

Т. М. Акимова

Очерки истории
русской
народной
песни

1977

Т. М. Акимова

Очерки истории
русской
народной
песни

Издательство Саратовского университета
1977

Предлагаемая вниманию читателя книга познакомит его со старинной народной песней, с историей ее развития, начиная с XVII в. В книге анализируется, главным образом, мало изученная и недостаточно известная мужская лирика в разнообразии ее важнейших жанров: песни военно-бытовые, служилых людей, рекрутские и солдатские, песни любовные, удалые и песни о беглых. Помимо общей характеристики каждого жанра впервые дана история отдельных наиболее художественно значимых песенных текстов.

Книга предназначена не только для специалистов, но и для студентов, учителей школ, а также для широкого читателя.

Вступление

До последнего времени народная лирическая песня изучалась суммарно как единое и однородное в своем составе явление искусства. Выделялись обычно обрядовые песни, своеобразие которых объяснялось их бытовым применением. Песни же необрядовые до сегодняшнего дня различаются лишь по тематическим циклам, то есть по содержанию, социальной принадлежности героев и создавшей их среде. Такая классификация традиционна и она оправдывается спецификой фольклорной лирики, в которой принцип тематического объединения совмещается с жанровым. С большой детализацией и продуманностью подобная группировка была разработана В. Я. Проппом¹. Автор привлек огромный материал не только традиционной крестьянской лирики, но и песен рабочих и революционных, стоящих на периферии фольклора и скорее относящихся к творчеству индивидуальных поэтов. Но, тщательно распределив песни по содержанию, Пропп совсем отказался проанализировать каждый вид в присущем ему поэтическом своеобразии. Художественная структура песенной лирики представлена им в самом общем плане, без различения поэтических форм в каждом жанрово-тематическом цикле.

Прямо противоположным путем в исследовании народной бытовой песни пошла Н. П. Колпакова². Она разделила весь необрядовый песенный фонд крестьянского творчества по

¹ См.: Пропп В. Я. О русской народной лирической песне. — В кн.: Народные лирические песни. Л., 1961, с. 6—42.

² См.: Колпакова Н. П. Русская народная бытовая песня. М.—Л., 1962.

ритмико-мелодическому звучанию на песни протяжные и частые, а главную массу — песни протяжные — распределила по качеству лиризма на повествовательные и песни-раздумья, то есть чистую лирику. Выиграв в возможности детальнее представить различие поэтических структур, Колпакова не учла своеобразия творчества разных социальных слоев народа, ограничив конкретный анализ примерами преимущественно женской лирики и сходными с необрядовыми женскими песнями свадебными протяжными. Такая классификация также привела к односторонности.

С иных позиций рассмотрел необрядовую лирику С. Г. Лазутин³. Он сделал попытку изучить народную песню в историческом развитии. Аспект, бесспорно, очень важный и нужный. Но и он не решился развитие песни пересмотреть отдельно по разным циклам и жанрам, а построил свои наблюдения одновременно на всей массе материала. И этот метод не дал ему возможности избежать слишком общих наблюдений и выводов. Все же названные исследования заслуживают самого пристального внимания, поскольку они наметили магистральные направления для дальнейших разысканий. По-видимому, необходимо сочетание всех принципов изучения, чтобы добиться глубокого знания песенного творчества народа в социально-историческом и художественно-теоретическом плане одновременно. Но такой труд под силу не одному автору, а целому коллективу.

Для настоящих разысканий взят материал необрядовой лирики и притом только одной ее части — песен мужских. В большинстве это произведения сравнительно позднего исторического слоя, отличающиеся не только от таких древних и традиционных, как свадебные и другие обрядовые, но и от многих необрядовых женских.

Старые традиционные песни отличаются не только содержанием, но и своей поэтикой, а также особой предназначенностью для употребления в разных жизненных обстоятельствах. В одной из ранних статей известный советский фольклорист П. Г. Богатырев справедливо утверждал, что народные песни в большинстве своем выполняют преимущественно внеэстетические функции⁴. И он описал эти функции в большом их разнообразии. Следует указать, что лирика необрядовая

³ См.: Лазутин С. Г. Русские народные песни. М., 1965.

⁴ См.: Богатырев М. Г. Народная песня с точки зрения ее функции. — В кн.: Вопросы литературы и фольклора. Воронеж, 1973, с. 200.

утрачивает почти все внеэстетические функции, сохраняя прежде всего эстетическую роль и значение. Такова судьба большинства (если не всех) поздних по сложению и бытованию произведений. Нередко даже и свадебные и хороводные песни после забвения условий, в которых они употреблялись, поступали в состав необрядовых и выполняли чисто эстетические функции. В необрядовой лирике до конца периода активной творческой жизни фольклора отчетливо ощущается только различие песен на мужские и женские. При одновременном существовании тех и других песен их поэтические формы не могли не взаимодействовать. Главное влияние в таких условиях оказывала наиболее традиционная и устойчивая лирика, то есть женская. Так происходило до тех пор, пока фольклорная песня не стала подвергаться сильному воздействию литературы, а именно до середины XVIII в.

Народная песня издавна привлекала внимание исследователей древностью своей поэтической формы. Ее образное и стилевое своеобразие, поэтические принципы лирического высказывания, отличные от литературных — все это вызывало интерес к изучению генезиса фольклорной песни и лирической поэзии вообще. Таковы классические труды А. А. Потебни и А. Н. Веселовского⁵. В решении вопроса о возникновении лирики черты поэтических форм фольклорной песни служили главной опорой. Началом лирического рода поэтического искусства признавалась обрядовая песня с ее символическим стилем. Попытки конкретизировать это положение, предложенные в наше время, привели к упрощенчеству. В специальной статье «Генезис необрядовой лирики» В. П. Аникин пытается доказать, что «стилистическим источником необрядовой лирической песни можно считать балладу, причитание, свадебную песню, календарное и свадебное величание»⁶. Автор находит отдельные примеры лирических необрядовых песен, имеющих общие черты в стиле с тем или другим из названных жанров. Ни тезис, ни система доказательств автора не могут удовлетворить. Бесспорно то, что необрядовая песня формировалась тогда, когда в творческом опыте народа существовал большой арсенал разнообразных стилевых средств. Но процесс сложения нового вида песенного искусства не мог быть

⁵ См.: Потебня А. А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харьков, 1914; Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940.

⁶ Аникин В. П. Генезис необрядовой лирики. — «Русский фольклор», XII, 1971, с. 23.

таким механическим, как это представляется В. П. Аникину, и сводиться к простому заимствованию отдельных стиливых приемов. К тому же можем ли мы признать, что необрядовая песня возникла позже баллады? Каждый из названных автором жанров вполне самостоятелен не только в идейно-тематическом содержании, но и в той роли, которую он выполнял в общественной и бытовой жизни народа. Стиливое и структурное своеобразие жанров соответствовало задачам каждого из них настолько, что смешать или спутать их невозможно. В фольклоре мы (за крайне редким исключением) не наблюдаем промежуточных жанровых форм. Необрядовая песенная лирика XVII—XIX вв. отличается от архаической обрядовой особым мироощущением и соответственно способом лирического выражения. Использование новой лирикой некоторых испытанных традиций было более сложным, чем считает Аникин.

В настоящей работе вопросы генезиса совсем не ставятся. Изучение ограничивается известными и уже опубликованными записями, начиная с XVII в. Общий анализ поэтического своеобразия и исторического развития некоторых песенных жанров, думается, удобнее всего сочетать с конкретным поэтико-историческим анализом отдельных сюжетов из каждой группы. Каждая песня для нас представляет художественное целое, замкнутое в своем идейно-тематическом единстве и художественно-стилевом качестве. В последующем варьировании каждая подвергалась изменениям, нередко вносящим новое не только в детали языка, но и в самый смысл. Изучение этих процессов на многих образцах может привести к заключению об общих закономерностях исторической жизни народной лирики, к уяснению особых отличий в разных поэтических системах, к пониманию того, в чем сказывалось их взаимовлияние и как сменялась устаревшая поэтика более новой.

У нас очень мало примеров подобного рода исследований. Отдельные песни как целостные и завершенные организмы, а также их изменения в вариантах были рассмотрены словесником Н. М. Лопатиным и музыковедом В. П. Прокуниным в 80-е гг. XIX в.⁷ Их книга не потеряла значения до сегодняшнего дня. В советское время было предпринято несколько попыток изучения песенных сюжетов путем сличения вариан-

⁷ См.: Лопатин Н. М., Прокунин В. П. Русские народные лирические песни. М., 1889; 2-е изд. под ред. В. Беляева. М., Музгиз, 1956 (в дальнейшем: Лопатин, с...).

тов⁸. Чаще же всего о варьировании песен даются сведения в кратких примечаниях к сборникам. Интересные комментарии с характеристикой поэтических и мелодических особенностей каждого сюжета приведены в сборнике Е. В. Гиппиуса и Э. В. Эвальд «Песни Пинежья»⁹. Обычно история сюжета рассматривается несколько изолированно от всего жанра, к которому он относится, и без учета общих процессов развития народной поэзии. Для такого всестороннего анализа в нашей фольклористике недостает еще очень многих наблюдений.

Историческое изучение народной лирики затруднено в силу многих причин. Только единичные подлинные записи известны от XVII в. Печатные сборники стали появляться лишь с 60-х гг. XVIII в. Но нередко эти публикации вызывают сомнения в подлинности и точности. Более достоверными справедливо считаются паспортизованные тексты, собранные в XIX—XX вв. Но в это время старая традиционная песня уже стала забываться или трансформировалась. В поисках первоначальной записи приходится полагаться на показания цельности и логической согласованности всех компонентов содержания, а также на поэтическую конструкцию и язык.

Народная песня всегда современна. Даже если из глубин народной памяти выплывает старая, давно забытая поэтико-музыкальная пьеса, она может сохранить известность только при условии соответствия новым запросам жизни, новым эстетическим вкусам. Все же при этом и мелодия и поэтический текст более или менее основательно меняются. Но ни одна историческая эпоха не удовлетворяется только старыми песенными запасами. Репертуар народной необрядовой лирики гораздо менее устойчив и постоянен, чем героического эпоса или сказочной прозы. «У каждой эпохи свой тон, прежний не успеет еще совершенно умолкнуть, как уже отмирает»¹⁰. Одни песни забываются и уходят из быта, другие возникают, формируя новую музыкально-песенную культуру. «Именно песенная поэзия, в отличие от эпоса, никогда не вымирает, но всегда пробуждает себя к новой жизни»¹¹.

⁸ См.: Лазутин С. Г. Очерки по истории русской народной песни. Воронеж, 1964; Фольклор как искусство слова. Изд-во МГУ, 1966.

⁹ Песни Пинежья. Материалы фонограмм-архива, собранные и разработанные Е. В. Гиппиусом и Э. В. Эвальд. М., Музгиз, 1937 (в дальнейшем: Песни Пинежья, с...).

¹⁰ Гегель. Эстетика, т. III. М., «Искусство», 1971, с. 524.

¹¹ Там же.

Древнейшие песенки аграрно-магического характера очень просты по поэтической конструкции. Они непосредственны в выражении просьбы, обращенной к силам природы: «Жаворонки, прилетите, красну вёсну принесите!» Возможно, что и песни, не связанные с какими-либо житейскими обычаями и потребностями, также могли быть ясны и просты по выражению чувств и непритязательны в словесном оформлении и мелодии. Они могли исполняться в одиночку от полноты чувств. К сожалению, этот древний пласт лирики нам неизвестен.

Представления о поэтике народной песни сложились в фольклористике на основе изучения богатого наследия семейно-обрядового цикла, принадлежащего преимущественно женскому бытовому обиходу. Поэтическая структура женских песен, мало менявшаяся, отличается большой условностью и сложностью. В этом песенном цикле сложилась устойчивая поэтическая традиция, по-разному, но широко используемая художественной литературой и новой музыкальной культурой. Известная советская исследовательница лирической поэзии Л. Я. Гинзбург говорит о своеобразии фольклорного искусства: «Устная крестьянская поэзия всегда имела понимающего слушателя, в высшей степени способного расшифровывать систему ее иносказаний»¹². Об условности поэтических форм в народной песне говорил и Веселовский: «Язык народной поэзии наполнился иероглифами, понятными не столько образно, сколько музыкально, не столько представляющими, сколько настраивающими; их надо помнить, чтоб разобраться в смысле»¹³. Этот условный язык очень выразителен. Многие поэты до сегодняшнего дня используют его приемы.

Главное внимание в системе условно-песенных стилевых средств обычно привлекает символика. Она служила ключом к прояснению темной области происхождения поэтического искусства. Как известно, Потебня сопоставлял закономерности возникновения и развития символика с законами развития языка: «Верно то, — говорит он, — что только с точки зрения языка можно привести символы в порядок, согласный с воззрениями народа, а не с произволом пишущего»¹⁴. При этом

¹² Гинзбург Л. Я. О лирике. М.—Л., 1962, с. 8.

¹³ Веселовский А. Указ. работа, с. 155.

¹⁴ Потебня А. А. Указ. работа, с. 6.

знаменательно, что он обращает внимание на различие женского и мужского песенного творчества. «Женщина преимущественно-хранительница обрядов и поверьев давно застывшего и уже непонятного язычества. Оттого связь с языком и символизм, характеризующие женские песни, встречаются в мужских в гораздо меньшей степени. Символизм находится в обратном отношении к силе посторонних влияний»¹⁵. В своем исследовании психологического параллелизма и символизма Веселовский опирался почти исключительно на примеры женских и в том числе свадебных песен как наиболее ранних форм народной лирики.

В работах обоих ученых символическая образность и стилизованность определяются как древнейшие способы лирического воспроизведения действительности. Ломка этой поэтической системы объяснялась историческими условиями. Кроме того, различие поэтических методов характерно и для творчества разных социальных слоев народа, а также для песен женских и мужских. «Вообще,— говорит Потебня,— мысль мужчины шире, подвижнее, изменчивее, в силу новых, входящих в нее стихий, чем мысль женщины, заключенной в кругу медленно изменяющегося домашнего быта, более близкой к природе и неподвижному разнообразию ее явлений»¹⁶. Потебня не был в то же время склонен считать уменьшение символизма причиной снижения художественности народной песни. «При отсутствии символов,— полагает он,— возможны высокие народные произведения»¹⁷. Несомненно, так оно и есть. Но некоторые положения Потебни спорны. Он говорит, что в произведениях женских больше и чаще присутствует природа. Это не совсем так. Пейзажные картины постоянны и в мужских песнях, но их «неподвижное разнообразие», точнее говоря, всегда одинаковое символически условное применение, действительно, типично прежде всего для женской лирики.

Символика народных песен существенно отличается от литературной. Символ в фольклоре не абстрагирует изображаемое явление, на что указывал еще Добролюбов. Даже отвлеченные понятия в народной песне представляются в живых образах, «обрисовываются нередко по впечатлению и представляются в образе»¹⁸. В качестве символа избирается не

¹⁵ Там же, с. 5.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же, с. 6.

¹⁸ Добролюбов Н. А. Собр. соч., т. I, М., 1934, с. 525.

статичный предмет, а картина или целый эпизод из жизни природы, который дается в параллель к событию из жизни песенного героя. Сопоставление делается «по категории движения, действия, как признака волевой жизнедеятельности»¹⁹. Символические картины возникают из представления народа об общих закономерностях существования природы и человека. Представители животного и растительного мира рисуются в песнях равноправными с героями. В художественном проникновении в мир природы песня никогда не показывает слияния с ней человека. Длительное наблюдение народа над окружающей средой помогло осмыслить происходящее в судьбах людей в широком соответствии с общими законами жизни и развития. Героический эпос, решающий совсем другие эстетические задачи, не пользуется символикой²⁰. Она — характерный признак песенной лирики.

Иносказание как главное отличие большинства свадебных песен (не только величальных) все же не было в этом песенном цикле единственным средством выражения. Наблюдения над текстами, опубликованными в собрании Чулкова, показывают, что не меньше 40% из них совсем лишены символики и других приемов условного языка²¹. («Матушка, что во поле пыльно?» и др.). Но и эти песни по оформлению все же имеют много общего с остальными. Психологическое состояние в них проявляется через сюжетное движение, иногда даже как бы внешнее по отношению к главной героине. В женских необрядовых семейных песнях, близких по тематике к свадебным, сохраняются оба стиля: и символический, и простой, но первый начинает заметно отступать под напором бытовой реальности.

В женских семейных и особенно в свадебных песнях поэтически условно рисуется бытовая обстановка, причем не только в величаниях, где идеализация окружающих условий жизни составляет основной их смысл. И в необрядовых произведениях нарядная пышность, никак не соответствующая подлинным условиям жизни деревни, окружает героев. В свадебной лирике такая идеализация должна была отвечать торжественной праздничности события и служить магическим напутствием

¹⁹ Веселовский А. Н. Указ. работа, с. 126.

²⁰ Очень интересные наблюдения в этом плане сделаны В. Я. Проппом (см. его: Язык былин как средство поэтической образительности. — «Уч. зап. ЛГУ», 1954, № 173).

²¹ См.: Собрание разных песен М. Д. Чулкова. Ч. III, Прибавление. Песни свадебные. СПб., 1913, № 34 (в дальнейшем: Чулков, ч. ..., №...).

молодым: пожеланием материального благополучия и счастья. Но поэтизация материальных форм жизни характерна и для необрядовой женской лирики. Можно ли считать, что «поэтизация быта как общенародное свойство возникла... благодаря непосредственному воздействию обрядовых величаний», как утверждает Аникин?²² Думается, что дело здесь обстоит гораздо сложнее. Следует напомнить глубоко справедливое суждение Проппа: «Народная лирика основана на поэтизации жизни, и то, что не поддается такой поэтизации, не может стать ее предметом»²³.

В свадебной лирике могут встречаться и критические ноты, когда речь идет о будущей семье мужа. Такая критика объяснялась ужасом невесты перед предстоящим порабощением и бесправием. Но и эти сцены не содержали ничего реального. Они не выходили за грани условности и общих поэтических формул. Хозяйство свекра и свекрови характеризовалось словами невесты так: «Ни в кладу кладушечки, Ни в мошне полушечки, Ни в столе краюшечки», или даже отвлеченными символами: «Поля горем посеяны, слезами поливаны, печалью горожены» и т. д. Обобщены и портреты героев. Каждый представлен в той роли, какую он выполняет в ритуале свадьбы. Поступки героев регламентированы по программе обрядового этикета²⁴. Взаимоотношения действующих лиц также лишены реальности. Обрядово-песенные отношения жениха и невесты рисуются по формуле, удачно обозначенной Пушкиным в «Плане статьи о русских песнях» как «лестница чувств»²⁵. Русские свадебные песни почти совсем лишены непосредственного выражения любовных признаний. Чувства любви жениха к невесте и ее к жениху могут быть высказаны только после заверения ими своей любви к родным, перечисленным по старшинству. Такой порядок требовался обязательной субординацией отношений в большой патриархальной семье, психологически же он должен был выразить покорность и обезличенность младших членов семьи. Даже если это и не соответствовало действительности, все же было обязательно для

²² Аникин В. П. Указ. статья. — «Русский фольклор», XII, 1971, с. 22.

²³ Пропп В. Я. Фольклор и действительность. — «Русская литература», 1963, № 3, с. 80.

²⁴ Подробнее об условном стиле см.: Акимова Т. О поэтической природе народной лирической песни. Саратов, 1966, с. 119—128.

²⁵ Пушкин А. С. План статьи о русских песнях. — Полн. собр. соч., т. VII. М., Изд-во АН СССР, 1949, с. 541.

свадебной церемонии, для демонстрации зрителям. Возможно, что такая иерархическая подчиненность героев русских народных песен отразила подлинные взаимоотношения в русской семье, ее строгую суровость и сдержанность эмоций.

Можно ли говорить о наличии субъективности в народной лирической песне и тем более в песне обрядовой, если в них нет индивидуального авторского сознания, что обязательно для лирического рода поэзии? Некоторые современные теоретики отрицают наличие этого родового качества в народной песне, иначе говоря, выводят ее за пределы лирического искусства²⁶. Ошибочность такого положения бесспорна.

О песнях доисторического периода мы с точностью судить не можем. Они нам неизвестны. Доступные нашим наблюдениям произведения XVII—XX вв., несомненно, отличаются субъективностью выраженных в них переживаний. Но субъективность обрядовой лирики иного качества, чем необрядовой и тем более чем литературной поэзии. В народной песне, действительно, не содержится авторской субъективности. По словам Гегеля, «здесь поэт не выделяется в качестве субъекта, а уходит в свой предмет и теряется в нем». В народной песне «может выразиться предельно сосредоточенная проникновенность души», но «нет какого-либо отдельного индивида с присущим ему субъективным своеобразием художественного изображения. Здесь есть только народное восприятие, чувство, которое целиком и полностью заключает в себе индивида... поэт, отступая на задний план как субъект, становится простым рупором, выражающим вовне национальную жизнь в ее лирическом чувстве и способе созерцания»²⁷.

Веселовский, определяя своеобразие субъективности народной песни, называет ее «коллективной эмоциональностью», которую различает с «лирикой личного чувства». А формальным признаком различия он считает способ изображения героя. В песнях народных «выводятся на сцену посторонние певцу лица, сам он редко заявляет о себе; отсюда определение объективности. Если провести этот внешний критерий до конца, границы субъективной и объективной лирики пошатнутся»²⁸. В начале же всего развития он видит древнейший пласт хоровой обрядовой поэзии. В свадебных песнях, находящихся в орбите нашего внимания, даже если они и исполнялись хо-

²⁶ См.: Сквозников В. Д. Лирика. — В кн.: Теория литературы. М., 1964, с. 193.

²⁷ Гегель. Эстетика, т. III, с. 505.

²⁸ Веселовский А. Н. Указ. работа, с. 280.

ром девушек, нет того хорового игрового начала, о котором говорит Веселовский. Вот почему эти произведения без затруднения поются и в наши дни с эстрады, как любые сольные вещи.

Индивидуально-личное в психологическом переживании становится особенно заметно в таких свадебных и женских необрядовых песнях, которые построены в вопросо-ответной форме, а некоторые к тому же и не символичны. В подобных песнях эмоции могут достигать большой выразительной силы. Замечательны из таких вещей «Вьюн над водой извивается», «Как при вечере, вечере», «Не долго веночку на стеночке висеть», «Матушка, что во поле пыльно?» и др. Открытого выражения чувств в них нет. Слушатель входит в душевный мир героев, наблюдая действия, совершаемые не ими. Речь идет о приезде жениха. Жених все более настойчиво, сначала у ворот, потом у крыльца, наконец у стола требует «свое суженое, свое ряженое». Или прилетает сокол, мать просит дочь его приголубить, но та перепугана: «белы руки опустились, резвы ноги подломились». Или невеста видит в поле пыль. Мать ее успокаивает. Но это приближаются «гости» (поезд жениха), они во дворе, у крыльца, в горнице, садятся за стол; наконец, благословляют девушку и решают ее участь. Главным лирическим лицом, переживающим происходящее, является невеста. Она в центре внимания. Но речь идет как будто и не о ней; события совершаются помимо ее желаний и участия. Тем более подавляет результат этих действий, обнаруживающий, насколько непосредственно ее судьбы касалось все происходящее. Лиризм песни выражен через показ окружающей действительности. Эмоции героини — ее страх перед будущим, перед неизвестностью, сознание потери своей воли и самостоятельности, горечь утраты любви и ласки родных и многое другое, составляющее сложный комплекс невысказанных и нераскрытых чувств, — все это скрыто во внешних событиях. Таким путем достигается то, что не обнаруживающее себя содержание хорошо осознается и воспринимается понимающим слушателем. К тому же «сердечная тоска» передается не только словесным текстом, но и мелодией, которая, по словам Пушкина, «уныла, как вой похоронный»²⁹. Композиционный строй песни обусловлен изображением действий, совершаемых вокруг невесты. Но здесь нет эпичности. Сюжетное

²⁹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. VII, с. 287.

движение служит целям лиризма, выражению душевных эмоций героини, вовлеченной в эти действия.

Поэтическая структура старейшей лирики основывалась на постоянном для нее принципе — обобщенно-объективированном изображении героев и действительности. Обобщенность высказанного в песне и субъективность лиризма сочетаются в фольклорной поэзии в противоречивом единстве. Причем соотношение этих противоборствующих начал с течением времени менялось: общенародное отступало перед напором индивидуально-личного. Так от традиционной обрядовой и необрядовой женской песни семейной тематики и дальше к песням любовным и некоторым другим совершалось преобразование фольклорной песенной поэзии, сближавшейся с литературой. Разумеется, процесс этот не всегда отчетливо проявлялся, но общая схема движения была примерно такой. Принцип обобщения изображаемого типичен для всякой песни, не только традиционной народной, но и литературной, тем более хоровой, коллективной. Но данный принцип неодинаково последовательно сохраняется в песнях разного содержания. Для фольклорной же песни он обязателен в высшей степени. Каждая жанрово-тематическая группа отличалась и своим критерием в отборе жизненного материала, и функциями, которые она выполняла в народной жизни, и присущим ей идейным смыслом, и своими художественно-стилевыми формами. «По законам фольклорной поэтики действительность входит в крестьянскую поэзию не полностью»³⁰.

Возможности наших наблюдений ограничены. Основное количество исследуемых текстов было зафиксировано в конце XVIII и главным образом в XIX в. Во второй половине XIX в. некоторые циклы потеряли свое прежнее бытовое применение и остались в памяти как искусство прошлого. Как осколок прошлого сохранялась и обрядовая поэзия с комплексом постоянных и обязательных образно-стилистических приемов («тот же стилистический Домострой», по определению Веселовского³¹). Это искусство не могло не действовать на слушателей словесно-музыкальной выразительностью.

* * *

Краткая характеристика женских протяжных свадебных и необрядовых песен оказалась необходимой как предвари-

³⁰ Пропп В. Я. Указ. статья. — «Русская литература», 1963, № 3, с. 79.

³¹ Веселовский А. Н. Указ. работа, с. 272.

тельная справка для изучения мужской необрядовой лирики. Сопоставление последней с более традиционными женскими песнями позволит определить специфику менее изученного и в то же время тематически более разнообразного мужского песенного творчества. Общая характеристика его идейно-тематического и художественно-стилистического своеобразия в целях наибольшей конкретизации и фактической убедительности сопровождается анализом нескольких песенных сюжетов в каждом цикле. В историческом плане нас интересует период активной творческой жизни каждой жанрово-тематической группы и процесс ее развития. Наконец, внимание обращено на соотношение фольклорного песенного искусства с художественной литературой. Таковы задачи настоящей работы. Обозреть все циклы мужской фольклорной лирики мы не имеем возможности. Остановимся только на песнях военно-бытовых, удалых, любовных и песнях о беглых. Ни ямщицких, ни бурлацких, ни мужских семейных и сатирических мы не касаемся. Некоторые из этих циклов проанализированы в других работах³².

Настоящая работа, являясь чисто филологической, совсем не касается характеристики мелодической стороны народной песни. Правомерно ли такое исследование в наш век комплексных изучений? Народная песня сложилась и в дальнейшем бытовала как словесно-музыкальное произведение искусства, в котором «все средства... выразительности рассчитаны единственно на слуховое восприятие»³³. Так характеризуется протяжная народная песня музыковедом. Это справедливо. Бесспорно и то, что поэтический образ протяжной песни составляет неразрывное единство с музыкальным образом. И все же нельзя отрицать некоторой относительной самостоятельности как поэтического текста песни, так и ее мелодии. Об этой самостоятельности можно судить по тому, что одна и та же мелодия может исполняться не с одной, а с разными песнями, а в одном и том же песенном произведении она повторяется несколько раз, сочетаясь со словесным текстом неодинакового содержания. Несомненно, мелодия включает в себе более об-

³² См.: Акимова Т. Народные удалые песни сатирико-юмористического характера. — «Уч. зап. Сарат. ун-та», т. 67, 1959; ее же: О жанровой природе русских удалых песен. — «Русский фольклор», V, 1960; ее же: Лирический образ в народной песне. — «Русский фольклор», XII, 1971.

³³ Земцовский И. И. О взаимосвязи текста с напевом протяжной песни. — «Русский фольклор», V, 1960, с. 220.

щий эмоциональный смысл, чем поэтический текст песни. «Попытки воспроизводить текст без напева неизбежно приводят к его искажению», — говорит И. И. Земцовский³⁴. Но далеко не всегда бывает так. В классических сборниках А. И. Соболевского, П. В. Киреевского, П. В. Шейна напечатано около десяти тысяч текстов народных песен без всяких искажений смысла. Записаны они со слов певцов, которые, как видно, знали и умели воспроизвести поэтическое содержание не только в пении. При этом в словесном повествовании песня всегда стихотворно оформлена по законам народного ритма. Он может не совпадать с ритмом музыкальным, которому подчинен поэтический текст в процессе исполнения, когда отдельные слоги музыкально продлеваются, а некоторые слова обрываются на половине при окончании музыкальной фразы. Все же подлинный словесный текст протяжной песни существует не только в том виде, каким он получается при пении. И этот поэтически оформленный текст песни заслуживает самостоятельного изучения.

³⁴ Там же, с. 225.



1. ВОЕННО-БЫТОВЫЕ ПЕСНИ

В репертуаре мужских народных песен, казалось бы, самое большое место должна занимать военная тема. Но она представлена в фольклорных сборниках только песнями солдатскими и рекрутскими, то есть произведениями, возникшими не раньше самого конца XVII или начала XVIII в. в созданной Петром I регулярной армии. Из песен допетровского времени известны исторические эпические. Песен же военно-бытового содержания до нас почти совсем не дошло. В ранних записях сохранились лишь отдельные экземпляры, не составляющие цельного жанрово-тематического цикла. Остается предполагать, что какая-то часть этих песен забыта, другие, же, возможно, претерпели такие значительные изменения в процессе устного бытования в военных кругах позднейшего времени, что в них трудно узнать первоначальное содержание.

В известном сборнике конца XVIII в. Львова-Прача приведен довольно подробный перечень песенных циклов и среди произведений военной тематики, помимо солдатских, матросских и песен стрельцов, названы песни «старых служб служилых людей», то есть военных людей допетровской эпохи. В предисловии к сборнику говорится: «В России сочинители народных песен совсем неизвестны и, следовательно, оные более принадлежат всему народу. По содержанию некоторых из них можно догадываться, что сочинители были козаки, бурлаки, стрельцы, старых служб служилые люди, фабричные, солдаты, матрозы, ямщики; но начало старинных песен, как-то свадебных и хороводных, скрывается в мраке древности»¹.

¹ Собрание народных русских песен с их голосами на музыку положил Иван Прач. Под ред. В. М. Беляева. М., Музгиз, 1955, с. 44 (в дальнейшем: Львов-Прач, с...).

О создателях народных песен автор судит по их содержанию. Это и понятно. В традиционной лирике народа не всегда заметно искусство художественного перевоплощения. Только по содержанию можно определить среду, создавшую то или иное произведение, поскольку авторы оставались неизвестными. Лирический герой песни обычно сливается с ее создателем. Чаще всего он совпадает и с исполнителем, поскольку мужчины не поют специфически женских песен и наоборот. Классификация Н. А. Львова примечательна тем, что она показывает, какое большое место в народном репертуаре занимают мужские песни. Они обозначаются по социальной принадлежности героев и отличаются своей проблематикой. Лирика мужская в большей мере, чем женская, характеризуется широким общественным содержанием. В одной исторической плоскости у Львова помещены песни солдатские и матросские, к более ранним он отнес песни стрельцов и служилых людей. Бесспорно мнение автора и о том, что песни свадебные и хороводные следует признать наиболее древними.

Песни служилых людей, тексты которых мы пытаемся выделить из сохранившихся старых записей и поздних вариантов, очень различны и по тематике и по героям. Их объединяет время сложения (не позже конца XVII в.) и изображение некоторых особенностей старого военного быта. Они неодинаковы и по способу создания. Рядом с вариантами устных произведений до нас дошли также уникальные тексты в записях XVII в.² Некоторые из них обнаружены в архивных делах, например, известные наброски стихотворений песенного склада, представляющие собою письменные сочинения индивидуального автора, то есть обычное литературное творчество, хотя и не выходящее за пределы фольклорно-поэтических традиций³. Можно сказать, что песни старых служб служилых людей так же неоднородны, как неодинаков был состав военных людей допетровского времени. Все же очень важно рассмотреть эти песни в единстве их тематического и стилистического своеобразия, проанализировать специфику их лирического звучания.

² См.: Демократическая поэзия XVII в. Подготовка текста и примечания В. П. Адриановой-Перетц. М.—Л., 1962, с. 1—2; Кудрявцев И. М. Две лирические песни, записанные в XVII веке. — «Труды отдела древнерусской литературы». Л., Изд-во АН СССР, т. IX, 1953, с. 380—385.

³ См.: Сперанский М. Н. Из материалов для истории устной песни. М., «Изв. АН СССР, отд-ние обществ. наук», 1932, № 10, с. 913—931.

Служилые люди представляли собой особый род военных частей, «...нечто среднее между земским ополчением и регулярным войском. По первому зову правительства они должны были «конны, людны и оружны» являться в полки... Денежное жалованье, получавшееся от правительства, было очень незначительно. Они должны были содержать себя в мирное время и доставать средства для отбывания военной службы со своих земель, наследственных вотчин или пожалованных правительством поместий»⁴. Основная часть служилых людей состояла из дворян и детей боярских. Это были землевладельцы — главный господствующий слой феодального общества, хотя низшие чины нередко имели так мало крестьян на своих земельных угодьях, что с трудом способны были справиться с отбыванием воинской повинности.

Неявка в полки по каким бы то ни было причинам лишала служилых людей их поместий или хотя бы части их. В связи с тем, что поместья давались только на время военной службы и пользование ими не было пожизненным и тем более наследственным, правительство прибегало к частому пересмотру владений и их переделу. В воспоминаниях о помещиках Болотовых говорится: «При чрезвычайной изменчивости землевладений благодаря поместной системе мудро проследить, сколько за каждым Болотовым было земли в рассматриваемое время»⁵. В состав допетровского войска входили еще так называемые «служилые люди по прибору», которых набирали из разных сословий. Это были стрельцы, воротники, пушкари, городовые казаки, существовавшие на хлебное и денежное жалованье от правительства и не наделявшиеся земельными участками. Таким образом, служилые люди XVI—XVII в. представляли собою массу, до крайней степени разношерстную. Низы ее по экономическому состоянию, политическому положению и культурному уровню мало чем отличались от податного населения феодального общества — крестьян и посадских. По идеологическому уровню они были также близки к народным массам. Демократизм их взглядов нетрудно обнаружить в содержании песен, сохранившихся от XVII в. Только отдельные тексты из этого цикла отражают условия жизни и мировоззрение людей более высоких кругов общества. По-

⁴ Павлов-Сильванский Н. П. Государевы служилые люди, кабальные и докладные. 2-е изд. СПб., 1909, с. 108.

⁵ Щепкина Е. Старинные помещики на службе и дома. Из семейной хроники. (1578—1762). СПб., 1890, с. 8.

ложение служилых людей, не только нижних чинов, но и среднего слоя, было очень неустойчиво.

Жизнь рядовых военных и в мирное время была нелегкой. Окраинные земли, где выделялись новые пожалования, находились под постоянной угрозой набегов кочевников, которые разоряли жилища, забирали весь скарб, угоняли скот и забирали в плен людей. Побег крестьян, недороды, недостаток времени для регулярного ведения сельского хозяйства из-за частых сборов и военных походов нередко создавали для маломощных хозяйств служилых людей такие условия, при которых выполнять военные повинности было очень трудно. В походах основная масса служилых людей довольствовалась самыми минимальными удобствами и скудной пищей. Они брали с собой мешочек пшена и немного соли для себя и своих людей, пополняя запасы питания охотой. Постелью и укрытием служил войлок. Все снаряжение и вооружение готовилось соответственно на средства каждого. Иностранцы удивлялись неприхотливости и выносливости русских воинов. «Хотя они проводят в поле два месяца после того, как земля замерзнет уже на аршин, рядовой воин не имеет ни палатки, ни чего-либо иного над головой; обычная их защита против непогоды — войлок, выставляемый против ветра и бури; когда навалит снегу, русский воин сгребет его и разведет огонь, около которого ложится спать. Так поступает большинство из них, за исключением знатных, доставляющих себе на собственный счет другие припасы»⁶. Несколько проще бывало устроиться в летнее время. «На стоянках небогатые люди вместо палаток делают низенький навес из ветвей, покрывают его епанчей, прячут под него седла, оружие и кое-как укрываются от дождя. Лошадей пускают на подножный корм и ради этого ставят свои шалаши далеко друг от друга»⁷.

Бережочек зыблется

Интересна песня служилых людей «Бережочек зыблется», сохранившаяся в записи начала XVII в.

Бережочек зыблется,
да песочек сыплется,
ледочек ломится,

добры кони тонут,
молодцы томятся.

⁶ Павлов-Сильванский Н. П. Указ. работа, с. 108.

⁷ Щепкина Е. Указ. работа, с. 8.

Ино, боже, боже,
сотворил ты, боже,
да и небо-землю,
сотвори же, боже,
весновую службу.

Не давай ты, боже,
зимовые службы,
зимовая служба
молодцам кручинно
да сердцу надсадно.
Ино дай же, боже,
весновую службу,

весновая служба
молодцам веселье,
а сердцу утеха.

А емлите, братцы,
яровы весельца,
а садимся, братцы,
в ветляны стружечки,
да грянемте, братцы,
в яровые весельца,
ино вниз по Волге!
Сотворил нам, боже,
весновую службу⁸.

Текст этой песни записан для английского миссионера Ричарда Джемса в 1619 г. Удивительно ярко, сочными красками и в точных деталях рисуется в ней сторожевая охрана южных границ служилыми людьми.

