формы фольклора, тесно связанные с народной магией.

Второй том (№№ 1—3) открывается статьей В. Е. Гусева «Славянская проблематика в трудах русских фольклористов», в которой на большом материале показано, что вопросы славянского фольклора занимают заметное место в русской советской науке. И. Соломевич и В. Юзвенко в своих докладах сделали обзор фольклористики в Белоруссии и на Украине. П. Динеков рассказал об исследованиях в области фольклора в Болгарии, М. Матичетов охарактеризовал состояние фольклористики в Югославии, В. Гашпарикова и Я. Ех пишут об изучении фольклорной прозы в Чехословакии. П. Недо обобщил результаты фольклористической работы у луижцких сербов.

Кроме этих обзорных работ в томе имеются статья Л. Аксамитовой-Мелаш, посвященная известному польскому историку и этнографу Доленге-Ходаковскому, работы которого хорошо знакомы русским ученым, и информация А. Ионинаса о научной конференции в Вильнюсе, посвященной литовско-латышским фольклорным связям. Заключают том рецензии Х. Капелусь (на книгу Э. В. Померанцевой «Судьбы русской сказки»), М. Чурак (на библиографию белорусского фольклора Ю. Соломевича) и Д. Шебровской (на словарь кашубских говоров). Номера журнала, связанные со славянской конференцией, содержат резюме всех докладов на русском языке.

Говоря об остальных номерах «Народной литературы» за рассматриваемые годы, следует отметить, что редакция продолжает устоявшуюся традицию региональной подборки материалов, посвящая отдельные тома журнала определенным географическим районам Польши. Характерным в этом отношении является том, содержащий № 2—3

¹ Обзор номеров за 1957—1965 гг. см.: С. Н. Азбелев, В. Б. Вилинбахов. Журнал польских фольклористов. Советское славяноведение, М., 1966, № 4, стр. 78—81.

² K. Slaski. Wątki historyczne w podaniach o początkach Polski. Poznań, 1968.

за 1966 г. Том разделен, как обычно, на две половины: первая посвящена Опощунью, а вторая — сборная. Первая половина тома открывается статьей Я. Дековского, делающей общий обзор темы. Вслед за ней следуют статьи об опощунском говоре, о различных видах народных песен в этом районе, о самодеятельных артистах и т. п. Заканчивается раздел большими и интересными подборками местного фольклора, дающими полное представление о современном состоянии народного творчества в этой части Польши.

Второй раздел тома состоит из самых разнообразных статей. С. Пласковицка-Румкиевич пишет о турецких пословицах, С. Якутис — о выступлениях польского народного ансамбля песни и пляски «Вилия» в Вильнюсе, и т. д. Интересны сообщения о проведении традиционных дней фольклора в различных городах и областях Польши. В этом номере сообщается о таких «днях» в Гданьске, Кельцах, Мазовии. Заканчивается том, как обычно, рецензиями.

Особым по своему составу представляется № 1 за 1966 г. Этот номер редакция решила посвятить фольклору соседних с Польшей народов. Такая практика является новой для «Народной литературы», и ее можно только приветствовать, поскольку известно, как тесно связан между собой фольклор сопредельных народов. В томе прежде всего надо отметить очень интересные статьи Я. Магнушевской о крестьянских причитаниях в собрании Смолера³ и статью С. Неуманна, посвященную крупнейшему немецкому фольклористу и этнографу Р. Воссидло, собрание фольклорных материалов которого можно сравнить только со знаменитой коллекцией О. Кольберга. Архив Воссидло охватывает промежуток времени с 1883 г. до начала второй мировой войны и в основном состоит из материалов, собранных на территории Северной Германии. Также надо отметить новую публикацию полабской свадебной песни, записанной пастором Х. Хеннигом в конце XVII—начале XVIII в.⁴ Имеются в этом томе статьи, посвященные и советской фольклористике. Это статья А. Янунаса о фольклористических исследованиях в Литовской ССР (стр. 37—46) и статья И. Гуторова о белорусской фольклористике за 1945—1965 гг. (стр. 47—52). Наконец, укажем на статью Ю. Кшижановского «Пословицы наших соседей».

Беглый обзор, естественно, не дает полного представления обо всех материалах, появившихся на страницах «Народной литературы» в 1966—1967 гг., однако и он, как нам кажется, убедительно свидетельствует о том, что журнал польских фольклористов набирает силы и из номера в номер становится содержательнее и интереснее. С сожалением следует лишь отметить задержку выхода в свет номеров за 1968 г.

В. Вилинбахов (Ленинград).



«NÁRODOPISNĚ AKTUALITY»

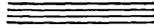
Аннотируемое издание («Этнографические новости») — самый молодой фольклорно-этнографический журнал в Чехословакии. Первый номер появился в 1964 г., с 1965 г. журнал выходит в свет как ежеквартальник (иногда сдвоенными выпусками). Издаётся он в моравском городе Стражице (получившем международную известность благодаря ежегодным фольклорным фестивалям) местным Институтом народного искусства. В состав редколлегии входят известные фольклористы Брно и Братиславы. Несмотря на сравнительно редкую периодичность и скромные размеры, журнал очень разнообразен и интересен по содержанию. Как правило, в каждом номере публикуется лишь три-четыре статьи, зато большое место занимают рецензии на книги и журналы (не только отечественные, но и издающиеся в других, преимущественно социалистических странах), сообщения о конференциях и семинарах (в Чехословакии и за рубежом), о выставках и фестивалях, о юбилеях ученых, о фольклорно-этнографических фильмах, спектаклях, радио- и телепередачах; регулярно ведется полемика. Большое место в журнале отводится разным этнографическим проблемам, но систематически печатаются также фольклорные статьи и материалы. Внимание фольклористов привлекают статьи И. Томеша «Свадебные игры и танцы в области Горняцко» (1964, № 1), Б. Бенеша

³ См.: L. Haupt, J. E. Smoler. Pjesnički hornych a delnych Lužickich Serbow, I—II. Grimma, 1841—1843.

⁴ Впервые была опубликована: P. Rost. Sprachreste der Dravāno-Polaben. Leipzig, 1907, SS. 175—176.

«Несколько заметок о современном фольклоре» (1965, № 1—2), Л. Ленга «Технические условия точной транскрипции многоголосной народной музыки» (1966, № 1), Г. Лаудовой «О понятии и о методе структурного анализа народного танца» (1966, № 2), Р. Ержабека «Раскрашенные вертелы из Моравии как источник изучения народных музыкальных инструментов» (1966, № 3—4), Д. Климовой-Рыхновой «Чешские дополнения к каталогу Аарне—Томпсона» (1967, № 1), Д. Голого «Фольклорная музыка и стиль» (1967, № 2), Г. Штробах (ГДР) «Понятие народа и его значение для предмета этнографического исследования» (1967, № 3—4), М. Битора (Франция) «Весы сказок» (1968, № 1), О. Сироватки «О современном отношении филологической фольклористики и литературоведения» (1968, № 2) и «Исходный пункт изучения народной баллады» (1969, № 1), Б. Бенеша «Размышления о календарных обрядах и народном театре» (1969, № 2), статьи В. Вславского, А. Сатке, И. Копунца и Б. Бенеша, Д. Климовой-Рыхновой, Я. Гопнера и О. Сироватки о народных рассказчиках и певцах и др. Среди многочисленных рецензий выделим отзывы на советские издания: на журналы «Советская этнография» (1965, № 1—2; 1966, № 2; 1967, № 1; 1968, № 2) и «Народна творчѣсть та этнографія» (1964, № 1), на монографии В. П. Аникина «Русский богатырский эпос» (1965, № 3—4), П. С. Выходцева «Русская советская поэзия и фольклор» (1965, № 1—2), В. Е. Гусева «Проблемы фольклора в истории эстетики» (1965, № 1—2), на книгу «Українська народна поетична творчѣсть» (1967, № 1), на сборник статей «Современный русский фольклор» под редакцией Э. В. Померанцевой (1968, № 1). В журнале помещены некрологи о М. Ф. Рыльском и Н. К. Гудзие, отмечен 75-летний юбилей П. Г. Богатырева. В целом «Этнографические новости» широко освещают международную фольклористическую жизнь, хотя некоторые важные издания и события, в том числе в советской науке, не попали в поле зрения редколлегии.

В. Г.