Герои песни заброшены на далекие берега Волги, где они несут тяжелую и рискованную службу на заставе. После взятия Казани Волга все дальше на юг застраивалась крепостями и сторожевыми линиями, на ее берегах возникали посты и заставы с небольшими отрядами пограничных войск. В одном из таких небольших, затерянных на пустующих просторах местечек и оказались герои песни. Они жалуются на тяжесть службы, особенно трудной в зимнее время. Только с наступлением весны они оживают. Песню нельзя назвать исторической. События трудно более или менее точно датировать. Да и не об исторических фактах в ней речь. Здесь рассказывается о длительном пребывании небольшого отряда на границе. Служба «зимовая» и «весновая» характеризуются в неизменных чертах и признаках. Песня лирическая.

Трудно сказать, авторское ли это произведение или фольклорное. В нем многое от народной поэзии, но есть и отличия. В записях непосредственно из уст народа она не зафиксирована. Некоторые элементы ее языка и стиля выпадают из народно-песенных традиций. Нехарактерны для фольклора церковнославянизмы: «ино», «сотвори, боже», «емлите». Особенно непривычно для русского народно-песенного творчества обращение героев к богу и упование на него. Но если эта песня и не была сочинена устно и не получила коллективной обработки при исполнении многими певцами, все же ее автор был настолько во власти фольклорных поэтических традиций, что различить его создание с творчеством народа в том же жанре очень трудно. Вероятно, иные законы словесного искусства,

⁸ См.: Демократическая поэзия XVII века, с. 105—106.

кроме фольклорных, для него были неприемлемы или, скорее всего, просто не были ему знакомы.

Действительно, песня сложена в традициях народного творчества. Вся речевая ткань ее просторечная и фольклорно-песенная: «кручинно», «надсадно», «сердцу утеха», «ветляны стружечки», «братцы» и т. д. Типично народным является и ее песенный стих с синтаксической симметрией, образующей срединную и конечную морфологические рифмы: «бережочек, песочек, ледочек», «зыблется, сыплется, ломится» и др. Как и в народных песнях, синтаксические параллелизмы располагаются в ней свободно и перемежаются стихами иной конструкции. Близки к народным песням разнообразные композиционные и стилистические повторения, свободно расположенные в структуре текста. Показательны также типично фольклорные «смысловые рифмы», образуемые параллельно расположенными синонимами: «кручинно — надсадно», «веселье — утеха», «сыплется — зыблется» и т. д.

Очень своеобразно изображена в песне природа. Ее образы не составляют символической параллели к психологическому состоянию героев, как в свадебных и многих других женских песнях. Природа здесь реальна. Она динамична и составляет существенную часть сюжетного действия. В изображении зимовой службы она даже более активна, чем люди. Стихийные силы стилистически переданы скоплением глаголов в действительной форме: «бережочек зыблется», «песочек сыплется», «ледочек ломится». Герои же пассивны. Они во власти этих сил и лишены самостоятельности. Глагольные формы характеризуют их пассивность: «молодцы томятся», что усиливается словами «кручинно», «надсадно». Сторожевая служба ставила людей в полную зависимость от явлений природы, от погодных условий «зимовой» или «весновой» службы. Окружающий мир реален, как реальные герои и их действия. Песня лишена символов, что характерно для многих мужских народных песен. И отношения человека с внешней средой рисуются принципиально отличными от того, какими они показываются в женской лирике. Обобщенные понятия «зимовая» и «весновая» службы олицетворены. Так нередко олицетворяются общие понятия, в которых заключен главный смысл песен: «молодость», которая ушла, «талан-участь», которая дана от рождения, «воля», покинувшая героя, и т. д. Мужские песни часто начинаются с общих размышлений о силах, довлеющих над человеком. Во второй же части произведения рассказывается о конкретных событиях в жизни героя.

В песне «Бережочек зыблется» злой силой для героев является «зимовая служба», бороться с которой они не в состоянии. Все изменяется весной. «Весновная служба» несет молодцам веселье и утеху. На легких стружках они объезжают свой участок, и в руках радостных молодцев «яровые весельца» и «ветляные стружечки» становятся «ретивыми, нетерпеливыми и горячими» (как объясняет слово «яровый» В. Даль). Теперь они самостоятельны и веселы: «емлите, братцы», «садимся, братцы», «грязнемте, братцы». Повествование от лица коллектива придает песне характерный для народных песен обобщенный смысл.

Песня дошла до нас в том тексте, в каком она была записана в 1619 г., и представляет интересный образец песенного искусства демократической части служилых людей. Кто ее сочинил, неизвестно. Ее поэтическая структура та же, что и многих мужских народных песен.

У Ивля Ивлевича было семь дочерей

Об организации войска и условиях военной службы в лирических песнях говорится очень мало. Можно привести еще только одну песню, давно забытую и не исполняемую в народе, но, по-видимому, еще в начале XIX в. памятную. Ее герой — представитель высшего слоя служилого дворянства. Содержание похоже на веселый анекдот.

У Ивля Ивлевича было семь дочерей,

Осьмая падчерица.

Сказана служба царская,

Царская и государская:

У кого сын, тот и сына снаряжай,

У кого дочь, тот и сам поезжай.

Отец обращается к дочерям за советом. Меньшая дочь вызывается пойти за него:

«Сшей ты мне, батюшка, камзол да штаны,

Камзол да штаны, с манерами сапоги,

Купи же мне, батюшка, черную шляпу со пером,

Перчаточки с серебром.

Дай же мне, батюшка, доброго коня,

Во правую руку саблю вострую,

Поеду я, батюшка, на вой воевать,

Стану я, батюшка, по праву сторону,

Стану воевать и я бодро поступать»⁹.

⁹ Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Под ред. М. Н. Сперанского. М., 1918, № 1449 (в дальнейшем: Киреевский, Новая серия, № ...). Другой вариант см. в кн.: Смоленский этнографический сборник. Сост. В. Добровольский. Ч. IV. М., 1903, с. 236, № 34.

На смотре царь залюбовался молодым дворянином и решил отдать за него свою дочь, обещая большое приданое. Но обман раскрывается. Девуцу пытаются поймать.

— Держите, ловите, хватайте ее!

В песне рассказывается о богатом дворянине, известном самому царю. По какой-то причине, возможно по старости, он не может явиться в полк, а так как у него нет сына, он выставляет взамен себя дочь, переодетую в мужское платье. Драматическая, судя по экспозиции, ситуация оборачивается фарсом. Сюжеты о девушке-воине широко известны в литературе и в народном творчестве. В данном случае особенно примечательно, что такой сюжет получил естественное приращение к среде служилого дворянства, благосостояние которого зависело от способности обмундировать, снарядить, вооружить себя и своих людей. Сложение данного песенного текста могло быть вызвано обстоятельствами подлинной жизни. В сборнике «Русская баллада» В. И. Чернышев поместил его в разделе «Песни, примыкающие к сказкам и анекдотам бытового содержания»¹⁰. По приметам одежды молодого воина нашу песню, скорее можно датировать XVIII, чем XVII в., в то время как всем остальным содержанием она свидетельствует об условиях военной службы не позже конца XVII в. Чернышев ставит ее в один ряд со сказками и анекдотами о девушке-воине. Однако содержание песни очень далеко от этих известных сюжетов.

Чем объяснить, что она так забыта? Возможно, что изображенная в ней среда и герои были слишком далеки от интересов народа, тем более, что с начала XVIII в. появились песни солдатские, по-видимому, вытеснившие более ранние тексты.

Когда было молодцу пора — время великое

Большинство песен служилых людей решает вопросы общественной и личной морали. Темы семейных отношений, дружбы и товарищества, проблемы нравственного достоинства человека раскрываются в них с высоких гуманистических позиций и в соотношении с назревшими социально-историче-

¹⁰ См.: Русская баллада. Под ред. В. И. Чернышева. 1936, № 6 (в дальнейшем: Чернышев, № ...).

скими идеями времени. Содержание многих песен отличается большой философской глубиной. Не повествование о фактах и событиях, а заинтересованные эмоциональные размышления о них составляют их главный смысл. В центре внимания находится человек, к какому бы кругу общества он ни принадлежал, раздумье о ценности человеческой личности. Та же проблема, что и в литературе XVII в.: положение «низкого» героя или человека, оказавшегося вне общества, его покровительства и поддержки. Песни решали общие с литературой вопросы.

Самой сложной, но и наиболее интересной по содержанию является песня «Добрый молодец и река Смородина», которая в сборнике Кирши Данилова названа по первому стиху «Когда было молодцу пора-время великое». Она совершенна в художественной конструкции, лаконична и глубока по содержанию. Сохранившаяся по записи середины XVIII в., песня, несомненно, сложена была раньше, о чем говорит и самое содержание, и детали, и мифологические мотивы, отразившие древние представления народа.

Текст сборника Кирши Данилова можно считать уникальным, так как в такой же полноте содержания песня больше не встречается. Она состоит из двух частей, что графически в его рукописи и в публикациях не обозначено. В других изданиях та и другая части песни известны в иных структурных сочетаниях¹¹. Но только текст сборника Кирши Данилова обладает достоинством подлинного искусства¹². Первая половина песни невелика по объему:

Когда было молодцу
Пора-время великое,
Честь-хвала молодецкая,
Господь-бог миловал,
Государь-царь жаловал,
Отец-мать молодца
У себя во любви держал,
А и род-племя на молодца
Не могут насмотретися,

Суседи ближние
Почитают и жалуют,
Друзья и товарищи
На совет съезжаются,
Совету советовать,
Крепку думушку думати,
Они про службу царскую
И про службу воинскую.
Скатилась ягодка

¹¹ См.: Чулков, ч. II, № 145; Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1958, № 39 (в дальнейшем: Кирша Данилов, № ...); Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. Изд. 2-е. М., 1909, № 186 (в дальнейшем: Рыбников, № ...); Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 г. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1949, № 162 (в дальнейшем: Гильфердинг, № ...); Песни, собранные Киреевским. Под ред. П. А. Бессонова. Вып. 8. М., 1870, с. 3, 5 (в дальнейшем: Киреевский, вып. ..., с. ...).

¹² См.: Кирша Данилов, № 33.

С сахарного деревца,
Отломилась веточка
От кудрявья от яблони,
Отстает добрый молодец
От отца, сын от матери.
А ныне уж молодцу
Безвременье великое:
Господь-бог прогневался,
Государь-царь гнев взложил,
Отец и мать молодца
У себя не в любви держал,
А и род-племя молодца

Не могут и видети,
Суседи ближние
Не чтут-не жалуют,
А друзья-товарищи
На совет не съезжаются
Совету — советовать,
Крепку думушку думати
Про службу царскую
И про службу воинскую.
А ныне уж молодцу
А кручина великая
И печаль немалая.

Текст сборника Чулкова представляет собою самостоятельное цельное произведение и вместе с тем он является вариантом первой половины песни сборника Кирши Данилова, приведенной выше.

Сокол ли в чистом поле не птица,
Да и тот ли по чисту полю гуляя,
Болотную воду попивает.
А я ли, добрый молодец, не удалой.
Когда было молодцу пора и время,
Отец и мать меня любили,
Сестры, братья и род-племя хвалили,
Друзей у молодца было много.
А как ноне добру молодцу безвременье,
Отец и мать детинушку не взлюбили,
Весь род-племя удалого не узнали,
Друзья все и приятели позабыли.
Ссылают добра молодца с подворья,
Пошел я, добрый молодец, сам заплакал,
В слезах пути-дороженьки не взвидел,
В возрыданьи словечушка не молвил

Этот вариант лиричнее. Он передан от первого лица. Герой размышляет о причине своих несчастий, сопоставляя себя с соколом, вынужденным в пору безвременья ходить пешим и попивать болотную воду.

В третьем варианте, сохранившемся также от середины XVIII в., символическая картина с образом «безвременного» сокола дана более развернуто. Данный вариант составляет вторую половину «контаминированной» песни «Из Крыму из Нагаю»¹³. В ней говорится о побеге двух братьев из плена, «из тое ли орды басурманские». У старшего пристал конь и младший брат отдает ему своего коня, рассчитывая дойти пешим. К этому сюжету неожиданно присоединяется конец с изображением доброго молодца, оказавшегося в безвременье, причем по объему эта вторая половина песни значительнее,

¹³ См.: Кирша Данилов, № 39.

она составляет 11 стихов из 19. К тому же она более закончена и художественна.

Приводим текст второй половины песни «Из Крыму из Нагаю»:

...Когда было добру мюлодцу время,
Народ, господа его почитали,
А стало добромю мюлодцу безвремя —
Никто-де мюлодца не почитает,
А сам се мюлодец размышляет:
«Сокол ли на сем свете не птица?
На его-то безвремянице бывает:
Он пеш да по чисту полю гуляет;
Худая-та птичка-куличенко,
И та над соколом насмеялась,
Наперед-то его залетела».

Связь этой конечной части с сюжетом о побеге из плена настолько слаба, что мы вправе рассматривать ее отдельно, как произведение самостоятельное. Во всяком случае в процессе анализа мы можем допустить такое предположение. Получаем три варианта лирической песни. Во всех выражена одна мысль. Только в пору удачи и счастья человек пользуется вниманием и уважением окружающих. Но он сразу лишается любви родных и близких, как попадает в пору неудач и немилости. Песня осуждает жестокий и своекорыстный закон и социальную среду, слепо его выполняющую. Она поддерживает своим сочувствием пострадавшего, рассматривая случившееся с его позиций. Неважно даже, виновен ли он. Не в этом дело. Содержание исчерпано. Если и можно предположить что-либо конкретизирующее текст, поскольку каждое лирическое произведение допускает такую возможность (разумеется, в известных пределах), все же изменить смысл вполне законченного и замкнутого в себе лирического произведения всякого рода предположениями нельзя.

Весь образно-стилевой строй обобщенно-философской мысли песни. Не только в общежитии людей, но и в природе, существующей особо от человека, действует тот же закон. Даже могучий сокол в тяжелую пору жизни оказался опозорен захудалой птичкой-куличонком. Содержание песни может быть истолковано и в реальном и в символическом плане. И в том и в другом случае оно выражает общечеловеческую гуманную мысль.

Изображенное в песне время — неопределенно длительное, повторяющееся, как бы застывшее, грамматически выражено глаголами несовершенного и даже многократного вида:

«любили», «хвалили», «было время», «бывает», «попивает». И на этом фоне неизбежности обстоятельств особенно тягостной вырисовывается индивидуальная судьба человека, попадающего в полосу бед. Лексический строй песни уводит в область общефилософских раздумий («время» — «пора удач и благополучия», «безвременье» — «невзгоды») и выражает обобщенно-эмоциональные состояния («честь-хвала молодецкая», «кручина великая», «печаль немалая», и т. д.). Нередко в повествование включается частица «де», то есть «дескать» — «так говорят», «так судят»:

А стало доброму молодцу безвременье,
Никто де молодца не почитает.

Сам герой действует мало, его несут обстоятельства: «ему было время», «его жаловали». Отношения с окружающими сложились без его активных усилий. Что послужило разрывом этих отношений — неизвестно. Сама среда рисуется также неопределенно-обобщенной: «род-племя», «отец-мать», «друзья-товарищи». В контаминации же с песней о молодце и реке Смородине появляются черты, социально уточняющие содержание, хотя при этом все же сохраняется и обобщенный смысл. Герой принадлежит к служилым людям и притом к их высокому слою. Он известен царю. Царь его «жаловал». (Даже самые мелкие участки, даваемые правительством служилым людям всех рангов и чинов на время военной службы, назывались «пожалованием»). Неоднократно в песне говорится «про службу воинскую». В контексте данного варианта слово «безвременье» правильнее понять не только в общем значении как «бедственное положение», «неудачи», но и в более конкретном, характерном для служилой среды: «впасть в безвременье — лишиться милостей»¹⁴. Да и вся сюжетная ситуация песни, вероятнее всего, отражает положение служилого дворянства, то есть среды, где больше, чем в любой другой, возможны были крутые подъемы по ступеням общественного положения и неожиданные падения, лишавшие человека и высокого покровительства и материального благополучия. Служилые же люди, по-видимому, изображены и в образах военнопленных героев песни «Из Крыму и из Нагаю». Все эти социально-исторические уточнения включены в произведения обобщенно-морального содержания.

¹⁴ См.: Словарь современного русского литературного языка, т. I. М., Изд-во АН СССР, с. 329, 330.

Во всех разночтениях песня «Когда было молодцу пора-время великое» — произведение чистой лирики. В ней мало событий, совсем нет внешних действий. Все случившееся произошло где-то за сценой, в песне же говорится только о результатах. Характеризуются два психологических состояния героя: когда ему было время и когда он впал в безвременье. При этом внутренний мир его не раскрывается, песня говорит только об отношении к нему окружающих, об их поведении, что не могло не вызвать у него непосредственной психологической реакции. Песня своеобразна и по изображению героя, и по идее, и по законченности содержания, и по стилевому оформлению, и, наконец, по жанровой определенности.

В лирической песне «Когда было молодцу пора-время великое» завершается начальный этап жизненного пути доброго молодца. Вторую половину текста сборника Кириши Данилова обычно называют «Молодец и река Смородина». Соединяясь с произведением сюжетно-динамичным, лирическая песня становится простым вступлением и теряет свою выразительность.

Вторую половину песни киршевского сборника для более отчетливого различения с первой мы условно назовем балладой о молодце и реке Смородине. И ее мы имеем основание проанализировать отдельно. Такое право дает самостоятельная жизнь этого произведения в вариантах, а также то, что каждая из частей контаминировалась с разными текстами.

С кручины-де молодец,
 Со печали великие
 Пошел добрый молодец
 Он на свой конюшенный двор,
 Брал добрый молодец
 Он добра коня стоялого,
 Наложил доброй молодец
 Он уздицу тесмяную,
 Седелечко черкаское,
 Садился доброй молодец
 На добра коня стоялого,
 Поехал добрый молодец
 На чужу дальню сторону.
 Как бы будет молодец
 У реки Смородины,
 А и взмолится молодец:
 «А и ты, мать быстра-река,
 Ты быстра река Смородина!
 Ты скажи мне, быстра река,
 Ты про броды конинные,
 Про мосточки калиновы,

Перевозы частые!»
 Провещится быстра река
 Человеческим голосом,
 Да и душой красной девицей:
 «Я скажу те, быстра река,
 Доброй молодец,
 Я про броды конинные,
 Про мосточки калиновы,
 Перевозы частые:
 Со броду конинного
 Я беру по добру коню,
 С перевозу частого
 По седелечку черкаскому,
 Со мосточку калинова —
 По удалому молодцу.
 А тебе, безвременного молодца,
 Я и так тебе пропущу».
 Переехал молодец
 За реку за Смородину.
 Он отъехал, молодец,
 Как бы версту-другую,

Он своим глупым разумом,
Молодец похваляется:
«А сказали про быстру
реку Смородину:

Не пройти, не проехать,
Не пешему, ни конному,
Она хуже, быстра река,
Тое лужи дождевые».
Скричит за молодцем
Как в сугонь быстра река Смородина
Человеческим языком,
Душой красной девицей:
«Безвременный молодец!
Ты забыл за быстрой рекой
Два друга сердечные,
Два востра ножа булатные, —
На чужой дальней стороне
Оборона великая!»
Воротился молодец
За реку за Смородину,
Нельзя что не ехать
За реку за Смородину.
Не узнал доброй молодец
Того броду конниного,
Не увидел молодец

Перевозу частого,
Не нашел доброй молодец
Он мосточку калинова.
Поехал-де молодец
Он глубокими омуты;
Он первую ступень ступил —
По черев конь утонул,
Другу ступень ступил,
По седелечко черкасское,
Третью ступень конь ступил,
Уже гривы не видети.
А и взмолился молодец:
«А и ты мать, быстра река,
Ты быстра река Смородина!
К чему ты меня топишь,
Безвременного молодца?»
Провещится быстра река
Человеческим языком,
Она душой красной девицей:
«Безвременный молодец!
Не я тебя топлю,
Безвременного молодца,
Топит тебя, молодец,
Похвала твоя, пагуба»¹⁵.

В исследованиях о песне «Молодец и река Смородина» первая лирическая половина текста сборника Кирши Данилова не подвергалась анализу. Изучалась только вторая, сюжетная часть этой вещи. Сводный обзор работ приведен в обстоятельной статье Б. Н. Путилова¹⁶. Фольклорист считает, что добрый молодец песни — образ героический. Но он не проявляет качеств подлинного героя и поэтому гибнет. Автор сближает этот образ с добрым молодцем из повести о Горе-Злочасти второй половины XVII в. Оба героя, как считает Путилов, оказались несостоятельными, столкнувшись с жизненными трудностями. По мнению исследователя, оба они пользуются авторским сочувствием за попытку порвать с домостроевскими устоями жизни. Сопоставительный анализ, предпринятый Путиловым, примечателен тем, что он лишней раз демонстрирует общность произведений художественной литературы второй половины XVII в. с народной поэзией. Думается, что необходим анализ всей песни, не только второй,

¹⁵ Последние десять стихов, наивно-дидактических, мы не приводим. Они ничего не добавляют к содержанию.

¹⁶ См.: Путилов Б. Н. Песня «Добрый молодец и река Смородина» и «Повесть о Горе-Злочасти». — «Труды отдела древнерусской литературы». Л., Изд-во АН СССР, т. XII, 1956, с. 227.

сюжетной ее части, но и первой, лирической, что позволит по-новому понять своеобразие всего произведения в целом.

Изменение балладного текста «Добрый молодец и река Смородина» совершалось в ином направлении, чем песни «Когда было молодцу пора-время великое». Если в вариантах лирической песни в процессе изменений углубляется психологизм и идейная значимость текста, то в вариантах баллады о реке Смородине заметно стремление обогатить сюжетное содержание и конкретизировать изображенные события. Повествование о молодце и реке Смородине в процессе варьирования дополняется то вступлением о рождении Петра I, то рассказом из баллады о женитьбе поневоле, которая заставила героя уехать на чужую сторону, где он и встретился с рекой Смородиной¹⁷. Такие контаминации бытовали в районах былинных традиций в Олонецкой губернии. В один из вариантов даже внесено имя Добрыни Никитича¹⁸. В. С. Миллер справедливо замечает, что ни исторической песни о Петре, ни былины о Добрыне от таких сочетаний не получилось. Все эти контаминации выполнялись механически и не давали цельного и законченного содержания. В статье «Добрыня и река Смородина» он правильно говорит, что все попытки дополнить сюжет разными вступлениями не повлияли на содержание главной части контаминации¹⁹. Но Миллер пытается доказать, что и начальная часть текста сборника Кириши Данилова также не оказала никакого влияния на содержание всего произведения и второй его половины, то есть на сюжет о встрече героя с рекой Смородиной. «Такого рода мотивы, — говорит он, — как неудача по службе и недовольство женой, представляют, можно сказать, стереотипные зачала, которыми слагатели песен пользовались для мотивировки отъезда доброго молодца в чужую сторону, где с ним случаются события, составляющие главное содержание слагаемой песни»²⁰. Однако анализ вариантов лирической песни «Когда было молодцу пора-время великое» показал, что ее нельзя свести к «стереотипному зачалу» о неудаче по службе. Последнее значительнее по собственному содержанию и, кроме того, позволяет глубже понять песенный рассказ о столкновении героя с рекой Смородиной. В тексте Кириши Данилова обе части соединены

¹⁷ Рыбников, № 186; то же: Гильфердинг, № 262.

¹⁸ Киреевский, вып. 2, с. 61.

¹⁹ См.: Миллер В. С. Добрыня и река Смородина. — В кн.: Очерки русской народной словесности. I—XVI. М., 1897, с. 159—165.

²⁰ Там же, с. 162.

гораздо крепче и органичнее, чем в других контаминациях, хотя это не исключает их большой самостоятельности в содержании и поэтическом оформлении.

Возможно, что суждение Миллера сложилось на основе одного примера контаминации, которая начинается четырьмя стихами из песни «Когда было молодцу пора-время великое»:

Бог молодца не милует,
Государь молодца не жалует,
Друзья-братья-товарищи
На совет не съезжаются...²¹

Дальше идет рассказ о женитьбе молодца, об отъезде его из дома от нелюбимой жены и трагической встрече со Смородиной.

Сочетание двух частей в тексте сборника Кирши Данилова нельзя признать таким механическим, как во всех остальных случаях. В обеих частях киршевской песни-баллады решается одна и та же проблема общественной морали. В лирическом вступлении «Когда было молодцу...» высказаны тревожные раздумья о человеческих взаимоотношениях, в балладе те же сложные вопросы решаются на конкретном примере поведения человека. Связь обеих частей поддерживается также предположением о сходстве общественного облика героя. Во всех других контаминациях герой не получил социально-исторического уточнения. Наоборот, как справедливо отметил Миллер, в контаминации с балладой о насильственной женитьбе молодец песни как бы утвердился в своем образе «доброего молодца» вообще, без конкретизации и исторического или какого-либо конкретного приурочения, что характерно для песни бытового плана. В тексте же Кирши Данилова на героя второй части произведения естественно распространяются черты военного служилого человека, каким он изображен в первой части. Детали, казалось бы не выполняющие особой функции в содержании и не обязательные в других вариантах, здесь по инерции сюжетного развития помогают охарактеризовать ту же военную среду. И «чужая сторона», на которой особенно нужна «оборона великая», и «два ножа булатные», которые могут служить как «два друга сердечные», — все эти частности характеризуют, скорее всего, служилого человека-воина, оказавшегося то ли на границе, то ли за ее пределами. Возможно, что и сама Смородина — это

²¹ Рыбников, № 186; Гильфердинг, № 262.

пограничная река, недаром так много людей гибнет на ее переправе. Все эти детали получают значение в свете содержания первой части. Но не исторические и социальные проблемы решаются в песне. Она осуждает отсутствие высоких моральных устоев в людях.

Вторая часть песни начинается с того, как, потерпев жизненный крах, молодец уезжает «на чужу дальну сторону». Он боится переправы через реку Смородину. Но она сжалилась над его «безвременьем» и пропускает его без всякого ущерба. Вот здесь молодец и обнаруживает свой характер. Он смеется над рекой:

— А сказали про быстру реку Смородину,
Не пройти, не проехать,
Ни пешему, ни конному.
Она хуже, быстра река,
Тое лужи дождевые.

Река зовет молодца вернуться, чтобы взять забытые им «два ножа булатные» — «на чужой стороне оборона великая». Молодец возвращается, и река его топит, наказывая за нанесенное ей бесчестье и хвастовство.

— Не я тебя топлю,
Безвременного молодца,
Топит тебя, молодец,
Похвальба твоя, пагуба.

Вместо того, чтобы поблагодарить реку, молодец позорит ее. Он мелочен, высокомерен, кичлив и хвалится не принадлежащими ему заслугами. Река же, наоборот, отличается высокими принципами нравственности. Против обыкновения она свободно переправляет молодца, пожалев его за «безвременье», поскольку она считает аморальным наказывать человека, находящегося в беде:

Не я тебя топлю, безвременного молодца.

Таким образом, единство нравственной проблемы, общность изображенной общественной среды объединяют обе части песни сборника Кириши Данилова. Но многое в них все же различно. Различна авторская оценка героя и отношение к нему окружающей среды. Особенно неодинаковы эти части по поэтической структуре, стилевым средствам и жанровым признакам. Не философские размышления о нравственном несовершенстве общества, а рассказ о частном, но типичном поступке бесчестного человека, подводящий к проблеме личной морали, составляет тему сюжета о гибели молодца от ре-

ки Смородины. Вторую часть песни можно признать типичной балладой. И чрезвычайность происшествия, и трагический конец, и насыщенность сюжетным действием, и народность фантастики — все свидетельствует о жанре баллады. По-разному решается в каждой части указанная проблема: в обобщенно-лирической и медитативной первой части говорится о том, что обычно и постоянно в человеческом общежитии, в том числе и в среде служилых людей. Во второй части речь идет о единичном происшествии, возможно, из жизни тех же служилых людей, приводящем героя к гибели. В балладе герой действует иначе, чем в лирической песне. Он более самостоятелен. Время здесь сюжетное, стремительное в своем движении. Оно передается глаголами совершенного вида: молодец «пошел», «переехал», «воротился», «не узнал». Конец повествования — это и конец героя, итог его бесславной деятельности. Баллада не скрывает безусловного осуждения «доброго молодца».

В первой же части песни не видно осуждения героя. Она, скорее, призывает поддержать вниманием каждого попавшего в беду. Поведение доброго молодца не показано и не мотивировано. Да это и не требуется. Смысл лежит в иной плоскости. Осуждается своекорыстие и несправедливость человеческого общества. И эта мысль постоянна. Она звучит во всех вариантах. В приведенном выше варианте Чулкова говорится о том, как жестоки люди, ссылающие «бездвременного» молодца с подворья. Тяжелое положение героя вызывает явное к нему сочувствие. В песню же «Из Крыму из Нагаю» включен дополнительный эпизод, показывающий, как пользуются несчастьем человека мелкие души, готовые опозорить пострадавшего. Таков смысл символической картины:

Худая-то птичка куличенко,
И та над соколом насмеялась,
Наперед-то его залетела.

В центре всех трех вариантов — скорбные раздумья о неустойчивости нравственных оценок в классовом обществе.

В песне же о молодце и реке Смородине отношение к герою резко меняется. И это характерно для контаминаций. Текст баллады во всех записях идентичен. (Разумеется, мы не имеем в виду дополнительных вступлений). Но в контаминации Кирши Данилова соединение лирической песни с балладой вносит заметные изменения и уточнения в содержание

каждой из них. Кичливость и непорядочность героя, каким он представлен в столкновении со Смородиной, заставляет предположить, не те ли же причины заставили окружающих изменить к нему отношение в песне «Когда было молодцу...»? Не так ли он и в первой части был виновен «своим глупым разумом»? Но если предположить, что в лирической песне окружающие отвернулись от молодца в наказание за его поведение, то песня потеряла бы свой широкий обобщающий смысл. Очевидно, что в разных частях одного произведения выражено разное отношение к герою. Но это невозможно в фольклоре.

Несовместимы слишком различающиеся характеристики окружающей среды в каждой из частей. В лирической части заметна попытка внести социально-исторические уточнения, в балладе активно действует арханческое мифологическое существо — олицетворенная река, говорящая человеческим голосом («душой красной девицей»). Она-то и судит человека. Оба произведения лежат в разных исторических и социальных плоскостях и на разном жизненном материале решают нравственную проблему. Различны и жанры этих песенных сочинений.

Невольно напрашивается заключение: не возникли ли обе вещи раздельно и не существовали ли они первоначально каждая самостоятельно? А соединены они были в силу значительной общности художественной мысли: Рассматривать первую лирическую часть как простое вступление было бы неверно. Она не только слишком велика по объему, но и совершенно самостоятельна и художественно завершена. По-разному изображаются в каждой части отношения человека с природой. В песне «Когда было молодцу пора-время великое» природа в своем самостоятельном, отдельном от человека существовании представлена в параллельной символической картине, как это характерно для традиционных женских лирических песен. В балладе же человек вступает в непосредственное общение с природой, он целиком зависит от нее и жестоко наказывается, когда противостоит ей и тем более когда похвально своим над ней превосходством.

Оба произведения по-своему замечательны. Оба решают важные вопросы морали и оба трактуют их с высоких гуманистических позиций. Но каждое сложилось на разном материале, хотя в каждом изображено одно и то же феодальное общество. В записях XIX—XX вв. песня «Когда было молодцу пора — время великое» не зафиксирована.

Завещание раненого

Полностью восстановить весь состав песен служилых людей вряд ли возможно. Одни остались только в записях старого времени, но исчезли из народного репертуара. Другие сохранились в устном бытовании, но так сильно модернизировались, что утратили приметы допетровской эпохи. Поэтическое внимание в произведениях, еще живущих в памяти народа, сосредоточено на самых тягостных моментах судьбы служилого человека. Тревоги затерянного в далекой степи раненого воина составляют одну из постоянных тем этих песен. Олицетворенный образ чужой стороны, ставшей источником несчастий героя, пугающее безлюдье огромных просторов, где не может укрыться всадник, одинокая смерть на чужбине, раздумья умирающего о близких, об их любви и привязанности — таковы песенные темы служилых людей старого времени. Н. М. Карамзин в «Истории государства Российского» так писал об этих творениях народа: «Всем известна песня о витязе, который умирает в дикой степи подле огня угасающего, ... о воине убитом, ... коего тело орошается слезами матери, сестры и молодой жены. ... Сии и многие иные стихотворения народные, ознаменованные истинною чувства и смелостью языка, если отчасти не слогом, то духом своим ближе к XVI, нежели к XVIII веку. Сколько песен, уже забытых в столице, более или менее древних, еще слышим в селах и городах, где народ памятливей для любезных преданий старины! Мы знаем, что в Иваново время толпы скоморохов (русских трубачуров) ходили из села в село, веселя жителей своим искусством: следовательно, тогдашний вкус народа благоприятствовал дарованию песенников, коих любил даже и постник Федор»²².

Возможно, что песен служилых людей было значительно больше, чем мы учли, и они были разнообразнее. Возможно, что многие из них выходили из употребления потому, что изображали забытые эпохи. В других случаях старые тексты настолько обросли чертами новой жизни, что стали восприниматься как новые солдатские песни. Произведения же военно-исторической тематики о сражениях и походах, многие из которых созданы, несомненно, в военно-служилой среде, в настоящей работе не учитываются; они составляют особый

²² Карамзин Н. М. История государства Российского. Т. X, гл. IV. М., 1903, с. 118.

жанр исторических песен. К наиболее древним следует отнести указанные Карамзиным сюжеты: «Завещание раненого», «Оплакивание убитого матерью, сестрой и женой», а также песни, близкие по теме и стилю о молодце, ночующем в степи у кусточка, о вещем коне, о чужой стороне и замечательную по поэтичности архаических образов и предвзвешений песню о кровавой рубашке. Все они известны в большом количестве вариантов.

Песня о завещании раненого публиковалась, начиная с XVIII в. и почти до настоящего времени. Тема и фабульное основание в ней оставались при этом неизменными. Но детали в социальном облике героя, в топографических обозначениях, в дополняющих главный сюжет эпизодах сильно менялись с постоянной тенденцией приурочения бытовых реалий к историческому времени исполнения песни. Варьировали подробности местных картин, положения раненого и содержание завещания. В песне рассказывается о добром молодце, который умирает в дикой степи у костра и посылает домой коня с завещанием родным.

Уж как пал туман на сине море, на сине море,
А злодейка-кручина в ретиво сердце:
Как не схаживать туману со синя моря,
А злодейке-кручине с ретива сердца.
Как далече, далече во чистом поле
Разгорался огонечек малешенек;
Возле огничка послан ковричек,
А на ковричке лежит добрый молодец,
Во правой руке держит тугий лук,
Во левой руке — калёну стрелу;
Во скорых ногах стоит добрый конь.
Он и бьёт копытом об сыру землю,
И он знать даёт добру молодцу:
«Ты вставай, вставай, добрый молодец!
Ты садись на меня, на добра коня,
Я свезу тебя к отцу, к матери,
К молодой жене, к малым детушкам!»
Как возговорит добрый молодец:
«Ты, мой добрый конь, слуга верный мой,
Поезжай один на святую Русь,
Поклонись от меня отцу, матери,
Челобитье — моей молодой жене,
Благословенье скажи малым детушкам,
Ты скажи, объяви молодой жене,
Что женился я на иной жене,
И я взял за себя поле чистое,
А в приданы взял зелены луга;
У нас добрый сват был булатный меч,
А сосватала калена стрела,

На постель клала свинцова пуля...»
Ты, дубрава, дубрава зелёная,
Ты, долина, долина широкая!
Уж как всем ты, долина изукрашена,
А одним ты, долина, обещена:
Посреди тебя зеленой курган,
На кургане разостлан ковричек,
А на ковричке лежит молодец,
Он избит, исстрелян, изранен весь ²³.

Этот вариант один из наиболее старых, интересен полнотой и особенно дополнительным лирическим заключением, не встречающимся в других записях. Заключение возвращает повествование к своему началу, усиливая тем самым его значение и отодвигая на второй план подробности событий. Тягостная картина умирания «витязя около огня угасающего» не случайно запечатлелась в памяти русского историка. Действительно, эта картина не просто служит экспозицией к сюжетному развитию, но составляет основу содержания всей песни. Повторяя начало, песня упрекает долину, которая «обещена» тем, что на ней умирает добрый молодец, одинокий и беспомощный. В подавляющем большинстве старых записей (XVIII — первой половины XIX в.) песня начинается просто, даже как бы по-деловому, но глубоко лирично:

Ах, как далече, далече во чистом поле
Раскладен там был огничек малешенек,
От огничка шёл дымочек тонешенек,
Подле огничка разостлан был ковричек,
На ковричке лежит добрый молодец,
Припекает свои раны кровавые ²⁴.

Бескрайнее степное пространство («чистое поле»), далекое и безлюдное, трагически противопоставлено затерянному в нем воину. Единственный слабый источник жизни — угасающий «малешенький» огонек, у которого он «припекает свои раны кровавые». Показанное в песне соотношение несоизмеримой огромности природы и еле теплющейся жизни человека подавляет слушателя. В этой картине все дано эскизно и обобщенно. Вероятно, события разворачиваются где-то на границе или даже за ее пределами. Герой посылает коня с наказом:

«Ты, мой добрый конь, слуга верный мой!
Поезжай один на святую Русь»...

²³ Чернышев, № 52.

²⁴ Там же, № 50. Такое же начало: Чулков, ч. I, № 124; ч. III, № 125.

Кто он, добрый молодец? Бесспорно только одно, что воин. Может быть, он принадлежит к сравнительно высоким слоям служилых людей. Он лежит на ковре. Около него его верный друг — конь. Но в большинстве вариантов молодец лежит на войлочке — этом единственном обычно укрытии небогатого служилого человека в походе. В некоторых вариантах около воина его оружие: колчан стрел или «сабля вострая» или палаш. Просьба молодца передается в песне иносказательно. Он просит коня отвезти поклон и наказ родным: передать жене, что «женился на другой», что «взял за себя поле чистое», что «сватала его «калена стрела», а «на постель клала свинцовая пуля». С большей или меньшей расцвеченностью рисуется взятое им за невестой «приданое». Все мысли героя — о родине и о доме. Страшна смерть на чужбине.

В старших записях песня мало меняется. Она сохраняет крайний лаконизм повествования и трагический лиризм начальной картины. Только в трех вариантах добавлен зачин, как в приведенном тексте, явно к настоящему сюжету не относящийся: образ моря и тумана не увязывается с содержанием песни²⁵. Кроме того, в некоторых вариантах молодец посылает на святую Русь не коня, а «наехавших» к нему издалека товарищей²⁶. Но таких вариантов всего два. И в них отсутствует обязательный для данного сюжета образ вещего коня. Вещий конь в некоторых старых записях мифологизирован и наделен способностью к самостоятельным действиям. Иногда конь сам обращается к герою и предлагает отвезти его домой²⁷. В одном варианте герой просит коня даже схоронить его²⁸. Все эти дополнения не обогащают рассказ, а, наоборот, снижают его строго сдержанный лиризм и простоту. В одном из старших вариантов вместо краткого указания «припекает раны кровавые» певец останавливает специальное внимание на действиях героя:

Прижимает белым платом рану смертную,
Унимает молодецкую кровь горячую...

Но это дополнение не обогащает смысла, а поэтический эпизод не соответствует подлинной обстановке. Обжигание на огне кровоточащих ран было обычным средством остановить кровь. Благодаря лаконизму повествование в первоначальном

²⁵ Чулков, ч. II, № 138.

²⁶ Там же.

²⁷ «Московский журнал», ч. 4. Изд. 2-е, М., 1801, с. 107.

²⁸ Чулков, ч. I, № 124.

тексте достигает большой выразительности. Неожитые еще в XVI—XVII вв. степные просторы «дикого поля» просто обозначены словами «далече, далече во чистом поле». Содержание песни точно исторически определено Карамзиным. К тому же историческому периоду относится и вооружение воина. С предельной выразительностью переданы смятенные чувства героя.

По семейному преданию Львовых, опубликованному в 1791 г., песня «Завещание раненого» была создана их предком. Он якобы сочинил ее, «едучи раненый из Персидского похода; не удалось ему пролететь ее дома». Чернышев справедливо возражает против такой датировки. Исторические и бытовые реалии песни свидетельствуют не о времени Персидского похода 1722 г., а несомненно о гораздо более раннем²⁹. Чернышев считает, что, возможно, уже в годы жизни деда Н. А. Львова, то есть в начале XVIII в., текст песни подвергался подновлению. И хотя при этом нередко сохранялись в нем и архаические черты, но все же песня теряла первоначальную простоту и единство стиля³⁰.

* * *

В поздних вариантах, записанных, начиная с середины XIX в., песня сильно изменяется. Конкретизируется место действия — оно переносится к «ракитовому кусту»³¹. Иногда живописное полотно, открывающее повествование, целиком заимствуется из другой старой военно-служилой песни³². Уточняются локальные признаки границ: раненый уже не в «далече, далече во чистом поле», а «за Кубанью за рекой» или «за Уралом»³³. Каждый певец, как видно, переносил события в известную ему географическую обстановку, одновременно суживая первоначально изображенное пространство и стягивая пределы времени до конкретного момента определенной войны. Такая трансформация совершалась в казачьих и солдатских текстах. В старых песнях место действия страшит своей необозримостью и удаленностью. В новых оно конкретизируется — переносится на южную границу. Меняется и облик

²⁹ См.: Чернышев, Комментарий, с. 395.

³⁰ См.: Чулков, ч. I, № 124; ч. II, № 138.

³¹ Великорусские народные песни, изданные А. И. Соболевским. Т. I. СПб., 1895, №№ 385—391 (в дальнейшем: Соболевский, т. ..., № ...).

³² Чулков, ч. II, № 138; Чернышев, №№ 51 и 52.

³³ Соболевский, т. I, №№ 397—398, 402.

героя. «Добрый молодец» старших текстов не имеет уточняющих социальных определений. Ясно одно, что он воин. То ли он отстал от своих, то ли убежал от преследования врага и потому затерялся. Во всех старших и некоторых поздних вариантах он назван просто «добрым молодцем». (В 11 случаях из 38 учтенных). В поздних же текстах он обозначен точно: «казак» или «молодой казак» (в 13 текстах). Реже он изображен солдатом или «полковым сержантом», один раз «уланом» (точнее, «уланчиком») и в одном случае даже «офицерским сыном-генеральским чином». Все эти изменения касаются как будто деталей, не влияющих на сюжет. К тому же они идут в общем русле развития фольклорной лирики в XIX в. с ее тенденцией к большей реалистичности. Однако такие уточнения приводят к существенной перестройке всего текста. Исчезает обобщенный характер повествования. Возникает повышенный интерес к натурализму и прозаической фотографичности. Содержание демократизируется, упрощается изображаемая обстановка. Вместе с тем песня утрачивает глубину общечеловеческого гуманизма и философскую значительность. Из протяжной сольной песни служилых людей она превращается в хоровую казачью (или изредка солдатскую). Возможно, что некоторые изменения вносились дирижерами хоров и составителями сборников казачьих песен. Нередко включались официально-«патриотические» мотивы, обычно никак не связанные с сюжетным действием. В чистом поле под ракитовым кустом лежит «молодой солдат-полковой сержант», «в головах у него знамя царское, развернутое» или «на груди у него знамя царское»³⁴. Совсем неожиданно в отдельных вариантах возникают мистические образы: «животворящий крест» или могила около умирающего³⁵. Так постепенно разрушалось исконное лирическое начало. Вместе с тем создатели позднейших текстов как будто пытались усилить лирическую струю, хотя чаще это оборачивалось сентиментальностью, чувством жалости к герою, что противоречило первоначальной мужественной сдержанности эмоций.

В головах у него — бел горяч камень,
В руках у него — сабля вострая³⁶.

³⁴ Соболевский, т. I, № 390, 403; Киреевский. Новая серия, № 2406.

³⁵ Соболевский, т. I, № 399, 400, 409.

³⁶ Там же, №№ 386, 387, 392, 405.

Однако главная тенденция — стремление к реалистичности и бытовизму — оставалась без изменений. Кардинальная трансформация сюжета происходит после того, как он начинает обрстать дополнительными эпизодами. Содержание песни значительно изменяется, как только начинают детализироваться действия героя и коня, развиваться новые события, продолжающие рассказ. Это особенно характерно для мотива лечения героем ран и выполнения поручения конем.

За Уралом за рекой там уланичек гулял,
И он гулял-то, гулял, своего коника спасал. (2 раза)
Своей сабелькою да огонёчек вырубал. (2 раза)
Он польнь травушку рвал и да в огонечек клал, (2 раза)
Он в огонечек клал, да на назолец пережигал, (2 раза)
Да на назолец пережигал, да свои раны пересыпал³⁷.

С большим знанием дела и в подробностях рассказывает песня о том, как готовил раненый золу, чтобы остановить кровь. Реальными бытовыми подробностями насыщается даже фантастический мотив наказания коню.

Перед смертью казак стал приказывати,
Вороному коню стал наказывати:
«Уж ты, конь, ты, мой конь, лошадь верная моя!
Облومي, облومي ты дубовый сук,
Оборви, оборви ты шелков поводок,
Ты беги, ты беги на ту сторону домой,
Снеси батюшке поклон до земли,
Снеси матушке поклон до низу,
Да скажи ты жене, мой вороненький конь,
А женился я на другой жене,
Что сосватала сабля острая,
Положила спать калена стрела³⁸.

Дополнение повествования деталями не повлияло на общее направление сюжетной линии. От повествования о родных, о том, как конь будет передавать им поручение героя, событие возвращается опять к воину, то есть от будущего опять к настоящему, образуя композиционное и смысловое кольцо и сохраняя главный образ одинокого раненого в центре внимания. Но в следующей стадии развития разрушается и эта, казалось бы, обязательная в нашей песне структура. В повествование включается новый эпизод о возвращении коня домой и выполнении им поручения хозяина.

³⁷ Лопатин, с. 103.

³⁸ Соболевский, т. I, № 393.

Наиболее распространенные варианты были записаны даже не в казачьих районах, а далеко на Севере. Занесены ли они туда в таком виде или заново отредактированы на новых местах с добавлением новых подробностей, сказать трудно. Казак просит коня:

— Ты прибеги, конь, да ко новым, да ко новым воротам!
Ты копытами бей во те ворота,
Покуль выдет к тебе мать родная моя;
Она возьмёт тебя да за шелковую узду,
Да поведет во столичко, даст овса, сена;
А потом, добрый конь, станет у тебя да воспрашивати,
Воспрашивати, припадаючи,
Да горячими слезами омываючи...³⁹ и т. д.

Наконец, иногда поручение раненого разрастается в самостоятельный эпизод, выдвигаясь в конструкции песни на главное место. При этом рассказ передается уже от третьего лица, а не словами героя.

«— Ты беги-ка-ся, конь, и по дорожке вдоль,
По дорожке вдоль и к моему батюшке на двор!»
Его батюшка старой и он стоял у ворот,
Его маменька стара да растворяла ворота,
Молода жена да коня встретила.
«Уж ты конь, ты мой конь, и где хозяин твой?»
Эх, хозяин мой да за Уралом за рекой,
За Уралом за рекой, да сам женился на другой...⁴⁰ и т. д.

Перед нами типично казачья песня, рисующая быт и обычаи казаков. Это уже не старая лирическая песня, а военно-бытовая баллада, изображающая единичный случай и к тому же необычный, поразивший воображение своею исключительностью и фантастикой. Не размышление над превратностью судьбы заброшенного далеко от родных мест служилого человека, умирающего от ран и вспоминающего родную семью, а дальнейший рассказ о выполнении завещания умирающего приковывает внимание певцов своей чрезвычайностью и потому любовно и во всех подробностях передается.

Казачья баллада рисует гораздо более позднюю эпоху, иной быт, иные отношения людей и условия службы. Все казачьи варианты утратили старое прекрасное начало. Меняется место действия: не дикое поле, а «ракивов куст», под которым лежит раненый. Меняется и герой: не обессиленный раненый, а казак, который «гуляет» где-то за пограничной рекой

³⁹ Там же, № 400.

⁴⁰ Лопатин, с. 103.

и пасет коня. То он на сторожевом посту «за Кубанью» или «за Уралом» и оказался один с конем. Дальше фабула повторяется в точности, только дополняется новыми бытовыми штрихами. Дополнения, не меняя сюжетного костяка, все же значительно трансформируют текст и даже до какой-то степени его жанровую природу. Так ли возникла новая версия песни, как это представилось нам при изучении постепенных добавлений деталей и новых эпизодов в текст? Возможно, что песня изменялась и не таким путем. Вероятнее всего, казачья песня сложилась сразу как баллада в едином акте творческого сознания. Старая лирическая песня перестала удовлетворять обобщенностью содержания, лишенного примет конкретного исторического времени и военного быта новых войсковых организаций.

* * *

Лопатин и Прокунин приводят нашу песню под названием «Кубань», справедливо признав ее типично казачьей. Они считают, что она возникла из общих мест песен «Горы» и «Поле», что явно ошибочно⁴¹. В песне-балладе «Горы», как и в очень близкой по теме «Поле», совсем другая фабула. К телу умирающего прилетают три ласточки.

Ой да, никто к телу не подвернётся.
Ой, подшатнулись к телу три ластыньки;
Как и первая ластынька — родная матушка,
Ой, другая-то ластынька — сестра родная,
Ой, как и третья-то ластынька — молода его жена.
Эх да, маменька плачет — словно реки льёт,
Ох, сестра плачет — как ключи текут,
Как жена плачет — роса утренняя⁴².

Иногда смысл последнего стиха усиливается: «Красно солнышко взойдет — росу высушит». Мать, сестра и жена прилетают ласточками совершить древний магический обряд — оплакать и с честью проводить близкого человека. В песне решается вечная тема неизбежности «слез бедных матерей». Горе матери, потерявшей сына, несравнимо ни с чем. Сюжет сжат до 8—10 стихов. Но к этому краткому содержанию песня подводит через обширное введение. В нем говорится о моральных ценностях, о величии человеческой любви, и судят об этом

⁴¹ Лопатин, с. 106.

⁴² Фольклор Саратовской области. Сост. Т. М. Акимова. Под ред. А. П. Скафтымова. Саратов, 1946, № 47.

силы природы, понимающие значительность происходящего. Вступления к песне «Горы» разнообразны. Но цель их всегда одна — раскрыть глубину главной темы, выразить силу материнской любви и горя. Эта тема поднимается до общечеловеческой.

Эх вы, горы мои, да горы крутые,
Ничего да вы, горы, не спородили,
Породили да вы, горы, бел-горюч камень.
Эх, да из-под камушка течёт речка быстрая,
Эх, речка быстрая бежит, да вода чистая.
Как на этой на реке стоит част ракивов куст,
На кусту-то свито тёпло гнёздышко,
На гнезде-то сидит млад сизой орёл,
Эх, да во когтях-то он держал чёрна ворона,
Чёрна ворона держал, братца родного.
Эх, он и бить его, да ну не бьёт, сам спрашивает:
«Эх, да где ж ты, ворон был, где, сизой, полётывал?»
— Ох, гулял я, гулял по диким степям.
Ой, видал да я тело белое,
Тело белое лежит, ох, молодецкое⁴³.

В некоторых саратовских вариантах рисуется южная степь Поволжья в мрачную осеннюю пору.

Ой, вы грязи мои, грязи черные, разосенные,
Ой вы, осенние грязи, самые последние,
Ой вы, горы мои, горы крутые высокие,
Ничего-то вы, горы, не породили,
Нет ни травынки в горах, ни муравыньки,
Ни муравыньки, ни алых цветочков лазоревых,
Только видна из-под гор степь Саратовска.
Под горами бежит быстра речушка,
По прозваньцу Волга-матушка...⁴⁴

И далее опять «част ракивов куст» и сизой орел, который спрашивает ворона. Все зловеще-страшно, все подготавливает к восприятию трагических событий. В некоторых вариантах вступление разрастается до отдельного и как бы законченного эпизода⁴⁵. Но и в таких случаях оно подчинено главной теме песни.

Если в песне «Горы» и есть что-нибудь общее с «Завещанием раненого», то только образ умирающего в степи воина. Основное же содержание этих произведений различно. При-

⁴³ Там же.

⁴⁴ Русские народные песни, собранные в Саратовской губернии А. Н. Мордовцевой и Н. И. Костомаровым.— В кн.: *Летописи русской литературы и древностей*. Под ред. Н. С. Тихонравова. Т. 4, с. 78 (в дальнейшем: *Костомаров*, с. ...).

⁴⁵ Фольклор Саратовской области, с. 458.

знать их вариантами невозможно. Но Гиппиус и Эвальд сближают эти сюжеты⁴⁶ и в перечне вариантов песни «Горы» приводят тексты о завещании раненого или поздние контаминации с текстами «Поле». В казачьих сюжетах «Завещания» главной частью рассказа становится поручение умирающего коню и выполнение им этого поручения, в вариантах же «Горы» и «Поле» в центре мотив оплакивания умирающего.

Лопатин говорит, что поздняя «трансформация» «Завещания» «создалась под непосредственными впечатлениями быта... но быта исключительно казацкого. Казак рождается с лошадью, на лошади и умирает; для казака лошадь все: его богатство и его друг»⁴⁷. Оттого-то песня и распространена на Дону, но мало поется в Великороссии, где «для солдата лошадь — казенная вещь и только».

Однако в песнях «Завещание раненого» и «Горы» имеется сходство в стиле: обобщенный характер содержания, олицетворенные образы коня, орла, ворона с их важной ролью в повествовании. Возможно, что сходство художественного оформления, а также общий образ заброшенного в степи умирающего воина, послужили основанием для признания этих песен вариантами.

Вещий конь

«Завещание раненого» — самая популярная военно-бытовая песня служилых людей. Она отличается наиболее развитым сюжетом. К ней тянутся сюжетные нити нескольких песен. Отпочковавшиеся от этой песни новые сюжеты соприкасаются с ней одинаковыми образами и мотивами. Так, «Горы» и «Поле», являясь совершенно отдельными самостоятельными произведениями, сближаются с «Завещанием раненого» изображением воина и его смерти вдали от родного дома. Образ говорящего коня получил самостоятельную жизнь в особой, также старой военно-бытовой песне, ставшей позже солдатской или казачьей. Мотив завещания раненого на чужбине воина известен в новой фабульной передаче в текстах песен о кровавой рубашке, которую умирающий посылает домой с просьбой оплакать ее и захоронить. Наконец, чувство отчужденности и потерянности, выраженное в «Завещании ранено-

⁴⁶ Песни Пинежья, с. 444—446.

⁴⁷ Лопатин, с. 106.

го », сосредоточено в отдельной лирической песне о чужой стороне.

Песня о вещем коне, несомненно, очень старая. В более поздних записях она встречается редко. Образ вещего коня характерен, скорее, для былин. Но в некоторых областях страны песня держалась очень прочно. Так, в Саратовском Поволжье она была записана сначала в середине 50-х гг. XIX в., затем в 80-х гг., потом в 1899 г. и даже в советское время в 1922 и, наконец, перед самой Великой Отечественной войной в 1939 г. И при этом текст не утратил своего первоначального вида ⁴⁸. Длительное бытование песни, хотя и в сильно трансформированном содержании, отмечено в некоторых казачьих районах ⁴⁹. На Севере она почти неизвестна ⁵⁰.

Уж ты свет, ты, мой свет,
Конца-краю нет,
Путь-дороженька широкая.
Никто ей не хаживал,
Никто следу не прокладывал.
Только шел-прошел табун коней,
Табун коней разворонных.
А впереди идет сив-чубарый конь,
На коне-то сидит добрый молодец,
Добрый молодец-сын полковничек,
Сын полковничек Иван Федорыч.
Как он сидючи призадумался,
Призадумался, слово молвил коню:
«Уж ты, конь, мой конь,
Конь вороненький,
А что ты, конь, невесел идешь?
Лугами, конь, идешь — травы не ешь?
Озерами идешь — и воды не пьешь?
Али я тебе, конь, я чижел сижу?»
— «Не чижел ты сидишь, добрый молодец,
А тяжела твоя сбруя ратная,
Сбруя ратная, служба царская.—
«Знать наутро коню, быть те убитому,
А мне, молодцу, крепко раненому,
Ко сырой земле быть приклоненному» ⁵¹.

⁴⁸ Фольклор Саратовской области, с. 456—457.

⁴⁹ См.: Баранов П. Ф. Песни оренбургских казаков, вып. 2. Оренбург, 1913, № 65.

⁵⁰ См.: Васнецов А. Песни Северо-Восточной России. М., 1894, № 54.

⁵¹ Фольклор Саратовской области, № 44; варианты: Соболевский, т. VI, № 250; Костомаров, с. 85; Киреевский, Новая серия №№ 1613, 2455, 2874, 2749; Кирша Данилов, № 54. Песню о говорящем коне в иной версии см.: Соболевский, т. VI, №№ 249—253.

Чернышев считает эту песню очень редкой, но он не учел нескольких вариантов. Несмотря на большую древность отраженных в песне народных представлений, она долго сохранялась в военной среде послепетровского времени, подобно тому, как не забываются многие бытовые приметы и суеверия, потерявшие религиозно-мифологическую основу, но сохраняющиеся в силу своей поэтической выразительности. Образ же вешего коня долго не терял своего значения в песенном творчестве благодаря показу особых отношений война со своим конем, которые были характерны для всех времен и народов.

В приведенном хорошо сохранившемся тексте Саратовского Поволжья у всадника с конем есть и тонкое взаимопонимание, и глубокая взаимная привязанность. В этом и состоит исходная позиция в развитии сюжета. Постоянный и главный мотив — тяжесть ратного снаряжения, чувствуемая и конем и воином. Данный мотив формирует всю сюжетную конструкцию и создает тревожное предчувствие. Вспомним поэму А. Блока «На поле Куликовом»: «Доспех тяжел, как перед боем». В некоторых, несомненно древнейших вариантах, ощущение тяжести вооружения дается без расшифровки этого предзнаменования, настолько смысл его всем известен. В Саратовском Поволжье, где песня о вешем коне сохранилась в наибольшей неприкосновенности, в 1923 г. был записан текст, отличающийся большим архаизмом. Содержание его заканчивается той же неразъясненной приметой.

Чем ты, рощенька, разукрашена?
Чем, зеленая, изуражена?
И калиною, и малиною,
Черной ягодой-смородиной.
Ты одним есть, роща, погатена:
Середь рощи есть полянушка,
Через полянушки есть дороженька,
Никто-то по ней на прохаживал,
Никто следик не прокладывал.
Только шли-прошли три полка солдат,
Три полка солдат на добрых конях.
Эти конюшки все убранные,
Хвосты, гривушки заплетенные,
Они идучи притомилися,
Среди рощи становилися.
Не едали они травы шелковые,
Не пивали воды ключевые.
А наперед идет сив-чубарый конь,
На коне сидит млад боярничек,—
По заслуге-то млад полковничек.

Говорил полковник своему коню:
«Что ты, конюшка, невесел идёшь,
Что не радошен?
Или я на тебе тяжел сижу?»
— «Ты на мне не тяжел сидишь,
Тяжела твоя сбруя ратная
И седелище разбулатное»⁵².

В этом варианте удивительно смещены исторические пласты: герои — молодые солдаты и тут же главный персонаж — боярин-млад полковник. И эти разновременные герои показаны на фоне зеленой рощи «погатеной», иначе, как бы «обесценной» тем, что в ней разыгрываются драматические события. Здесь же и говорящий конь. Древняя основа проступает отчетливо. Ясно вырисовывается и реальный смысл символического изображения тяжести ратных доспехов. Обычное вооружение служилых людей состояло из тяжелых металлических предметов: лука, сабли, реже копыя; кроме того, панцыря, железной шапки или шлема, а также всего прибора к луку («саадак»), то есть налучия, колчана и стрел. Вместо панцыря могла быть кольчуга. Некоторые имели тяжелые пищали. Беднейшие дети боярские (низшая категория дворян) вместо доспехов надевали «тягиляй» — кафтан, подбитый пенькой или хлопком, с высоким стоячим воротником и короткими рукавами⁵³. Таким оставалось походное снаряжение служилых людей и в XVII в.

Самая ранняя запись песни о вещем коне опубликована в сборнике Кирши Данилова. Здесь она представлена не как лирическая вещь, а как часть исторической баллады «На Литовском рубеже»⁵⁴. Первая половина балладного текста и представляет собой законченный сюжет о вещем коне. «Далече, далече в чистом поле, на литовском рубеже, под Смоленском» дворянин спрашивает коня, почему он не ест луговой травы и не пьет воды в озере. Конь говорит, что предчувствует несчастье: себе смерть, а хозяину плен. Во второй части баллады все так и случается, как предсказал конь. Б. Н. Путилов, исследуя эту песню, датирует ее второй половиной XVII в.⁵⁵ Не приходится сомневаться, что в данном произведении изображена военно-служилая среда, в которой оно, по-

⁵² Фольклор Саратовской области, № 45.

⁵³ См.: Павлов-Сильванский Н. П. Государевы служилые люди. Изд. 2-е, СПб., 1909, с. 106—107.

⁵⁴ Кирша Данилов, № 54.

⁵⁵ Кирша Данилов. Комментарии, с. 629.

видимому, и возникло. Герой систематически называется дворянином. В отличие от саратовских текстов здесь нет мотива жалобы на тяжесть ратной сбруи. В песне беду предчувствует вещей конь, и его состояние передается воину.

Каково взаимоотношение саратовской лирической песни и исторической баллады? Думается, что первая древнее. Подавляющее большинство записей этого сюжета известно в жанре лирической песни. Текст Кирши Данилова является единственным примером контаминации.

Мотив тяжести ратной сбруи в записях XIX в. утратил древний мистический смысл, но данная примета сохранила свою поэтическую и эмоциональную выразительность. В казачьих же вариантах особенно заметна тенденция развить и дополнить содержание реальными признаками более близкой современности.

За горами было за высокими,
За ущельями было за глубокими,
Добрый молодец тут коня кормил;
Накормлемши коня, стал он его поить,
Напоимши коня, стал речь говорить:
«Ох ты гой еси, мой добрый конь,
Конь — забава моя молодецкая,
И утеха ты казачья!
Ух что же ты травы не ешь луговой
И воды не пьешь ты ключевой?
Али я на тебе сам чижол сижу,
Али сбруюшка моя ратная,
Али фузеюшка с портупеюшкой?»

Конь отрицает предположение казака, но жалуется на царскую службу и частые дальние походы.

«Заутра нам на войну ийти;
Уж тебя убьют, застрелят меня,
Над тобой станут петь попы, дьяки,—
Надо мною вскричат черны вороны!»⁵⁶

В некоторых вариантах всадник сам догадывается по невеселому виду коня о предстоящей смерти.

...«Что ты, конь, невесел идешь,
По лугам ты идешь — травы не рвешь,
По озерам идешь — воды не пьешь.
Тяжела ли во мне кручинушка,
Что чует ли сердечушко,
Что не тужит ли по мне батюшка,

⁵⁶ Киреевский, Новая серия, № 2455.

Что не плачет ли по мне матушка,
Что не быть ли коню убитому,
Что не быть ли молодцу зарезану?»⁵⁷

Тревога коня передается воину, который понял причину беспокойства своего «ратного» друга. Воин сам высказывает предположение о гибели. В песне утратилась фантастика, но одновременно утратился и мрачный трагизм, присущий старшему тексту.

В казачьих районах песня получила распространение в другой версии. Ее содержание приобрело черты бытовой повседневности. Говорящий конь упрекает хозяина в недостойном поведении, которое обижает его и больно на нем сказывается. Главной фигурой в этих песнях становится конь. Исчезает мотив согласия и взаимной поддержки коня и хозяина. Смысл песни снижается до будничного эпизода.

— Не тяжело-то седельце черкасское на мне лежит,
И не тяжел ты сам на мне сидишь,
А тяжел-то мне твой царев кабак,

Сам зелена вина напиваешься,
На меня-то доброго коня, садишься, на обои боки ты вихляешься⁵⁸.

В другом варианте такая же жалоба:

— Мне не страшны, мой хозяин, твои походы дальние,
Только страшны, мой хозяин, корчемочки частые,
Еще страшнее, мой хозяин, девчоночки молоды!⁵⁹

Чернышев в статье «Пушкин и русские и сербские народные песни»⁶⁰ указывает, что говорящий конь в русских и сербских песнях является «архаическим пережитком, удостоверяющим давнее родство тех и других». Возможно, что это и так. Но вполне вероятны также и случаи заимствования. Чернышев справедливо различает в русском фольклоре два разных сюжета: 1. Говорящий конь жалуется на хозяина⁶¹ и 2. Вещий конь предчувствует несчастье⁶². Однако встречаются варианты, в которых они смешиваются⁶³.

⁵⁷ Там же, № 1613.

⁵⁸ Соболевский, т. VI, № 251.

⁵⁹ Там же, № 253.

⁶⁰ Чернышев В. И. Пушкин и сербские и русские народные песни. М., «Изд. АН СССР, ОЛЯ», т. VII, 1948, вып. 2, с. 159—164.

⁶¹ Соболевский, т. VI, № 251—253, 249.

⁶² См.: Костомаров, с. 85; Фольклор Саратовской области, № 44; Соболевский, т. VI, № 250; Киреевский, Новая серия, №№ 1613, 2455, 2874.

⁶³ См.: Песни казаков-некрасовцев. Запись Ф. В. Тумилевича. Под ред. П. Г. Богатырева. Ростов-на-Дону, 1947, № 64.

Лучшими по сохранности следует признать тексты поволжские—саратовские и симбирские, представляющие собою не баллады, а небольшие лирические вещи остро драматического характера. Они отличаются к тому же композиционной стройностью и стилевым единством и лишены такой модернизации, как казачьи. Лишь два поволжских текста подвергались переосмыслению совсем иного порядка. Оба они получили неожиданное при уроченье к событиям 1771—1773 гг. Герой песни назван Пугачевым.

Мимо лесу, мимо темного,
Мимо садику зеленого
Пролегала тут путь-дороженька.
Как по этой путь-дороженьке —
Здесь никто не хаживал,
Никто следику не прокладывал,
Только шел, прошел табун бурых коней.
Попередь-то идёт сив-чубарый конь.
На коне-то сидит Пугачев-малый сын;
С конем он речь говорит...⁶⁴

Песня не закончена. И другая запись, к сожалению, очень путаная.

Из-за леса, леса темного
Не бела заря занималася,
Не красно солнце выкаталось:
Выезжал туто добрый молодец,
Добрый молодец Емельян козак,
Емельян козак, сын Иванович.
Под ним добрый конь сив-бур-шахматный,
Сива гривушка до сырой земли.
Он идёт — спотыкается...⁶⁵

Дальше текст искажен. Заканчивается он стихами из песен о вешем коне. Пугачев спрашивает, почему конь спотыкается, не чуёт ли он невзгоду? Конец в три стиха придан из боевой солдатской песни.

Мы билися трое сутоки,
Не пиваючи, не едаючи,
Со добра коня не слезаючи.

Чем объяснить такой крутой поворот в теме? В данном случае кардинальная смена героя не может объясняться только типичным стремлением к демократизации содержания

⁶⁴ «Труды Саратовской ученой архивной комиссии», вып. 24, 1908, с. 140.

⁶⁵ Киреевский, вып. 9, с. 247.

и к согласованию его с современностью. В приведенном варианте отразились политические настроения народных масс в годы крестьянской войны или вскоре после нее. Сочувствие было отдано не «молодому полковнику» и не «дворянину», как в самом старшем тексте, а руководителю крестьянской войны, названному точно и почтительно Емельяном Ивановичем Пугачевым. Приходится пожалеть, что творческий процесс создания новой песни на старой основе не закреплён окончательно в достаточно отделанном произведении.

Сюжет о говорящем коне, как известно, занимал Пушкина. Его интересовали обе версии. Тема зловещего предсказания развернута в стихотворении «Конь» из «Песен западных славян». Поэт значительно развил центральный мотив песни, сравнительно с текстом Мериме, и усилил экспрессию страшного конца. Вторая версия песни говорит о жалобах коня на недостойное поведение хозяина. Она также была известна Пушкину и сохранилась в его черновиках. Как убедительно доказывает Чернышев, этот отрывок представляет начало довольно точного перевода песни из сборника сербских песен Вука Караджича⁶⁶. Сопоставляя текст Пушкина с сербской народной песней, исследователь указывает, что поэт не мог в процессе работы над переводом опереться на какой-либо русский образец народной песни, так как подобный сюжет нашему фольклору неизвестен. Все эти соображения достаточно убедительны.

— Не видала ль, девица,
Коня моего?
— Я видала, видала
Коня твоего.
— Куда, красна девица,
Мой конь пробежал?

— Твой конь пробежал
На Дунай реку —
Бежал твой конь,
Тебя проклинал —
Тебя проклинал⁶⁷.

В сербской песне рассказывается, как конь убежал от хозяина, рассердившись на него за то, что он обидел девушек. Подобного сюжета в русских военно-бытовых песнях действительно нет. В наших песнях о жалобах коня на хозяина конь не убегает от него и не проклиняет его. И вообще сюжетам русских песен о коне не свойственны любовные мотивы. Приведенный нами один единственный пример рисует

⁶⁶ См.: Чернышев В. И. Указ. статья.— «Изв. АН СССР, ОЛЯ», т. VII, 1948, вып. 2, с. 160—161.

⁶⁷ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. III, с. 412.

иные отношения коня с казаком. Конь упрекает хозяина не за то, что он тяжел ему в своей ратной сбруе; ему досадны «корчечочки частые и девчоночки молоды». Упрек звучит глухо, смысл его подробно не раскрыт.

В русском фольклоре тематическое разделение циклов совпадает обычно с жанровым. Нашему фольклору был издавна известен образ вешего коня. Но он давался в иной трактовке, как это видно из предыдущего анализа. Вторая же версия о жалобах коня на хозяина получила развитие только в поздних текстах, главным образом казацких, причем любовные мотивы в них отсутствуют. И в этой тематической определенности и отграниченности военно-бытового цикла от других тематических групп заключается особенность русского песенного фольклора. Любовная тема редко встречается в песнях военных.

Жанр военно-бытовой лирики существовал с незапамятных времен. Такие песни не сходят с репертуара до сегодняшнего дня. Притом наряду с фольклорными создаются и песни литературные. Они всегда актуальны и патриотичны, поскольку народ всегда отрицает в них войну с ее жестокостью и жертвами.

Фольклорные военные песни в процессе творческой жизни претерпевали главным образом внутрижанровые изменения. В XIX в. этот песенный цикл стал подвергаться значительному влиянию индивидуального творчества самодеятельных поэтов. В него начали также включаться фольклоризовавшиеся тексты большой художественной литературы. Многие же песни нередко изменялись руководителями казацких и солдатских хоровых коллективов в угоду официальной идеологии.

Рекрутские и солдатские песни

Военно-бытовые песни XVIII—XIX вв. значительно отличаются от песен служилых людей допетровского времени. Два тематических цикла составляют два лирических жанра песен рекрутских и солдатских. И те и другие в своих поэтических формах отступают от старых фольклорных традиций. Как и во всей необрядовой народно-песенной лирике, в них изображен человек иного мировосприятия и мироощущения, чем в песнях

старых, традиционных. Жизнь представлена с бóльшей рельефностью общественных и бытовых реалий, со значительно бóльшей социальной дифференцированностью человеческих отношений. В этих песнях отражен более высокий уровень общественно-политического сознания. Песни всех необрядовых жанров указанного времени осваивают литературную стиховую технику, что отличает их от песен традиционных. Особенно заметен такой поворот в развитии цикла любовных песен. Но и песни солдатские эволюционируют в том же направлении. Однако те рекрутские песни, которые сложились в условиях домашнего крестьянского уклада, сохраняют больше традиционного. Но они утрачивают характерную для старой лирики устремленность к идеализации действительности. Герой-рекрут и герой-солдат способны критически осмысливать окружающую среду и свое в ней положение. Возникают песни, протестующие против социального гнета. Иногда возмущение выливается в те же формы, какие характерны для песен удалых: герой пытается уклониться от страшной царской солдатчины, скрываясь в бегах или примыкая к шайке удалцов-разбойников.

Рекрутские и солдатские песни всегда патриотичны, причем это характерно даже и для причитаний. Суть русской рекрутской песни, ее душу прекрасно раскрыл А. Толстой, характеризуя война: «В трудные минуты жизни, в тяжелые години легко отрешиться от всего привычного, чем жил изо дня в день. Был человек — так себе, потребовали от него быть героем — герой... А как же может быть иначе. ...В старые времена рекрутского набора забритый мальчишечка гулял три дня и плакал, подперев ладонью щеку, пел жалобные песни, прощался с отцом, матерью, — и вот уже другим человеком, суровым, бесстрашным, оберегая честь отечества своего, шел через альпийские ледники за конем Суворова, уперев штыки, отражал под Московской атаки кирасиров Мюрата, в чистой тельной рубахе стоял нога к ноге под губительными пулями Плевны, ожидая приказа идти на неприступные высоты»⁶⁸.

Сюжетный состав фольклорных военно-бытовых песен не очень обширен и разнообразен. Песни казачьи и солдатские с конца XVIII в. начали пополняться произведениями литературного происхождения, значительно отличавшимися от на-

⁶⁸ Толстой А. Блицкриг или блицкрах. Сб. статей. М., 1941, с. 5.

родных. Некоторые из таких явно нефольклорных песен получали частичную редакторскую правку в процессе устного бытования, сближаясь с песнями подлинно народными и включаясь в репертуар деревни. Большая же их часть не выходила за пределы казачьих и солдатских хоровых коллективов.

Элементы традиционного стиля чаще всего сохраняются в лирических зачинах рекрутских и солдатских песен. В этих жанрах сформировались свои лирические прелюдии, соответствующие тематике основного повествования. При исследовании песен данного цикла особое значение имеет анализ художественного своеобразия зачинов, играющих большую роль в эмоциональном звучании рекрутских песен. На изучение зачинов и будет, в основном, обращено наше внимание.

Жребий о солдатчине

Широко известна песня, рассказывающая о том, как трудно родителям решить, которого из трех сыновей отдать в солдаты. Некоторые исследователи относят это произведение к жанру баллады. Действительно, оно, как и баллады, трагично, повествование событийно и динамично. Но все же в этой песне больше внутреннего, чем внешнего движения, события в ней прежде всего психологического характера.

История песни очень своеобразна. Основной сюжет в ней меняется очень мало. Но к главному повествованию присоединяются различные по эмоциональному строю, по живописности и по фабульному материалу лирические начала. И эти вступления не только вносят определенный, каждый раз особый заряд эмоций, пронизывающих все содержание песни, но вносят и нечто дополнительное в повествование, уточняя информационную сторону текста или углубляя его эмоциональное звучание.

Песня трагична. В ней верно передается психологическое состояние людей во время рекрутских наборов, всегда неожиданных и пугающих неизвестностью. Здесь своеобразно сочетается суровый лиризм драматической ситуации с реалистическими деталями, доходящими до натуралистической точности. Так изображается семейный быт и взаимоотношения старших и младших в большой патриархальной семейной общине с ее экономическими заботами. Одновременно песня

отражает устои крестьянского быта и психологического переживания каждого члена семьи. Иногда она начинается без всякого вступления:

У отца было у матери три сына любимых.
Отец с матерью всю ночь не спят,
Всю ночь не спят, за столом сидят,
За столом сидят, думу думают:
— «Нам которого сына в солдаты отдать?...»