«NARODNA UMJETNOST», V—VI

Очередной, двоянный выпуск ежегодника хорватских фольклористов («Народное искусство»), выходящего с 1962 г. в Загребе, представляет для советской науки принципиальный интерес. Это в сущности коллективная монография, посвященная комплексному исследованию фольклора одного из районов Далмации (Синьского края, расположенного на север от Сплита). Изданию предшествовала целеустремленная экспедиционная работа. Авторы статей стремились изучить различные жанры и виды фольклора — песни (О. Делорко, в том числе и песни народно-освободительной борьбы (М. Бошкович-Стулли), музыку (Е. Безич), пляски (И. Иванчан), прозу (М. Бошкович-Стулли), драматическое искусство и игры (Н. Бонифачич-Рожин) — в их взаимосвязи и на фоне истории и этнографии местного края (специальные историко-этнографические очерки написали Б. Стулли, И. Миличевич, Е. Гамулин и Л. Видович).

Кроме комплексной серии статей, аннотируемый сборник содержит обширный раздел рецензий (рассмотрено свыше 60 названий, в том числе ряд советских изданий), а также обзор деятельности Загребского института народного искусства за 20 лет (1948—1968) с описанием фольклорного архива и с библиографией печатных работ всех сотрудников института.

Г. В.

БИБЛИОГРАФИЯ

ПЕСЕННЫЕ ЖАНРЫ РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА

(МАТЕРИАЛЫ К БИБЛИОГРАФИИ)

СОСТАВИЛА М. Я. МЕЛЬЦ

Предлагаемый обзор содержит сведения о наиболее значительных исследовательских разысканиях, посвященных песенным жанрам русского фольклора и появившихся в советской печати на русском языке за последние три года, в 1966—1968 гг.¹

Материал, расположенный по алфавиту, делится на семь разделов: 1) Обрядовые песни и причитания; 2) Былины; 3) Баллады; 4) Исторические песни; 5) Лирические песни; 6) Частушки; 7) Рабочие и революционные песни. Работы каждого автора приведены в хронологическом порядке. Полное библиографическое описание сборников статей дается лишь при первом упоминании книги. Обзор завершается указателем имен.

1. ОБРЯДОВЫЕ ПЕСНИ И ПРИЧИТАНИЯ

1. Винцелер А. Е. Свадебный обряд у липован.—Сов. этнография, 1968, № 1, стр. 139—147.
2. Земцовский И. И. К изучению музыкальных связей в славянском обрядовом фольклоре.—В кн.: Русский фольклор, XI. М.—Л., изд-во «Наука», 1968, стр. 126—139. (АН СССР. Инст. русск. лит. (Пушкинский дом)).
3. Земцовский И. И. Календарные песни как цикл. (К вопросу о музыкальном словаре).—В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 8. Л., изд-во «Музыка», 1968, стр. 99—110. (Ленинградский гос. инст. театра, музыки и кинематографии).
4. Колпакова Н. П. Некоторые вопросы сравнительной поэтики. (Причет и песня).—Сов. этнография, 1967, № 1, стр. 41—53.
5. Митрофанова В. В. Русский свадебный обряд в исполнении коллектива «Гдовская старина».—В кн.: Фольклор и художественная самодеятельность. Л., изд-во «Наука», 1968, стр. 145—153. (АН СССР. Инст. русск. лит. (Пушкинский дом)).
6. Новоселова Л. Народные свадебные песни Омской области.—В кн.: Сборник студенческих работ. Вып. V. Материалы межвузовской фольклорно-диалектол. студ. конф. (10—12 апреля 1967 г.). Вологда, 1967, стр. 4—13. (Вологодский гос. пед. инст.).
7. Чистов К. В. Календарно-обрядовая поэзия.—В кн.: П. Г. Богатырев, В. Е. Гусев, И. М. Колесницкая, Э. В. Померанцева, Н. С. Полищук, И. С. Правдина, Ю. Н. Сидорова и К. В. Чистов. Русское народное творчество. Допущено... в качестве учебного пособия для студентов гос. унив. и пед. инст. М., изд-во «Высшая школа», 1966, стр. 52—72.
8. Чистов К. В. Семейно-обрядовая поэзия.—В кн.: П. Г. Богатырев и др. Русское народное творчество. Учебное пособие. М., изд-во «Высшая школа», 1966, стр. 72—96.

¹ Исключение составляет сборник «Специфика фольклорных жанров», содержание которого отражено в «Перечне статей и материалов, напечатанных в I—X выпусках ежегодника „Русский фольклор“ (1956—1966)» (В кн.: Русский фольклор, XI. М.—Л., 1966, стр. 344—353). Труды 1917—1965 гг. представлены в трех томах библиографического указателя «Русский фольклор», изданных Академией наук СССР в 1961, 1966 и 1967 гг.

9. Элиаш Н. М. Истоки обряда и песен русской народной свадьбы. — Уч. зап. Орловского гос. пед. инст., 1966, т. 30. Вопросы истории литературы и фольклора, стр. 281—315.

10. Элиаш Н. М. Русские свадебные песни. Историко-этнографический анализ тематики, образов, поэтики жанра. Орел, 1966, 79 стр. (Орловский гос. пед. инст.).

Стр. 3—30: Историко-этнографические истоки тематики и образов русских свадебных песен; стр. 31—44: Процессы развития жанра свадебной песни. Лирические и бытовые свадебные песни; стр. 45—62: Отражение в русских свадебных песнях быта крестьянской патриархальной семьи. Свадебные песни-голошения; стр. 63—78: Свадебные величальные и корильные песни.

Рец.: Лазутин С. С¹ чувством поэтического. — Подъем, 1967, № 2, стр. 151—153; Яхина Г. А. Исследовательская статика вместо историзма. — Русская литература, 1968, № 2, стр. 228—230.

2. БЫЛИНЫ

11. Алексеев Н. Н. К истории сюжета былины об исцелении Ильи Муромца. — Уч. зап. Горьковского гос. пед. инст. им. М. Горького, 1966, вып. 63. Серия литературная, стр. 3—27.

12. Алексеев Н. Н. Былины о татарщине и былины о гибели богатырей. (К вопросу о сравнительно-историческом изучении эпоса). — Уч. зап. Горьковского гос. пед. инст. им. М. Горького, 1968, вып. 87. Серия филол. наук. Очерки русск. и зарубежн. лит., стр. 282—319.

13. Астахова А. М. Былины. Итоги и проблемы изучения. М.—Л., изд-во «Наука», 1966, 292 стр. (АН СССР. Инст. русск. лит. (Пушкинский дом)).

Стр. 3—5: Предисловие; стр. 6—27: Проблема определения жанра. Классификация былин. Вопрос о термине «былина»; стр. 28—87: Проблема генезиса и развития былинного жанра; стр. 88—126: Изучение содержания былин как памятников народной поэзии; стр. 127—166: Вопросы эпического стиля; стр. 167—214: История собирания и публикации былинного эпоса; стр. 215—231: Географическое распространение былин и вопросы, с ним связанные (место и время формирования, условия, определявшие степень сохранности); стр. 232—281: Формы и судьбы устной былинной традиции в XVIII—XX веках; стр. 282—285: О путях дальнейшего изучения русского эпоса; стр. 286—291: Указатель имен.

Рец.: Путилов Б. Итоги и проблемы изучения былин. — Вопросы литературы, 1966, № 10, стр. 200—204.

14. Астахова А. М. Отголоски сказания о Бове-Королевиче в русском эпосе. — В кн.: Вопросы русской литературы. Вып. 2 (8). Львов, Изд-во Львовского унив., 1968, стр. 17—22. (Межведомственный республ. научн. сб.).

15. Богословская О. И. Традиционность в языке былины как стилистический прием. — Уч. зап. Пермского гос. унив., 1966, № 160. Исследования по стилистике, стр. 115—150.

16. Гурвич С. А. Воспитательное значение русского былевого эпоса. — В кн.: Минский гос. педагогический институт им. А. М. Горького. Материалы научно-теоретической конференции. (Тезисы докладов). Секция филол. наук (16—17 марта). Минск, 1966, стр. 91—96. (Ротапринт).

17. Давлетов К. С. Фольклор как вид искусства. Отв. ред. Л. И. Емельянов. М., изд-во «Наука», 1966, 365 стр. (АН СССР. Инст. мировой лит. им. А. М. Горького).

Стр. 65—127: Историко-героическая поэзия; стр. 250—296: Песенное творчество.

Рец.: Новикова А. М. — Русская литература, 1967, № 2, стр. 179—181.

18. Игнатов В. И. Отражение социальной и национальной борьбы начала XVII в. в былинном сюжете о Добрыне Никитиче и Алеше Поповиче. — В кн.: Вопросы метода и стиля. Отв. ред. Ф. Э. Канукова. Томск, Изд-во Томского унив., 1966, стр. 3—20. (Уч. зап. Томского гос. унив. им. В. В. Куйбышева, № 62).

19. Клосс Б. М. Новый памятник русского эпоса в записи XVI века. — История СССР, 1968, № 3, стр. 151—157.
Анализ «Сказания о богатыре Александре Поповиче». С приложением текста.
20. Кондратьева Т. Н. Собственные имена в русском эпосе. Казань, Изд-во Казанского унив., 1967, 247 стр.
21. Ливенцова М. С. Героические былины русского народа. — В кн.: Под знаменем Великого Октября. Материалы межвузовской научной сессии, посвященной 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Ереван, 1968, стр. 84—93. (Ленинканский гос. пед. инст. им. М. Налбандяна).
22. Липец Р. С. К вопросу о генезисе былин. (Город в русском эпосе). — Сов. этнография, 1967, № 6, стр. 42—52.
23. Лихачев Д. С. «Единичный исторический факт» и художественное обобщение в русских былинах. — В кн.: Славяне и Русь. К шестидесятилетию акад. Б. А. Рыбакова. М., изд-во «Наука», 1968, стр. 429—436. (АН СССР. Инст. археологии).
24. Молдавский Д. М. Русская народная сатира. Л., изд-во «Просвещение», 1967, 246 стр.
Стр. 107—146: Сатирические былины и песни; стр. 181—204: Сатирическая частушка.
Рец.: Протасова М. — Звезда, 1968, № 10, стр. 219—220; Соловьева Е. Народная сатира от прошлого до наших дней. — Нева, 1969, № 1, стр. 190—191.
25. Неклюдов С. Ю. К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былинке. — В кн.: Тартуский гос. университет. Тезисы докладов во второй летней школе по вторичным моделирующим системам. 16—26 августа 1966. Тарту, 1966, стр. 41—45.
26. Путилов Б. Юнацкие песни Косовского цикла и русский эпос. — Русская литература, 1966, № 2, стр. 129—143.
27. Путилов Б. Н. Искусство былинного певца (из текстологических наблюдений над былинами). — В кн.: Принципы текстологического изучения фольклора. М.—Л., изд-во «Наука», 1966, стр. 220—259. (АН СССР. Инст. русск. лит. (Пушкинский дом)).
28. Путилов Б. Н. К вопросу об отношениях эпического творчества славян и народов Юго-Восточной Европы. М., 1966, 18 стр. (Междунар. ассоциация стран Юго-Восточной Европы. Первый конгресс балканских исследований. Сообщения сов. делегации).
29. Путилов Б. Н. Проблемы жанровой типологии и сюжетных связей в русском и южнославянском эпосе. — В кн.: История, культура, фольклор и этнография славянских народов. VI Международный съезд славистов. (Прага, 1968). Доклады советской делегации. М., изд-во «Наука», 1968, стр. 213—239. (АН СССР. Инст. славяноведения).
30. Путилов Б. Н. Русские и южнославянские эпические песни о змееборчестве. — В кн.: Русский фольклор, XI. М.—Л., 1968, стр. 31—54.
31. Селиванов Ф. Былина об Илье Муромце и Соловье-разбойнике. — В кн.: Фольклор как искусство слова. [Сб. статей. Вып. 1]. Отв. ред. Н. И. Кравцов. М., Изд-во Московского унив., 1966, стр. 50—73. (Московский гос. унив. им. М. В. Ломоносова).
32. Сидельников В. М. Былины Сибири. Отв. ред. Н. Ф. Бабушкин и Я. Р. Кошелев. Томск, Изд-во Томского унив., 1968, 420 стр.

Стр. 13—47: Древнерусская эпическая традиция Сибири; стр. 48—91: Эпический репертуар Сибири и его своеобразие.

Рец.: Игнатов В. И. Новая книга былин. — Научные доклады высшей школы. Филол. науки, 1969, 2 (50), стр. 115—116; Чикован и М. Я. и Цанавва А. В. — Лит. Грузия, 1969, № 4, стр. 189—190.

33. Сидорова Ю. Н. Былины. — В кн.: П. Г. Богатырев и др. Русское народное творчество. Учебное пособие. М., изд-во «Высшая школа», 1966, стр. 174—216.
34. Смирнов Ю. И. Проблемы изучения межславянской фольклорной общности. — Сов. славяноведение, 1967, № 1, стр. 32—41.
35. Смирнов Ю. И. Славянская эпическая общность (изменчивость уровней эпики). — Сов. славяноведение, 1967, № 6, стр. 27—39.
36. Смирнов Ю. И. О системе эпического повествования. — Сов. славяноведение, 1968, № 4, стр. 40—47.
37. Смирнов Ю. И. Былина «Иван Гостиный сын» и ее южнославянские параллели. — В кн.: Русский фольклор, XI. М.—Л., 1968, стр. 55—66.
38. Смолицкий В. Г. Героические былины о Добрыне Никитиче. Автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. истор. наук. М., 1966, 28 стр. (АН СССР. Инст. этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая).
39. Юдин Ю. И. Композиция героических былин. — Вестник Ленинградского ун-ва, 1966, № 14. Серия истории, яз. и лит., вып. 3, стр. 73—81.
40. Юдин Ю. И. Поэтика русского героического эпоса. Автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. филол. наук. Л., 1967, 13 стр. (Ленинградский гос. ун-в. им. А. А. Жданова).
41. Юдин Ю. И. Художественные мотивировки событий в русских героических былинах. — Уч. зап. Курского гос. пед. инст., 1968, вып. 55. Вопросы литературы и методики ее преподавания, стр. 3—18.
См. также №№ 46, 64.

3. БАЛЛАДЫ

42. Балашов Д. М. История развития жанра русской баллады. Петрозаводск, Карельское кн. изд-во, 1966, 72 стр.
43. Земцовский И. Песни-баллады. — Сов. музыка, 1966, № 4, стр. 89—95.
44. Кравцов Н. Баллада «Муж-солдат в гостях у жены». — В кн.: Фольклор как искусство слова. М., Изд-во Московского ун-ва, 1966, стр. 112—139.
45. Линтур П. В. Украинские балладные песни и их восточнославянские связи. — В кн.: Русский фольклор, XI. М.—Л., 1968, стр. 67—77.

4. ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ

46. Азбелев С. Н. Куликовская битва в славянском фольклоре. — В кн.: Русский фольклор, XI. М.—Л., 1968, стр. 78—101.
47. Бомштейн Г. И. Об одном разыскании В. Н. Серебренникова — собирателя фольклора. — В кн.: О литературе. (Сб. статей). Пермь, 1966, стр. 103—109. (Уч. зап. Пермского гос. пед. инст., вып. 40).
Переписка В. Н. Серебренникова с Ю. М. Соколовым по поводу песни о Кострюке.
48. Буганов В. И. и Зимин А. А. Поход Ермака на Казань и возникновение исторических песен о Ермаке. — В кн.: Вопросы историографии и источниковедения. Вып. 2. Казань, 1967, стр. 3—13. (Мин-во просвещения РСФСР. Казанский гос. пед. инст.).
49. Дарбиниеце Я. Общность мотивов в латышском и русском песенном фольклоре (военные песни). — В кн.: Фольклор балтских народов. Ред. коллегия: О. Амбайнис, А. Ионинас и Э. Кокаре. Рига, изд-во «Зинатне», 1968, стр. 105—136. (АН Латв. ССР. Инст. яз. и лит. — АН Лит. ССР. Инст. литовского яз. и лит.).
50. Криничная Н. А. Песни о Борисе Годунове и царевиче Дмитрии из собрания П. В. Киреевского. — В кн.: Вопросы реализма. Ред. коллегия: И. П. Лупанова и др. Петрозаводск, Карельское кн. изд-во, 1968, стр. 151—161. (Уч. зап. Петрозаводского гос. ун-ва. им. О. В. Куусинена, т. XIV, вып. IV. Филол. науки).