В решении трудного вопроса о сдаче одного из сыновей в рекруты одинаково важны и соображения хозяйственные, и забота о том, как бы не погрешить против совести, и, наконец, особенная любовь и привязанность к одному из сыновей, обычно младшему.

«Большого отдать — детей много,
Среднего отдать — жена хороша,
Жена хороша, больно услужлива.
Уж отдать ли, нет ли, сына малого,
Сына малого, не женатого»⁶⁹.

Доводы родителей в пользу то одного, то другого сына в разных вариантах меняются, но основания для принятия окончательного решения всегда одинаковы. Это прежде всего аргументы хозяйственные. В одном из вариантов соображения изложены детальнее:

«Нам отдать, не отдать сына малого, неженатого.
Аль отдать, не отдать большого сына?
— У него дети малые.
А второго отдать — у него жена умна,
Жена умна, — умница и скопидомница,
На ней дом стоит и на ней держится»⁷⁰.

Кончается дело тем, что решают бросить жребий и он выпадает младшему.

Саратовские варианты почти всегда начинаются с обширного вступления о Волге-матушке.

Разливалась Воложка, во крутые бережки не убиралась,
Потопляла все горы и доли, долочки, луга зеленые.
Как во этих во лужках не оставалось ничего,
Как остался и остался один част ракивов куст.
Как на этом на кусточке свито гнездышко,
Гнездо соловьиное и ремезиное.
Как во этом во гнездышке млад соловушек сидит,

⁶⁹ Соболевский, т. VI, № 82. Варианты: Киреевский, Новая серия, № 2913, 2921.

⁷⁰ Фольклор Саратовской области, № 36.

Высоко сидит, далеко глядит,
Жалобно поет и посвистывает,
Подает он голосочек всему городу Москве,
Как в Москву-то с Питерочком, отцу с матерью.
Как отец с матерью за столом сидят, думу думают,
Они думушку думают за единую...⁷¹

Такой вариант подчеркивает сложность и значительность семейной драмы. Лирическое вступление расширяет масштабы события: «высоко и далеко», в «Москву-то с Питерочком». В Саратовском Поволжье песня обычно и называется по лирическому зачину «Про Волгу-матушку». Другой вариант вступления вносит новый оттенок в лирическую тему.

Уж мы сядемте-ка, посидимте-ка,
Уж мы скажемте-ка песню новую,
Песню новую, да горемычную,
Про тое ли мы скажем да Волгу-матушку.
Широко ли да Волженька да разливается,
Да во крутые бережочки не убирается.
Заняла Волга все горы и доли.
Да луга зелены.
Оставался один част ракивов куст,
На кусту-то, кусточке только свито гнездышко,
Свито гнездо до соловьиное, соловьиное да соколиное.
Соловей-ат сидит да сам-ат высвистывает,
А выговорушки выговаривает:
— Не тошно ли тебе, Волга-мать, Волга-матушка,
Со тонким-ат ледочком расставаться,
Со тонким-та ледочком, со осенним,
Со осенним да со последним⁷².

Рассказ о жребии заканчивается обычно тем, что отец с матерью вынуждены отдать сына младшего, самого любимого. Лирическое вступление окрашивает все повествование, предугадывая неизбежность драмы, которую не может предотвратить долгое, тяжелое ночное раздумье родителей. Мощная и необъятная в просторах весеннего половодья Волга-матушка бессильна перед необходимостью расстаться с тонким ледочком, осенним и самым последним. Также бессильны родители перед неизбежностью расставанья навсегда с последним и самым любимым сыном. Личные чувства побеждаются доводами здравого смысла и совести. Тем тяжелее и для матери и для любимого сына. Зачин про Волгу-матушку делает всю песню глубоко лирической. Он, несомненно, принадлежал и первоначальному тексту.

⁷¹ Там же.

⁷² Волга в песнях и сказаниях. Составитель К. И. Дворецкова. Саратов, 1937, с. 144.

Но нередко песня сочеталась и с другими вступлениями. По-видимому, по ассоциации с известной солдатской песней она иногда начинается словами «Не белы снежки»:

Не белы снежки рано выпадали,
Выпадали снежки на талую землю

Как пришел-то указ из Саратова,
Пришел-то указ про солдатова,
Двоих-троих во солдаты брать...⁷³

Часто разверстка при рекрутском наборе обозначалась точнее: «С двоих-троих одного в солдатухи». Иногда указ о рекрутском наборе назывался «грозным»: «Проезжал тут молодой майор-полковничек «он со грозными со указами»⁷⁴. Трагедия семьи, которая лишалась молодого сильного работника, расставаясь с ним на 25 лет, а то и на всю жизнь, передается в таком зачине по-деловому, скупю, без надрыва, что не умаляет силы драматизма, скрытого за рассказом о внешних фактах. В некоторых вариантах такой зачин получает лирическое наполнение:

Не ясен ли соколик полетывал,
Не душа ли добрый молодец погуливал,
Про солдатчину милой выспрашивал:
«Велика ли нонче будет солдатчина?»
Что не со ста душ, не с пятидесяти,—
С двадцати было пяти надобно
Некрута, парня хорошего⁷⁵.

Здесь вступление к той же самой песне раскрывает личную трагедию рекрута, сосредоточивая главное внимание на нем, на его горестных чувствах. Чем царская служба могла закончиться, замечательно рассказал Н. А. Некрасов в поэме «Орина мать солдатская». Нередко душевное состояние рекрута, поставленного на авансцену песни, выражается поэтической формулой, часто встречающейся в мужской лирике раз-ной тематики.

Ты, талан ли мой, талан худой,
Уж ты, участь моя горькая!
На роду ты мне, участь, досталася,
Что от молодости, вплоть до старости,
До седого бела волоса!
Ты, талан ли мой, талан худой,
Уж ты, участь моя горькая!⁷⁶

⁷³ Фольклор Саратовской области, № 37.

⁷⁴ Киреевский, Новая серия, №№ 2436, 2682. Варианты: Соболевский, т. VI, № 86.

⁷⁵ Соболевский, т. VI, №№ 83—84. Варианты: Киреевский, Новая серия, № 2956.

⁷⁶ Соболевский, т. VI, № 85.

В данном случае вступление, казалось бы, сюжетно не связано с основным содержанием песни, но эмоционально оно подготавливает драматический финал. Герой чувствует, что ему не миновать страшной царской солдатчины. Возможно, что предчувствия молодца имели основание, так как его упрекали за разгульную жизнь. «Попила-то моя буйная головушка, попила, погуляла», — так начиналась одна из популярных рекрутских песен, рассказывающая о поимке молодца, о заковывании его «во железа» и «забривании лба». Молодца поймали «всем миром» у «душечки у красной у девицы».

Попила-то моя буйная головушка, попила, погуляла,
Что за батюшкиной да за матушкиной большой головою..
Вдруг почуяло мое сердечушко невзгоду,
Та невзгода ли, невзгода: частые наборы.
Что хотят-то меня, молодца всем миром поймать,
Белы рученьки связать, резвы ноженьки сковать;
Не поймавши добра молодца, как же в рекруты отдать?...⁷⁷

В песне о жребии иногда родители останавливаются на таком же соображении, что и мирские власти:

Отдать ли, не отдать нам сына малого,
Сына малого, гулливого,
Гулливого, прокладливого?
• Он пойдет гулять — не спросится,
С гульбы придет — не скажется...⁷⁸

Нравственные критерии сочетаются, как видно, с материальными расчетами, и для крестьянина-бедняка не могло быть иначе.

В рекрутских песнях нередко прорывается давно накопленный гнев поработанного народа. Негодование обрушивается прежде всего на ближайших социальных врагов. Страшны были не только солдатчина, но и массовое беззаконие, чинимое сельскими властями во время рекрутских наборов. Подлинные обстоятельства рисуются песней натуралистически точно.

Пропали наши головы
За боярами голыми,
За бурмистрами-разбойниками,
За приказчиками-мошенничками ⁷⁹.

⁷⁷ Там же, №№ 50—54; Киреевский, Новая серия, №№ 1329, 1842, 2077, 2159, 2500, 2788, 2789, 2790, 2804.

⁷⁸ Киреевский, Новая серия, № 2671.

⁷⁹ Там же, № 2329.

Так начинается один из вариантов 1836 г., в котором одновременно рисуются трагедия бедной семьи и горе сына, обреченного на вечную до полного износа и увечья солдатскую каторгу. Содержание этого зачина полностью совпадает с текстом другой песни о притеснении бедноты во время рекрутских наборов.

Точно жить вдове за мной с сиротами,
Растошней-то с богатыми мужиками:
И все выборные старосты-мироеды,
Они делали тайные сходы полунощны,
Они думали думу заединую:
— «Кого же нам, братцы, отдать будет в солдаты?
Нам богатого отдать — прогневится,
Одинокого отдать — разорится,
Отдать ли нам, не отдать ли,
Братцы, будет сиротинку»⁸⁰.

В варианте, записанном накануне реформы 1861 г., народный гнев прорывается сильнее.

Ты пеки, пеки, красно солнышко,
Ты свети, свети, светел месяц,
Ты со частыми со звездами,
Ты со светлюю со луною,
Чтобы нам старикам-ворам-мироедам,
Чтобы видно было на кабак идти,
На кабак идти да дума думати:
У богатого взять — не отдать,
У бедного взять, — дак раззорити.
Есть за реченькой, за рекою,
У вдовушки, у старушки
Один-одинакой сын Иванушко,
Нам того отдать да во солдаты:
Он хорош-пригож да уродился
Он девушкам да прилюбился,
Он всему миру да пригодился⁸¹.

В примечании собирателя говорится: «Эта песня сообщена торгующим крестьянином Я. Чуниным, который замечает: «Петь эту песню собираются со всего селенья старые и молодые; родные поют, а прочие слушают и плачут». В рекрутских песнях подобного рода выражены не только горестные чувства жертвы рекрутчины — героя песни и его семьи, но и всей сельской общины. Такая песня стала отражением общественного мнения, попыткой выразить возмущение заправилami деревенского «мира»⁸².

⁸⁰ Там же, № 2841; то же: № 2787.

⁸¹ Рыбников, т. III. Комментарий, с. 158.

⁸² См. там же, комментарий.

Очень точно обозначаются в приведенных песенных зачинах приметы, напоминающие о массовом разорении помещиков в конце XVIII и в XIX в. («бояре-голые»). Это сказалось и на рекрутских наборах. Обедневшие дворяне после указа, разрешавшего продавать крестьян в солдаты, получая деньги за рекрутские квитанции, стали широко этим пользоваться. «Голый барин» был гораздо страшнее крестьянину, чем богатый.

Изучение истории рекрутской песни о жребии позволяет сделать заключение о времени ее сложения и о связях с традиционным фольклором. Песня, несомненно, новая, особенно по сравнению с творчеством служилых людей. Об этом свидетельствуют ее язык, стиль и большая реалистичность в изображении семейного и хозяйственного быта. Она не боится даже явного прозаизма, стремясь к точности повествования. Все это решительно отличает нашу рекрутскую песню от старого традиционного фольклора с его обращенностью к положительным сторонам жизни и идеализацией, особенно в изображении внешнего мира. Наконец, и сатирические мотивы, и точные социальные оценки происходящего также можно признать поздним явлением в лирике.

История развития сюжета о солдатском жребии типична для рекрутских песен. В таком же, примерно, плане изменялась рекрутская же песня о «невольничках» и «охотничках», забритых в солдаты. Сложена она в традиционном стиле.

Заря моя зоренька вечерняя,
Звезда восхожая!
Высоко звезда восходила,
Выше садику, выше зеленого.
Пролегалла здесь дороженька,
Дороженька небуевая,
Солдатиками наторенная.
Тут шли-прошли обозушки,
Обозушки нетяжелые,

Тут шли-прошли солдатики
Новобраные.
Охотнички песню гаркнули,
А невольнички-то слезно плакали:
«Не сходить вам, матерям,
По белу свету за нами.
Не смочить вам сыру землю,
Не наполнить сине море
Горючими слезами»⁸³.

Та же песня и в том же районе бытования известна с другим зачином, который совершенно меняет содержание.

Расхороша наша барыня,
Что Арина-то Ивановна.
Разорила село теплое Пилугино,
Раздала крестьян в солдаткушки,
Во молоденьки рекрутики.
Охотнички наперед идут,

Невольнички позадь тянутся,
Охотнички песню взгаркнули,
Невольнички слезно всплакнули,
Свою сторону вспомянули:
«Сторона ль моя, сторонушка,
Гулливая наша, прохладливая»⁸⁴.

⁸³ Фольклор Саратовской области, № 33.

⁸⁴ Там же, № 32.

Стилевая и образная основы этой песни более старые и традиционные, чем песни о солдатской жребии. Как и в том произведении, зачин внес в содержание сатирическое звучание, иронически охарактеризовав помещицу, принесшую столько бед молодежи села и разорившую крестьян. И здесь, как в зачине песни о жребии, содержанию социально-исторически уточняется.

* * *

В жанре рекрутских песен своеобразно смешались старина и новизна. Одни произведения выдержаны в строго традиционных принципах поэтики, другие существенно отличаются образной системой, всей структурой и особенно языком и ритмом. Анализ новых песен дается ниже.

Более традиционные песни лиричнее. Многие из них сложились в условиях домашнего крестьянского уклада, к тому же женщинами. А некоторые одинаково могут считаться и рекрутскими, и любовными. В популярной песне «Не белы снеги» девица плачет и просит сельские власти отпустить доброго молодца; в ряде сюжетов девица или «молодая жена» прощается с рекрутом, и изложение ведется от лица женщины («Уж ты, сад, ты, мой сад», «Я вечер свою милого провожала далеко», «Гулял Ванюшка неделюшку» и другие). Любовная тема становится равноправной и в таких широко известных песнях, как, например, «Растоскуйся», «Не кукушечка», «Попила-то моя буйная головушка, попила, погуляла». Но в большинстве мужских песен данного цикла рассказывается не о женщинах, провожающих родных, а о событиях и обстоятельствах набора: заковывании «в железа», увозе молодца в город, в «контору», где его подводят под меру и сбривают кудри.

В мужских песнях больше тяготения к фактичности, к деловому рассказу, к уточнению места и времени действия, словом, к эпичности. Лирический же тон задается вступлением, содержание которого обособлено от главного предмета повествования и иногда так обширно по объему и так закончено художественно, что представляется как бы самостоятельным лирическим текстом. Так, замечательный зачин «Про Волгуматушку» по своей поэтической структуре близок к тем, какие характерны для военно-бытовых песен служилых людей. Он начинается с картины громадного пространства, кругозор постепенно суживается, действие сосредотачивается в конце

концов на небольшой площадке, где и находится герой. Такой поэтический прием «ступенчатого сужения» характерен, главным образом, для мужской лирики, с типичной для нее широкой общественной проблематикой. Подобное вступление вводит в обширную и важную тему, которая раскрывается в основной части сюжета. Общее и частное в конструкции песни представлено внешне раздельно, но по существу оба плана, обе точки зрения на происходящее составляют органическое единство. Впервые этот художественный способ в фольклоре был отмечен Добролюбовым, затем истолкован Потембней и подробно проанализирован Б. Соколовым. Такой прием встречается и в других произведениях.

С моря-то погодушка подымалась,
Погодушка полудённа,
Полудённая, полуночная,
С лесу листья обивала,
Во чисто поле уносила,
Мать-сыру землю устилала,
Мать-сыра земля престонала..⁸⁵

Тревожное состояние олицетворенной природы соответствует тягостному волнению новобранцев.

Нередко в зачине медитативного характера мысли героя обращены к самому себе, к своему поведению, которое и привело его в солдаты. Возникают олицетворенные образы «гулянья»⁸⁶, «молодости», напрасно растраченной⁸⁷, «воли», которая миновала вместе с отдачей героя в рекруты⁸⁸, «кручины»⁸⁹ или молодецкой «головушки», которая «попила, погуляла» и попала в царскую службу⁹⁰. Иногда песня начинается с обращения молодца к своим кудрям⁹¹ — постоянному мотиву рекрутских песен, обычно завершающего повествование. Оплакивание сбритых кудрей — это прощанье с молодостью, с волей и гуляньем.

Но чаще зачины рекрутских песен лишены поэтической условности и реалистически рисуют картину природы, характеризую место действия. Наиболее постоянны в них образы дороги, чужой стороны.

⁸⁵ Киреевский, Новая серия, №№ 2825, 2821, 2441.

⁸⁶ Там же, №№ 2535, 2700: Соболевский, т. VI, №№ 40—42.

⁸⁷ Соболевский, т. VI, № 75.

⁸⁸ Там же, №№ 30—22, 64.

⁸⁹ Киреевский, Новая серия, № 2938.

⁹⁰ Соболевский, т. VI, №№ 49—54; Киреевский, Новая серия, №№ 1329, 1842, 2077, 2500, 2787—2790, 2804.

⁹¹ Киреевский, Новая серия, № 2463.

Мимо ельничку, мимо березничку,
Мимо частого орешничку
Прелегала тут у нас дороженька,
Дороженька нетореная.
Никто по ней не прохаживал,
Не прохаживал по ней никто,
Ясен сокол по ней не пролетывал.
Только шли по ней обозушки,
Обозушки прошли нетяжелые,
Нетяжелые прошли, нагруженные,
Со солдатскою они со одежею,
Со некрутскою они со обрядою.
Солдатушки песню взгаркнули,
А некрутики слезно всплакнули...⁹² и т. д.

С образа дороги начинается песня об «охотничках», вызвавших добровольно идти в солдаты; они-то и «взгаркнули песню»; невольнички же «слезно всплакнули». Начало песни не представляет собой зачина, а включается в основное повествование. Оно непосредственно связано с сюжетом. Также конструктивно сочетаются с ним отвлеченные и глубоко эмоциональные образы «гулянья», «воли», «молодости» и т. д. И одновременно в рекрутских песнях немало таких реалистических начал, как рассказ о майоре, привозящем указ, о мироедах-мужиках, бесчинствующих в селе, о кузнецах, кующих кандалы для поимки и заковывания новобранцев⁹³.

...На этой дорожке кузинка стояла.
Во этой кузнице кузнецы ковали,
Они ковали железы чижолы.
Но кого же эти железы?
На кого чижолы?
Не на вора,
Не на плута.
На того детинку,
На горькую сиротинку.

Многие рекрутские песни совсем не имеют зачина, что характерно для более новых песен с их деловым прозаическим стилем. Они могут начинаться с точного обозначения времени или места событий: «Двадцать пятого числа из правленья весть пришла»⁹⁴, «В пятьдесят четвертый год припечалился

⁹² Фольклор Саратовской области, №№ 33—34; Киреевский, Новая серия, №№ 2391, 2504; Соболевский, т. VI, №№ 110, 111, 121.

⁹³ Киреевский, Новая серия, № 1989.

⁹⁴ Соболевский, т. VI, № 81.

народ»⁹⁵, «Прощай, Томский и Тобольский»⁹⁶. Картины могут быть и более домашними, не официальными: «Как со вечера кочета поют, со полуночи дружка куют»⁹⁷. Можно считать, что такие вступления, составляющие экспозицию последующего действия, ничем не отличаются от вариантов, лишенных всякой вводной части. Так начинается целый ряд песен: «Отдают Федьку в солдаты», «Что куют-то ли куют, куют ножки резвые», «Нам родители писали», «Я несчастный уродился»⁹⁸ и другие. Некоторые варианты песни о жребии также не имеют зачина и начинаются, например, словами: «У отца было у матери три сына любимых» и т. п. История бытования этой одной из самых распространенных рекрутских песен типична для процесса развития всей рекрутской лирики.

Новые песни, лишенные традиционных элементов поэтики, нарочито грубые по содержанию и стилю, представляют собой творчество, совсем отличное от крестьянского. Можно думать, что такие вещи, как «Прощай, девки, прощай, бабы», «Зародила Ваню мать», «Настя по саду гуляла», «Не за деньги моя гинет голова» и т. д., сложились не в деревне, а в солдатской казарме. Таким образом, рекрутские песни далеко не одинаковы по своей конструкции. Данный цикл состоит как бы из разных поэтических струй, не слившихся в единый поток цельного жанра. Однако встречаются отдельные экземпляры, в которых сталкиваются и традиционные, и новые элементы стиля. Изредка бывает и так, что прекрасные лирические вступления символического характера сочетаются в одной песне с повествованием конкретно-уточненным, почти прозаическим. Лирическое вступление как бы обособлено в таких текстах и не всегда соотносено с сюжетом. Рекрутские песни представляют собою переходную ступень от традиционной лирики к новой — солдатской.

* * *

«Солдатские песни образуют собою особый цикл народной поэзии. По форме своей они ничем не отличаются от других русских песен, но содержание их оригинально по русско-простонародному пониманию европейских вещей и по смеси чисто

⁹⁵ Там же, № 21.

⁹⁶ Там же, № 100.

⁹⁷ Там же, № 125.

⁹⁸ Там же, №№ 67, 74, 88.

русских выражений с терминами и словами из сферы регулярно-военного их быта»⁹⁹. В короткой, но очень меткой характеристике Белинский назвал такие признаки солдатских песен, которые сразу выделяют их из фольклорной лирики XVIII—XIX вв. Многие темы в этих новых песнях остаются теми же, что и в лирике служилых людей. Но стиль солдатских песен иной. Существенную роль играет в них деталь, характеризующая новые условия военного быта. Роль детали заметна уже в некоторых рекрутских песнях. В солдатских же, слагавшихся в условиях существования регулярного войска, деталь в описании строевых учений, походов, вооружения стала существенным элементом сюжета. Такие обороты, как «замки взбрякнули, солдаты всплакнули», «знамена несут, артикул мечут», «ружья светлые, замки крепкие», «замки крепкие, кремни острые», «вспомните, служилые, тесак, ружье, суму», «плащ, кафтан с камзолом нам не скидавать» и т. д., стали постоянными фразеологическими оборотами, организуя всю стилевую ткань этой лирики. В солдатских песнях выработались постоянные художественные сочетания, связанные фонетической рифмой, что совершенно не характерно для традиционного фольклора (если не считать песен шуточных, юмористических и плясовых). В песнях, изображающих армейский быт, фонетическая конечная рифма — явление постоянное: «нам ученье ничего, только очень тяжело», «служба царская — нужда крайняя». В такого типа устойчивых поэтических оборотах может встречаться более сложная и совершенно новая для фольклора рифма, в которой созвучны слова из разных частей речи:

Солдат пашенки не пашет,
Сохи в руки не берет,
Из казны деньги гребет,
По три денежки в день,
Куда хочешь туда день:
И на мыло, и на пиво,
И чтоб выпить на что было...

Словом, солдатские песни об армейском, походном быте организованы по принципам новой поэтики — литературной. От традиционной лирики они отличаются и языком, и стилем.

В этом новом жанрово-тематическом цикле действует коллективный герой, который от своего имени ведет повествова-

⁹⁹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. V. М., Изд-во АН СССР, 1954, с. 437—438.

ние. Тема песен — повседневная жизнь солдат царской армии: походы, караулы, ученья и т. д. Герои часто жалуются на ужасающие условия. Но нередко они говорят об этом с иронией, даже как будто с веселой усмешкой, скрывая свое подлинное отношение к ужасам царской солдатчины.

Пора вам снежочки в быстру речку бежать!
Полно вам, ребятушки, горе-горевать!
Оставим тоску-печаль в темных лесах,
Во темных лесах, во турецких полях.
Забывай, солдатухи, отца, мать и жену,
Вспоминай, ребята, тесак, ружье, суму!
Плащ, кафтан с камзолом нам не надо скидывать,
Стоя в карауле нам нечего дремать!
С девками, с молодками уж полно нам гулять!
Перины, подушечки пора нам забывать!
Солдатское житье гораздо лучше всего;
Чорт возьми того, кто не похвалит его!
Ходя мы наедемся, стоя да мы выспимся,
Поутру ли рососою умываемся;
Утремся мы полой, богу мы помолимся:
Дай бог, нам, солдатухи пожить, послужить,
На родной сторонушке головку сложить!
Есть у нас, ребятушки, мука и крупа:
Хлебов напечем, еще мы каши сварим;
Сложимся по денежке,— пошлем за винцом;
Выпьем по чарочке да позавтракаем... и т. д. ¹⁰⁰

Пренебреженье трудностями жизни, конечно, наигранное; за иронией легко обнаруживается истина. Но нескрываемо трагично звучит мысль о возможности сложить голову в чужой земле. Глубокая любовь к Родине заключена в словах: «На родной сторонушке головку сложить!». Иногда они варьируют: «За свою сторонушку головку положить!»¹⁰¹, отчетливее выражая главную мысль песни. Или такой вариант: «Дай, боже, солдатухкам пожить, послужить, на чужой сторонушке голов не положить!»¹⁰²

Боязнь умереть на чужбине свойственна каждому живому человеку, любящему свою родину, свой «предел». Вспомним замечательные слова Пушкина. И, естественно, особенно страшила такая смерть воинов, находившихся в походах за рубежом. Вплоть до Великой Отечественной войны среди советских солдат и особенно казаков сохранялся обычай, пересту-

¹⁰⁰ Соболевский, т. VI, № 155; варианты там же, №№ 153—150

¹⁰¹ Там же, № 153.

¹⁰² Там же, № 154.

пая границу, брать с собой горсть родной земли, чтобы в случае смерти товарищи бросили ее на могилу. В военных песнях известен сюжет о кровавой рубашке. Умиравший на чужбине воин просит отвезти его семье окровавленную рубашку, чтобы ее оплакали и захоронили в родном краю. Так символические похороны должны заменить подлинные, так не должна прерываться связь умершего на чужбине со своей родиной. Эта песня сохранилась в народе до последнего времени от очень давней старины. Она принадлежала репертуару служилых людей допетровского времени, но не могла исчезнуть из памяти народа, как не может иссякнуть самое чувство привязанности к родному краю, своей земле. Патриотическая тема составляет главный смысл песни «Полно вам, солдатушки, тужить горевать», которая учит военного человека пренебречь трудностями жизни, но сохранить верность долгу перед родиной. Новый стиль песни, современный язык выразили с непосредственною искренностью думы и чувства народа.

Изучение солдатских песен очень затруднено. Дело в том, что сборники таких песен, как и казачьих, составлялись нередко дирижерами полковых хоров, несомненно, прилагавшими руку к тому, чтобы подправить тексты в официальном духе. Многие же песни и сочинялись военными чинами. Печатались они либо в военной газете, либо в приказе по войску¹⁰³. В одном описании солдатских песенников 80—90-х гг. XIX в. таким произведениям дается уничтожающая оценка. Кое-что положительное отмечено только в сборнике Г. М. Попова¹⁰⁴. Несколько мягче отозвался об изданиях солдатских песен Н. Х. Вессель. Он подчеркнул, что в репертуар солдатских хоров включались не только чисто военные тексты, но и старинные народные, начиная с исторических, а также любовные, бытовые и немало литературных¹⁰⁵. Словом, в жизни солдатские песни нередко исполнялись рядом с более традиционной лирикой русской деревни. Некоторые же из них продолжали тематику песен служилых людей, поддерживая и развивая традиции исконно национального фольклора.

¹⁰³ См.: Лубок, часть I, Русская песня. Составил С. А. Клепиков.— «Бюллетени гос. литературного музея». Общая редакция Влад. Бонч-Бруевича, № 4, М., 1939, с. 16.

¹⁰⁴ См.: Боевые песни русского солдата. Сост. Г. М. Попов, СПб., 1893.

¹⁰⁵ См.: Сборник солдатских, казацких и матросских песен. Слова собрал Н. Х. Вессель, с голоса на ноты положил Е. К. Альбрехт. Изд. 2-е, СПб., 1886.

Военно-бытовые песни, возникнув в неизвестно давние времена, не сходят с репертуара до настоящих дней. Фольклорные сменяются литературными. И те и другие выражают возмущение жестокостью войны и требуют мирной жизни трудящимся. Эта лирика всегда актуальна, рисуется ли в ней индивидуальная судьба одного воина, вовлеченного в патристическую волну борьбы за самостоятельность и свободу Родины, или настроения и действия коллектива, или даже жизнь целой страны, борющейся с врагом-агрессором, как в современных советских песнях.

В процессе творческой жизни традиционная фольклорная военная песня претерпевала, главным образом, внутржанровые изменения, всегда отражая определенную историческую эпоху и характерные для нее условия военной службы и быта. В конце XIX в. этот песенный цикл стал подвергаться влиянию индивидуального творчества самодеятельных поэтов, а также начал включать в свой состав тексты большой художественной литературы. Старые же тексты нередко изменялись путем присоединения новых лирических зачинов.





II. ЛЮБОВНАЯ ЛИРИКА

До XVIII в. фольклорная лирика удовлетворяла эстетические и бытовые потребности всех кругов общества. Вишневая поэзия не могла с ней поспорить, так как не достигала ни разнообразия тематики народных песен, ни их художественного совершенства. Зарождавшаяся в XVII в. литературная лирика нередко оказывалась целиком во власти фольклорных традиций, особенно когда дело касалось любовной темы. Ярким примером служат черновики П. А. Квашнина-Самарина, набросанные им, по-видимому, в 80-х гг. XVII в.¹ Он брал из народных песен готовые зачины, широко использовал композиционные приемы: психологические параллелизмы, симметрические ритмико-ситаксические конструкции, повторения и многие стилевые обороты. Главное же, он пользовался народным стихом, решительно отличавшимся от силлабических вирш. И все же стихотворные опыты этого поэта нельзя принять за подлинные народные песни. Песни Квашнина отличаются прежде всего своим содержанием. Они непосредственно выражают чувства лирического героя, не раскрывая обстоятельств, вызвавших их. В центре внимания — душевные переживания героя. Сопоставить же любовные песни Квашнина с любовной лирикой народа XVII в. мы не имеем возможности, так как текстов фольклора подобного содержания от того времени у нас нет. В своем исследовании А. В. Позднеев сличил стихотворные наброски Квашнина с песнями XVIII в.

¹ См.: Сперанский М. Н. Из материалов для истории устной песни. М., «Изв. АН СССР, отд-ние общест. наук», 1932, № 10, с. 913—914; Демократическая поэзия XVII в. М.—Л., 1962, с. 93—104.

Это позволило ему высказать предположение, что те из позднейших песен, зачины которых повторены в набросках Квашнина, вероятно, известны были еще и в XVII в. Предположение вполне вероятное и важное; оно позволяет дополнить слишком скудные сведения о песенном репертуаре XVII в.² Но все же это только предположение.

Для нас сличения, проделанные Позднеевым, представляют совсем иной интерес. Народные песни XVIII в., первые стихи которых сходны с набросками Квашнина, сильно различаются с ними всем последующим содержанием. Фольклорная лирика гораздо разнообразнее и богаче тематически. Ее герои обычно социально определены; в текстах немало живописных пейзажных и бытовых зарисовок, содержание событийно и драматично. Всего этого отрывочные записи Квашнина почти полностью лишены. Его песни — чистая лирика любовной тематики. К тому же сопоставляемая с ними фольклорная лирика XVIII в. в большинстве не любовная, а свадебная либо семейно-бытовая. Иногда же это разные группы мужских песен. Можно думать, что среди известных Квашнину фольклорных песен или совсем не было любовных, или было, но очень мало. Любовные мотивы встречаются в разных группах народных песен: свадебных, хороводных, изредка и в других. Песен же необрядовых любовных как особой жанрово-тематической группы даже в фольклоре XVIII в. встречается немного.

Отличие песен Квашнина от народных можно отчетливо увидеть, если сопоставить не только совпадающие вступления, но и полные тексты. Приведем запись Квашнина «Не сон меня молодца клонит»:

Не сон меня молодца клонит,
не дрема меня изнимает,
изнимает меня кручина великая,
на житье своё горькае смотрячи,
на бесчастье свое глядя...
болит моя буйная головушка,
исчеплялись мои кудри,
Никто молодца не любит,
всяк его ненавидит бедного³.

С таким же началом известна народная песня в публикации 1791 г. Содержание ее совершенно иное:

² См.: Позднеев А. В. Лирические песни XVII в. (К вопросу о репертуаре). — «Русский фольклор», I, 1956, с. 78—97.

³ Демократическая поэзия XVII века, с. 96.

Не сон мою головушку клонит,
Хмелинушка в головушке бродит,
Бродит, бродит, а вон не выходит.
Пойду, млада, я вдоль долиною,
Встречу, встречу я детинку молодого;
Спрошу, спрошу я детинку молодого:
Куда эта дороженька пала,
Куда пала, куда пролегала,
Или в леса, или в чисто поле?
В темном лесе все пень да колода;
В чистом поле бела ярая пшеница,
Во пшеничке част ракиновый кустик,
Во кустике соловей птица свищет.
Свищет, свищет, теплого гнезда ищет...
Меня, младу, седой муж кличет.
Хоть кличь, не кличь, я к тебе не буду;
Тогда буду, когда я тебя избуду!⁴

Это семейная пѣсня, известная в очень многих вариантах. Возможно, что она исполнялась в весенних хороводах. Фабульное действие в ней типично: побег от старого мужа и встреча с «молодым детинной». Ее эмоциональный строй игриво-легкомысленный тон, уверенность в том, что героиня сможет отделаться от старого мужа — все это типично для хорожденной, даже игровой лирики. В народной песне любовная тема не является главной. Гораздо большее место в ней занимает тема семейная. Фольклорное произведение решительно отличается от песенки Квашнина. Народная пѣсня полна реальной жизни. Характерна ее тема — протест против подневольного брака. Настроение молодой женщины вполне понятно, хотя оно передано символически: соловей ищет «тепла гнезда», молодая женщина тоже ищет ласки и любви, убегая из дома, который не дает ей желанного тепла и уюта. Состояние героини отчетливее представлено в символическом образе, чем в реальном изображении: соловей свищет и ищет «тепла гнезда» — женщина идет долиной, встречает молодого парня и отказывается вернуться к мужу. Лирическая героиня гораздо реальнее в народной песне, чем герой в наброске Квашнина. Художественное время и пространство народной песни позволяют уточнить содержание. Психологические переживания женщины скрыты. Показаны только внешние действия. В тексте народной песни нет ни одного слова, которое бы открыто характеризовало ее душевное настроение, чувства и переживания. Вместе с тем в тексте все ясно и определенно. Сюжет-

⁴ Песенник 1891 г., ч. III, СПб., с. 54; то же: Соболевский, т. III, № 89.

ное время замкнуто, содержание завершено. В песенке же Квашнина совсем нет внешнего движения. Герой изолирован от реальной жизни. Литературная по способу создания эта вещь поэта XVII в. близка к народной песне только по языку и стилю.

Совсем иначе освоены поэтические традиции фольклора в двух песнях, найденных в бумагах фамильного архива служилых дворян Пазухиных. По-видимому, эти любовные песни были зафиксированы также в 80-х гг. XVII в., как и черновики Квашнина. К обеим даны пометки. К одной: «Песня Андрея Михайловича Пестова», к другой: «Песня Ивана Лукьяновича ...нева». Можно думать, что исполнялись они в среде служилых людей, заброшенных далеко от дома на южную границу. Обе переданы от лица женщины, возможно, жены, тоскующей в разлуке с мужем. И та, и другая гораздо ближе по содержанию, а главное, по своеобразию лирического звучания к фольклорной лирике, чем песни Квашнина.

Пойду я, младенька, погуляю,
я на свои новые на сени;
посмотрю-ка я далече в чисто поле,
хорошо ли в поле луги зеленеют.
Хорошо ли в поле луги зеленеют,
лазоревые цветы расцветают.
Зеленеются в чистом поле луги,
лазоревые цветы расцветают.
А всех людей в поле я не вижу.
А все люди с службы едут,
моего свету милого нету.
По-здорову ли мой миленький едет,
али то воеводы не отпустят?⁵

В отличие от героев Квашнина, героиня песни Пестова показана в гуще живой жизни, в живописной обстановке и в соотносённости с людьми, о которых она думает и которых видит. Вместо замкнутого психологического мира песен Квашнина здесь смотрится широкая панорама далеких степей. Женщина «гуляет» «на своих новых на сеньях», но ее взоры и мысли устремлены с этой узкой площадки далеко от дома в степь, где «зеленеют луги», то есть пастбища, откуда едут со службы все люди и где остался ее милый, которого, возможно, не отпускают воеводы. Красочная панорама реальна, лишена символики. Она помогает понять психологическое со-

⁵ См.: Кудрявцев И. М. Две лирические песни, записанные в XVII в.— «Труды отдела древнерусской литературы», т. IX, 1953, с. 380—386.

стояние женщины: там, далеко, цветущая, вся в живом развитии природа и ее милый — здесь в тесных новых сенях она в тоске и ожидании. Песня глубоко лирична, хотя во всем тексте нет ни одного экспрессивного выражения, обозначающего чувства героини. Такой метод изображения человека типичен для фольклорной лирики. Типичен для народных песен и своеобразный прием исключения единичного из общего, примененный в тексте Пестова:

А все люди с службы едут,
моего света милого нету.

Описания в данной песне не содержат в себе эпической статичности. Здесь много композиционных повторений, которые также характерны для фольклорной лирики. Некоторые из них буквальные в лексико-грамматическом отношении. Но они не останавливают и не задерживают действия (точнее, мыслей героини) и не соединяют, а разделяют эпизоды лирического сюжета:

...посмотрю-ка я далече в чисто поле,
хорошо ли в поле луги зеленеют.
Хорошо ли в поле луги зеленеют,
лазоревые цветы расцветают.

После такого надвое расчлененного вопроса следует ответ:

Зеленеются в чистом поле луги,
лазоревые цветы расцветают...

Каждое из повторений имеет свой смысл и свою интонацию, разделяя размышления героини на отдельные смысловые ступени, не тормозя сюжетного действия, но характеризую в подробностях ее душевные переживания и раздумья.

Композиционные повторения в фольклорной лирике отличаются от такого же приема в литературной поэзии. Литературное произведение держит слушателя (читателя) на уровне одной эмоции, возвращая к ней путем повторений. Народная же песня, сохраняя тональное единство, выражает его, прикасая героя с внешним миром, вечно живым, динамичным, развивающимся и изменчивым в своей красочности. Такой метод позволил песне XVII в. достичь большой выразительности.

Но есть в песне Пестова и отличие от народной лирики. В произведениях народных, традиционных содержание всегда сюжетно и эмоционально. Песня же Пестова прерывается на вопросе. И это не случайный обрыв текста по забвению или

недосмотру. Чем закончится напряженное ожидание женщины и тревожное ее всматривание в даль — неизвестно. Слушатель оставлен с тем же вопросом, что и героиня. Возникает и еще одно сомнение в том, можно ли признать эту песню народной. Судя по приписке к тексту, она то ли исполнялась, то ли была сочинена Андреем Михайловичем Пестовым, причем, последнее вероятнее. Но содержание передано от лица женщины. В традиционной же фольклорной лирике герой и автор, а также и исполнитель чаще всего являются как бы одним лицом. В народе мужские песни не исполняются женщинами и, наоборот, женские мужчинами. Следует ли предположить, что эта закономерность традиционной народной лирики в жанровом цикле любовных песен потеряла свое значение или придется признать, что песня является личным созданием Пестова, поэта, владеющего искусством художественного перевоплощения? Трудно ответить на этот вопрос. Любовные песни XVII в., сложенные в фольклорной стилиевой манере, по художественному совершенству и эмоциональной выразительности несравнимы ни с литературными любовными XVIII в., ни с народными того же времени, подражательными литературе.

* * *

В XVIII в. взаимосвязи литературной любовной песни с фольклором становятся совсем иными. Сумароков и поэты его школы если и делали попытки использовать поэтические традиции фольклора, то дальше заимствований отдельных выражений из народного языка у них дело не шло. В то же время язык тех произведений, которые, по их мнению, сочинялись в народном духе, в действительности был не фольклорно-песенным, а разговорно-просторечным. Лирика же поэтов сентиментального направления, избегавших грубости и натуралистической откровенности песен поэтов-классиков, была совершенно чужда народности. Главное, что кардинально отличало от фольклора творчество поэтов той и другой школы — это иной метод лирического освоения мира. Все внимание авторов лирических песен XVIII в. было устремлено к обозначению и анализу душевных переживаний героев, к изображению чувств самих по себе. Исследователь поэзии Сумарокова И. З. Серман называет его метод «абстрактным психологизмом»⁶. Термин недостаточно удачен. Но чувства лирических

⁶ См.: Серман И. З. Русская поэзия середины XVIII в. — В кн.: История русской поэзии, т. I. М., «Наука», 1968.

героев в литературной лирике XVIII в. рисуются, действительно, отвлеченными от самих носителей, возникающими как бы помимо их воли, по особому «уставу любви». Открывая интимный, скрытый до того времени мир чувств, песни поэтов сумароковской школы были однозначно упрощенными в своем содержании. В них не выразилось душевных переживаний. О чувствах говорилось языком логических выкладок. Такой показ душевного мира героев был совершенно не знаком старой лирике народа.

Возможно, что в силу новизны, а также откровенного истолкования любовных чувств литературная песня получила совершенно исключительную популярность в средних слоях города. Но она не замедлила проникнуть и в деревню, привлекая певцов новым содержанием, и уже в XVIII в. оказала заметное воздействие на народную лирическую песню, ставшую также модной в этот «век песни». С тех самых пор народная любовная лирика в своем творческом развитии стала опираться не на старые привычные фольклорные традиции, а на принципы художественного творчества поэтов XVIII в. Веселовский, изучая народную любовную лирику того времени, нашел в ней черты «вырождения», которое объяснял соприкосновением с литературной песней. Нельзя, действительно, не признать больших изменений в народной песне любовного жанрово-тематического цикла данного периода. К тому же, в этот раздел народного репертуара стало включаться много полных текстов литературных песен и романсов, чему помогали массовые песенники и лубочные картинки, печатавшие их рядом с народными.

В народную любовную песню вошли зарисовки быта и лексика разных слоев города. Главное же, принципиально новым стал в ней прием раскрытия душевных переживаний героев, исключительная сосредоточенность только на их эмоциях. Появилась сентиментальная жеманность взамен искренности, естественности и простоты. Песенное пространство сузилось до замкнутых интимных границ. Лирические герои потеряли связь с внешним миром. События сосредоточились на коротком настоящем моменте. Перспектива времени утратила прежнюю значимость. Однако свадебные и хороводные песни любовной тематики сохранились в своем подлинном виде.

В песенниках XVIII в. народные и литературные песни нередко печатались вперемежку. Особенно много литературных произведений попадает среди любовных фольклорных. В трех частях знаменитого «Собрания разных песен» Чулкова

литературных текстов 290 и все они любовной тематики (за единичными исключениями), народных (не считая приложения) — 310 и среди них любовных только 91, то есть примерно 30%. Остальные 70% составляются из песен мужских — военных, удалых, бурлацких, исторических, а также женских семейных, хороводных и нескольких свадебных. Но среди любовных попадает много плясовых фривольного содержания, а также стилизованных под литературные. Если их исключить из общего состава данной группы, то в народной лирике Чулковского собрания любовные традиционные песни составят не 30%, а только 11%. Любовная лирика народа в подавляющем большинстве является женским творчеством. Так в сборнике Чулкова женских песен 77%, мужских же только 23%. К тому же, среди последних попадает немало откровенно циничных. Кроме того, как в женских, так и в мужских любовных песнях много произведений, подражательных литературе.

Фольклорные любовные песни отличаются от литературных прежде всего сюжетностью. В подавляющем большинстве они сообщают о каких-либо событиях, поступках и столкновениях героев. В песне «Грушица зеленая» девица признается милому в любви; она идет гулять в сад, срывает цветок, свивает венок и гадает по нему; узнает, что ее с милым разлучили. Сюжет развивается на тексте очень небольшого объема: всего в 22 стиха (не считая 6 стихов зачина о повядшей груше)⁷. В песне «Цвели, цвели цветики, да поблекли» опозоренная покинувшим ее возлюбленным девушка подает на него жалобу губернатору, но он отвечает:

Без поры-то, без времени солнце не взойдет,
Без привета молодец не зайдет!⁸

В песне «Хорошо тому на свете жить» сердечный друг «азнобил» и «иссушил» девушку, но она сама решает ему отомстить — «иссушить» его своими слезами и довести до могилы⁹. Все содержание заключено в 14 или максимум 20 стихах. В широко известной песне «Возле речки, возле мосту» рассказ сосредоточен на внешней динамике: девушка косила траву «дорогому другу», но сердце почувствовало, что он собирается жениться и не хочет с ней проститься. Она просит его к ней захватить и вспомнить, как она его любила: рано

⁷ Соболевский, т. V, № 3.

⁸ Там же, № 598.

⁹ Там же, №№ 225—230.

вставала, «на босу ножку башмачки надевала..., встретить гостя дорогого поспешала»¹⁰. Речь идет только о чувствах, их постоянстве у девушки и, наоборот, об измене прежнего друга. Но изложено это содержание очень своеобразно: действие изображается и в настоящем и в будущем. При этом будущее мыслится как воспоминание о лучших моментах прошлого.

Все наиболее известные традиционные народные песни любовной тематики рассказывают о событиях, случившихся либо по воле героев, либо в силу каких-то внешних обстоятельств, преодолеть которые они были не в состоянии. Герои самостоятельны только в своих любовных чувствах. Нередко песня дает объяснение, почему девушка не может забыть своего друга. Песня старается объяснить и причину измены или охлаждения одного из персонажей. Словом, герои рисуются в обстановке живой, реальной жизни, полной неожиданностей и сложностей, в окружении других людей, или сочувствующих возлюбленным, или порицающих их и мешающих им. Так строится сюжет во всех лучших и наиболее популярных народных песнях: «Уж ты, сад»¹¹, «Не свивайся, трава, с повиликой»¹², «Горенка, горенка новая»¹³, «Как у наших у ворот»¹⁴, «Полоса ль моя полосынька»¹⁵, «Ах вы, ночи, ночи темные»¹⁶, «Во лесочке комарочков много уродилось»¹⁷, «Вдоль по улице молодчик»¹⁸, «Девушка крапивишку жала»¹⁹, «Я по жердочке шла, я по тоненькой»²⁰ и многие другие.

Даже душевные переживания в этих песнях выражены через внешние движения. Например, девушка так представляет себе момент полного отчаяния, приводящего к смерти:

Я в те поры мила друга забуду,
Когда подломятся мои скорые ноги,
Когда опустятся мои белые руки,
Засыплются глаза мои песками,
Закроются белы груди досками²¹.

¹⁰ Там же, № 638.

¹¹ Там же, №№ 510—513.

¹² Там же, №№ 631—634.

¹³ Там же, №№ 391—401.

¹⁴ Там же, №№ 771—773.

¹⁵ Там же, №№ 761—764.

¹⁶ Там же, №№ 351—360.

¹⁷ Соболевский, т. IV, №№ 558—570.

¹⁸ Там же, №№ 404—409.

¹⁹ Там же, №№ 810—813.

²⁰ Там же, № 233.

²¹ Чулков, ч. I, № 178.

Чувство горечи лишено застылой статики. Пугающий героиню момент мыслится как движение, как постепенное замирание, как процесс. Подобно этому и думы героини о возлюбленном показаны в протекающем времени:

Не можешь ты мила друга забыть,
Ни денною порою, ни ночью,
Ни утренней зарею, ни вечерней²².

Иногда этот поэтический прием выражает большую напряженность чувств. Томление в разлуке тягостно и длительно:

Покинул душа моя не надолго,
На малое времечко — на часочек,
Часочек покажется за денечек,
Денечек покажется за неделю;
Неделюшка кажется за годочек²³.

Раздумья девушки о том, как примириться с милым после побранки и разрыва, выражены особым приемом. Приводится перечень предполагаемых и тут же отвергаемых поступков:

Не знаю, как будет помириться?
Самой покориться — не годится;
Посла-то послати — мне не кстати..
Малого послать — так заиграется,
Младого послать — так загуляется..²⁴

Все душевные движения героев в традиционной народной песне проявляются во вне, в их действиях, в явлениях внешнего мира. Признать такое изображение объективного мира эпическим было бы большой ошибкой. И природу, и быт песня рисует в самостоятельном и объективном существовании; а не как впечатление героев о них. И все же через показ внешних обстоятельств раскрывается субъективный психологический мир лирических персонажей. В художественном сознании народа человек не изолирован от своего семейного круга, от других людей, помогающих ему или ему противостоящих, а также и от мира природы. И при этом личность не теряется в огромном внешнем мире.

Изображение пространства занимает значительное место в тексте лирической народной песни. Оно не одинаково: или условно-символическое, или реальное и лишь иногда просто обозначает место действия.

²² Там же.

²³ Соболевский, т. V, № 590.

²⁴ Там же, № 393.

Грушица, грушица моя,
Грушица зеленая моя!
Под грушею светлица стоит,
Во светлице девица сидит²⁵.

В другом варианте груша уже не просто декорация, а олицетворенный образ в лирическом зачине, а сам зачин составляет как бы параллельный к главному сюжету эпизод.

Груша ты, груша ты моя,
Груша зеленая моя,
Что ты не весело стоишь?
Знать не весною сажена,
Или не поливана была,
Или не покрыта стояла?²⁶

Зачин подготавливает восприятие рассказа о героине, которая невесела, так как ее разлучили с милым. Такого же характера зачины: «Цвели, цвели цветики, да поблекли», «Не ясен сокол по горам летал»; «Уж ты сад, ты мой сад». «Не свивайся, трава, с повиликой». Символические картины в зачинах типичны для свадебных песен. В любовной необрядовой лирике они встречаются эпизодически. Иногда при значительной распространенности содержания такой зачин может оторваться от главного сюжета и образовать отдельное произведение. Разумеется, подобные случаи единичны, но они свидетельствуют об относительной самостоятельности лирических вступлений и их внутренней законченности. Замечательна такого рода песня «Кокушечка соловьюшка журила, бранила».

Кокушечка соловьюшка журила, бранила:
«Уж ты глупенький, соловьюшка, глупый, неразумный!
Не вей, не вей тепла гнезда, не вей при долине!
Совей, совей тепло гнездо, совей в темном лесе!
Никто твоего тепла гнезда, никто не разорит,
Ни охотничек, ни разбойничек, ни зверь и ни птица;
Раззорит твое тепло гнездо красная девица,
Что придет она в темны лесы с дружкой на свиданье»²⁷.

В этом отрывке иносказание потеряло то символическое значение, которое оно имело при параллельном сопоставлении природы с человеком. В приведенной песне содержание реалистично. Кукушке, конечно, удобнее подбрасывать свои яйца в

²⁵ Там же, № 4.

²⁶ Там же, № 3.

²⁷ Там же, № 756.

гнездо на дереве. Кроме того, здесь видно и отличное знание народом природы, и любовное к ней отношение.

Пейзажная зарисовка может составлять в песне небольшую часть, органически связанную с сюжетом.

Возле речки, возле мосту,
Возле речки, возле мосту трава росла.
Трава росла шелковая,
Шелковая, муравая, зеленая.
И я в три косы косила,
И я в три косы косила ради гостя,
Ради гостя, ради друга,
Ради гостя, ради друга дорогого ²⁸.

В дальнейшем радостное возбуждение героини уступает место грусти. Она узнает, что ее друг собирается жениться, что он не ценит ее любви и внимания. Зачин составляет экспозицию и одновременно завязку сюжета, особенно его эмоциональной части. Сам пейзаж представлен в динамике. Радость героини подчеркнута эмоциональными повторениями с нарастанием: «в три косы косила», «в три косы косила ради гостя», «ради гостя, ради друга», «ради гостя, ради друга дорогого».

Начиная с середины XVIII в., рядом с такими типично народными любовными песнями стали печататься явно стилизованные.

Как из улицы красна девица идет,
А за нею молодец плача бредет:
— Оглянися, погляди, друг, на меня,—
Говорит он красной девице-душе:
— Ты замучила, сударушка, меня,
Иссушила ты всю молодость мою,
Пожалей, друг, хотя душу ты мою.
Мне с печали пришло жизнь мою скончат,
Как умру я, то тебе ведь отвечать.
Разве винен, что тебе я, друг, люблю,
Себя тешу и тебя тем не гублю.
Не прошу уж, чтоб любила ты меня,
Только дай хоть наглядеться на себя.
Ах, нет зляе, как любя, любимому не быть,
А из сердца мне любви невозможно истребить ²⁹.

Сердечные излияния заполняют всю песню. Они так абстрагированы, что в равной мере могут относиться и к женщине, и к мужчине. Одно и то же содержание могло быть и в женской песне, и в мужской. Поток эмоций в таких произведе-

²⁸ Там же, № 638.

²⁹ Чулков, ч. III, № 122.

ниях часто не имеет ни начала, ни конца; он не обусловлен ни временем, ни пространством.

...Сердце с грусти надрывается,
Ум и разум в тот час помутится,
Когда вспомнить друга случится,
Ах, на что игра та в людях началась,
Ах, на что млада хороша родилась.
Красота моя прельщает молодца,
И мое ли сердце мучится,
Не выдавши мне с тоски по нем пропасть,
А увидевши и большая печаль...³⁰

И далее в том же духе.

Лирический язык в таких новомодных песнях еще не был выработан. Прежние средства эмоционального выражения были отброшены, а новые не найдены и не освоены. Так что литературные песни неизвестных поэтов не могли равняться со старыми фольклорными по художественной выразительности.

В художественном сознании народа человек представляется включенным в жизнь окружающего мира и зависящим от людей и природы. Но все же личность всегда в центре внимания. Субъективность как определяющий признак всякой лирики в равной мере характерна и для народных песен, и для литературной поэзии. В песнях же любовных личностное начало проявляется в большей мере, чем в свадебных, хоровадных и некоторых мужских. Только к хоровой обрядовой песне можно отнести слова Веселовского: «Личность еще не выделилась из массы... и не зовет к самонаблюдению. И ее эмоциональность коллективная»³¹. Любовная же народная песня, возникшая на много позже, отразила новую ступень народного сознания. Ее лиризм иного качества. Стремление к самовыражению можно проследить на примере истории наиболее популярных любовных песен: «Не одна во поле дороженька», «Вспомни, моя любезная», «Садил черемушку» и «Не вечерняя заря спотухала».

Не вечерняя заря

Варьирование песен происходит настолько не одинаково в разные эпохи, в разных географических районах, настолько по-разному изменяются отдельные жанры и тексты, что опре-

³⁰ Там же, № 123.

³¹ Веселовский А. Н. Историческая поэтика, с. 271.

делить закономерности в этом процессе бывает очень нелегко. Некоторые песни сохраняются длительное время почти в неприкосновенности, другие, наоборот, изменяются, причем иногда настолько, что добраться по вариантам до первоначального смысла подчас составляет большую трудность. Иногда большие изменения вносятся в содержание всего несколькими словами. Примером такого рода может служить песня «Зоря» или «Не вечерняя зоря спотухала». Различие видно уже в заголовке. Название «Зоря» могло быть придано песне в северных окающих районах страны. А название «Не вечерняя зоря спотухала» свидетельствует о южном происхождении таких текстов. Следует привести несколько разных записей, чтобы путем сопоставления добраться до первоначального оригинала.

Ты зоря, ли вечерняя зоренька,
Ты, зоря вечерняя была.
Не дала же нам, вечерняя зоренька,
С поля убраться не дала.
Захватила же меня, доброго молодца,
В поле погода с ветром холодна.
Как были же у меня, молодца,
Служаночки верные были при мне,
Заложили же бы мне тройку серопегих лошадей.
Уж я сел бы, добрый молодец,
Сел бы я, поехал с поля домой:
Я со всеми-то красными девушками,
Со всеми простился, добрый молодец.
Я с одною-то со красною девушкой
Забыл распротиться, с нею позабыл.
Со пути-то ли, со московской дороженьки,
Назад воротился добрый молодец;
Я заехал-то к своей сударушке, добрый молодец.
— Здоровенька ли ты, моя сударушка,
Живешь-поживаешь ты ведь без дружка?
— Распlohое-то мое здоровьице
Без дружка милого, еще без дружка.
Тесовая-то новая кроватушка
Пуста простояла еще без дружка,
Соболиное новое одеялице
Во ногах пролежало, оно во ногах;
Пуховые-то новые подушечки
В слезах потонули, они во слезах³².

В содержании песни не все ясно. Кто лирический герой? Чье поле он спешит убрать, свое или чужое? Один он действует или с товарищами? Начинается рассказ от лица коллек-

³² Лопатин, с. 129.

тива, а продолжение передано от имени одного героя. Где он работал: если на своем поле, то это недалеко от села и должно быть не так далеко и от любушки-сударушки. По-видимому, речь идет об обстоятельствах иных. Молодец работал где-то далеко от дома. И вот там-то он и встретился с девушкой, ставшей его любушкой-сударушкой. В таком виде можно представить себе сюжет песни. Однако это более или менее связанное содержание возможно восстановить только при условии, если некоторые недостающие эпизоды попытаться дополнить путем предположений. Неясность усугубляется и тем, что содержание первой части не увязано с содержанием второй. Таковы и остальные варианты, распространенные главным образом на Севере и носящие название «Зоря».

Известные специалисты по фольклорной песне Е. В. Гиппиус и З. В. Эвальд в примечаниях к своему сборнику «Песни Пинежья» утверждают: «Крестьянское происхождение «Зори» совершенно несомненно. Во всех крестьянских вариантах отправная точка — образ вечерней полевой работы: «Вечерняя зоря не дала с полюшка убраться», «Не пора ли нам, ребятам, с поля домой»³³. «Несомненность ее крестьянского происхождения подтверждается также и тем, что помещаемый нами широко развернутый, логически развивающийся текст встречается только в крестьянских вариантах»³⁴. Но все это требует проверки.

После просмотра многих публикаций складывается впечатление, что главные мотивы песни, организующие все содержание, заключены в двух структурных точках: 1) молодец спешит домой после загхания зари и наступления ночи; 2) он возвращается с дороги, чтобы проститься с любушкой-сударушкой. Такая фабульная схема даже при большой своей устойчивости и постоянстве позволяла вносить изменения в изображение социальной среды, в какой совершались драматические события, социального облика героев и их взаимоотношений, бытовых примет обстановки. Эвальд считает, что в песне показаны типичные для северного крестьянства условия работы вдали от дома по найму, поскольку отходничество было широко распространено в бедной хлебом северной деревне.

Но песня не производит впечатления цельности, настолько различны по оформлению и смысловым связям обе ее полови-

³³ Песни Пинежья, с. 413—414.

³⁴ Там же, с. 413.

ны. В других же вариантах отсутствие согласованности между первой и второй частями еще более заметно.

Не зоря ли ты моя вечерняя
Рано потухала!
Не дала ты нам, добрым молодцам,
С полюшка убраться.
Что подула, понесла
Сильная погода с ветерком;
Мы пойдем-ка в улицу Ямскую,
Мы зайдем-ка на почтовый широкий двор,
Соберем-ка легоньку повозку с фонарем,
Мы найдем-ка тройку вороных лошадей,
Мы поедем-ка из Сибири в Ярослав.

После этого начала идет вторая часть совсем иного содержания:

Я со всеми, добрый молодец, распростился,
Я с одной-то лобушкой-сударушкой
Позабыл проститься: хмелен был.
С пути, со дороженьки добрый молодец назад воротился.
Я найду-то, найду под окошко под ее,
Я спрошу-то, добрый молодец, про здоровье про ее:
— Любушка-сударушка, как ты живешь-поживаешь без меня?
— Мне плохое-то житье без тебя!
Всею ноченьку кроватушка простояла холодна,
Шелковое одеяльце пролежало во ногах,
Парчевые подушечки потонули во слезах³⁵.

Тема начальных стихов — озабоченность героев тем, чтобы выполнить полевые работы и скорее вернуться домой. Во второй части новая тема — свидания и прощанья. Различны действующие лица в каждой из частей: в первой — коллектив полевых рабочих, во второй — двое возлюбленных с их интимными отношениями. Обе половины песни связывает только один и тот же лирический герой, присутствующий в двух разных эпизодах. Но связь эта так слаба, что не может разрушить впечатления разорванности, разобщенности двух половин песни, их сюжетно-тематического содержания и эмоциональной тональности. Они воспринимаются как два самостоятельных и случайно соединенных текста. Гиппиус и Эвальд утверждают, что только эти «крестьянские песни» цельны по мысли и закончены в художественном оформлении. Это неверно. Сомнительно также, что такие варианты восходят к первоначальному содержанию. В традиционных песнях при изображении полевых работ обычно показывается не кол-

³⁵ Киреевский, Новая серия, № 2613.

лектив, а один хозяин. В «Зоре» все иначе. Не говорит ли это о том, что какие-то существенные элементы содержания данной песни утрачены и в поздних вариантах возникла путаница? Как бы то ни было «крестьянскую» версию песни очень трудно признать первоначальной.

К той же самой версии относят Гиппиус и Эвальд другой тип сюжета, где рассказывается об отъезде артели рабочих из столицы. «В северных вариантах, — говорят они, — мотив отъезда разворачивается в привычные для северного крестьянства образы поездки в Питер»³⁶. Но это не доказывает крестьянского происхождения песни. Таких вариантов немного³⁷. Главное их отличие заключается в том, что вся основная часть текста передается от лица коллектива. Фабула та же. Молодец с товарищами торопятся выехать из Питера. Покупают лошадей и уезжают. Но один из них возвращается с середины пути, чтобы проститься с девушкой. Признать и эту группу песен «крестьянской» тоже очень трудно. В варианте братьев Соколовых нет речи о полевых работах. Обстановка здесь совсем другая. Молодцы собираются домой из Питера, сговариваясь купить лошадей.

Уж ты зорюшка, моя ли зорюшка,
Зорюшка, вечерняя зоря,
Не пора ли тебе, зорюшка,
Времечко потухать тебе, зоря?
Нонь пора ли нам, робятушка,
Из Питера ехати домой?
Уж мы купим троечку серопегих лошадей,
Уж мы седем да поедем мы домой.
С половинушки большой дороженьки
Назад воротился милый мой...³⁸ (Конец обычный)

В героях песни, скорее всего, можно видеть ямщиков, об этом говорит упоминание Питера, где могла встретиться артель приехавших туда возчиков, а также почтового двора. В одной записи молодец прямо назван «извозчиками»³⁹. Прав, думается, Лопатин, который полагает, что эта версия возникла в кругу ямщиков, «петербургских извозчиков». Все ее содержание он считает сильно измененным вариантом первоначаль-

³⁶ Песни Пинежья, с. 413.

³⁷ См.: Сказки и песни Белозерского края. Записали Б. и Ю. Соколовы. СПб., 1915, № 489 (в дальнейшем: Соколовы, № ...); Киреевский, Новая серия, № 1870; Лопатин, с. 129.

³⁸ Соколовы, № 489; Лопатин, с. 129; Киреевский, Новая серия, № 1870.

³⁹ Киреевский, Новая серия, № 1870.

чального текста. Лопатин отказывается признать первоначальными и так называемые «крестьянские» тексты. «Вообще, — говорит он, — все варианты «Зори», как только они начинаются с описания поля, весьма сбивчивы, растянуты, путаны и страдают отсутствием художественной цельности. Однако же песня везде сохраняет одну и ту же начальную картину зари»⁴⁰.

В «крестьянской» версии вторая половина песни как бы отрывается от первой и выделяется в самостоятельное произведение. Молодец забыл проститься с девушкой, возвращается с дороги. Передается короткая сцена прощанья. В некоторых вариантах отчетливо говорится о том, что любить героев была недолгой, случайной, почему молодец так легко и расстается со своей любушкой и не собирается встречаться с ней впоследствии.

Ах, дак ты прощай-ко-ли, прости,
Моя разлюбезная, простимся на век⁴¹.

Лопатин обращает внимание на мотив, с нашей точки зрения особенно существенный для характеристики взаимоотношений героев. Молодец не «позабыл» проститься, а «постыдился» это сделать на людях.

Что со всеми-то ли он, добрый молодец, со всеми простился,
Распростился милый мой, со всеми простился,
Распростился милый мой.

Что со мною он, со мной, со мной, красной девицей, со мной не простился.
Не простился милый мой, со мной не простился,
Не простился милый мой.

Что людей-то он, людей, постыдился, людей постыдился.
Постыдился милый мой, людей постыдился,
Постыдился милый мой...⁴²

По-видимому, встречи героев были тайными, почему молодец и пытается скрыть от окружающих свои отношения с девушкой. Перебой же в форме изложения то от лица героя, то от лица героини в народной лирике дело обычное. В крестьянской версии различаются первая и вторая части. Изложение от имени коллектива вдруг прерывается, начинается собственная речь героя. Действующие лица изменяются, ме-

⁴⁰ Лопатин, с. 130.

⁴¹ Песни русского народа. Собр. в губ. Вологодской, Вятской и Костромской. Записали: слова Ф. М. Истомин, напевы С. М. Ляпунов. СПб., 1899, с. 222, № 24 (в дальнейшем: Истомин и Ляпунов, с..., № ...).

⁴² Лопатин, с. 127; Киреевский, Новая серия, № 1660.

няются их поступки и обстановка, в которой они действуют: в первой части коллектив в поле после работы, во второй — добрый молодец в доме любушки-сударушки, с которой он приехал проститься.

Несогласованность первой и второй частей песни особенно обнаруживается в том, что варьирует каждая из них по-разному и в различных элементах содержания. В вариантах первой части меняется социальный облик героев: то это полевые работники, то ямщики. Меняется и уточняется география: молодец то едут в Рязань⁴³, то возвращаются из Сибири в Ярославль⁴⁴, то сговариваются ехать из Питера⁴⁵, то стоят «на возморье» и съезжают к кусточку, чтобы ехать домой⁴⁶.

Во второй части изменения другого характера, они вызваны стремлением углубить и развить эмоциональное напряжение эпизода прощанья. Молодец то идет к девице, не задерживаясь, то он забывает проститься с ней и возвращается с половины пути, то он «постыдился» на людях возвращаться с дороги и прощается в ее доме. Крестьянская версия нередко дополняется мотивом жалоб девушки на перемену к ней отношения героя. Финальная сцена завершается каким-либо из общих мест народной лирики, характерных для темы расставания и прощанья. В приведенных нами примерах покинутость героини передается постоянной формулой «кроватушка пуста простояла», «одеяльце в ногах пролежало» и «подушечки потонули во слезах»⁴⁷. Издрека эта сцена завершается другой устойчивой поэтической формулой, взятой из другой песни: «если лучше меня найдешь — позабудешь, если хуже меня найдешь — вспомянешь» и т. д.⁴⁸. Углубление психологического содержания при варьировании второй половины песни вызвано тем, что события стали передаваться от лица героини. Все это свидетельствует о раздельности обеих частей данной песенной композиции. Отсутствие цельности в «крестьянском» цикле подмечает и Лопатин: «Песня искажается..., становясь почти бессмысленной в тексте и весьма сбивчивой и неопределенной в напеве...». Рядом с путаницей в первой

⁴³ Лопатин, с. 129.

⁴⁴ Киреевский, Новая серия, № 1613.

⁴⁵ Соколовы, № 489; Лопатин, с. 129 (отрывок).

⁴⁶ Киреевский, Новая серия, № 1870.

⁴⁷ Лопатин, с. 130; Киреевский, Новая серия, № 2613; Соколовы, № 489.

⁴⁸ Лопатин, с. 127; Киреевский, Новая серия, № 2219.

части кажется удивительным ее прекрасный конец. (Имеется в виду сцена прощанья).

Постоянным общим местом стал в песне образ «серопегих лошадей» (серых в яблоках?), который в крестьянских вариантах сыграл, можно сказать, «роковую» роль. Рассказ о слугах, запрягающих «тройку серопегих лошадей», никак не увязывается с образом героя-отходника или артели полевых сезонников, работающих по найму. В варианте Кашина молодец работает как будто на своем поле, но почему-то он далеко от дома, торопится вернуться и призывает слуг:

Не дала ты, зоренька,
Убраться мне с полюшка.
— Ах вы, слуги, слуги, вы
Слуги мои верные!
Подите скорее вы
Во мою конюшенку,
Подите, впрягите вы
Тройку коней серых мне...⁴⁹

Образ серопегих лошадей, несомненно заимствованный, но ненужный для картины крестьянских работ, не отбрасывался, возможно, потому, что в нем воплощалась несбыточная мечта труженика деревни иметь тройку лошадей да еще такой редкой и ценной масти. Но в смысл песни эти «слуги» и «тройка лошадей» вносили путаницу.



Привлекая в своем анализе не одни северные варианты, но также записи из южных мест, Лопатин и Прокунин приходят к мысли, что песня сложилась первоначально в военной среде старого времени. Группа южных вариантов обычно называется «Не вечерняя заря». Картина вечернего неба здесь рисуется детальнее. Записи сделаны в Воронежской губернии.

Ах, да не вечерняя заря спотухала, заря спотухала,
Ах, спотухала, заря.
Ах, да полуночная звезда высоко ли, звезда высоко ли,
А, высоко звезда взошла.
Ах, да не пора ли, мне раздоброму молодцу, со квартирушки,
Со квартирушки долой.
Уж я выйду ли, раздобренький молодец, выйду на крылечко,
Эх, на крылечко постою.
Ах, да закричу ль я, добрый молодец, громким голосом,

⁴⁹ Русские народные песни, собранные и изданные для пения и фортепиано Даниилом Кашиним. М., Музгиз, 1959, с. 99 (в дальнейшем: К а ш и н, с. ...).

- Эх, громким голосом своим:
 — Уж вы слуги, слуги верные мои, слуги верные мои,
 Ах, слуги верные мои!
 Ах, да запрягите тройку серопегих, серопегих,
 Эх, тройку лошадей!
 Эх, да чтобы сесть бы мне, добру молодцу, сесть бы да поехать,
 Да поехать домой!
 Со всеми простился раздобренький молодец, с одной красной девицей
 Распроститься позабыл!
 Ах, да со пути ли, со дороженьки назад воротился,
 Эх, воротился он назад!
 — Ах, да здоровенька ли ты, моя сударушка, живешь-поживаешь,
 Эх, поживаешь без дружка?⁵⁰

Лопатин и Прокунин добавляют еще финал из 6 стихов, но при этом указывают, что конец, где девушка жалуется на свое одиночество, на то, что милый забыл ее, взят из северного варианта. «Думаем, что это окончание просто утеряно южными вариантами, этим первообразом песни»⁵¹. В южной версии речь с самого начала идет о временном и, по-видимому, недолгом пребывании молодца «на квартире», где он встретился с девушкой. Связь их была случайной, почему герой и уезжает, забыв о ней. Песня оканчивается кратким сообщением о том, что он вспоминает о девушке только в дороге и возвращается, чтобы проститься. Такой конец типичен для всех вариантов и групп. И только в нескольких «деревенских» текстах он дополняется развернутой сценой жалоб покинутой героини.

В песнях военных (служилых) людей все эпизоды, все компоненты сюжетной структуры логически увязаны. Ясна и органична в них связь первой и второй половины содержания. Все повествование ведется как монолог героя—служилого человека, о чем говорит слово «квартиера», точнее «квартиерушка», в том звучании, в каком оно в XVII в. вошло в русский лексикон из польского⁵². «Квартиера» — военный постой. Позже в солдатских песнях это слово встречается очень часто. Оно указывает и на временное пребывание героя в данном месте, и на случайность его встречи с девушкой, и на спешность отъезда, возможно даже и на «тройке серопегих лошадей». Мнение Лопатина о том, что «Не вечерняя заря» сложилась в среде служилых людей, представляется совершенно справедливым. Если не вообще сюжет в целом, то во всяком

⁵⁰ Лопатин, с. 123.

⁵¹ Там же.

⁵² В художественной литературе слово «квартиера» впервые появилось в повести о Фроле Скобееве.

случае данная версия могла возникнуть только в этих условиях. Песни «в южных вариантах... всегда имеют слово «квартира» и всегда целиком сохраняют начальную картину: описание вечера. Во всех же вариантах, когда только песня замешивает поле и исключает выход на крыльцо молодца, то она делается художественно незаконченной, сбивчивой и даже бессмысленной. Призыв слуг, которых заменяет песня то «служаночками», то «товарищами», остается в этих вариантах только эпическим местом разрушенной картины», — говорит Лопатин⁵³. Анализ многих текстов позволил ему решить вопрос о происхождении «Не вечерней зари». И срочный отъезд с военного поста, и обращение к слугам с приказом запрягать лошадей, и поспешное прощание с девушкой — все это свидетельствует о том, что песня сложилась «в помещичье-служилом быту, то есть преимущественно военном».

Лопатин обращает внимание на то, что в данной группе текстов хорошо живописуется южный вечер с погасающей зарей на открытом в степи широком горизонте и с крупными «ночными звездами, горящими ярче и веселей, чем тусклые звезды летнего неба северной России». Он так представляет себе любовную драму южной (служилых людей) версии «Зари»: «спешные сборы к отъезду с военного поста молодца, случайно мимоходом полюбившего девицу, с нею нарочно не простившегося и возвратившегося назад с дороги, а может быть, лишь взволновавшего молодое сердце девицы...»⁵⁴. Вероятно, так оно и есть. Но решение вопроса, первичнее ли военно-служилая песня сравнительно с крестьянской, осложняется тем, что крестьянских вариантов значительно больше. При изучении истории песни встает и еще один вопрос: как могли возникнуть такие разные версии одного сюжета? Если первоначально была одна песня, то когда она могла расколоться на четыре? Возможно, что этот процесс совершался таким образом: возникнув в военно-служилой среде (притом, вовсе, судя по тексту, не аристократической), песня одновременно проникла в деревню и в круг ямщиком, получив и там и тут свои отличия. Позже сложилась цыганская разновидность. Содержание военно-служилых песен могло сравнительно быстрее забыться. Деревня варьировала песню на основе народных поэтических традиций. В служилой же среде такие традиции не получили широкого распространения, поэтому

⁵³ Лопатин, с. 131—132.

⁵⁴ Лопатин, с. 133.

версия сохранилась почти без изменений. Позже вся эта песенная группа была утрачена потому, что забыты были сами условия жизни служилых людей старого времени. Но два образа — потухающей вечерней зари и запряженной слугами тройки серопегих лошадей — оказались очень устойчивыми и долго сохранялись почти во всех других циклах и даже деревенском.

Странно, что такие большие специалисты-музыковеды, как Гиппиус и Эвальд, не поддержали мнения Лопатина о происхождении «Зари» в военно-служилой среде. Они не пытались и как-либо оспорить эту концепцию, пройдя мимо и не обмолвившись о ней ни словом. А между тем в сборнике Лопатина-Прокунина приведено пять вариантов служилой версии. Все они очень близки по содержанию. И в них нет речи о полевых работах. Их вступление традиционно-лирическое — в виде картины природы: «Не вечерняя заря спотухала, полуночная звезда высоко взошла». Лирический монолог ведется от одного лица. Нет упоминаний о товарищах. Гиппиус и Эвальд различают две версии: крестьянскую «Зорю» и цыганскую «Не вечернюю». Лопатин различает четыре версии: две с названием «Зоря» (северную крестьянскую и ямщицкую) и две называемые «Не вечерняя» (южную — служилых людей и цыганскую). Доказывая исконность крестьянских вариантов, Гиппиус и Эвальд особое значение придают изображению полевых работ в отдельных текстах. Но песня о заре во всех ее разновидностях вызывала к себе интерес не сценами труда крестьян, а психологизмом в изображении сложных интимных отношений героев. В некоторых вариантах на авансцену выдвигается драма героини, что характерно для цыганской версии.