51. Кузьмин А. И. Военная тема в народных песнях XVIII века. — Изв. АН СССР. Серия лит. и яз., 1968, т. XXVII, вып. 1, стр. 18—26.
52. Лозанова А. Н. Русские исторические песни XVII века. — В кн.: Исторические песни XVII века. Издание подготовили О. Б. Алексеева, Б. М. Добровольский и др. М.—Л., изд-во «Наука», 1966, стр. 6—22. (АН СССР. Инст. русск. лит. (Пушкинский дом). Памятники русск. фольклора).
53. Мериджи Б. Наблюдения над «Сборником Кириши Данилова». Перевод Н. И. Серман. — В кн.: Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры. К 70-летию со дня рождения чл.-корр. АН СССР П. Н. Беркова. М.—Л., изд-во «Наука», 1966, стр. 20—27. (АН СССР. Инст. русск. лит. (Пушкинский дом). XVIII век. Сб. 7).
54. Позднеев А. В. Песня о полтавской битве. — Уч. зап. Московского гос. заочн. пед. инст., 1968, вып. 20, стр. 3—24.
55. Пропп В. Я. Об историзме русского фольклора и методах его изучения. — Уч. зап. Ленинградского гос. унив. им. А. А. Жданова, 1968, № 339. Филол. факультет, вып. 72. Серия филол. наук. Русская лит., стр. 5—25.
56. Сидорова Ю. Н. Исторические песни. — В кн.: П. Г. Богатырев и др. Русское народное творчество. Учебное пособие. М., изд-во «Высшая школа», 1966, стр. 217—240.
57. Степанов И. В. Крестьянская война в России в 1670—1671 гг. Восстание Степана Разина. Т. I. М., Изд-во Ленинградского унив., 1966, 371 стр. (Ленинградский гос. унив. им. А. А. Жданова).
Стр. 21—37: Народные песни о Степане Разине.
58. Шептаев Л. С. Песни разинского цикла и песни о Ермаке. — В кн.: Очерки по истории русской литературы. Л., 1966, стр. 3—24. (Уч. зап. Ленинградского гос. пед. инст. им. А. И. Герцена, т. 309).
59. Шептаев Л. С. Песенный разинский цикл и исторические песни XVIII века. — В кн.: Историко-литературный сборник. Статьи и сообщения. Л., 1967, стр. 3—24. (Уч. зап. Ленинградского гос. пед. инст. им. А. И. Герцена, т. 321).
См. также № 135.

5. ЛИРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ

60. Акимова Т. М. О поэтической природе народной лирической песни. Саратов, Изд-во Саратовского унив., 1966, 172 стр.
Стр. 3—6: Введение; стр. 7—16: Состав народной традиционной лирики; стр. 17—58: Народная лирическая песня в процессе сложения и устного бытования; стр. 59—130: Художественный метод; стр. 131—154: Замечания о композиции; стр. 155—166: Песни о крепостничестве; стр. 167—170: Заключение.
Рец.: Лебедев П. Новое о народной песне. — Коммунист, Саратов, 1967, 9 июня; Лазутин С. Г. — Русская литература, 1967, № 2, стр. 181—184; Лазерсон Б. Труды саратовских литературоведов. — Волга, 1967, № 12, стр. 171—172.
61. Балавдин А. И. и Ухов П. Д. Судьба песен, собранных П. В. Киреевским. (История публикации). — В кн.: Литературное наследство, т. 79. Песни, собранные писателями. Новые материалы из архива П. В. Киреевского. М., изд-во «Наука», 1968, стр. 77—120. (АН СССР. Инст. мировой лит. им. А. М. Горького).
62. Бацер Д. М. Генеральный каталог русских народных песен Союза композиторов. Тезисы сообщения. М., 1967, 15 стр. (К совещанию по Каталогу. Объединенная фолькл. комиссия Союза композиторов РСФСР и Московского СК. Отдел музык.-фолькл. записей и экспедиций Музфонда СССР). (Ротапринт).
63. Беляев В. Стих и ритм народных песен. — Сов. музыка, 1966, № 7, стр. 96—102.

64. Бобров С. П. Русский тонический стих с ритмом неопределенной четности и варьирующей силлабикой. (Опыт сравнительного описания русского вольного стиха).— Русская литература, 1968, № 2, стр. 61—87.
Анализ стиха лирических песен и былин.
65. Богомольная Р. А. Русская народная традиционная лирическая песня в Молдавии. — Уч. зап. Кишиневского гос. унив., 1967, т. 88, стр. 87—94.
66. Варавва И. Песенное творчество казаков Кубани. — В кн.: Песни казаков Кубани. Запись текстов и подгот. к печати И. Ф. Вараввы. Под ред. В. М. Сидельникова. Краснодар, Кн. изд-во, 1966, стр. 8—35.
67. Васина-Гроссман В. Вокальная музыка. — В кн.: Музыкальные жанры. Общ. ред. Т. В. Поповой. М., изд-во «Музыка», 1968, стр. 10—28.
Стр. 13—21: Что такое песня.
68. Власова Э. И. Текстологические принципы издания русских народных песен в начале XX века. (По материалам «Новой серии» [П. В. Киреевского]). — В кн.: Принципы текстологического изучения фольклора. М.—Л., 1966, стр. 37—71.
69. Гошовский В. Семиотика в помощь фольклористике. — Сов. музыка, 1966, № 11, стр. 100—106.
Наука о свойствах и законах знаковых систем при изучении напевов лирических песен.
70. Гошовский В. Л. Принципы и методы систематизации и каталогизации народных песен в странах Европы. Историко-критич. очерк. М., 1966, 74 стр. (Объединенная фолькл. комиссия Союза композиторов РСФСР и Московского СК. Отдел музык.-фолькл. записей и экспедиций Музфонда СССР. Доклады и сообщения. Под ред. Л. Н. Лебединского). (Литограф. изд.).
71. Гошовский В. Л. Комплексный анализ песен. (Аналитические карты Генерального каталога русской народной песни). М., 1967, 32 стр. с нот. (К совещанию по Каталогу. Объединенная фолькл. комиссия Союза композиторов РСФСР и Московского СК. Отдел музык.-фолькл. записей и экспедиций Музфонда СССР). (Ротапринт).
72. Гудощников Я. И. Традиции и новаторство в советском песенном фольклоре. — В кн.: Современный русский фольклор. Отв. ред. Э. В. Померанцева. М., изд-во «Наука», 1966, стр. 95—111. (АН СССР. Инст. этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая).
73. Добровольский Б. М. Заметки о методике текстологической работы с записями народных песен. — В кн.: Принципы текстологического изучения фольклора. М.—Л., 1966, стр. 138—159.
74. Добровольский Б. М. Современные бытовые песни городской молодежи. — В кн.: Фольклор и художественная самодеятельность. Л., 1968, стр. 176—200.
75. Домановский Л. В. Массовые комсомольские песни первых лет революции. — В кн.: Фольклор и художественная самодеятельность. Л., 1968, стр. 154—175.
76. Ельчева И. Песни Палеха. — Сов. музыка, 1966, № 5, стр. 119—123.
77. Еремينا В. И. Об основных этапах развития метафоры в народной лирике. — Русская литература, 1967, № 1, стр. 65—72.
78. Еремينا В. И. Метафорический эпитет. (Из поэтики фольклора). — Изв. АН СССР. Серия лит. и яз., 1967, т. XXVI, вып. 2, стр. 144—152.
79. Еремينا В. И. Иносказания народной лирики. (От метафоры к символу). Автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. филол. наук. Л., 1967, 19 стр. (Ленинградский гос. унив. им. А. А. Жданова).
80. Еремينا В. И. К вопросу о жанровой дифференциации народной символики. — Вестник Ленинградского унив., 1968, № 2. История, язык, литература, вып. 1, стр. 83—93.

81. Земцовский И. И. О русской протяжной лирической песне. — В кн.: Русские народные протяжные песни. Антология. Вступ. статья, сост., примеч. и библиография И. И. Земцовского. Общ. ред. Ф. А. Рубцова. М.—Л., изд-во «Музыка», 1966, стр. 3—20. (Ленинградский гос. инст. театра, музыки и кинематографии).
82. Земцовский И. И. О композиции русских «квintовых» лирических песен. — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 5. Л., 1967, стр. 230—247. (Ленинградский гос. инст. театра, музыки и кинематографии).
83. Земцовский И. И. Русская протяжная песня. Опыт исследования. Л., изд-во «Музыка», 1967, 195 стр. (Ленинградский гос. инст. театра, музыки и кинематографии).
- Стр. 3—4: Предисловие; стр. 5—44: Протяжная песня как особая форма русской крестьянской песенной лирики; стр. 45—75: Основные композиционные признаки песенной строфы; стр. 76—142: Основные принципы музыкального формообразования; стр. 143—145: Заключение; стр. 146—168: Библиографические примечания и дополнения; стр. 169—183: Нотные примеры; стр. 189—191: Список сокращений; стр. 192—194: Резюме на немецком языке.
- Рец.: Дубравин В. С любовью к песне. — Сов. музыка, 1968, № 6, стр. 140—141.
84. Исаковский М. В. О поэтах, о стихах, о песнях. М., изд-во «Сов. писатель», 1968, 487 стр.
- Стр. 73—80: Прав ли тов. Чичеров? (По поводу его статьи «О народном творчестве»). — Коллективная природа русских народных песен.
85. Китайник М. Песни тех героических лет. — Молодая гвардия, 1967, № 11, стр. 308—318.
- Обзор песен периода Великой Октябрьской социалистической революции и гражданской войны.
86. Колпакова Н. П. Варианты песенных заголов. — В кн.: Принципы текстологического изучения фольклора. М.—Л., 1966, стр. 187—219.
87. Колпакова Н. П. Песенный фольклор Мезени. — В кн.: Песенный фольклор Мезени. Издание подготовили Н. П. Колпакова, Б. М. Добровольский и др. Л., изд-во «Наука», 1967, стр. 9—32. (АН СССР. Инст. русск. лит. (Пушкинский дом). Памятники русск. фольклора).
88. Колпакова Н. П. Восточнославянская лирическая песня. (Сравнительный анализ поэтики). — В кн.: Русский фольклор, XI. М.—Л., 1968, стр. 102—117.
89. Коровина Н. П. Тематическая классификация народных традиционных юмористических песен. (По сборникам XVIII века). — Уч. зап. Московского обл. пед. инст. им. Н. К. Крупской, 1968, т. 212. Русская литература, вып. 12, стр. 151—181.
90. Лазутин С. Г. Лирическая бытовая песня «Подуй, подуй, погодушка». — В кн.: Фольклор как искусство слова. М., Изд-во Московского унив., 1966, стр. 74—94.
91. Лазутин С. Г. Изучение русской традиционной лирической песни в советской фольклористике. — Вопросы русской литературы. Вып. 3 (6). Львов, Изд-во Львовского унив., 1967, стр. 3—9. (Межведомственный республ. научн. сб.).
92. Лапин В. и Беловенко А. Песни родины Глинки. — Сов. музыка, 1968, № 4, стр. 112—116.
- Анализ песен Смоленской области.
93. Леонова Т. Г. Пути развития советской народной песни. (По материалам Омской области). — В кн.: Роль фольклора в коммунистическом воспитании. Ред. Л. Е. Элиасов. Улан-Удэ, Бурятское кн. изд-во, 1967, стр. 118—129. (АН СССР. Сибирское отделение. Бурятский филиал. Бурятский инст. обществ. наук).
94. Макашия С. А. О новых материалах архива П. В. Киреевского. — В кн.: Славянские литературы. VI Международный съезд славистов. (Прага, август 1968). Доклады советской делегации. М., изд-во «Наука», 1968, стр. 337—344. (АН СССР. Сов. комитет славистов).

95. Мирский В. В. Русская народная семейная песня. (Классификация и развитие ее сюжетов, система и поэтика образов, композиция). Автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. филол. наук. М., 1966, 19 стр. (Московский обл. пед. инст. им. Н. К. Крупской).
96. Митрофанова В. В. Песня о девице-семилетке и ее славянские параллели. — В кн.: Русский фольклор, XI. М.—Л., 1968, стр. 118—125.
97. Мохирев И. А. Идеино-эстетическая функция композиции народных песен в раскрытии «диалектики души» героя. — В кн.: Всесибирская научная конференция по эстетике фольклора. (5—10 июля 1968 г.). Отв. ред. Л. Е. Элиасов и А. И. Уланов. Улан-Удэ, 1968, стр. 14—16. (АН СССР. Сибирское отделение. Бурятский филиал. Бурятский инст. обществ. наук).
98. Назарова-Шомина В. Тюремная песня «Ты воспой, воспой, жавороночек». — В кн.: Фольклор как искусство слова. М., Изд-во Московского унив., 1966, стр. 95—111.
99. Обшарина Е. С. О жанровой классификации песенного творчества периода гражданской войны на Дальнем Востоке. — В кн.: Всесибирская научная конференция по эстетике фольклора. Улан-Удэ, 1968, стр. 51—54.
100. Парилова Г. Н. и Соймонов А. Д. П. В. Киреевский и собранные им песни. — Лит. наследство, т. 79. М., изд-во «Наука», 1968, стр. 9—76.
101. Позднеев А. В. Народные лирические песни XVIII века. — Сов. этнография, 1968, № 5, стр. 117—122.
102. Попова Т. В. О песне наших дней. (Современная русская народная песня). М., изд-во «Знание», 1966, 80 стр. (Нар. унив. Фак-т лит. и искусства, 4).
103. Потявин В. М. Из наблюдений над вариантами песни о раненом комиссаре. — В кн.: Современный русский фольклор. М., 1966, стр. 112—134.
104. Потявин В. М. Современные русские народные песни. Итоги и проблемы изучения. Учебное пособие для вузов. Кемерово, 1968, 165 стр. (Кемеровский гос. пед. инст.).
Стр. 118—134: Принципы жанровой классификации.
105. Пушкина С. Только ли диатоника? — Сов. музыка, 1967, № 3, стр. 102—104. Музыкальный анализ песен Пермской области.
106. Рубцов Ф. Соотношение поэтического и музыкального содержания в народных песнях. — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 5. Л., 1967, стр. 191—229.
107. Рудь Ю. Песни Великой Отечественной войны 1941—1945 гг. (По материалам Омской области). — В кн.: Сборник студенческих работ. Вып. V. Вологда, 1967, стр. 13—20. (Вологодский гос. пед. инст.).
108. Самаренко В. П. Три рыбацких песни. — В кн.: Литературное краеведение. Вып. 5. Астрахань, 1968, стр. 31—33. (Астраханский гос. пед. инст. им. С. М. Кирова).
О старинных песнях рыбаков Астрахани. С приложением текстов.
109. Семенов С. О построении современной лирической песни. — В кн.: Русская филология. Сборник студенческих научных работ, 2. Тарту, 1967, стр. 21—82. (Тартуский гос. унив.). (Ротапринт).
110. Семенова М. Об устойчивости и подвижности значений символов в народной песне. — Сборник научных студенческих работ Воронежского гос. унив., 1968, вып. 1. (Гуманит. науки), стр. 154—159.
111. Сидельников В. М. Русское народное поэтическое творчество советской эпохи. Учебное пособие. М., 1967, 206 стр. (Унив. дружбы народов им. Патриса Лумумбы).
Стр. 6—44, 82—88, 125—145, 173—185: обзор современных песен и частушек.
112. Сидорова Ю. Н. Лирические песни. — В кн.: П. Г. Богатырев и др. Русское народное творчество. Учебное пособие. М., изд-во «Высшая школа», 1966, стр. 241—277.

113. **Соймонов А. Д.** Вопросы текстологии и публикации фольклорных материалов из собрания песен П. В. Киреевского. — В кн.: Принципы текстологического изучения фольклора. М.—Л., 1966, стр. 5—36.
114. Справочная таблица жанров русской народной песни. Под ред. Л. Н. Лебединского. М., 1967. [6 стр.] (Объединенная фолькл. комиссия Союза композиторов РСФСР и Московского СК. Отдел музык.-фолькл. записей и экспедиций Музфонда СССР. Материал для обсуждения). (Ротапринт).
115. **Трембевельский Е. Б.** Песни семиреченских казаков. (О народной памяти). На основе сравнения некоторых из опубликованных песен с ранее известными их вариантами. — В кн.: Народная музыка в Казахстане. Сборник статей, посвященных 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Составитель В. П. Дернова. Алма-Ата, изд-во «Казахстан», 1967, стр. 243—260.
116. **Шнейдерман Р. С.** Из истории «Лучинушки». — Уч. зап. Калининского гос. пед. инст. им. М. И. Калинина, 1966, т. 46. Кафедра русск. и зарубежн. лит. Очерки русск. поэзии, стр. 99—120.
117. **Шомина В. Г.** Поэтические особенности песен тюрьмы, каторги и ссылки. — Изв. АН СССР. Серия лит. и яз., 1966, т. XXV, вып. 4, стр. 341—346.
118. **Шомина В. Г.** Поэзия тюрьмы, каторги и ссылки. (Народные песни и стихи второй половины XIX — начала XX века). Автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. филол. наук. М., 1966, 14 стр. (Московский гос. унив. им. М. В. Ломоносова).
119. **Щуров В.** Песни южной России. — Сов. музыка, 1967, № 3, стр. 98—104.
Анализ песен Курской, Белгородской, Воронежской, Липецкой и Харьковской областей.
См. также №№ 17, 24, 131.