Цыганское пение, несомненно, оказало некоторое влияние на русскую народную песню, главным образом, на любовную. И это влияние не было только отрицательным. Пригородные цыганские хоры, возникнув в конце XVIII в., сначала исполняли преимущественно русские плясовые песни, внося в них больше живости и страсти, приспособлявая их для быстрой пантомимной пляски⁵⁵. В XIX в., особенно во второй его половине, в исполнении цыганских профессиональных хоров вырабатывается особый стиль пения — так называемой «цыганщины». Цыгане поют уже не только плясовые, но и протяж-

⁵⁵ См.: Львов-Прач, с. 46.

ные народные песни, особо их гармонизируя. В этой манере стала исполняться «Не вечерняя» в виде романса-дуэта с повышенными эмоциональными интонациями, «разворачивающими нутро»⁵⁶. Такое ее исполнение изображено Л. Н. Толстым в «Живом труп».

Федя: ...Слушай, Виктор, «Не вечерняя». Цыгане поют. Вот это она. Вот это она. Удивительно, и где же делается-то все, что тут высказано? Ах, хорошо. И зачем может человек доходить до этого восторга, а нельзя продолжать его?⁵⁷

В цыганском пении Гиппиус и Эвальд усматривают сочетание цыганского напева с крестьянским. «Вместе с тем в крестьянских вариантах, — полагают они, — совершенно отсутствуют элементы «надрыва», свойственного поздним «цыганским» вариантам»⁵⁸. Крестьянские мелодии песни сохранились неприкосновенными. Цыганское пение на них не повлияло. Гиппиус и Эвальд находят в цыганских напевах «Не вечерней» разрушение и искажение вплоть до обесмысливания не только словесного содержания, но и мелодии. Они считают, что в цыганском пении сохраняются только отдельные музыкальные образы в специфической интерпретации. Однако в цыганском переосмыслении песня была широко известна дворянской и разночинной интеллигенции и получила в этой среде высокую оценку. Лопатин и Прокунин полагают, что возникновению сильно различающихся вариантов и версий песни помогли как раз цыгане. Цыганский напев, говорят они, «имеет как бы неувимую связь с южными вариантами песни, ... но отличается более шумливостью и ухарством, чем внутренними качествами»⁵⁹.

Несмотря на то, что текст песни исказился, она все же долго сохранялась. Возможно, что она держалась в репертуаре деревни благодаря яркой образности и прекрасной мелодии. Наиболее впечатляющим из всего словесного текста оказался образ потухающей зари и сцена прощанья. Так старая песня служилых людей превратилась в социально нейтральную, лубовную, но потеряла при этом художественные качества.

Эволюция песни «Не вечерняя заря» подтверждает некоторые общие закономерности развития народной лирики. Наиболее значительные изменения происходили в том случае,

⁵⁶ См.: Песни Пинежья, с. 413.

⁵⁷ Толстой Л. Живой труп.— Собр. соч. в 14-ти т. Т. 11. М., 1952, с. 223.

⁵⁸ Песни Пинежья, с. 413, 414.

⁵⁹ Лопатин, с. 133.

когда песня попадала из одной социальной среды в другую. Все же почти никогда контаминации не давали художественно совершенных текстов. Определяющим фактором во всех изменениях был смысл, а не форма. Долгая жизнь отдельных лирических образов объяснялась их важной ролью в содержании.

Вспомни, моя любезная

— Долго и широко бытовала в народе и в репертуаре знаменитых певцов мужская протяжная любовная песня «Вспомни, вспомни, моя любезная». Сюжет ее развернут, чувства героев выражены более непосредственно и открыто:

Вспомни, вздумай, моя любезная, нашу прежнюю любовь!

Как мы с тобой, моя любезная, погуливали,

Осенние темные ночи просиживали,

Любовные тайные речи говаривали:

— Тебе, молодцу, не жениться, а мне замуж нейтить!

Скорешенько молодешенька передумала опять:

— Женись, женись, мой любезный, я замуж пойду,

Выбирай, дружок, невесту, я, девушка, жениха!

В чистом поле при долине стоял нов высок терем.

В этом новом теремочке девушки песни поют:

Знать-то, знать-то мою любезную сговаривают.

Сговоривши, посватавши, девушку замуж отдают.

Против дворца стоят крыльца раскрашены хорошо.

По тем крыльцам ведут к венцу красну девицу-душу:

Дружка берет за рученьку, жених за другу,

Третий стоит, живот-сердце болит, любил девушку, не взял.

Доставалась моя разлюбезная иному, не мне,

Что иному, не мне, не товарищу моему:

Доставалась любезная злодею моему!⁶⁰

Песня записана в Новгороде, по-видимому, в 30-х гг. XIX в. В варианте конца XVIII в. есть изменения, хотя общий смысл тот же. Начало передано от лица женщины:

Вспомни, вспомни, мой любезный, мою прежнюю любовь:

Как мы с тобой, мой любезный, погуливали, (2 раза)

Осенние темные ночи просиживали, (2 раза)

Забавные тайные речи говаривали: (2 раза)

— Тебе, мой дружок, не жениться, мне замуж, девке, нейти. (2 раза)

Дальше события излагаются словами героя:

Скоро, скоро моя любезная передумала: (2 раза)

— Женись, женись, мой миленький, я замуж пойду...⁶¹ (2 раза)

⁶⁰ Киреевский, Новая серия, № 1370.

⁶¹ Львов - Прач, № 40.

Перебой в образе повествователя вызвали у некоторых комментаторов предположение, что песня легко перedefьвалась из мужской в женскую. Так ли это? В теоретических исследованиях также бытует мнение, что лирический герой как песни, так и романа «сам по себе не принадлежит ни к женскому, ни к мужскому полу». «Переживание, лирический образ характера — это совсем не обязательно «он» или «она»⁶². Однако в народной лирике дело обстоит иначе. Герой здесь в большей степени объективирован, чем в поэзии литературной. Мужские произведения обычно не исполняются женщинами и наоборот. Попытки «транспортировать» жанры фольклора и приспособить мужские тексты к женским, как правило, не имеют успеха. Принадлежность песни к мужским или женским в большинстве случаев является определяющей чертой жанра. Эта особенность не так строго обязательна в более поздней любовной лирике, но все же и здесь разделение репертуара на мужской и женский в подавляющем большинстве случаев сохраняется. Лирический герой фольклорной лирики «в известной мере сам исполнитель», — справедливо говорит Д. С. Лихачев. «Исполнитель и слушатель стремятся отождествить себя с лирическим героем народной песни. Народная песня идет навстречу этому»⁶³.

Лопатин относит песню «Вспомни, моя любезная» к мужским и печатает ее среди мужских. Но одновременно говорит следующее: «Она пелась как женщинами, так и мужчинами, и одни варианты начинаются: «вспомни, мой любезный», другие: «вспомни, моя любезная»⁶⁴. Действительно встречаются и те и другие варианты, хотя мужских гораздо больше. Возможно, что Лопатин и Прокунин записывали в 80-х гг. XIX в. эту песню и в женском и в мужском вариантах. Но все же не приходится сомневаться в том, что первоначально она была сложена как чисто мужская, в которой измена девушки составляет главный драматический конфликт, организующий всю сюжетную структуру. Поэтому данный мотив обязателен во всех вариантах и без него песня потеряла бы смысл. Иногда он особенно подчеркивается:

⁶² Сквозников Д. Теория литературы. М., Изд-во АН СССР, 1964, с. 189.

⁶³ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., «Наука», 1967, с. 224.

⁶⁴ Лопатин, с. 146.

Передумала красная девица в одну темную ночь! ⁶⁵

...Тебе, мой друг, не жениться, а мне замуж не идти!
Теперь женись, мой миленький, а я замуж пойду! ⁶⁶

...Через минуту молоденька передумала опять:
Женись, женись, мой миленький, а я замуж пойду ⁶⁷.

Героя возмущает легкомыслие девушки:

У молоденькой девчоночки ум-разум расхож:
Пошла, вышла на крылечко, передумала опять! ⁶⁸

И во всех решительно текстах, от чьего имени ни передавались бы первые стихи, быстрота и неожиданность смены чувств девушки глубоко ранит героя. Как видно, песня типично мужская. Все ее содержание представляет собою монолог героя. Он начинается с воспоминания о прошлых любовных отношениях. Герой помнит и разговор с возлюбленной, открывший ее измену, и слова девушки. Песню из сборника Прача конца XVIII в. приходится признать также мужской, хотя она и начинается со слов героини. К тому же, в примечании к песне сказано: «В оригинале подтекстовано: «моя радость» ⁶⁹ (вместо «мой любезный»).

Но в приведенных нами вариантах есть и еще одно расхождение. Новгородский текст кончается словами: «Любил девушку, не взял. Доставалась моя любезная иному, не мне». Таким горьким признанием чаще всего и кончается песня, последовательно от начала до конца пронизанная единым чувством грусти и разочарования. Иногда добавляется: «Иному, не мне, злодею моему», или «казаку-свинье». Однако в других вариантах есть продолжение, которое несколько меняет содержание. Герой хочет проститься с «любезной», но она отказывается.

Постой, постой, красавица, простимся со мной!
— Я рада бы проститься, жених не велит ⁷⁰.

Дополнительный эпизод в финале вносит новую черту в характер отношения девушки к прежнему другу. Героиня

⁶⁵ Русские песни из собрания П. Якушкина. СПб., 1865, с. 226 (в дальнейшем; Якушкин, с. ...).

⁶⁶ Соболевский, т. V, № 670.

⁶⁷ Киреевский, Новая серия, № 1622.

⁶⁸ Соболевский, т. V, № 671.

⁶⁹ Львов-Прач, № 40, сноска.

⁷⁰ Там же.

как будто сохранила к нему любовь. Мотив измены уже теряет прежнее значение. Но в содержании получилось противоречие. Все основное повествование рисует только героя и его психологическое состояние. Образ сочувствующей ему героини врывается неожиданно, нарушая логику сюжетного развития. Сопоставление песни «Вспомни, моя любезная» с другими произведениями на близкую тему позволяет заметить, что сцена прощанья заимствована из другой песни и механически присоединилась к сюжету мужской любовной, не получив достаточной связи с содержанием. Трансформация не состоялась, песня осталась типично мужской, но путаной.

Попытки переделать ее в женскую встречались еще и в конце XVIII в., когда она, по-видимому, стала осваиваться в репертуаре женщин-певиц. Лопатин справедливо считает, что «изменения текста касаются лишь конца, главное же значение песни, заключающееся в первых ее строках, остается везде неизменным»⁷¹. Следует добавить, что эта основная часть содержания всегда передается в виде монолога героя. Автор не прав, полагая, что в песне говорится о расторгнутой любви, подневольном браке и в заключении о прощанье с возлюбленным⁷². В этом пересказе все неверно. О браке поневоле в песне нет и речи. Вряд ли первоначальному тексту принадлежал и финальный мотив прощанья. Герой издали наблюдает брачную церемонию, не присутствуя при ней. Тема насильной отдачи девушки замуж так часто звучит в народных песнях, что Лопатин и в сюжете «Вспомни, моя любезная» увидел ту же драму, хотя в тексте о ней и не говорится. В 1833 г. Пушкин писал: «Неволя браков — давнее зло... Вообще несчастье жизни семейственной есть отличительная черта во нравах русского народа. Шлюсь на русские песни»⁷³. И других свидетельств о том же так много, что нет смысла их приводить. В свадебных песнях тема замужества поневоле постоянна. Тематика необрядовых же любовных шире и разнообразней. Любовная тема в этом цикле не ограничивалась вопросами семьи. В своих суждениях Лопатин опирался на песню «Вспомни, моя любезная», контаминированную с песней о насильственном браке. Приведем эту контаминацию, опустив двукратные повторения каждого конца стиха.

Вспомни, вспомни, мой любезный, мою прежнюю любовь!
Как мы с тобой, мой любезный, погуливали,

⁷¹ Лопатин, с. 144.

⁷² Там же.

⁷³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. VII, с. 287.

Осенние темные ночи просиживали,
Забавные тайные речи говаривали: ⁷⁴
— Тебе, тебе, доброму молодцу, не жениться ни на ком,
А мне, красной девице, замужем не быть.
Передумала красная девица в одну темную ночку.
Женись, женись, мой любезный, я замуж иду...

Дальше повествование идет от имени героя. В конце же введен дополнительный эпизод.

Кормил, поил свою любезную, все прочил себе,
Доставалась моя любезная иному, не мне.
— Хорошая, пригожая, простися со мной!
Я рада бы простилась, — воля не своя,
Как жила, жила у батюшки, мне воля была,
Помнить буду, друг любезный, все ласки твои,
Как сойдемся, обоймемся, дружок с тобой.
Расхोдившись, слезы льются, радость дорогой! ⁷⁵

Как видно, первая половина произведения не согласуется по смыслу со второй. В начале рисуется героиня, действующая самостоятельно. Она сама отказалась от своего первого верного друга. Так она поступает во всех вариантах. Во второй же половине она жалуется на то, что лишена прежней воли, и уверяет героя в прежней любви и привязанности. Сцена прощанья разработана детально, чего не встречается в других вариантах. В контаминацию включен еще один мотив, посторонний для песни «Вспомни, моя любезная», но постоянный и обязательный в сюжете «Не пой, соловьюшка». Молодец жалуется, что он «поил-кормил свою любезную, прочил себе», а досталась она другому. Причина разрыва как будто другая, она в каких-то объективных обстоятельствах, не зависящих от героев. Но в первой части ясно сказано, что брак не состоялся из-за измены девушки. Противоречие второй половины песни с началом увеличивается и в сцене прощанья. В контаминации смысл не только не углубился, но, наоборот, исказился, как это чаще всего и бывает при такого рода попытках соединить мотивы разных песен.

Лопатина привлекла в данном варианте полнота текста, точнее, разнообразие эпизодов в сюжете, и он не заметил противоречия во внутреннем, психологическом содержании и в двойном конфликте. «Мы представляем слова ... варианта из старинного сборника, как варианта более полного с расположением слов по волжскому напеву», — говорит Лопатин.

⁷⁴ Эти первые четыре стиха Лопатин не приводит (см. с. 146).

⁷⁵ Лопатин, с. 146—147.

Он считает, что этот, самый полный текст в последующем бытовании распался на отдельные куски — мотивы и помог возникновению новых песен, сходных по смыслу. Суждение это настолько неверно, что оно не требует специального опровержения. Оно методологически противоречит пониманию творчества народа как самостоятельной деятельности в области искусства, а не как механического процесса сложения песни из песни же. Лопатин прав, когда в другом месте признает, что все эпизоды, не увязанные со смыслом основного сюжета, являются ненужными «прибавлениями»⁷⁶. Выразительная сцена прощанья не только противоречит в данной песне характеру героини, но вносит путаницу и в драматическую коллизию.

Песню «Вспомни, моя любезная», Лопатин оценивает очень высоко не только в словесно-поэтическом, но и в музыкальном отношении. Он говорит, что ее мелодия изменялась мало: «Некоторая разница напева получается, кажется, от голосовых средств певцов или от манеры пения в известной местности. Так случалось, например, слышать «Вспомни» исполненною весьма сдержанно, как бы сокращенно, в сравнении с приводимым нами вариантом, так же за последнее время она стала весьма искажаться под Москвой, где эту песню поют хором, хотя характер ее чисто одиночный. В хоре пропадает задушевность и богатство и отделка голосовых украшений главного напева, которого значение не в бодрости и энергии, а именно в задушевности исполнения и в тщательной и спокойной декламации текста, в «сказывании» песни, что совершенно пропадает в хоре»⁷⁷. Суждение известного собирателя, записавшего песню «с голоса» в разных местностях и в разных вариантах, представляет исключительную ценность.

* * *

История песни «Вспомни, моя любезная» может быть полностью восстановлена при сличении ее вариантов с песней «Не пой, соловьюшка». Приведем публикацию, взятую Лопатиным за образец⁷⁸.

Не пой, не пой, соловьюшка, ты не пой весной,
Не давай тоски-назолушки сердцу моему.
Уж и так ли мое сердечушко изныло во мне.

⁷⁶ Там же, с. 145.

⁷⁷ Там же, с. 144.

⁷⁸ Повторения каждой второй половины стиха мы опускаем.

За реченькой за быстрою зелен сад растет...
 Во садике во зеленом черема цветет.
 Что неспелую, незрелую нельзя заломать.
 Не сосватавши красну девицу, нельзя замуж взять.
 Я повысмотрю, да повыгляжу, я тогда возьму.
 Один ведет за рученьку, другой за другую.
 Что третей стоит, слезы ронит, сам речь говорит:
 Что поил-кормил сударушку, все прочил себе,
 Доставалась сударушка другому — не мне.
 — Красавица-забавница, взгляни на меня!
 — Радехонька я взглянула бы — закрыты глаза!
 — Красавица-забавница, простися со мной!
 — Радехонька я бы простилась, кони не стоят!
 — Извозчики молоденьки не смогут держать!
 — Красавица-забавница, платочком махни!
 — Я рада бы махнула, платка в руках нет⁷⁹.

В некоторых вариантах текст очень постоянен. Различия встречаются, но они скорее, стилевого, чем смыслового порядка. Так, в записи Якушкина устранена косвенная речь, что никак не согласуется с фольклорным стилем. В народной лирике нам никогда не попадалось такого языкового оборота: «Речь говорит: что поил-кормил» и т. д. Извозчики в записи Якушкина названы коломенскими. И, наконец, у него добавлены стихи, которые не вносят существенных изменений⁸⁰.

При сличении приведенного текста с песней «Вспомни, моя любезная» нетрудно увидеть полное их различие. Перед нами два разных сюжета: в одном речь идет об измене девушки и горестях оставшегося ей верным героя, в другом — о несостоявшемся по каким-то объективным причинам браке и тягостном для обоих прощанье.

Песня «Не пой, соловьюшка» примечательна большим разнообразием лирических вступлений в разных вариантах. Этим она особенно отличается от «Вспомни, моя любезная», в которой нет обычного для фольклорной лирики зачина в виде одушевленной природы, соотнесенной с настроением героев. В ней вообще нет предваряющего сюжетное действие вступления. В песне же «Не пой, соловьюшка» горестные события в жизни героев показаны на фоне картины природы в обратной перспективе. Весна. Поющий соловей. Заречье. Зеленый сад. Черема цветет. В некоторых вариантах зачин еще более усложняется.

⁷⁹ Лопатин, с. 149.

⁸⁰ Якушкин, с. 133.

Ты не пой, не пой, соловьюшка, не пой рано весной,
Не давай тоски-назолушки сердцу моему!
И так мое сердечушко изныло во мне!
Из-под бережка из-под крутого вода не течет;
Из-под камешка из-под белого вода ключом бьёт.
За реченькой за быстрою зелен сад растет;
Во этом ли во садике черема цветет;
Не созрею, не поспелю нельзя заломать.

Поэтический прием «ступенчатого сужения» чаще всего встречается в песнях более эпических со значительной повествовательной частью, с которой живописные картины внешне будто бы и не соотнесены. В нашей же песне каждый образ природы непосредственно связан с повествованием. Пение весеннего соловья приносит «тоску-назолушку» сердцу героя; цветущую черемуху нельзя заломать, так как она недозрела. Главным здесь является образ черемухи. С него иногда и начинается песня.

Садил-водил черемуху в зеленом саду,
Вырастала черемуха позади саду.
Поил, кормил красавицу и прочил себе,
Досталась красавица иному, не мне...⁸¹

или

Ломал мальчик черемуху в зеленом саду,
Ломал мальчик не для себя, он для девушки.
Поил кормил сударушку, ладил за себя, —
Досталась красавица иному, не мне...⁸²

В этих вступлениях сцены из жизни природы традиционно символичны. В них уже намечен сюжетный конфликт: противоречие желаемого с действительным, грусть от недостижимости счастья. Стихи: «поил-кормил красавицу, прочил за себя, досталась сударушка иному, не мне» заключают в себе, как в фокусе драматическую ситуацию всей песни. Они обязательны для данного сюжета и присутствуют во всех вариантах. Близки к основному оригиналу и те тексты, которые начинаются с зачина о погодушке:

Подуй, подуй, погодушка немаленькая,
Раздуй, развей мне рябинушку кудрявенькую.
Не вызревши рябинушку, нельзя заломить.
Не вызнавши сударушку, нельзя замуж взять.
Повызнаю, повысмотрю, возьму за себя...
С под бережку, с под крутого вода ключом бьёт,
За речкою, за быстрою зелен сад растет,
Во этом ли, во садике соловей поет,

⁸¹ Соболевский, т. V, № 656.

⁸² Там же, № 657.

Не пой, не пой, соловьюшко, во втором часу
Не дай тоски-назолушки сердцу моему.
И так мое сердечушко изныло во мне:
Поил, кормил девчоночку, прочил за себя,
Досталася касаточка иному, не мне,
Иному, не мне, горькому пьянице⁸³.

Варианты различаются не сюжетом, а вступлениями, имеющими тенденцию к расширению изображения природы и одновременно к нагнетанию эмоции.

Садил чернец (?) черёмушку, садил, поливал!
Расти, моя черемушка, тонка, высока!
Цвети, моя черемушка, как белая заря!
Вызревай, моя черемушка, как черная грязь!
Кормил, поил сударушку, прочил для себя,
Досталася любезная иному, не мне!⁸⁴

Центральная часть в двух последних вариантах невелика, она занимает всего 33% общего объема текста. Зачин же, составляющий две трети произведения, развивается самостоятельно и стремится влиться в самое повествование о событиях.

Структура песен о черемушке кардинально отличается от «Вспомни, моя любезная». Неодинаковы и пути их исторического развития в репертуаре народа. По мнению Лопатина, варианты названных песен определяются по их вступлениям, а в некоторых случаях он даже признает за варианты совсем различные по содержанию произведения, но имеющие аналогичные зачины. «Обращение к соловью с просьбой не петь и травить сердце встречается в целом ряде песен и всегда одинакового содержания: расставания с любезным или с любезною»...⁸⁵ Такие песни с образом поющего соловья в начале он и называет вариантами, что, разумеется, неправильно. Как бы ни были на первый взгляд самостоятельны лирические вступления, в общем содержании они всегда подчинены главному рассказу о герое. «Большое количество вариантов этой песни во всех губерниях Великодержавии.— говорит Лопатин,— указывает на весьма широкую распространенность и на общий ее интерес». Речь идет опять-таки не о вариантах песни, а о варьировании темы. Но вместе с тем любопытно его указание, что приведенные им песни имеют не только «одно и то же лирическое основание», но и «нечто общее в главном характере напева». Различая варианты «Черемушки» по лирическому

⁸³ Лопатин, с. 151.

⁸⁴ Там же, с. 150.

⁸⁵ Там же, с. 147.

вступлению, Лопатин называет их «Соловей» и «Погодушка». Последняя, по его словам, пелась на Волге гребцами на судах и лодках. При этом в волжских вариантах напев «восстает перед нами в форме могучего хорового... полного энергии и силы. Семейный быт Великороссии, весеннее пение соловьев создали песню с картиной сада и весны, с напевом нежным и легким. Но попала эта песня на Волгу, на широкую, водную веку, в бурлацкий быт, в тяжелую работу, она, сохранив главное содержание свое, изменила и характер напева, и свой текст: вместо соловья, сада, черемухи, песня обращается к волжской непогоде, немаленькой, и кудрявой рябине, спутнице осенней непогоды»⁸⁶. Эта романтическая характеристика интересна своей фактической стороной. Но, анализируя варианты преимущественно по песенным зачином, Лопатин не замечает различий в главном содержании. Он полагает, что и «Вспомни, моя любезная», и «Соловей», и «Погодушка» одинаковы по сюжету: во всех есть мотив «поил-кормил любезную» и тема подневольного брака. А между тем песни «Соловей» и «Погодушка» являются вариантами одного лирического произведения — «Черемушки», а «Вспомни, любезная» не говорит ничего о подневольном браке; мотив же «кормил, поил, красну девушку, прочил для себя» встречается только в редких вариантах этой песни, искажая ее первоначальный смысл.

Лопатин очень субъективно понимает и истолковывает мотив подневольного брака, не исходя из текста, а домысливая сюжет. «Скорее всего здесь говорится о приемыше-девочке в дом. Кто-нибудь из семейных лелеял ее, поил и кормил, рассчитывая в будущем жениться на ней, между ними была взаимная любовь, но по приказу главы семьи или барина девушка была выдана за другого»⁸⁷. Нарисованная автором романтическая история, скорее, могла бы послужить материалом для баллады, но не для лирической песни, в которой сюжет не бывает раскрыт в таких подробностях. Задача лирики другая.

Контаминацию, составленную из песен «Вспомни, моя любезная» и «Черемушка», печатает в своем исследовании 1860 г. и А. Григорьев, ссылаясь на песенник 1818 г.⁸⁸ И эту контаминацию он справедливо называет искажением. Песню же

⁸⁶ Лопатин, с. 152 («века» — покрытие, поверхность).

⁸⁷ Там же, с. 152.

⁸⁸ См.: Григорьев А. Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны. — «Отечественные записки», 1860, с. СXXX, отд. I, с. 256.

«Вспомни, моя любезная» он считает одной из самых лучших в народном репертуаре. «Законченнее и цельнее этой песни трудно что-нибудь себе представить... Нечего говорить о ее внутреннем, душевном значении: оно ярко, наглядно для всех выступило в известной высокой сцене между Бородкиным и Дунею, и в типическом же, как сама песня, порыве: «Помни, Дуня, как любил тебя Ваня Бородкин»⁸⁹. Григорьев вспоминает сцену из ранней пьесы А. Н. Островского, где молодой купчик после того, как отказала ему любимая девушка, поет песню «Вспомни, моя любезная», кончая словами: «А мне, молодой, замуж нейти». «Не пой ты, не терзай мою душу!» — говорит, обращаясь к нему, Авдотья Максимовна. Бородкин (ударяя себя в грудь, обнимает ее и крепко целует): «Помни, Дуня, как любил тебя Ваня Бородкин»⁹⁰. Самым примечательным в приведенной сцене Григорьев считает объяснение действующих лиц словами прекрасной песни. А. Н. Островский, несомненно, хорошо знал песню «Вспомни, моя любезная» не только по сборникам, но и слышал ее в живом исполнении. Включение этой песни в пьесу свидетельствует о широком ее бытовании в средних слоях города. Ее выразительные образы могли употребляться в живой речи как всем известные фразеологизмы. Анна Ивановна говорит о Мите, который не может надеяться на брак с любимой девушкой: «Один ведет за рученьку, другой за другу, третий стоит, слезы ронит, любил, да не взял» («Бедность не порок»). В пьесе же 1852 г. «Не в свои сани не садись» Бородкин поет эту песню от начала до конца. Смысл ее полностью совпадает с драматической ситуацией пьесы, заключающейся в неожиданной для героя измене прежней возлюбленной, по пьесе — Дуни Русаковой.

Дороженька

Любовная лирика народа известна, в основном, женскими песнями. Но и в мужском творчестве немало произведений высокого лирического настроения и идейно-стилевого совершенства. Вспомним мужскую песню — «Дороженьку».

⁸⁹ Там же, с. 257.

⁹⁰ Островский А. Н. Не в свои сани не садись.— Полн. собр. соч., с. I, 1949, с. 241.

Ах, не одна-то ль, не одна во поле дороженька,
Одна пролежала;
Она ельничком, мелким березничком
Она зарастала,
Она частым ли, частым горьким осинничком
Ее застилала...
Ох, что нельзя-то ли мне, нельзя мне к сударушке,
Нельзя в гости ехать;
Так поеду ли я к любезной сударушке
Да все стороною:
Ах, ты прости-прощай, мил сердечный друг,
Прощай, будь здорова!...
Коли лучше ты меня найдешь, меня позабудешь;
Коли хуже ты меня найдешь, меня вспомнешь⁹¹.

Песня известна в записях только с XIX в. Но есть основание полагать, что она была не менее широко распространена и в XVIII в. В сборниках того времени опубликовано несколько лирических вещей на тему разлуки и прощанья с тем же самым финалом: «Если лучше найдешь — позабудешь, если хуже найдешь, вспомнешь».

Небольшая по объему, эта песня богата фактическим сюжетным содержанием, напряженностью чувств, значительностью подтекста и отличается отточенностью формы. Это типично лирическое произведение, в котором нет ни одного лишнего образа или звука и каждое слово значимо в общем контексте. Лаконизм песни поражает. В четырнадцати стихах герой показан всесторонне: он действует и размышляет, глубоко переживая драматизм взаимоотношений с бывшей возлюбленной. Описываются и условия, при которых совершаются события. Заросла дорожка «ельничком, мелким березничком, частым горьким осинничком». Как видно, когда-то она была проезжей, можно думать, и встречи были частыми. Но потом свиданья прекратились. И дорожка заросла. Почему герои расстались? Что произошло в их взаимоотношениях? Об этом ничего не известно. Песня полна умолчаний и намеков, заставляющих многое предполагать. Могли ли на разрыв отношений оказать давление какие-то внешние силы, помимо воли и желания героя? Неизвестно. Да и не в этом дело. Можно думать, что поездки по знакомой дорожке прекратились не по его воле. Песня не говорит об этом прямо. Но в ней применены своеобразные страдательные обороты: дорожка не просто заросла, но «ее застилало»⁹², или «что не травушкой-муравуш-

⁹¹ Якушкин, с. 157.

⁹² Там же.

кой и она уростала, частым ельничком, березничком ее заломало»⁹³. И состояние героя передано той же страдательной формой. Как видно, он лишен возможности действовать самостоятельно, что объясняется какими-то объективными причинами. Он не отказывается ездить к «любушке-сударушке», а «ему нельзя к ней в гости ехать». Такая формулировка обязательна во всех вариантах. Все же герой не примиряется с разлукой и решает ехать «стороной». Новое свидание оказывается последним. Прощанье наводит на грустные размышления.

Песня полна внешнего и внутреннего движения. Хотя, как говорит Лопатин, в ней «на первом плане не определенное событие, а простое выражение чувств, ...а главное, чувства любви, высказывающегося со всею свежою прелестью и простотой непосредственного человека и со всей его глубиной, не подающей и намека на какую-либо ложную чувствительность»⁹⁴. Действительно, главное в ее содержании — душевное переживание героя. Но лиризм песни особого склада. Чувства героя передаются скупно. Они проявляются через описания внешних обстоятельств и поступков.

Н. П. Колпакова квалифицирует песню «Не одна во поле дороженька пролежала» как чистую лирику, относя ее к песням типа раздумий. В своей обстоятельной монографии о бытовой лирике она только в протяжных повествовательных усматривает четко обозначенный сюжет, разнообразие жизненных перипетий, бытовых картин и обилие правдивых драматических подробностей. Разумеется, к такому типу произведений, скорее, эпических, чем лирических, «Дороженьку» отнести невозможно. К повествовательным исследовательница относит главным образом мужские песни, рекрутские, солдатские, удалые, тюремные. Но и в них не бывает такого развернутого изложения событий, какие, по определению Колпаковой, характерны для повествовательных песен.

В песнях же протяжных типа раздумий она отрицает наличие сюжета, в них она не видит ни завязки, ни развязки действия, ни драматического конфликта, а только отдельные описания и зарисовки портрета, пейзажа и т. п., вызывающие разные впечатления и мысли. «Такие песни, — говорит Колпакова, — обычно коротки, статичны и представляют собою как бы мгновенно зафиксированные отдельные картинки внутрен-

⁹³ Киреевский, Новая серия, № 1417.

⁹⁴ Лопатин, с. 117—118.

ней душевной жизни человека»⁹⁵. В качестве образца подобного рода песни она приводит «Дороженьку». Но отнести «Дороженьку» к этому жанровому виду невозможно.

Из обозначенных исследовательницей признаков только небольшой объем отличает нашу песню. Но ее никак нельзя признать статичной. Герой показан в движении. Сначала он находится в раздумье перед заросшей дорожкой. Затем он решается проехать стороной. Самая поездка не показана, но она отчетливо подразумевается, так как в конце он попадает в другую обстановку в сцене прощанья. Сюжетное время песни тоже не застывшее, оно дано в развитии. Это же можно сказать и о душевном состоянии героя. Вначале он взволнован тем, что изменилась давно известная, а теперь заросшая дорога, которую ему приходится объезжать стороной. Его мысли в прошлом. Полна внутреннего напряжения и сцена прощанья. Хотя песня и состоит из двух самостоятельных сцен, но они связаны между собой логически и последовательностью во времени.

Вид заросшей дорожки вводит слушателя в строй смятенных чувств героя, которые открыто не обозначены. Запустение дорожки шло медленно, почему оно так подробно описывается. Герою тяжело видеть непривычную картину, напоминающую прошлое. Видимо, оно было радостным и счастливым. В поле дорожка не одна. Но в памяти держится только она. И вот она заросла и исчезла, как миновало и счастливое время.

Прошлое рисуется длительным, неопределенным в своих границах. Настоящее реально и конкретно. Теперь герой действует самостоятельно. Он едет, чтобы проститься. Прощанье полно грусти. Оно наводит на мысль о будущем. Будущее тоже протяженно и бесконечно, и оно не может радовать ни при каких условиях. Лучше или хуже навивает себе друга сударушка, герою ничто не принесет счастья. Он думает не о себе, а о ней. Утрата прежней любви и печальное расставание переданы с большой глубиной, как событие, полное раздумий о жизни, о возможности счастья и постоянства в человеческих отношениях. Скрытые эмоции, развивающие действие, определяются внешней динамикой сюжета от прошлого к настоящему и к будущему. Заключительные слова стали общим местом, широко известным в фольклорных песнях, а иногда и в литера-

⁹⁵ Колпакова Н. П. Русская народная бытовая песня. М.—Л., «Наука», 1962, с. 175—176.

турной поэзии. Но каждый раз в зависимости от содержания первой половины текста этот финал звучит по-новому. В «Дороженьке» герой еще полон неувядших чувств, и, грустя об утрате прошлого, все же желает возлюбленной счастья в будущем.

Ах, ты прости-прощай, мил сердечный друг,
Прощай, будь здорова!
Коли лучше ты меня найдешь, меня позабудешь,
Коли хуже ты меня найдешь, меня вспомянешь!

Особое значение получает образ дороги. Он так важен, что без него не могла бы состояться и сама песня. Лопатин правильно говорит, что варианты собственно изменились мало, «особенно в начале песни, то есть в ее картине»⁹⁶. Но эту картину, играющую такую значительную роль не только в конструкции, но и в содержании песни, он толкует неверно. Лопатин видит в картине заросшей дороги привычный для народной песни символический лирический зачин. «Общий смысл песни, — говорит он, — прощание с любезной. Невольное разлучение песня изображает через отрицательное обращение к дороженьке, заросшей ельником и березником. Смысл таков: «не дорога заросла ельником и березником, а мне, доброму молодцу, нельзя в гости ехать»⁹⁷. Однако содержание зачина совсем другое. Дорожка заросла на самом деле, проехать по ней нельзя, и молодец вынужден объезжать стороной. Лирический образ дороги вполне реален. Его поэтическое своеобразие и композиционная роль в произведении совсем не те, как они определены Лопатиным. Обычно символическое вступление связано и внутренне согласовано с содержанием не сюжетом, не внешне событийной стороной, а лиризмом, образуя психологический параллелизм. Символический зачин до какой-то степени художественно самостоятелен и внутренне закончен. Его связь с основной повествовательной частью песни поэтически условна. В «Дороженьке» же картина природы составляет существенный элемент сюжета и в этом смысле даже не может быть названа зачином. Скорее, это сюжетная экспозиция. Она лишена художественной условности, как лишена ее и вся песня. Значение образа зарастающей дорожки не может быть сведено и к такому символу: заросла дорожка — кончилась лю-

⁹⁶ Лопатин, с. 120.

⁹⁷ Там же, с. 122. Это суждение Лопатина повторяет М. К. Азадовский в статье: «Певцы» И. С. Тургенева (см. «Известия АН СССР, ОЛЯ», т. XIII, 1954, вып. 2, с. 164).

бовь. В действительности он является элементом сюжета. В данном случае мы имеем дело не с иносказанием, а с недоговоренностью, которая становится понятна, если учесть, что «проторенная дорожка» — всегда в песне показатель частых любовных свиданий.

Милый мимо моего двора дороженьку проторил,
Торил, торил, да широко проторил;
Про меня ли, красну девицу, худу славу проложил.

Во вступительной картине «Дороженьки» все просто и реально. Но все же неверно было бы признать, что дорожка здесь не больше, чем пейзаж, который «рисует» как конкретный фон, как реальная обстановка, среди которой разворачивается сюжет». Вступление сложнее по своему содержанию. Оно вводит в драматическую ситуацию. К тому же образ дорожки имеет лирический подтекст.

Элемент раздумий присущ всей песенной поэзии: и песням типа «раздумий», и повествовательным, подобно тому, как элемент внешне изобразительный и сюжетная динамика характерны не только для повествовательных народных песен. Различия в этих типах лирики обуславливаются тем, какой элемент превалирует. Соотношение же субъективного и объективного может быть неодинаково.

В фольклорной лирике, как и в лирике литературной, зачин всегда тесно спаян со всем остальным текстом. Мнение некоторых фольклористов о том, что в народных песнях лирические вступления подвижны и свободно могут перемещаться из одного произведения в другое, основано на наблюдениях за испорченными, полузабытыми и неполноценными текстами. Из подлинно художественного текста зачин невозможно изъять, как нельзя и заменить его без ущерба для произведения. Иногда более или менее близкие вступления могут встречаться в разных песенных сюжетах, но и смысл и структура художественного образа в таких зачинах будут различны. Так, поэтический образ дороги обычен для вступлений рекрутских и солдатских песен. Но там он органически слит с темой похода, трудного военного марша.

Пролегалла здесь дороженька,
Дороженька небуевая,
Солдатиками наторенная...⁹⁸

⁹⁸ Фольклор Саратовской области, № 33.