6. ЧАСТУШКИ

120. **Архангельская В. К.** О частушке наших дней. — В кн.: Саратовская частушка. Сборник. Составила В. К. Архангельская. Саратов, Приволжское кн. изд-во, 1968, стр. 129—140.
121. **Бахтин В.** Чему учат четыре строчки. О поэтике частушки. — Кубань, 1966, № 2, стр. 72—77.
122. **Бахтин В. С.** Русская частушка. — В кн.: Частушка. Предисл. В. Ф. Бокова. Вступ. статья, подгот. текста и примеч. В. С. Бахтина. М.—Л., изд-во «Сов. писатель», 1966, стр. 8—54. (Библиограф. Большая серия. Изд. 2-е).
Рец.: Лупанова И. Книга о русской частушке. — Север, 1967, № 4, стр. 125; Колпакова Н. — Звезда, 1967, № 7, стр. 218; Лазутин С. Большая поэзия малого жанра. — Подъем, 1968, № 2, стр. 137.
123. **Буртин Ю.** О частушках. — Новый мир, 1968, № 1, стр. 211—238.
124. **Власова Э. И.** Частушки для клубной сцены. (Заметки о репертуаре). — В кн.: Фольклор и художественная самодеятельность. Л., 1968, стр. 90—121.
125. **Громов П. Т.** Вопросы морали в русских частушках. — В кн.: Дальневосточный совет по координации и планированию научно-исследовательской работы по гуманитарным наукам. — Дальневосточный гос. университет. Материалы третьей Дальневосточной зональной научной конференции, посвященной 50-летию Советской власти. Серия филологии. Владивосток, 1968, стр. 50—62.
126. **Зырянов И. В.** Поэтика русской частушки. (Вариативность, язык, стих). Автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. филол. наук. Л., 1967, 15 стр. (АН СССР. Инст. русской лит. (Пушкинский дом)).
127. **Зырянов И. В.** Частушечные песни. — Уч. зап. Пермского гос. пед. инст., 1968, т. 49. О литературе, стр. 86—106.
128. **Кретов А. И.** О влиянии литературы на развитие советской частушки. — В кн.: Современный русский фольклор. М., 1966, стр. 135—152.

129. Курцман А. Вологодские частушки. Путевые заметки фольклориста. — Музыкальная жизнь, 1968, № 23, стр. 8—9.
130. Лазутин С. Г. Воронежские частушки. (К истории жанра). — В кн.: Литературное краеведение. Отв. ред. В. А. Тонков. Воронеж, 1968, стр. 52—59. (Воронежский гос. пед. инст.).
131. Молчанова Н. О судьбах песенной символики в современной частушке. — Сборник научных студенческих работ Воронежского гос. университета, 1968, вып. 1, стр. 160—165.
132. Павлова В. Ф. Формы бытования и общественное значение частушек у русских колхозников Татарской АССР. Автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. филол. наук. Казань, 1968, 18 стр. (АН СССР. Инст. этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая).
133. Правдина И. С. Частушка. — В кн.: П. Г. Богатырев и др. Русское народное творчество. Учебное пособие. М., изд-во «Высшая школа», 1966, стр. 278—291.
134. Романова Л. Т. Частушка и современная жизнь. (По материалам фольклорной экспедиции Башгосуниверситета 1960—1965 гг.). — В кн.: Народ и революция в литературе и устном творчестве. Уфа, Башкирское кн. изд-во, 1967, стр. 269—281. (Башкирский гос. унив. им. 40-летия Октября).
- См. также №№ 24, 111.

7. РАБОЧИЕ И РЕВОЛЮЦИОННЫЕ ПЕСНИ

135. Акимова Т. М. и Архангельская В. К. Революционная песня в Саратовском Поволжье. Очерки исторического развития. Саратов, Изд-во Саратовского унив., 1967, 168 стр.
- Стр. 5—80: Т. М. Акимова. Дореформенные песни общественного протеста. Народные песни о Степане Разине и крепостничестве; стр. 81—167: В. К. Архангельская. Рабочие и революционные песни в Саратовском Поволжье. Источники изучения революционной поэзии Саратовского Поволжья. Агитационная поэзия в Саратове в конце XIX—первом десятилетии XX веков. Поэзия борьбы в Саратовской деревне.
- Рец.: Сидорова Ю. Н. — Сов. этнография, 1970, № 1, стр. 186—187.
136. Алексеева О. Б. Публикация рабочих песен в Советское время. — В кн.: Принципы текстологического изучения фольклора. М.—Л., 1966, стр. 124—137.
137. Алексеева О. Б. Устная поэзия русских рабочих. (Дореволюционный период). Автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. филол. наук. Л., 1966, 23 стр. (АН СССР. Инст. русск. лит. (Пушкинский дом)).
138. Друскин М. Интернациональные традиции в русской революционной песне. — В кн.: Русская музыка на рубеже XX века. Статьи, сообщения, публикации. М.—Л., изд-во «Музыка», 1966, стр. 47—64. (Ленинградская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова).
- Рец.: Степанов О. На рубеже XX века. — Сов. музыка, 1968, № 9, стр. 133—134.
139. Кузьмина Л. П. Эстетический идеал ранней рабочей песни Сибири. — В кн.: Всесибирская научная конференция по эстетике фольклора. Улан-Удэ, 1968, стр. 20—23.
140. Лазарев А. И. Об эстетическом аспекте проблемы рабочего фольклора. — В кн.: Вопросы истории и теории литературы. Вып. 1. Челябинск, 1966, стр. 5—19. (Челябинский гос. пед. инст.).
141. Полищук Н. С. Устно-поэтическое творчество рабочих. — В кн.: П. Г. Богатырев и др. Русское народное творчество. Учебное пособие. М., изд-во «Высшая школа», 1966, стр. 303—323.
- См. также №№ 117, 118.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Азбелев С. Н. 46.
 Акимова Т. М. 60, 135.
 Алексеев Н. Н. 11, 12.
 Алексеева О. Б. 52, 136, 137.
 Амбайнис О. 49.
 Архангельская В. К. 120, 135.
 Астахова А. М. 13, 14.
 Бабушкин Н. Ф. 32.
 Баландин А. И. 61.
 Балашов Д. М. 42.
 Бахтин В. С. 121, 122.
 Бацер Д. М. 62.
 Белоненко А. 92.
 Беляев В. М. 63.
 Берков П. Н. 53.
 Бобров С. П. 64.
 Богатырев П. Г. 7, 8, 33, 56, 112, 133, 141.
 Богомольная Р. А. 65.
 Богословская О. И. 15.
 Боков В. Ф. 122.
 Бомштейн Г. И. 47.
 Борис Годунов, царь 50.
 Буганов В. И. 48.
 Буртин Ю. Г. 123.
 Варавва И. Ф. 66.
 Васина-Гроссман В. 67.
 Винцелер А. Е. 1.
 Власова Э. И. 68, 124.
 Глинка М. И. 92.
 Гошовский В. Л. 69—71.
 Громов П. Т. 125.
 Гудошников Я. И. 72.
 Гурвич С. А. 16.
 Гусев В. Е. 7.
 Давлетов К. С. 17.
 Дарбиниеце Я. 49.
 Дернова В. П. 115.
 Дмитрий, царевич 50.
 Добровольский Б. М. 52, 73, 74, 87.
 Домановский Л. В. 75.
 Друскин М. С. 138.
 Дубравин В. 83.
 Ельчева И. М. 76.
 Емельянов Л. И. 17.
 Еремина В. И. 77—80.
 Ермак Тимофеевич 48, 58.
 Земцовский И. И. 2, 3, 43, 81—83.
 Зимин А. А. 48.
 Зырянов И. В. 126, 127.
 Игнатов В. И. 18, 32.
 Ионинас А. 49.
 Исаковский М. В. 84.
 Киреевский П. В. 50, 61, 68, 94, 100, 113.
 Кирша Данилов 53.
 Китайник М. Г. 85.
 Клосс Б. М. 19.
 Кокаре Э. Я. 49.
 Колесническая И. М. 7.
 Колпакова Н. П. 4, 86—88, 122.
 Кондратьева Т. Н. 20.
 Коровина Н. П. 89.
 Кошелев Я. Р. 32.
 Кравцов Н. И. 31, 44.
 Кретов А. И. 128.
 Криничная Н. А. 50.
 Кузьмин А. И. 51.
 Кузьмина Л. П. 139.
 Кунакова Ф. Э. 18.
 Курцман А. 129.
 Лазарев А. И. 140.
 Лазерсон Б. И. 60.
 Лазутин С. Г. 10, 60, 90, 91, 122, 130.
 Лапин В. А. 92.
 Лебедев П. Ф. 60.
 Лебединский Л. Н. 70, 114.
 Леонова Т. Г. 93.
 Ливенцова М. С. 21.
 Линтур П. В. 45.
 Липец Р. С. 22.
 Лихачев Д. С. 23.
 Лозанова А. Н. 52.
 Лупанова И. П. 50, 122.
 Макашин С. А. 94.
 Мериджи Б. 53.
 Мирский В. В. 95.
 Митрофанова В. В. 5, 96.
 Молдавский Д. М. 24.
 Молчанова Н. 131.
 Мохирев И. А. 97.
 Назарова-Шомина В. Г. см. Шомина В. Г.
 Неклюдов С. Ю. 25.
 Новикова А. М. 17.
 Новоселова Л. 6.
 Обшарина Е. С. 99.
 Павлова В. Ф. 132.
 Парилова Г. Н. 100.
 Позднеев А. В. 54, 101.
 Полищук Н. С. 7, 141.
 Померанцева Э. В. 7, 72.
 Попова Т. В. 67, 102.
 Потявин В. М. 103, 104.
 Правдина И. С. 7, 133.
 Пропп В. Я. 55.
 Протасова М. 24.
 Путилов Б. Н. 13, 26—30.
 Пушкина С. И. 105.
 Разин Степан 57—59, 135.
 Романова Л. Т. 134.
 Рубцов Ф. А. 81, 106.
 Рудь Ю. 107.
 Рыбаков Б. А. 23.
 Самаренко В. П. 108.
 Селиванов Ф. М. 31.
 Семенов С. 109.

Семенова М. 110.
Серебрянников В. Н. 47.
Серман Н. И. 53.
Сидельников В. М. 32, 66, 111.
Сидорова Ю. Н. 7, 33, 56, 112, 135.
Смирнов Ю. И. 34—37.
Смолицкий В. Г. 38.
Соймонов А. Д. 100, 113.
Соколов Ю. М. 47.
Соловьева Е. 24.
Степанов И. В. 57.
Степанов О. 138.

Тонков В. А. 130.
Трембовельский Е. Б. 115.

Уланов А. И. 97.
Ухов П. Д. 61.

Цанава А. В. 32.

Чиковани М. Я. 32.
Чистов К. В. 7, 8.
Чичеров В. И. 84.

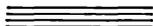
Шептаев Л. С. 58, 59.
Шнейдерман Р. С. 116.
Шомина В. Г. 98, 117, 118.

Щуров В. М. 119.

Элиасов Л. Е. 93, 97.
Элиаш Н. М. 9, 10.

Юдин Ю. И. 39—41.

Яхина Г. А. 10.



А. Н. ЛОЗАНОВА

(НЕКРОЛОГ)

15 октября 1968 г. в результате тяжелой и длительной болезни сердца скончалась Александра Николаевна Лозанова, многие годы проработавшая старшим научным сотрудником центрального академического учреждения по изучению фольклора — Фольклорной комиссии при Институте этнографии и преобразованного из нее (в 1939 г.) Отдела фольклора Института русской литературы (Пушкинский дом).

А. Н. Лозанова родилась в 1896 г. в семье учителя в г. Балашове Саратовской области. Еще находясь в старших классах гимназии, она начала давать уроки, чтобы помочь родителям содержать многодетную семью. В 1915—1918 гг. А. Н. Лозанова училась на словесном отделении Педагогического института (ныне Институт им. Герцена), затем перешла на Этнолого-лингвистический факультет Саратовского университета, после окончания которого в 1924 г. была оставлена в аспирантуре.

Работать в области фольклора А. Н. Лозанова начала со студенческих лет. В 1920-е годы она приняла участие в экспедициях, собиравших фольклорные материалы в Нижнем Поволжье, и в семинарских занятиях по фольклору. Уже с первых лет собирательской и исследовательской работы А. Н. Лозановой четко определился ее особый интерес к социальной проблематике в фольклоре. В самый ранний период это выразилось в двух основных направлениях: 1) в планомерной разработке фольклора о Разине, начало которой было положено еще в семинаре Саратовского университета, руководимом профессором Н. К. Пиксановым, и 2) в поисках отзвуков Октябрьской революции в фольклоре.

Особенно интенсивно работала А. Н. Лозанова в первом направлении. Уже во второй половине 1920-х годов в «Ученых записках Саратовского университета» были опубликованы ее статьи «К истории развития народной легенды. Первоначальные повествования о Степане Разине» (т. V, вып. 2, 1926) и «К библиографии о Степане Разине. Историко-литературное изучение его. Исторические материалы, исследования, статьи» (т. VI, вып. 3, 1927), а в московском периодическом издании «Художественный фольклор» (IV—V, 1929) — статья «Народные легенды и предания о Степане Разине» и рецензия на книгу М. Я. Яковлева «Народное песнетворчество об атамане Степане Разине», выпущенную в 1924 г. В 1928 г. А. Н. Лозановой подготовлен сборник «Народные песни о Степане Разине» (Саратов, 288 стр.); это исследование было положительно оценено научной общественностью и премировано ЦКУБУ. Особенно отмечена была полнота собранных материалов, среди которых оказались варианты, не учтенные Вс. Миллером в его сводном сборнике исторических песен, а также новые записи, сделанные уже в советский период. Указывались тщательность анализа и систематизации всех песенных сюжетов о Степане Разине, стройная композиция книги, содержательность вводных статей (см. рецензию Б. М. Соколова в № 2 журнала «Этнография» за 1929 г.).

В те же годы А. Н. Лозанова включается в ряды фольклористов, исследовавших процессы в жизни фольклора, происходившие под влиянием революции. В статье «Отражение Октябрьской революции в устнопоэтическом творчестве» (журн. «Нижнее Поволжье», Саратов, 1927, № 10) собраны некоторые наблюдения над вкраплением в фольклор элементов нового мирозерцания и быта и над процессами перерождения и эволюции жанров — наблюдения, полученные в итоге экспедиционной работы 1920-х годов Саратовского университета.

Отмеченная направленность ранних работ А. Н. Лозановой характеризует и всю ее последующую собирательскую и исследовательскую работу. В этом отношении деятельность ее была исключительно целеустремленной. В дальнейшем расширился включаемый в исследование материал, соответственно углублялся круг разрешаемых вопросов, но основные, наметившиеся еще в первых работах научные устремления сохранялись. Так, вслед за фольклором, связанным с образом Степана Разина, Лозанова исследует народное творчество о Пугачеве (статьи «Первоначальные рассказы и легенды о Пугачеве» (в кн.: Литературные беседы, вып. 2. Саратов, 1930), «Предания

и легенды о пугачевщине» (в сб.: Язык и литература, т. VIII, Л., 1932), антология «Песни и сказания о Разине и Пугачеве» (изд. «Academia», 1935, 422 стр.), обращается к собиранию рабочего фольклора и к изучению песен разбойничьих (выступление в 1930-е годы в научном заседании Фольклорной комиссии Института этнографии с докладом «Проблема русской разбойничьей песни»).

Таким образом, уже к середине 1930-х годов сложился облик А. Н. Лозановой как фольклориста. Окончив аспирантуру Академии наук СССР, она включается в плановую работу Фольклорной комиссии при Институте этнографии, сосредоточиваясь по преимуществу на изучении исторического фольклора, связанного с освободительной борьбой угнетенных народных масс феодальной крепостнической России, а также на процессах преобразования старого фольклора и становления нового, советского. Свои взгляды на эти проблемы, как наиболее актуальные в те годы, А. Н. Лозанова изложила в статье «К ближайшим задачам советской фольклористики» (Советская этнография, 1932, № 2).

Когда в середине 1930-х годов вышло положение о научных степенях и учреждена была Высшая аттестационная комиссия (ВАК), на первом же ее заседании (15 июня 1935 г.) А. Н. Лозановой в числе немногих других научных работников-гуманитаров была присуждена научная степень кандидата филологических наук без защиты диссертации.

Для А. Н. Лозановой как исследователя фольклора была характерна исключительная тщательность в разработке избранных тем. В своих построениях она всегда опиралась на старательно подобранный конкретный материал, рассматривая его на фоне исторической действительности всей общественно-политической обстановки и сопровождая обширной библиографией. Это уже было отмечено в откликах на первую ее большую работу 1928 г. Так же была оценена и вторая ее книга — антология избранных образцов народно-поэтического творчества о Разине и Пугачеве — в пространной рецензии в «Литературной газете» (от 29 сентября 1935 г., № 54).

Таким же качеством отличаются и другие работы Александры Николаевны, посвященные отражению в фольклоре народных движений: вступительная статья в сборнике «Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях» (М.—Л., 1956), содержащая обзоры песен о Ермаке, Степане Разине, пугачевском восстании, Аракчееве и аракеевщине, статья «Русские исторические песни XVII века» в сборнике серии «Памятники русского фольклора» (М.—Л., 1966), работа о социальных переосмыслениях песен о Чернышеве (Советский фольклор, № 2—3) и ряд других.