В песне рассказывается о походе, действие происходит на реально показанной дороге, пробитой пехотой. Иногда, подчеркивая особую тяжесть пути, песня рисует непроторенную дорогу:

Мимо ельничку, мимо березничку,
Мимо частого орешничку
Пролегала тут у нас дороженька,
Дороженька неторенная.
Никто по ней не прохаживал...
Только шли по ней обозушки...⁹⁹

В солдатских песнях образ дорожки не только включен в экспозицию, но и движет сюжет. Но он не имеет того глубокого смысла, как в любовной песне. В них данный образ проще, однозначней и означает прежде всего место действия. Иногда он бывает олицетворен, герои обращаются к дороге с успреком:

Ах ты, дорожечка, да дорожечка,
Путь широкая да Московская,
Потаковщина ворам да разбойникам, —
Добрым молодцам проезду нет¹⁰⁰.

В каждой песне зачин с тем же образом получает новый смысл.

* * *

В XVIII в. были известны песни о расставанье, близкие по содержанию к «Дороженьке». Они и оканчивались теми же словами¹⁰¹:

Буде лучше меня найдешь — позабудешь;
Если хуже меня найдешь — вспоманешь,
Уж сколько мне на сем свете не жити,
Такого мне мила друга не нажити¹⁰².

Но начало в них совсем другое. Все они поются от лица женщины, которая жалуется на отъезд милого, что совершенно меняет их содержание. Героиня пытается или вернуть возлюбленного, или найти «его следочки» в поле, или задержать самый момент прощанья.

...Не видала, как милый друг проехал,
Лишь только мелькнули его русые кудри;
И я голосом вопила, друг не слышит,
И я веером махала, друг не видит,
Тяжелешенько вздохнула, друг услышал¹⁰³.

⁹⁹ Там же, № 34.

¹⁰⁰ Соболевский, т. VI, № 231.

¹⁰¹ Чулков, ч. I, №№ 153, 190, 192; ч. II, № 188; ч. III, № 100; ч. IV, с. 97.

¹⁰² Чулков, ч. I, № 153.

¹⁰³ Там же, № 190.

Кончается песня теми же словами прощанья, как и «Дороженька». Народный стиль этих песен иногда неожиданно нарушается вставками чуждого словаря и зарисовками быта верхних слоев общества («веером махала»). Метод выражения эмоций тоже отличается от типично фольклорного. Вся песня заполнена передачей горестных чувств и сердечных излияний, которые заслоняют рассказ о событиях.

Я тут с другом расставался
И слезами обливался,
Во слезах ему слово молвила...¹⁰⁴. (Конец тот же).

Некоторые песни прямо начинаются с сетований, жалоб, предчувствий и слез.

Вещевало мое сердце, вещевало,
Вещевало ретивое не сказало,
Что в конец моя головка погибает,
Мил сердечный друг несчастну покидает...¹⁰⁵

Во всех этих женских песнях события разворачиваются в настоящем времени. Повествование замкнуто в одном конкретном и точно обозначенном моменте и сосредоточено на сиюминутных душевных переживаниях. О прошедшем героиня не размышляет. И будущее также не вызывает тех глубоких раздумий, как в «Дороженьке». Заключительные слова произносятся то героем, то героиней.

...Буде лучше меня найдешь — позабудешь,
Буде хуже меня найдешь — вспомянешь,
Вспомянувши ты, душа моя, заплачешь,
А заплакавши, душа моя, промолвишь:
Не нажить-то мне такого друга иного.¹⁰⁶

Женские песни отличаются от мужской «Дороженьки» и началом. Только в одном из вариантов в зачине присутствует образ дорожки. Но смысл этого образа совершенно иной. Он не содержит эмоционального заряда, как в мужской песне, а сама «дорожка» топографически уточняется.

¹⁰⁴ Там же, № 192.

¹⁰⁵ Там же, № 153.

¹⁰⁶ Чулков, ч. III, № 100.

Мимо моего зеленого садочку,
Мимо моего высокого теремочку,
Мимо моего косящего окошка
Пролегала тут широкая дорожка,
Что Московская, Петербургская столбовая.
Уж по той ли по широкой по дорожке
Не видала, как милой друг проехал¹⁰⁷.

В других вариантах образа «дорожки» совсем нет в зачине¹⁰⁸. В большинстве же текстов вообще нет и зачина.

Еще что это у мила друга за приятство?
Он поехал, мой сердечный друг, не простился,
И я с горя, со кручины и с печали
Я пойду гулять далече в чисто поле,
Я найду, найду мила друга следочек...¹⁰⁹.

Типичны и другие начала, эмоционально подготавливающие последующие драматические события разлуки и прощанья. Среди женских песен с финалом из «Дороженьки» встречаются и совсем невыразительные, наспех скомпонованные из общих мотивов разных фольклорных произведений.

Трудно принять положение, что в народных песнях композиция организуется по принципу ассоциативной связи. Такой способ сцепления отдельных образов и эпизодов действительно иногда применяется в лирических текстах. Но его нельзя признать одним из закономерных и постоянных в народной поэзии¹¹⁰. Если и встречается подчас механическое соединение разных кусков, связанных только рифмой или последовательностью действий персонажей, а не внутренними законами сюжетосложения, то совершенного поэтического текста такой прием не создает. В подлинно художественном произведении каждый элемент композиции спаян накрепко с другими. Такова и мужская песня «Дороженька».

Приведенные женские песни о расстаиванье не достигают художественного уровня «Дороженьки». Они ограниченной, уже по проблематике. В них все заполнено потоком эмоций. Действие здесь замкнуто в небольшом пространстве. Они лишены временных обозначений, которые характерны для «Дороженьки». В художественном стиле женских песен немало поэтических условностей, символических образов, типично

¹⁰⁷ Чулков, ч. I, № 190.

¹⁰⁸ Там же, № 142.

¹⁰⁹ Чулков, ч. III, № 100.

¹¹⁰ См.: Лазутин С. Г. Русские народные песни. М., «Просвещение», 1965, с. 41.

фольклорных повторений с нарастанием, лирических вступлений при очень слабо развитом сюжете, что коренным образом отличает их от мужской «Дороженьки». Последняя, к тому же, лишена прозаизмов, каких немало в приведенном цикле женской лирики XVIII в.

По такому же методу, как женские любовные песни, построены некоторые рекрутские и солдатские, сконтаминированные с финалом из «Дороженьки»¹¹¹. Они также передают события от имени женщины и подобно им слезливо-сентиментальны. В этих песнях рассказывается о проводах девушкой своего друга-солдата.

Можно думать, что на все тексты женских песен оказали воздействие литературные романсы, получившие широчайшее распространение в XVIII в. В сборнике Чулкова они составляют, примерно, половину. Любовные литературные песни и романсы начали теснить народную традиционную песню. По-видимому, и те и другие нередко исполнялись рядом, входя вместе в репертуар средних слоев города. Исследователи давно обратили внимание на взаимовлияние этих жанров¹¹². Экспрессивность, узость тематики, отсутствие объективности в изображении, чувствительность (нередко сентиментальная) и чувственность — вот в каком облике предстала литературная любовная лирика, выпущенная в XVIII в. из-под запрета на свободу. Модное течение не могло не захватить в свой поток и народную песню. От «Дороженьки» (в ее первоизданном, можно сказать, классическом виде) откололась последняя часть, посвященная прощанью и, сочетаясь с сюжетом расставания, образовывала новые песни. Их трудно назвать вариантами, это либо далекие по стилю версии, либо даже самостоятельные произведения на одну и ту же тему с одинаковым повторяющимся финалом.

Сопоставление «Дороженьки» с женскими песнями XVIII в. позволяет сделать некоторые предварительные выводы о том, какую роль играют устойчивые поэтические формулировки в процессе создания народных песен. Некоторые фольклористы преувеличивают эту роль, считая возможным сложение но-

¹¹¹ Чулков, ч. IV, с. 97.

¹¹² См.: Веселовский А. А. Любовная лирика XVIII века. К вопросу о взаимоотношении народной и художественной лирики XVIII в. СПб., 1909; Акимова Т. М. Изображение психологического состояния в народной лирической песне.— В сб.: Современные проблемы фольклора. Под ред. В. В. Гура. Вологда, 1971.

вых песен из устойчивых поэтических формул¹¹³. Лопатин, например, говорит: «Таково свойство народной поэзии, что в ней определенные чувства выражаются всегда более или менее однообразными оборотами речи, откуда и возникают известные, твердо установившиеся формы народно-поэтического изображения и выражения, впоследствии делающиеся эпическими местами в образовании позднейших песен. Многие песни расставания именно выражаются этими последними словами «Дороженьки»¹¹⁴. Жаль, что так пишет большой знаток народной песни. Из общих мест никакого нового, тем более подлинно художественного произведения скомпоновать невозможно. Заимствования и перенесения слов из одной песни в другую нельзя назвать творческим процессом. Такие заимствования нередко зависят от произвола бесталанного певца, подчас же объясняются забвением подлинного смысла песни. Сам Лопатин при анализе вариантов доискивается до первоначального оригинала, стараясь изъять посторонние и чужеродные вставки. И как раз в таком-то оригинале он и признает не только первичное, но и наиболее самостоятельное и значительное в идейно-художественном отношении произведение.

Как и в каждом искусстве, в фольклоре немало вещей заимствованных, подражательных, эпигонских, несамостоятельных. Может быть, в народной поэзии их больше, чем в художественной литературе, потому что народные песни не закрепляются за авторами и каждый певец считает себя вправе внести в усвоенный текст что-либо от себя, добавлять и изменять его. Григорьев приводит пример такого личного вмешательства в песню «Не заря»: «В многообразных вариантах ее текста представляется столько общего по чувству и по содержанию с «Дороженькой», что иногда слова одной попадают у певцов в другую. Так, например, в «Дороженьке», как поет ее О. Л. Лазарев, встречаются стихи из «Зари» и это не случайно. Между песнями, различными по мелодиям, бывает иногда сродство в лирическом мотиве текста»¹¹⁵. Контаминация, указанная Лопатиным, в сущности представляет собою механическое соединение двух песен, разных по содержанию, эмоциям, качеству лиризма и героям.

Признание контаминации закономерным явлением в про-

¹¹³ См.: Штокмар М. П. Контаминация текстов в русской народной поэзии. М., «Известия АН СССР, ОЛЯ», т. X, вып. 2. 1951, с. 162.

¹¹⁴ Лопатин, с. 121—122.

¹¹⁵ Григорьев А. Указ. статья. — «Отеч. зап.», 1860, № 4, с. 474.

цессе создания фольклорных песен по существу сводится к отрицанию самостоятельности творчества народа, к теории вечного перепева старых сюжетов, мотивов и образов из какого-то нескончаемого поэтического фонда. «Любопытно при этом наблюдать,— говорит Б. М. Штокмар,— как отдельные фразеологические элементы могут преобразовываться в самостоятельные сюжетно-тематические построения»¹¹⁶. Изучение большого количества текстов полностью опровергает такое утверждение. Следует сослаться на исследование Колпаковой. «В дореволюционных песенных сборниках,— говорит она,— случаев контаминаций лирических протяжных песен вообще немного. В большинстве своем это песни, где к основному тексту присоединены фрагменты других»¹¹⁷. Подобные сочетания, по справедливому замечанию автора, не достигают положительных результатов. «В местностях, где традиционная лирическая протяжная песня... сохраняется особо бережно (так, например, в районах северной Карелии, в Беломорье, на востоке Архангельской области, в областях Вятской и Вологодской) случаев контаминации вообще значительно меньше, чем в среднерусских, более проезжих районах — в Поволжье, под Ленинградом, в рабочих районах Урала, где обилие культурных влияний и скрещивание песенных традиций, занесенных из различных областей страны, способствует как развитию мелкой вариантности, так и контаминированию целых текстов»¹¹⁸.

* * *

Последующее варьирование «Дороженьки» не делает художественных открытий. Наоборот, песня мельчает в своем содержании и теряет совершенство формы. Утрачивается и выразительный лаконизм изложения и богатство подтекста. Такие варианты известны с 30-х гг. XIX в. Первая половина песни сохраняется. Речь идет о той же дороженьке.

Не одна в поле дороженька,
В поле пролегала,
Частым ельничком, березничком
Белым зафростала.
Как нельзя-то мне к сударушке,
Нельзя в гости ехать.

¹¹⁶ Штокмар М. П. Указ. работа, с. 182.

¹¹⁷ Колпакова Н. П. Указ. работа, с. 173.

¹¹⁸ Там же, с. 173.

Но во второй части содержание совершенно меняется:

Хоть задумал бы к сударушке
К своей в гости ехать;
Хоть поеду я к сударушке,
К милой не доеду;
Хоть доеду я к сударушке,
Всю ночь протоскую
Я спрошу свою сударушку,
Спрошу про здоровье:
«Ты здорова ли, сударушка,
Как живёшь ты, можешь?»¹¹⁹

В разных сборниках XIX в. опубликовано несколько текстов «Дороженьки», примерно, такого же характера¹²⁰. Эти песни также трудно назвать вариантами. Скорее, это новые редакции или версии с сильно измененной второй частью.

...Что нельзя-то, нельзя к любушке-сударушке
Нельзя в гости ехать.
Хоть поеду, поеду к любушке-сударушке,
Я любить не стану;
Да хоть и буду сударушку любить,
Ночевать не буду;
Хоть и буду я ночевать,
А я спать не лягу;
Хоть и лягу спать,
Обнимать не буду;
Хоть и буду обнимать,
Целовать не стану...¹²¹

Мотив дорожки в таких песнях подчинен совсем не тому поэтическому замыслу, как в первоначальном тексте. Повествование в них сводится к борьбе героя с противоречивыми чувствами. С одной стороны, он хочет встретиться с девушкой, с другой — сомневается в своих чувствах, колеблется. Что ему мешает — неизвестно, вероятно, некая раздвоенность в своем отношении к девушке. Лопатин так характеризует этот новый цикл, отпочковавшийся от «Дороженьки»: «За последнее время явилось изменение, и довольно значительное, вследствие применения песни к частному случаю из жизни певца. Именно: вместо «ты прости-прощай, мил сердечный друг», и вместо окончания песни, как ее всегда в старину пели, давая этим окончанием смысл песни на расставание, стали петь о каком-то притворном охлаждении со стороны поющего к его любез-

¹¹⁹ Кашин, № 20, с. 105.

¹²⁰ Киревский, Новая серия, № 1417; Лопатин, с. 117.

¹²¹ Киревский, Новая серия, № 1417.

ной»¹²². Песня потеряла большую общечеловеческую мысль и чистоту эмоций. Появился оттенок чувственности и откровенный цинизм. «Она песня нехорошая», — говорила одна певица. «Ее нам петь нехорошо, она неприличная, одни озорные бабы у нас поют ее, да ребята пьяные!»¹²³.

Образ дорожки в данном цикле потерял прежнее значение. Изменился и герой песни. Иными показаны и взаимоотношения его с девушкой. Нет в этом сюжете и загадывания о будущем, так как отсутствует постоянный для «Дороженьки» финал. Повествование сжато до одного момента настоящего времени. Своеобразная композиция песни, организованная известным приемом повторения уступительных предложений: отрицание желаемого сменяется частичным утверждением и снова отрицанием и т. д. Так передается нерешительность героя, борьба с самим собой.

Разноречивые тексты, так или иначе соприкасающиеся с «Дороженькой», образовали своеобразный цикл произведений, различных по содержанию, но повторяющих один из ее мотивов. В одних случаях из «Дороженьки» взята первая часть с образом дорожки и к ней добавлена вторая половина совершенно другого содержания. В других случаях сохранена вторая половина с финальной сценой прощанья, но начало дано совершенно другое и даже от имени женщины. Одновременно «Дороженька» продолжала жить в своем классическом тексте как мужская протяжная песня. Известные знатоки и собиратели фольклорной лирики свидетельствуют, что лучшие певцы всегда имели в своем репертуаре эту песню.

Иногда ее называют ямщицкой. И для этого есть некоторые основания. «По своему обращению, и довольно длинному, — говорит Лопатин, — она невольно выражает столь близкое русскому человеку волнующее чувство дороги, полное для него поэзии. Наша равнина на бесконечном пространстве русской земли с ее редким населением многое на дорогах заставила пережить и перечувствовать русских людей. Русские дороги создали особый тип ямщицких троек, ямщицкой езды удалой и бесшабашной, с ухваткой, которой до сих пор стараются подражать лучшие деревенские ездоки»¹²⁴. Работа ямщиков, возможно, располагала к пению и способствовала развитию песенного искусства, особенно сольного. К сожалению, сведения

¹²² Лопатин, с. 120.

¹²³ Там же, с. 136.

¹²⁴ Там же, с. 122.

о репертуаре ямщиков очень скудны. Известно, что во второй половине XIX в. ямщики пели романсов не меньше, чем народных песен. Григорьев считает, что «Дороженьку» вряд ли можно считать ямскою, к тому же он вообще сомневается в возможности выделить особый репертуар для этой категории певцов.

Григорьеву особенно запомнилось исполнение «Дороженьки» О. Лазаревым, прославившимся в Москве в 50-е годы. Лопатин слышал, как замечательно пел ее один бурлак на средней Волге в 40-е годы. «Для исполнения таких песен,— говорит он,— необходима большая гибкость и свобода голоса; как ни варьирует народный певец песню, как он ее ни украшает различными вариациями,— он никогда не забывает, что песня сказывается, и все украшения у певца выходят легко, как бы небрежно брошенными, без ущерба выражению смысла текста и без нарушения главного, основного напева песни»¹²⁵. «В России есть много песен таких, которые поются больше в одиночку в силу своего смысла, своего поэтического значения. Такова песня «Не одна во поле дороженька»¹²⁶. Следует обратить внимание на слова Лопатина, что сольная песня «сказывается», то есть особое значение в ней имеют слова. Хоровая песня в этом отношении от нее отличается. Разумеется, в соль-ной песне и мелодия тщательно отработана. Для «Дороженьки», по мнению Лопатина, нужен большой голос, «могучий, со свободными и высокими нотами».

В своем исследовании Григорьев приводит несколько зарисовок портретов народных певцов и певиц. «Поэтическое и музыкальное чутье,— говорит он,— в таких, довольно притом нередких натурах, поистине поразительно»¹²⁷. Вот как, например, характеризует он одного приказчика-ярославца. «Голос у него объема необычайного... Песня его свободна; она не продается, а дарится приятелям, и целые долгие вечера готов он петь, когда видит, что слушатели чувствуют; и чем больше поет он, тем больше входит в лирическое состояние. Те немногие народные песни, которые встретятся промежду романсов... как-то: «Вспомни», «Не одна во поле дороженька», «Улетает мой соколик» и некоторые другие, доведены уже до той художественности, до той типичности мотива, в которой исчеза-

¹²⁵ Там же, с. 118.

¹²⁶ См.: Григорьев А. Указ. статья.— «Отч. зап.», 1860. № 4, с. 242.

¹²⁷ Там же.

ют и сливаются различные местные разнообразия...» У знаменитого в свое время певца О. Л. Лазарева Григорьев отмечал сильное влияние цыганщины, но вместе с тем прекрасное «восхождение фистулою до самых верхних звуков и плясовой, поджигающий характер чувства»¹²⁸. Среди певцов, даже отличных, исследователь называет и таких, которые не проникают в смысл народной песни: «они не ее поют, не ее любят, а высказывают в ней ... блестящие стороны своих талантов. Так одной, например, удаются в песне ... места патетически плачевные и, вследствие этого, все тоскливое, что попадает ей в русской песне, она доводит до вытья; другому бог дал много бойкости, размашистости, удали: он эти качества переносит во всякую русскую песню; на них, как говорится, и выезжает»¹²⁹. Больше всего ценит Григорьев самобытное пение, лишенное налета цыганщины. «Весь пламень чувства у него в вибрации голоса, особенным образом, как будто нарочно устроенного для великорусского пения, голоса, способного тянуться долго до бесконечности, подниматься фистулою на высоту и дрожать грудным тембром, колебаться волнообразно и даже ныть, как ноет сердце»¹³⁰.

Талантливым, запоминающимся назвал Л. Н. Толстой исполнение «Дороженьки» цыганкой Таней, рассказывая в главе X «Детства» об отце героя. «Он любил музыку, пел, аккомпанируя себе на фортепиано романсы приятеля своего А..., цыганские песни и некоторые мотивы из опер», откровенно говорил, «что он не знает лучше ничего, как «Не будите меня, молодую», как ее певала Семенова, и «Не одна», как певала цыганка Танюша»¹³¹. Речь идет, как видно, о начале XIX в. К тому же времени относится упоминание этой песни Грибоедовым.

Наиболее памятно каждому русскому, да и не только русскому человеку исполнение «Дороженьки» замечательным певцом-самородком Яковом Турком, описанное Тургеневым в рассказе «Певцы». Одаренный от природы певец-художник произвел на слушателей, различных по социальному сознанию, культурному уровню и степени восприимчивости, одинаково потрясающее впечатление. Вместе с тем каждый присутствовавший на состязании певцов в Притынном кабаке переживал пение Якова по-своему. У каждого чувство было свое, особое.

¹²⁸ Там же.

¹²⁹ Там же, с. 247.

¹³⁰ Там же, с. 246—247.

¹³¹ Толстой Л. Н. Собр. соч. в 14-ти томах, т. I. М., 1951, с. 30.

Мягкая грусть песни вызывала разные, но глубокие эмоции.

«Не одна во поле дороженька пролегалала», — пел он, и всем нам сладко становилось и жутко ... Он пел, и от каждого звука его голоса веяло чем-то родным и необозримо широким, словно знакомая степь раскрывалась перед вами, уходя в бесконечную даль... Не знаю, чем бы разрешилось всеобщее томление, если б Яков вдруг не кончил на высоком, необыкновенно тонком звуке — словно голос у него оборвался»¹³². Описание пения в этом рассказе так точно и выразительно, что читатель способен воспринять и переданное автором эстетическое чувство. И это удивительно. Удивительно потому, что в первоначальном тексте рассказа, опубликованном в «Современнике» в 1850 г., Яков поет не «Дороженьку», а «При долинушке стояла, калинушку ломала». М. К. Азадовский в обстоятельной и чрезвычайно интересной статье излагает историю замены Тургеневым одной песни другою. Судя по описанию, Яков пел протяжную грустную песню, вызвавшую слезы у жены кабатчика и повергшую всех в необычайное душевное волнение. Однако песня «При долинушке стояла» веселая и даже плясовая. М. К. Азадовский приводит воспоминания одного литератора и большого «специалиста по части русского пения», который указал Тургеневу на его ошибку: «Певец мог спеть ее («При долинушке стояла») великолепно; но возбудить в слушателях то сладкую тоску, то томительное очарование, изображение которых и составляет главную прелесть рассказа, он, как бы ни пел, возбудить эту песню не мог»¹³³. Тот же литератор подсказал писателю заменить песню «Дороженькой». Азадовский говорит, что Тургенев все же сперва прослушал «Дороженьку» в великолепном исполнении большого любителя народной песни известного художника К. А. Горбунова в то время, когда готовил отдельное издание «Записок охотника», а потом и произвел замену.

Несмотря на большую фактичность и подробность, статья Азадовского не рассеивает недоумения о том, какую же песню слышал Тургенев в кабаке. Исследователь считает, что «При долинушке стояла» была известна не только в плясовом, но и в грустном варианте. Но его ссылки на публикации не подтверждают высказанной мысли. Вопрос этот остается пока открытым. Возможно, что Тургенев забыл, какую песню пел

¹³² Тургенев И. С. Собр. соч., т. I. М., 1953, с. 306—307.

¹³³ Азадовский М. К. Указ. статья.— «Изв. АН СССР, ОЛЯ», т. XIII, 1954, вып. 2, с. 164.

Яков Турок. Замена же оказалась для него возможной потому, что песня Якова Турка тоже была любовная, с широкой распевной мелодией, «хватающей за душу», и имела много общего с «Дороженькой».

«Дороженька» приводится и в более поздних произведениях художественной литературы, особенно в очерках, но в описании ее исполнения заметно влияние Тургенева. П. И. Мельников-Печерский в «Старых годах» рассказывает о том, как размягчило сердце барина-самодура пение «Дороженьки»¹³⁴. А. И. Эртель в очерке «Полоумный» подробно описывает, как поет «Дороженьку» обздоленный кровопийцей-купцом Егор. Голос Егора был «хорош: звонкий, тягучий ...» «...Только уж больно тоскливо да жалостливо был этот голос... Словно не песню он пел, а слезную жалобу какую-то ... Слушаешь, слушаешь ту песню, дело идет в ней о дороженьке, что пролежала по широкому чистому полю, а так и чудится, что то не о дорожке идет речь, а о жизни, безвременно загубленной, о доле бесталанной, о любви опозоренной»¹³⁵.

Григорьев и Лопатин слышали, как исполняли «Дороженьку» народные певцы, которые были широко известны и стали почти профессионалами, поскольку выступали в разных аудиториях города, а некоторые к тому же восприняли воздействие цыганской манеры. Но Григорьев подчеркнул, что он гораздо выше ценит неприукрашенное народное пение, естественное, непосредственное и искреннее. Такое исполнение «Дороженьки» в обычной бытовой обстановке деревенскими певцами описала известная собирательница-музыковед Ев. Линева. Она приводит в своем сборнике нотную и словесную запись и дает подробную характеристику трех вариантов мелодии «Дороженьки», прослушанных ею в Новгородской губернии в 1901 г.¹³⁶ Ее рассказ так выразителен и прост, что понятен и не специалисту. Она отмечает прежде всего поразившую ее красоту и разнообразие вариаций мелодического звучания этой песни: «Певцы так картинно водят голосом, что воображению живо представляется дорога». Исполнение «Дороженьки» послужило исследовательнице доказательством, «что народный певец, кроме правила согласования, в большинстве

¹³⁴ См.: Мельников-Печерский П. И. Старые годы.— В кн.: Русские повести XIX века. Т. I. М., 1956, с. 58.

¹³⁵ Эртель А. И. Записки степняка. Очерки и рассказы. М., 1958, с. 562.

¹³⁶ См.: Великорусские песни в народной гармонизации. Записаны Е. Линева. Вып. II, Песни новгородские. СПб., 1909, с. LXVIII.

случаев, словесного и музыкального акцента, руководится еще какими-то другими музыкальными соображениями. Как иначе объяснить те красивые музыкальные фразы, которые поются иногда на короткие слова и восклицания, вставленные в текст песни и служащие ей украшением». В двух сольных вариантах Линева отметила строгость мелодического рисунка: «Хотя они близки друг другу по ладу и ритму, но различны по детальной разработке украшений, которая так изящна, что невольно поражает при заведомом отсутствии каких-либо научных музыкальных знаний у певцов». Строгая простота исполнения сочеталась с «чувством меры, соответствием частей, без повторения хотя бы один раз той же фигуры», а изящество всего склада песни напоминало ей «произведения классиков и невольно заставляло удивляться художественному мастерству людей, не имеющих понятия не только о теории композиции, но даже о простой грамоте». «Еще более удивляет, — говорит она, — трехголосное изложение той песни, в котором искусно развивается основная мелодия в подголосках»¹³⁷.

* * *

Любовные мужские песни не составляют отдельного жанрово-тематического цикла, как военно-бытовые или удалые. Вместе с женскими они входят в общий состав фольклорной любовной лирики и имеют много общего с женскими необрядовыми «повествовательного типа». В женском творчестве любовная тема так или иначе присутствует почти во всех жанрах. В свадебной лирике она решается условно-символически. В хороводной игре рисовались откровенные идеалы любовно-брачных отношений героини и мужа-ровни. В песнях же мужских любовная тема обособлена и редко сочетается с другими темами данной группы.

Мужские фольклорные песни любовной тематики сложились позже обрядовых и семейных. Начиная с XVIII в., в этой лирике постепенно утрачивались народно-песенные традиции и репертуар стал заполняться литературными любовными песнями и романсами.

¹³⁷ Там же, с. LXX.





III. УДАЛЫЕ ПЕСНИ

Большое место в мужской народной лирике занимают песни удалые. Для того, чтобы верно понять идейно-эстетическое своеобразие произведений данного цикла, необходимо выделить их из общей массы песен, называвшихся обычно разбойничьими. Удалые песни не только по проблематике, но и по жанровым признакам решительно отличаются от песенного фольклора о разбойниках. Удалые песни — это лирика. О разбойниках же народ поет в балладах¹. Удальцов лирических песен народ поддерживает своим сочувствием, разбойничество же он осуждает, как всякую преступность. В центре внимания удалых песен лирический герой с его внутренним миром, тревогами и раздумьями. Описания и внешние действия занимают небольшое место. В балладах же о разбойниках рассказывается о жестокостях и ужасах. Главное в них — события. Разбойничьи и удалые песни не всегда разделяются и в настоящее время, а между тем такое деление требуется и проблематикой, и характером героев, и поэтикой, и жанровыми особенностями тех и других. Разумеется, в самой действительности правительство не различало удалцов-разбойников с обычными преступниками и грабителями. В песенном же творчестве народа отношение к тем и другим было неодинаково.

Удалые песни порождены феодализмом, точнее, последней его стадией — крепостничеством, и их творческая жизнь пре-

¹ Наиболее известные: «Братья разбойники и сестра», «Муж-разбойник» (или «Разбойничья жена», по обозначению В. Г. Короленко), «Разбойничья лодка на Волге» и др.

кратилась вместе с концом этой эпохи. В советское время они забыты.

Формирование жанра, по-видимому, происходило в XVII в., когда завершился процесс полного закрепощения народа, когда усилились побег крестьян от помещиков. «Первою ступенью, прямым верным шагом к разбоям были побег»². В условиях всеобщего хищничества, злоупотреблений чиновников при неограниченной власти дворян над крестьянами ограбление помещика его голодными людьми не могло представляться народу ни преступлением, ни жестокостью. Крестьяне укрывали от властей и беглых, и разбойников. Борьба народа за свои права была одновременно и мстью порабощенным. Указы правительства XVIII в., увеличивавшие власть помещиков над крепостными, усилили стихийные выступления и протест народа. Побег не уменьшился и после введения паспортной системы. Стали изготавливаться фальшивые паспорта. Возникли даже центры по продаже таких поддельных документов, например, в селе Лысково Нижегородской губернии. Низовое Поволжье слыло вольным краем.

Кому плыть в Камыши,
Тот и паспорт не пиши,
Кто захочет в Разгуляй,
И билет не выправляй.

Так пела бурлацкая песня, упоминая Камышин и Астрахань, которая прозывалась Разгуляй-городом. Правительство учредило в понизовых городах сторожевые посты и заставы, но дежурившие на них солдаты были малограмотны и верили любой бумаге с печатью. Когда появились губернские газеты (то есть с 30-х гг. XIX в.), в них стали систематически печататься приметы пойманных полицией беглых, чтобы их могли опознать помещики. Но никакие меры властей не в силах были преодолеть тягу народа к воле.

Удалые песни тесно соприкасались с художественной литературой почти на всем протяжении XIX в., особенно же его первой половины. Писателей привлекала устремленность героев этой лирики «из темноты и духоты на простор и приволье души». Образы и мотивы, а иногда и цитаты из удалых песен включались в повести, давались в виде эпиграфов. По мотивам удалых песен сочинялись поэмы, стихотворения, бал-

² Аристов Н. Я. Разбойники и беглые времен Петра В. (1682—1725). — «Библиотека для чтения», 1864, октябрь, с. 28.

лады. В течение десятилетий звучали в поэзии голоса «узников» (Ф. Глинка, Пушкин, Лермонтов, Полежаев и т. д.), слышны были призывы к воле (Лермонтов, Пальм, Огарев и т. д.). Начиная с XVIII в., был создан литературный образ вольной Волги — пристанища отважных удальцов. До наших дней популярна песня неизвестного автора «Вниз по матушке по Волге», рисуемая широкие просторы раздольной русской реки, заключающая в себе эмоциональный заряд удалы и свободы³.

Декабристы и Пушкин воспринимали народные удалые песни как выражение дум и сокровенных чаяний народа, относились к ним с сочувствием и поддержкой. Писателей-романтиков привлекали образы сильных и независимых героев, стоящих выше толпы. Даже жестокость этих опозитизированных ими натур не могла оттолкнуть, так как признавалась выражением больших страстей. Таковы разбойники неоконченной одноименной поэмы Языкова, герои некоторых песен Н. Цыганова, «Атамана» Лермонтова, «Песни разбойников» А. Вельмана и очень многих поэм и песен совсем мало известных авторов. Высокую оценку удалые народные песни получали и у поэтов, далеких от прогрессивных кругов: И. И. Дмитриева, Н. Цертелева, даже П. Шевырева и историка Н. Костомарова. Жизнь удалых песен в художественной литературе оказалась более длительной, чем бытование их в народе. Достаточно напомнить народников, В. Короленко и других. Свободолюбивую настроенность и антиправительственную направленность этого фольклора впервые раскрыл в своем творчестве Пушкин, а позже теоретически обосновал Белинский. Он первый сознательно переименовал «разбойничьи» песни в «удалые», что вызвало насмешливую отповедь литераторов из реакционного лагеря. Шевырев назвал критика «удалым молодцом современной русской критики», внесшим в нее «народную стихию», а самую критику назвал «удальством»⁴. Герцен же истолковал удалые песни с большим, чем Белинский, революционным акцентом. Их основополагающая трактовка надолго сохранилась в демократической литературе XIX в. (например, пьеса «Воевода» А. Н. Островского). Но стихийное бунтарство удалых

³ См.: Розанов И. Н. Песни русских поэтов XVIII—1-ой половины XIX в. М., 1936, с. 84.

⁴ Шевырев С. «Петербургский сборник, изданный Некрасовым». — «Москвитянин», 1846, т. 2, ч. 3, с. 176.

песен не удовлетворяло Чернышевского, жаждавшего разбудить политическую активность крестьян⁵.

* * *

Наибольшей популярностью пользовались удалые песни «Дубровушка», «Сирота», «Сокол в неволе» и некоторые другие. Они известны во многих записях. Замечательны также песни, которые сохранились в единственных текстах XVIII в. Это «Камышенка»⁶, «Как из славного царства Астраханского» «Еще что же вы, братцы, призадумались», «Пропились ребятушки, промотались», которые нередко, без всяких на то оснований, причисляют к разинскому циклу⁷. Понизовая вольница, «воровские» казаки, то есть неподчиненные правительству, изображены здесь в постоянной готовности к возмущению.

«Камышенка» начинается описанием красоты Низового Поволжья. Вольные казаки и бурлаки выплывают на легких стругах с Камышенки на Волгу.

Что повыше было города Царицына,
Что пониже было города Саратова
Протекала, пролежала мать Камышенка река,
За собой она вела круты красны берега,
Круты красны берега и зеленые луга,
Она устьцем впадала в Волгу матушку-реку...

Бурлаки, «заволгски удалыцы», нарядны и веселы. Песня любитса ими:

На них шапочки собольи, верхи бархатные,
Однорядочны кафтаны, все камкой подложены,
Канаватные бешметы в одну нитку строчены,
Все тафтяные рубашки, галуном обложены,
На них штаники суконны по-старинну кроены,
Что желтой сафьян сапожки, все шильцем каблуки...

Они поджидают губернатора и убивают его, а голову бросают в Волгу.

И что сами молодцы насмеялися ему:
— Ты добре ли, губернатор, к нам строгой был,
Ах ты бил ли нас, губил, много в ссылку посылал,
Ах ты жен наших, детей на воротах расстрелял⁸.

⁵ См.: Акимова Т. Чернышевский о народной песне.— В сб.: Чернышевский. Под ред. Е. И. Покусаева. Т. VI, 1971, с. 19.

⁶ Чулков, ч. III, № 54; Кирша Данилов, 43.

⁷ Чулков, ч. III, №№ 65, 78; ч. II, № 151.

⁸ Чулков, ч. III, № 54.

Песня опубликована в третьей части сборника Чулкова в 1773 г., то есть в самый разгар крестьянской войны под руководством Пугачева. И что в ней примечательно — это веселый, даже ликующий голос удальцов. Они свободны, празднично одеты, «веслами гребут, сами песенки поют», торжествуя победою над тираном, они неумолимы в своей справедливой мести, отвергая попытку губернатора откупиться. В XVIII же в., но, по-видимому, несколько раньше, вариант этой песни был зафиксирован в Сибири⁹. Генерал здесь назван князем Данилом Александровичем Репниным. Возможно, что песня возникла по поводу какого-то конкретного случая расправы с представителем власти. Столкновения казаков с воеводами нередко происходили и в XVII и в XVIII вв. на Волге и в частности в Астрахани. Однако точного приуроченья фактам, переданным в песне, найти невозможно. Некоторые исследователи предполагают, что первоначально она была известна с именем Разина и рассказывала об убийстве разинцами астраханского воеводы¹⁰. Но об этом историческом факте существует совсем другой сюжет. В точном соответствии с подлинными событиями Разин в этой песне сбрасывает воеводу с скаката, а сыновей его вешает за ноги. И народ не одобряет жестокой казни детей. В «Камышенке» все иначе. В сибирском варианте песня подробно выписывает яркие детали группового портрета казаков, подчеркивает их обеспеченность, даже богатство и независимость, идеализируя тем самым любимых героев. Народ восхищается их смелостью, волей, самостоятельностью, умением постоять за себя и отомстить врагу. Поджидая злодея-губернатора, они останавливаются у «Коловинских» островов, выходят «на зеленые луга», «расставили майданы терские», «раздернули ковры сорочинские» и начинают играть «золотыми тавлеями» «кто де костью, кто де картами, — все удалы молодцы». Губернатора спрятали на своих судах купцы под товарами. Казаки все же находят его и убивают¹¹. В «Камышенке» выражено нечто большее, чем только чувство ожесточения. Торжество людей свободных и независимых и сознание ими своей силы рисовались в песне как предчувствие будущих социальных побед.

В XVIII в. была известна другая версия «Камышенки», точнее, даже другой сюжет, но сходный по бунтарскому звуча-

⁹ Кирша Данилов, № 43.