Как научный работник, зарекомендовавший себя в изучении исторического фольклора, А. Н. Лозанова постоянно привлекалась к участию в коллективных трудах сектора фольклора Пушкинского дома именно в этой области. Оба названных выше сборника вышли под ее редакцией, во втором она приняла участие и в составлении и комментировании; ей принадлежат некоторые разделы во втором томе труда «Русское народное поэтическое творчество» (М.—Л., 1955 и 1956): «Песни и предания о Степане Разине в XVIII—первой половине XIX в.», «Песни о „вольных людях“», «Тюремные песни», раздел об исторических песнях во второй половине XIX в. В книге «Фольклор Карело-Финской ССР» (вып. 1, Петрозаводск, 1941) ей принадлежит статья «Русские исторические песни».

Много внимания уделила А. Н. Лозанова освещению поэтического творчества «рабочих людей» крепостной России, которое до тех пор мало собиралось и исследовалось. Кроме отдельных статей в журналах (Резец, 1934, № 13; Литературная учеба, 1935, № 7—8), Лозанова посвятила этой теме солидный очерк во II томе «Русского народного поэтического творчества». Здесь она рассмотрела устные рассказы рабочих крепостной России, песни горнозаводских рабочих и рабочих ткацких фабрик и мануфактур XVIII—начала XIX в., песни о Карийских приисках, раскрыв во всем этом материале влияние сложного переплетения крепостной зависимости и зарождающихся форм капиталистического угнетения.

А. Н. Лозанова активно участвовала также в изучении современных судеб традиционного фольклора и процессов становления нового народного творчества. Для I тома ежегодника «Советский фольклор» (М.—Л., 1934) А. Н. Лозанова написала статью «Песни о гражданской войне в северокавказских колхозах», основанную на материалах, собранных ею в фольклорно-этнографической экспедиции 1931 г. В середине 1930-х годов она выезжала несколько раз в районы Ленинградской области для поисков нового фольклора. Ей принадлежит одна из первых статей, посвященных образу Ленина в устном народном творчестве (Литературная учеба, 1936, № 1). Тогда же она приступила к большой библиографической работе по советскому фольклору.

Особенно усилилась эта сторона деятельности А. Н. Лозановой в 1938—1939 гг., когда она была откомандирована в Петрозаводск на временное заведование сектором фольклора в Карельском научно-исследовательском институте культуры. Здесь она организовала и выпустила вместе с В. В. Чистовым один из первых сборников-антологий по современному фольклору — «Народное творчество Карело-Финской ССР», вы-



А. Н. ЛОЗАНОВА

ступила с докладом о новом этапе развития народного творчества на I Всекарельском совещании по вопросам языка, литературы и фольклора (альманах «Карелия», Петрозаводск, 1938), опубликовала ряд заметок и статей, сообщавших о новых явлениях в фольклоре. Вернувшись в Институт русской литературы, она приняла участие в подготовке «Очерков по советскому фольклору» и в проводившихся тогда дискуссиях по проблеме современного народного творчества.

Помимо указанных основных направлений в фольклористической деятельности, А. Н. Лозанова отдала некоторую дань проблеме «Литература и фольклор». Для сборника «Вопросы советской литературы», IV, подготовленного сектором фольклора совместно с сектором советской литературы (М.—Л., 1956), Александра Николаевна написала большую статью «Народно-поэтические мотивы в романе М. Шолохова „Тихий Дон“», в которой со свойственной ей основательностью проследила типы творческой работы Шолохова с фольклором, идейную и художественную функцию фольклора в романе.

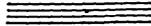
Но главным участком работы А. Н. Лозановой по фольклору всегда оставалась всесторонняя разработка вопросов зарождения и дальнейшего развития русского исторического фольклора. Все, что в этой области сделано ею, явилось несомненно значительным вкладом в советскую фольклористику. Никому из обращающихся к историческому фольклору феодально-крепостнической России и к его судьбам на последующих этапах жизни народно-поэтического творчества нельзя пройти мимо соответствующих работ А. Н. Лозановой. В одних случаях она была зачинателем научного изучения, в других — вносила важные существенные дополнения, расширяла и углубляла разработку. В истории советской фольклористики она заняла таким образом видное место.

Еще до второй мировой войны А. Н. Лозановой была задумана большая обобщающая работа о песенном фольклоре социального протеста в феодально-крепостнический период. Она продолжала думать о ней и после войны. Многие из того, что ею написано в послевоенные годы, было, разумеется, уже подступом к этой теме. Но серьезное сердечное заболевание, усилившееся с конца 1950-х годов, лишило ее возможности осуществить задуманное. Уйдя на пенсию в 1958 г., она вскоре была вынуждена почти совсем оставить научную работу.

В повседневной жизни сектора фольклора А. Н. Лозанова занимала заметное место, являясь заведующим фольклорно-справочным кабинетом и всегда точным исполнителем разных общественных поручений. В годы войны она приняла большое участие в организации санитарного пункта Пушкинского дома, а затем, эвакуировавшись в Казань, стала работать в военном госпитале. В 1952 г. она вступила в ряды Коммунистической партии.

А. Н. Лозанова была хорошим, чутким и отзывчивым товарищем. У всех, знавших А. Н. Лозанову и работавших с ней, навсегда останется самая сердечная память о ней.

А. М. Астахова.



СОДЕРЖАНИЕ

| | Стр. |
|--|------|
| <i>В. П. Аникин</i> (Москва). Генезис необрядовой лирики | 3 |
| <i>И. М. Колесницкая</i> (Ленинград). О некоторых древнейших формах народных песен | 25 |
| <i>А. В. Повднеев</i> (Москва). Эволюция стихосложения в народной лирике XVI—XVIII веков | 37 |
| <i>А. М. Новикова</i> (Москва). О строфической композиции народных традиционных лирических песен | 47 |
| <i>Т. М. Акимова</i> (Саратов). Лирический образ песен о «сироте» | 55 |
| <i>В. Е. Гусев</i> (Ленинград). Песни в народной драме | 67 |
| <i>Ю. Г. Круглов</i> (Москва). О времени и пространстве свадебных причитаний | 80 |
| <i>А. Г. Васильев</i> (Ленинград). Композиционные особенности похоронных причитаний | 91 |
| — | |
| <i>Э. И. Власова</i> (Ленинград). Частушка и песня | 102 |
| <i>И. Клаге</i> (ГДР). О композиции частушки | 123 |
| <i>С. Г. Лазутин</i> (Воронеж). Некоторые вопросы стихотворной формы русских пословиц | 135 |
| <i>В. В. Митрофанова</i> (Ленинград). Ритмическое строение русских народных загадок | 147 |
| — | |
| <i>С. Н. Авбелев</i> (Ленинград). Былины об отражении татарского нашествия | 162 |
| <i>В. Г. Смолицкий</i> (Москва). Былина о Добрыне и змее | 181 |
| <i>И. Я. Носкова</i> (Москва). Традиционные и индивидуальные элементы в стиле былин | 193 |
| <i>Ю. А. Новиков</i> (Вильнюс). К вопросу об эволюции духовных стихов | 208 |
| — | |
| <i>М. Ф. Мурьянов</i> (Ленинград). Миф о Ладе | 221 |
| <i>В. Б. Вилинбахов</i> (Ленинград). Былина о Соловье Будимировиче в свете географической терминологии | 226 |
| <i>Д. М. Балашов</i> (Петрозаводск). Уникальная редакция былины о Дюке Степановиче | 230 |
| <i>Н. Д. Комовская</i> (Москва). Песни «Башмачной страны» | 238 |
| <i>К. Е. Сергеева</i> (Горький). Революционная песня 1907—1917 гг. в Поволжье | 247 |
| <i>А. И. Кретов</i> (Воронеж). К вопросу о происхождении частушечной серии «Яблочко» | 254 |
| <i>Т. П. Ден</i> (Ленинград). Песни о В. В. Голицыне | 263 |
| — | |
| Экспедиционная работа | 266 |
| Хроника | 274 |
| Обзоры, рецензии, аннотации | 289 |
| Библиография | 309 |
| <i>А. Н. Лозанова</i> . (Некролог) | 321 |

ИСПРАВЛЕНИЯ

| <i>Страница</i> | <i>Строка</i> | <i>Напечатано</i> | <i>Должно быть</i> |
|-----------------|---------------|-------------------|--------------------|
| 102 | 14 снизу | Б. С. Бахтин | В. С. Бахтин |
| 178 | 4 „ | Василии | Захарии |
| 226 | 18 „ | В. Я. Миллер. | В. Ф. Миллер. |

Русский фольклор, XII