¹⁰ См.: Трутовский В. Собрание русских простых песен с нотами. М., Музгиз, 1953, № 46.

¹¹ Кирша Данилов, № 43.

нию. В ней говорится о возмущении казаков начальством, которое «задает жалованье, кормовое, годовое и денежное»¹². Эта песня записана много раз и в XVIII и в XIX вв. Имя ненавистного правителя менялось. Его называли то Меньшиковым, то Репниным. Обе версии «Камышенки» были широко известны в XVIII в. не только в народном репертуаре, но и в литературе. Они привлекали внимание выражением народного негодования. Именно «Камышенку» имел в виду Радищев, когда писал в «Памятнике дактило-хорейческому витязю»: «У нас и в лесни про суда поют:

По той ли по матушке Камышенке реке
Плывут-выплывают два суденышка.

Песня нравилась живописностью пейзажа и одежды казаков и бурлаков, нарочито идеализированных. В. Майков в знаменитой поэме 1771 г. «Елисей, или раздраженный Вах» списал костюм своего героя с наряда бурлаков и казаков «Камышенки».

...Багрян сафьян до икр черкесски чоботы
Превосходили все убранства красоты.
Персидский был кушак, а шапочка соболя.
Из песни взят убор, котору у приволья
Бурлаки волгские напившись поют.
А песенку сню Камышенкой зовут,
Река, что устьицем в мать Волгу протекает.
Искусство красоты отвсюду извлекает¹³.

В XIX в. «Камышенка» ни в фольклоре, ни в художественной литературе развития не получила, хотя перепечатывалась очень часто, особенно в казачьих сборниках. Имя притеснителя народа нередко совсем не называлось. Если в ее основании и лежал какой-то исторический факт, то память о нем давно утратилась. Песня приобретала все более обобщенный смысл, отражая накапливавшееся недовольство народных масс. В ее героях народ видел мстителей угнетателям и своих защитников. Песня точно характеризует их в социальном плане. Они называются и бурлаками, и казаками, при этом иногда одновременно донскими, и гребенскими, и запорожскими, то есть вообще вольными людьми. В тексте Кириши Данилова они

¹² Чулков, ч. I, № 126; ч. II, № 131; Трутовский В. Указ. работа, № 48; Львов-Прач, № 4; Киреевский, вып. 8, с. 294. Но все публикации XIX в. повторяют какой-либо текст сборника Чулкова.

¹³ Майков В. И. Елисей, или раздраженный Вах. Песнь первая. Стихи 253—264.— В кн.: Майков В. И. Сочинения. СПб., 1809.

прямо названы «воровскими», то есть неподчиняющимися властям. Составители сборников XIX в., публикуя «Камышенку», убрали из нее мотивы протестующего содержания. Сюжет превращался в рассказ о веселой поездке казаков по Волге. В сборниках 1819 и 1822 гг. песня так и называлась «Прогулка донских казаков» (Голос веселый и протяжный)».

Некоторые фольклористы относят «Камышенку» к историческим песням. Но с этим трудно согласиться. В них нет главного, что обязательно для исторического жанра: правильной датировки фактов, точного обозначения имени действующих лиц и других исторических примет.

Известны еще три удалых песни, не сохранившихся в XIX в., но, по-видимому, популярных до конца XVIII в. Народ также воспевает в них героев-удальцов, сочувствует им и с любовью выписывает их портреты. С большим участием рассказывает о трудностях беспокойной жизни понизовых удальцов, о всюду подстерегавших их опасностях. Не всегда благоволила к ним и природа, особенно при наступлении холодов.

Что пропились робятушки, промотались,
Во косточки и в карты проигрался,
На что-то мы, робята, понадеялись,
Понадеялись робятушки на сине море,
Что на синее море на Хвалынское...¹⁴

Трудности и заботы забывались за беспечными играми. Удальцы не заметили, как замерзло Хвалынское море.

Каково-то наше море становилось,
Что ничем наше Хвалынское не ворохнется,
Замерзло наше судно в воровских островах...¹⁵

Освобождение от пут крепостничества несло с собой не только радости, но и многие невзгоды, вызываемые бездомным существованием. С наступлением холодов бурлакам, «воровским» казакам, беглым, словом, всем, кто представлял угрозу феодальному строю, приходилось особенно туго. На лоне природы уже невозможно было укрыться и прокормиться. В села уходило было рискованно, даже несмотря на то, что основная масса крестьян нередко принимала и скрывала удальцов от преследователей. Опасности, голод и тревоги сопровождали удальцов повсюду. Мечта о воле, побуждавшая людей к побегам от помещиков, оборачивалась своей прозаической стороной.

¹⁴ Чулков, ч. III, № 65.

¹⁵ Там же.

Песня «Что пропились робятушки, промотались» имеет много общего с известной разинской «Тихохонько сине море становилось», в которой говорится о замерзшем стружке повстанческого отряда. И это сходство не случайно. Весь цикл удачных песен идейно близок к разинским историческим песням.

Дубровушка

Среди традиционных старинных народных песен есть такие, которые издавна известны каждому русскому человеку, известны не в мелодическом исполнении, а в словесном тексте. В первую очередь из них следует назвать «Дубровушку», помещенную Пушкиным в центр романа «Капитанская дочка». Некоторые исследователи считают, что Пушкин и способствовал особой популярности этой песни¹⁶. Но вряд ли это так. «Дубровушка» и до напечатания исторического романа Пушкина была широко известна по многочисленным публикациям в сборниках и по упоминаниям в художественной литературе. В разных изданиях песен XVIII — первой половины XIX в. она печаталась не меньше 30 раз. Текст ее упоминается в некоторых повестях чулковского «Пересмешника»; она была литературно обработана И. И. Дмитриевым; ее анализирует в своих сочинениях Н. А. Цертелев; цитата из нее взята А. А. Бестужевым в качестве эпиграфа к его повести «Роман и Ольга»; в 1826 г. песня была полностью приведена А. Воейковым в очерке «Путешествие из Сарепты»; в 1830 г. подлинный текст ее параллельно с пародийным привел Н. Полевой в «Новом живописце»¹⁷. Особую популярность придало «Дубровушке» исполнение ее знаменитым Рупиным. Словом, известность этой песни в XVIII — первой половине XIX в. была очень велика.

¹⁶ См.: Розанов И. Н. Русские песни. М., 1952, с. 13.

¹⁷ См.: Чулков М. Д. Пересмешник или словенские сказки. 1766—1768.— В кн.: Русская проза XVIII века, т. I. ГИХЛ, 1950, с. 133; Дмитриев И. И. Карманный песенник. 1796, ч. III, с. 197—198, № 1; Цертелев Н. О произведениях древней поэзии.— «Сын отечества», 1820, № 30, с. 162—163; Бестужев А. Роман и Ольга.— «Полярная звезда», М., Изд-во АН СССР, 1960, с. 131; Воейков А. Путешествие из Сарепты на развалины Шери-Сарая, бывшей столицы Золотой Орды.— В кн.: Собрание новых русских сочинений и переводов в прозе, вышедших в свет с 1823 по 1825 год. СПб., 1826, с. 214; «Новый живописец общества и литературы», 1830, № 8, апрель, с. 136—142.

Не шуми, мати, зеленая дубровушка,
 Не мешай мне, доброму молодцу, думу думати,
 Что заутра мне, доброму молодцу, на допрос итти
 Перед грозного судью, самого царя.
 Еще станет государь-царь меня спрашивать:
 Ты скажи, скажи, детинушка, крестьянский сын,
 Уж как с кем ты воровал, с кем разбой держал?
 Еще много ли с тобой было товарищей?
 Я скажу тебе, надежа православный царь,
 Все правду скажу тебе, всю истинну,
 Что товарищей у меня было четверо:
 Еще первой мой товарищ — темная ночь,
 А второй мой товарищ — булатной нож,
 А как третье товарищ, то мой добрый конь,
 А четвертой мой товарищ, то тугой лук,
 Что рассыльщики мои, то калены стрелы.
 Что возговорит надежа православный царь:
 Исполать тебе, детинушка, крестьянский сын,
 Что умел ты воровать, умел ответ держать.
 Я за то тебя, детинушка, пожалую,
 Среди поля хоромами высокими,
 Что двумя ли столбами с перекладиной¹⁸.

Произведение справедливо признается «программной разбойничьей песней»¹⁹. «Дубровушка», действительно, не только самая известная, но и самая значительная по содержанию песня из цикла удалых. Социально-исторический факт поднят здесь до уровня политического события времени. Некоторые исследователи видят в ней словесный поединок, который «проводится как особое состязание»: царь требует назвать сообщников, а герой отказывается их выдать²⁰. «В этой песне,— говорит тот же автор,— перед нами пример юмора, от которого человек в избытке внутренних своих сил не отказывается даже в самых страшных и грозных для него положениях». Нет, не юмор, а горькая ирония пронизывает диалог молодца с царем. Повествование слишком серьезно и даже мрачно, речь идет о самой важной проблеме, о суровых законах жизни. Люди, самовольно порвавшие узы крепостничества, оказывались вне закона и в глазах властей были «ворами и разбойниками».

В образе «детинушки крестьянского сына» выступает не просто разбойник с большой дороги, а прежде всего человек, восставший против феодальных законов и норм жизни. В этом

¹⁸ Чулков, ч. I, № 131.

¹⁹ См.: Шкловский В. Матвей Комаров — житель Москвы. Л., «Прибой», 1929, с. 54.

²⁰ См.: Лопырева Е. Вступ. статья к сб.: «Лирические народные песни». М., 1955, с. 23—26.

заключен главный конфликт произведения. Вот почему удалец крестьянский сын поставлен перед лицом самого царя.

Песня ставит много сложных проблем, хотя не все из них разрешает до конца. Сложно авторское (народное) отношение к герою. Народ ему сочувствует и как бы оправдывает своим участливым отношением. Но одновременно в песне не проявлено никаких сомнений в справедливости требований царя и феодального закона. Слушатель и читатель погружаются в сложный строй чувств, в противоречивый внутренний мир героя. Удалые народные песни типа «Дубровушки» существенно отличаются от разинских и антикрепостнических, в которых народные герои не сомневаются в правоте своих действий и открыто борются с классовыми врагами. В «Дубровушке» наоборот и детинушка крестьянский сын опозитизирован народом, но и его противник-царь также не вызывает осуждения. Образ царя не снижен, как пытаются утверждать некоторые. Единственный примененный к нему эпитет «надежа православный царь» выражает доверие и уважительное к нему отношение и автора-народа и героя песни.

Весь процесс допроса ведется в самом высоком стиле, что говорит о значительности происходящего. Речь идет не о трагедии одной личности. В положении удалого разбойника мог оказаться любой человек из народа. Событие, изображенное в песне, вырастает до общегосударственного. Образ героя типичен. Песня решает не только социально-политическую проблему, но и морально-психологическую. Многое в повествовании не раскрыто: что толкнуло героя на опасный путь, почему он оказался одинок, где его товарищи, каковы были похождения и преступления, за которые он расплачивается.

Герой назван в песне крестьянским сыном и разбойником, то есть человеком, лишенным самых минимальных прав. И он отвечает перед представителем верховой власти — царем. Столкнулись диаметрально противоположные силы феодального общества. Главная социальная проблема эпохи доведена до крайней степени остроты и значительности. Народ как бы не в силах осознать и разрешить социальный конфликт. Герой в большей мере чувствует, чем понимает сложность своего положения. Он не способен признать себя правым, как и осознать порочность общественного строя. Драматизм положения героя усугубляется еще и тем, что он страдает морально, не отрицая своей виновности «по человечеству» и в то же время понимая невозможность действовать иначе. Он не видит выхода из создавшегося положения. Сила и привлекатель-

ность удальца — в его благородстве, в том, что он отказывается выдать товарищей. Он самостоятелен в столкновении с царем, всю ответственность берет на себя, не рассчитывая ни на милость, ни на снисхождение. Допрос ведется на самом высоком уровне.

Я скажу тебе, надежа православный царь,
Все правду скажу тебе, всю истинну...

Молодец еще не пойман. Он не в темнице, а в своей естественной стихии, в дуброве, которая шумом усиливает его тревожную думу. Образ леса не символичен, не метафоричен, он реален, но поэтически эмоционален и лиричен, поскольку дуброва не только не «мешает» молодцу подготовиться к решающему моменту жизни, а, наоборот, психологически соответствует его душевному состоянию. Трагизм ситуации внутренний, нравственный. Героя тревожит не только предстоящая расплата, но и раздвоенность собственной личности. Народ не задается целью показать исключительный или занимательный случай. Все сосредоточено на раздумье о смысле такого массового явления эпохи, как разбойничество. При этом поведение каждого персонажа представлено как единственно возможное и неизбежное в данных социально-исторических условиях. Высокая сфера жизни изображается торжественно-пафосно. Даже «низкий» по теме, прозаический конец песни — приказ о повешении — не выпадает из этого строго монументализма. Приговор царя выражен метафорически, как награда, как «высочайшее пожалование». В художественном стиле песни вообще мало условного. Нет обычной символики и в зачине, изображающем взволнованно шумящую дуброву. Ее тревожный шум, возможно, характеризует реальное состояние ночного леса, по-своему воспринятое смятенной душой героя. В одинаковой мере можно видеть в шумящей дуброве и олицетворенную природу, тем более, что герой обращается к ней с прямою речью. Удальцы жили и скрывались в лесах, которые были для них и защитой, и родным домом. И обращение песенного молодца к лесу кажется простым и естественным. Во всяком случае образ шумящей дубровы не содержит той поэтической условности, какая обычна в картинах природы в свадебной лирике. Последнее обращение к дуброве выражает глубокую взволнованность и тревогу героя. В песне нет сложного сплетения внешних событий. Она лишена и какой-бы то ни было чувствительности. Ее содержание философское и психологическое.

«Дубровушка» отличается от подлинно разбойничьих песен, изображающих подвиги преступников. Народ осуждает разбой. В «Дубровушке» речь идет не о преступлении, не о жестокости нравов, а о таком явлении, которое составляло страшную трагедию народа в крепостническую эпоху. Но при всей реалистичности содержания песни нельзя не заметить в ее фабуле несомненного вымысла. Имеется в виду рассказ о царском суде.



Изображенная в песне обстановка суда не вызывает доверия. Но в данном случае отступление от реализма закономерно. Суду и приговору придано здесь особое значение, так как герой выражает мироощущение всего народа. И он становится перед лицом самого царя. Таково значение явной условности в изображении суда.

Чернышев приводит в комментариях следующую справку: «Царский суд, о котором говорит песня, не только поэтическая картинка. Любопытен в отношении песни какой-то особенный царский суд — обрядовый, декоративный»²¹. Такие сведения взяты им из книги И. Снегирева о лубочных картинках, где говорится об особом царском суде. Он происходил якобы «в три судные срока: на рождество христово, на троицые и Семене днях. Местом этого суда на Москве был приказ большого дворца и царская дума. Чего не могли решить наместники и волостели, то решал сам государь, которого суд почитался судом божим.

...Приговоры царского суда сохранились только в некоторых актах, преданиях и старинных песнях, но не перешли в лубочные картинки»²². В подтверждение же своего сообщения Снегирев приводит цитату из нашей песни. Как видно, его представления о царском суде были основаны на тексте «Дубровушки». Невозможно предположить, чтобы на царском суде, хотя бы и менее торжественно обставленном, могло разбираться дело разбойника «детинушки крестьянского сына». Судебник Ивана IV относит дела о разбое к ведению губных старост. По судебнику 1550 г. все судопроизводство было централизовано. 12-я статья говорит, что преступник, уличаемый «в пожоге, или душегубстве, или в разбое, или в тадбе», дол-

²¹ Чернышев, Комментарий, с. 412.

²² Лубочные картинки русского народа в Московском мире. Сочинение Ив. Снегирева. М., 1861, с. 57.

жен быть отдан «на поруку ... ино его поставити перед Государем»²³. Выражение «поставити перед Государем» — чисто юридический термин, означает поставить перед судом. «Посредством термина «Государь» составитель ввел в статье 12 аспект центрального судопроизводства по уголовным делам»²⁴. В песне же, вероятнее всего, изображен идеальный, самый справедливый, по народным представлениям, суд. Народная песня стремится к изображению жизни не столько в действительных, сколько в идеальных категориях. Народ сочувствует своему герою, выступает как бы заодно с ним и показывает рассмотрение дела в суде, не вызывающем недоверия.

* * *

Некоторые исследователи признавали источником «Дубровушки» более раннюю песню о правеже. Однако, если взять песню «Правеж» в ее первоначальном и так сказать беспримесном виде, то в ней трудно усмотреть что-либо общее с «Дубровушкой». Это, скорее, историческая баллада, замечательная совершенством композиции, выразительностью изображенных сцен и поэтичностью языка:

Били доброго молодца на правеже
На жемчужном перехрестычке
Во морозы во хрещенские
Во два прутика железные.
Он стоит, удаленький, — не тряхнется,
И русы кудри не шелохнутся,
Только горячи слезы из глаз катятся²⁵.

Проезжавший мимо царь спрашивает, за что бьют молодца, и тот рассказывает, что не он грабил казну монастырскую, а «мужики-кашилы», а он перебил мужиков и забрал казну. Царь требует отпустить молодца. В некоторых вариантах изображен Иван Грозный. Следует сказать, что и в «Дубровушке» иногда (но очень редко) в образе царя представлен также Иван Грозный. Как видно, ничего общего между «Дубровушкой» в «Правежем» нет. Различны в них действующие лица, различны преступления и приговор. К тому же в «Правеже» речь идет не о суде, а о наказании. Песня о правеже старше «Дубровушки». Об этом говорит имя Ивана IV, об этом сви-

²³ Судебники XV—XVI вв. Под общей ред. Б. Д. Грекова. М., Изд-во АН СССР, 1952, с. 144.

²⁴ Там же, с. 203.

²⁵ Киреевский, вып. 8, с. 33.

детельствует изображенный обычай «править» долги батогами на площади, а также стиль и язык песни с значительным числом архаизмов. По-старинному, с ударением на *á* произносится и самое слово «пра́веж» соответственно требованиям ритма²⁶. Песня о правеже близка не к «Дубровушке», а к другой исторической балладе — «Молодец и казна монастырская».

Наличие и в «Дубровушке», и в «Правеже» царского допроса, хотя и различного по сути, дали основание одному из исследователей признать, что оба произведения возникли в XVI в., хотя для такого утверждения требуются более веские аргументы²⁷. Чисто лирической песней, возникшей «на эпических местах» «Правежа», признал «Дубровушку» Лопатин: «Не шуми, мати, зеленая дубровушка» есть отражение вариантов «Правежа», сама составляет его вариант волжский разбойничий»²⁸. Такое истолкование взаимосвязи указанных песен также сомнительно. М. О. Скрипиль находит, что оба произведения отразили «более реальное» представление о царе, «без привычной идеализации». Народ якобы «видит в нем уже не заступника своего, но жестокого самодержца, безжалостно преследующего тех, кто стремится к свободе». В этих песнях «намечен, пока еще в очень слабой форме, важнейший социальный конфликт эпохи — конфликт между народом и самодержавием»²⁹. Но в XVI в. народ еще не был способен выступать против самодержавия. Ошибочность приведенного суждения слишком очевидна. Царь и царский приговор в «Правеже», бесспорно, идеализируются. То же следует сказать и о царском суде в «Дубровушке».

В поздних вариантах песни о правеже можно встретить мотивы, заимствованные из «Дубровушки» и из других удалых песен. Так, в сцене допроса есть упоминание «товарищей» молодца, в словах царя встречается обещание «пожаловать хоромы высокими» и т. д.³⁰. Все это свидетельствует о том,

²⁶ См.: Словарь современного русского языка. Изд-во АН СССР, т. 11, 1961, с. 14.

²⁷ См.: Скрипиль М. О. Народное поэтическое творчество периода укрепления централизованного Русского государства (XV—XVI вв.). — В кн.: Очерки по истории русского народного поэтического творчества. М., Изд-во АН СССР, т. I, 1953, с. 321.

²⁸ Лопатин, с. 131.

²⁹ Скрипиль М. О. Указ. работа, с. 322.

³⁰ Контаминации «Дубровушки» с песней о правеже см. в изданиях: «Отечественные записки», 1848, т. IX, № 8, с. 139; Сахаров И. П. Песни русского народа, ч. 4. СПб., 1839, с. 291, № 28; Киреевский, вып. 6, с. 198; вып. 8, с. 31 и др.

что «Дубровушка» широко бытовала тогда, когда песня о правеже уже забылась.

* * *

Начиная с конца XVIII в., «Дубровушку» стали иногда считать сочинением вора и сыщика Ваньки Каина. К книге о жизни этого персонажа, изданной Матвеем Комаровым в 1779 г., приложен сборник песен, якобы исполнявшихся этим героем ранней детективной литературы. В последующих изданиях Комаров увеличивал сборник, называя его «Сборником каиновых песен». В нем было немало песен удалых, в том числе и «Дубровушка», что позволило некоторым писателям признать авантюриста автором данных песен, то есть как бы выразителем народного мнения³¹. Это нелепое суждение поддержал Бессонов³². Авторство Каина было опровергнуто в специальной книге В. Шкловского «Матвей Комаров — житель Москвы»³³. Все же в самое недавнее время легенда о сочинении «Дубровушки» Каиным неожиданно возродилась. В детективном персонаже пытались увидеть «поэта и сочинителя песен». Он якобы привлек внимание Пушкина, который «отыскивал признаки мятежного духа, пусть еще бессознательного, анархического, проявляющегося даже иной раз в искаженных формах, как, например, у поэта-грабителя Ваньки Каина, идеализированного в народных преданиях и песнях»³⁴. Такое суждение могло возникнуть только по неосведомленности о грабителе XVIII в. и об отношении к нему народа. Известно сочинительство Каина, но оно не имеет ничего общего с народной поэзией³⁵. Никогда народ в своем творчестве Каина не поэтизировал. В его лице он ненавидел сыщика, каким тот стал в конце жизни. В книге Комарова приведена песня о беглом, где Каин прямо называется сыщиком.

Ах, тошным-то мне, доброму молодцу, тошнехонько,
Что грустным-то мне, доброму молодцу, грустнехонько
Мне да ни пить-то, ни есть, доброму молодцу, не хочется,
Мне сладкая сахарная яства, братцы, на ум нейдет,

³¹ См.: Макаров М. П. Русское национальное песносочинение. М., 1809.

³² См.: Киреевский, вып. 9, с. 70—71.

³³ См. также: Чернышев, Комментарий, с. 412—413.

³⁴ Слонимский А. Мастерство Пушкина. М., ГИХЛ, 1959, с. 153—154.

³⁵ См.: Мордовцев Д. Л. Ванька Каин. Исторический очерк. СПб., 1878, с. 47 и 68.

— Мне Московское сильное царство, братцы, с ума нейдет.
Побывал бы я, добрый молодец, в каменной Москве,
Только лих-то на нас, добрых молодцев, новый сыщичек
Он по имени, по прозванию Иван Каинов.
Он не даст нам, добрым молодцам, появиться,
И он спрашивает пашпортов все печатных.
А у нас, братцы, пашпорты своеручные,
Своеручные пашпорты все фальшивые ³⁶.

Книга Комарова о Каине относится к гораздо более позднему времени, чем удалая песня «Не шуми, мати, зеленая дубровушка» и весь близкий к ней цикл. А главное, бездарные «творения», созданные Каином по образцам низкопробной бульварной литературы, не только не имеют ничего общего с народной поэзией, но его вещи и не были известны народным массам. Лопатин во время записи песен в Москве долго и упорно искал «Дубровушку». Многие ее не знали. Другие говорили, что песня хорошая. Говорили, что в ней поется о Степане Разине, или о Пугачеве. Называли эту песню «разбойничьей», но никто никогда не упоминал Каина. «Дубровушка» отличается от песен Каина и местом возникновения. Он сам известен был прежде всего Москве и чужд остальной России, затем вскоре и в Москве был забыт. А «Дубровушку» Лопатин считал типично волжской ³⁷. Все исследователи видели в Каине порождение крепостнического общества и это, несомненно, так. Но народ никогда его не прославлял. И для утверждения, что «среди народа, который видел в Каине мстителя своим исконным насильникам и угнетателям, он пользовался несомненным сочувствием» ³⁸, нет никаких оснований.

В одной песне имя Каина стоит рядом с Ермаком Тимофеевичем, Стенькой Разиным, Иваном Мазепой и Гришкой Отрепьевым, но такой путаный текст принимать в расчет не приходится ³⁹. Популярность авантюристу-сыщичку создал не народ и не народное творчество, а лубочная литература, откуда его имя в единичных случаях могло проникнуть и в фольклор. «История» этого героя детективной литературы продолжала

³⁶ Комаров М. Обстоятельные и верные истории двух мошенников: первого российского славного вора, разбойника и бывшего сыщика Ваньки Каина со всеми его сысками, розысками, сумасбродною свадьбою, забавными разными его песнями и портретом его... СПб., 1779, с. 109.

³⁷ Лопатин, с. 181.

³⁸ Благой Д. Д. История русской литературы XVIII в. Изд. 2-е. М., 1951, с. 478—479.

³⁹ Чулков, ч. IV, № 67; Русские песни XVIII века. Песенник И. Д. Герстенберга и Ф. А. Дитмара. М., Музгиз, 1958, с. 349.

переиздаваться до 60-х гг. XIX в., что возмущало Н. А. Добролюбова⁴⁰.

* * *

В печати «Дубровушка» появилась впервые в 1770 г. в «Собрании разных песен М. Д. Чулкова»⁴¹ и после этого публиковалась в многочисленных песенниках. В 1796 г. ее обработал в стиле сентиментальной литературы того времени И. И. Дмитриев и поместил в своем сборнике «Карманный песенник»⁴². Но в большинстве изданий XVIII — начале XIX в. текст «Дубровушки» сохранялся в том виде, как в сборнике Чулкова, откуда он, несомненно, и заимствовался. Содержание песни истолковывалось по-разному. Н. Цертелев отнес «Дубровушку» к лиро-эпическим повествовательным произведениям, оценив в них «смелые изображения, живость красок и точность выражений». «Вообще,— пишет он,— повествовательные песни дышат жестокостью прежних времен. Везде однако же блестит в них воображение — и в порывах дикой свободы и в унынии мрачного рабства. Вот образчик лиро-эпической русской песни», — говорит он, указывая на «Дубровушку»⁴³. Подобную оценку дал «Дубровушке» и А. Воейков. Напуганный недавней крестьянской войной и движением декабристов, он пытается разгадать, кто мог идти на большую дорожку или на Волгу в разбойники, и видит в этих людях злодеев по природе. Среди них мог быть и «дворянин, в похожей на ненависть любви к роду человеческому устремившейся по следам Карла Моора злодействами водворить на земле добродетель и в красноречивых воззваниях выдававший себя за посредника между сильным и слабым, богатым и бедным, в самом же деле бывший бешеным нарушителем божеских и человеческих постановлений, филантропом на манер Робеспьера, Марата и Дантона»⁴⁴. Приведя здесь же «Старинные песни волжских разбойников», в том числе и «Дубровушку», автор подчеркнул этим общность эмоционального строя

⁴⁰ См.: Добролюбов Н. А. Жизнь Ваньки Каина, им самим рассказанная. Новое издание Григория Книжкина. СПб., 1859.—«Современник», 1859, кн. III, с. 82—83.

⁴¹ Чулков, ч. I, № 131.

⁴² См.: Дмитриев И. И. Указ. работа, ч. III, с. 197—198, № 1.

⁴³ Цертелев Н. Указ. статья.—«Сын отечества», 1820, № 30, с. 162—163.

⁴⁴ Воейков А. Указ. соч. с. 201.

удалых песен с революционными настроениями своего времени, которые он открыто осуждал. Многие реакционно настроенные литераторы не хотели видеть в «Дубровушке» произведения большой общественно-политической мысли, сопровождающей ее текст заголовком «Достойное наказание разбойнику».

Пушкин поместил песню «Не шуми, мати, зеленая дубровушка» в центральную главу романа о крестьянской войне XVIII в. и уже тем самым показал свое понимание ее ведущей идеи. Возможно, что фольклорная цитата, приведенная в «Капитанской дочке» в полном и подлинном виде, была своего рода ответом на полемический выпад «Московского телеграфа» против якобы ложно-романтической трактовки Пушкиным народной поэзии. И. Полевой не сумел понять и оценить прогрессивности реалистического истолкования народного творчества поэтом. В его произведениях крестьянской и фольклорной тематики он увидел ложную простонародность. В приложении к журналу, носившему название «Новый живописец общества и литературы», была напечатана сатирическая сценка под названием «Зимний вечер», явно намекавшая на «Зимний вечер» Пушкина. В ней критик напечатал подлинный текст «Дубровушки» и рядом стилизацию в утрированно-романтическом стиле:

Умолкни, дикая дуброва,
Дай мне подумать, погадать!
Завтра казнь моя готова,
Мечу булатному сверкать
Над юной, буйной головою,
И палачи мои толпою
Меня у плахи будут ждать.
Сам Грозный Иоанн предстанет
В толпе опричных и стрельцов
И роковым мне словом грянет:
«Скажи мне, выродок рабов,
Открой мне смелые заветы:
Вещай мне, кто твои клеветы,
Сыны убийства и оков?»
— Узнай, скажу ему я смело,—
Ты четверых моих друзей;
Я шел на удалое дело
Под кровом сумрачных ночей,
Они вели меня к разбою
И к неге с девой-красотою
Среди украинских полей.
Булатный нож служил мне верно;
А конь был третьим другом мне,
Когда свободный по безмерной
Бродил я волжской стороне.

И были у меня лихие
Летуны стрелы каленые
Друзья и днем и при луне.—
Ответом смелым изумленный
Привыкший к шепоту рабов,
Царь вспыхнет гневом: «Раб презренный!
Узнай награду дерзких слов:
Для головы — топор готовый,
Для тела — крепкий столб дубовый
Дарю тебе взамен оков»⁴⁵.

Текст озаглавлен: «Старинная народная песня». А к пародии дана приписка: «Та же песня, только в душегрейке новейшего уныния». Эти слова автор позаимствовал из годового обзора литературы И. Киреевского, который высмеял ими стилизации Дельвига. Полевой, как видно, не различал стилизаций и подлинно народных произведений Пушкина. Не понял он и удалой народной песни. Герой пародии назван «раб презренный», «выродок рабов»; обращается он уже не к «мати, зеленой дубровушке», а к «дикой дуброве»; «удалое дело» героя объясняется жаждой «разбоя и неги с девой-красотою. Словом, только самые низкие стимулы направляют деятельность удалцов, судя по его пародийной переработке.

Пушкина отличала от современных ему литераторов широта осведомленности в области фольклора об удалцах, о Разине и Пугачеве. Его отличало и передовое общественно-политическое сознание, и глубокое понимание нужд народа, сочувствие крепостным. В роман «Капитанская дочка», посвященный крестьянской войне, он включил много цитат из народной поэзии, дав возможность зазвучать в нем голосу самих крепостных. В соответствии с замыслом романа здесь приведены произведения фольклора разных социальных групп и прослоек. Впервые устная поэзия народа предстала не суммарно, не как единое в своей социальной сущности искусство, а как творчество разных слоев широких масс. Пушкин показал в «Капитанской дочке» разные формы антикрепостнической борьбы, начиная с политического самозванства, стихийного восстания угнетенных крестьян и других поработенных групп населения и кончая выступлением удалцов-разбойников, изображенных в «Дубровушке». В песне выразилось эмоциональное отношение к людям, которые шли в армию Пугачева. И это народное отношение совпало с оценкой самого автора. «Любимую песню» Пугачева поют его сподвижники. «Дети-нушка крестьянский сын» песни как бы уподобляется одному

⁴⁵ «Новый живописец общества и литературы», 1830, № 8.

из них. Это обстоятельство особенно поразило Гринева. Содержание песни эмоционально выразило то, что глубоко раскрыто всем текстом романа.

Образ песенного удальца соотнесен с великолепным образом Хлопуши. Бывший разбойник, государственный преступник, бежавший с каторги, не лишен гуманности, честности и человеческого достоинства. Он возмущен бессмысленной жестокостью Белобородова, который требовал повесить Гринева. Хлопуша свои прошлые разбойные подвиги не считает аморальными. Там были схватки с классовым врагом в открытом бою «на вольном перепутье да в темном лесу, не дома, сидя за печью; кистенем и обухом, а не бабьим наговором». «Конечно,— говорит он,— и я грешен, и эта рука ... повинна в пролитой христианской крови. Но я губил супротивника, а не гостя...»⁴⁶.

Нравственное достоинство и своего рода благородство сближают Хлопушу с героем «Дубровушки». «Подвиги этих витязей такого рода,— говорил Белинский о героях волжской вольницы,— никогда не были запечатлены ни зверством, ни жестокостью: они были удальцы и молодцы, а не злодеи. Конечно, они не отличались и идеальным рыцарством; но можно ли было требовать рыцарства в те варварские времена, когда и войны походили на грабеж и разбой, когда само правосудие было свирепо и кровожадно»⁴⁷.

* * *

Старшие варианты «Дубровушки» почти не различаются между собою. Все они, по-видимому, восходят к тексту Чулков-ва и несколько более раннему рукописному⁴⁸. Чернышев предполагает, что в XVIII в. существовала другая редакция песни, о которой можно судить по публикации И. И. Дмитриева. Но этот текст носит явные следы литературной правки.

Ах, ты сердце, мое сердце,
Молодецкое!
Крепче твердого булата,
Крепче камени!
Ты трепещешь повсечасно
В белом теле,

А доселе не вёщало,
Не сказывало.
Что быть доброму детине
Во поймане,
Что рукам его могучим
Быти связанным;

⁴⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10-ти т., т. IV, с. 502.

⁴⁷ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. V. М.—Л., Изд-во АН СССР, с. 239.

⁴⁸ См.: Чернышев, Комментарий, с. 118.

Что ногам его проворным
 Быти скованным.
 Что сидеть ему, детине,
 В темной темнице,
 За запором и решеткой
 За железными.
 Ах! мне завтра, горемыке,
 Во допросе быть:
 Перед грозным судиею
 Пред самим царем.
 Станет царь наш правосудный
 Меня спрашивать:
 Скажи, скажи, детинушка,
 Ты, крестьянский сын!
 Повинись мне, с кем ты грабил,
 С кем разбой держал?
 Донесу я государю
 Со всей истинной:
 Воровали, разбивали

Со мной четверо:
 Первый друг мне и товарищ
 Был мой добрый конь;
 А по нем второй товарищ
 Мой булатный нож;
 На посылку же послати
 Калены стрелы,
 Куда их я посылаю,
 Туда сам неиду.—
 Исполать тебе, царь скажет,
 Добрый молодец!
 Надлежит тебя, детину,
 Мне пожаловать.
 Высокою полатою
 Во чистом поле
 На двух столбах дубовых
 С перекладиной.
 С перекладиной вязовой
 И с петлицею⁴⁹.

Следы литературной обработки, к тому же очень неискusstvenной, видны в этом тексте отчетливо. П. А. Бессонов, перепечатаывая его в 8-м выпуске Киреевского, отметил курсивом наиболее бросающиеся в глаза ненародные слова и выражения, но их гораздо больше. Вместе с тем не приходится сомневаться, что в его основе лежит подлинно народный оригинал, сильно испорченный посторонним вмешательством. Чернышев предполагает, что «у И. И. Дмитриева был особый вариант нашей песни, который он издал со своими поправками»⁵⁰. Песня стала сентиментально-жалостной и потеряла первоначальную мужественную строгость, что соответствовало литературному направлению XVIII в.

В первой половине XIX в. были зафиксированы такие варианты «Дубровушки», в которых заметно стремление исторически уточнить события. В казачьих вариантах наблюдается тенденция придать содержанию официально-патриотический характер⁵¹. Встречаются случаи контаминации «Дубровушки» с казачьими военными песнями и с другими удалыми. Но ни одна из переделок и контаминаций не может равняться с «Дубровушкой» в художественном отношении. Во всех текстах заметно, что руку приложили либо дирижеры казачьих хоров,

⁴⁹ Дмитриев И. И. Указ. работа, ч. III, с. 197—199, № 1.

⁵⁰ Чернышев, Комментарий, с. 413.

⁵¹ См.: Песни оренбургских казаков. Собр. А. И. Мякутин, т. I. Оренбург, 1904, с. 58; Листопадов А. М. Донские исторические песни. Ростов-на-Дону, 1946, с. 51, № 37. Народное творчество Дона. Ростиздат 1952, с. 7, № 35.

либо полковые сочинители⁵². Например, в одной из них молодец пытается укрыться «от хитреца Суворова». А утром ему быть «у допросика перед царицею», «да перед самой-то Екатериношкой ответ держать»; царица спрашивает: «С кем ты проказы творил, и сколь бедствий причинил?» Молодец называет товарищей и ему выносится тот же приговор, что в «Дубровушке». Как видно, «детинушка» песни — участник восстания Пугачева. Содержание настолько неуклюже слажено, что в данном сочинении ни по главной мысли, ни по стилю и языку никак нельзя признать творчество народа. То же самое можно сказать и о текстах, опубликованных Листопадовым.

Но в записях XIX в. были известны и подлинно народные варианты и контаминации. В поволжских и центральных районах «Дубровушка» соединялась с сюжетом о сироте⁵³ и о беглых⁵⁴.

Ночка моя темная, ночка осенняя!
Уж и где ж молодцу ночевать будет?
Ночевать молодцу во сыром бору,
Во сыром бору, что под сосною.
Зеленая сосна качается,
Добрый молодец пробуждается,
Пробуждается, сам пужается.
Припаду ко сырой земле, послушаю,
Что не стонет ли мать сыра земля...
Не качайся, сосна зеленая!
Не пугайся, сердце ретивое
Уж как завтра-то доброму молодцу,
Добру молодцу во допрос итти.
Станет царь-государь тебя спрашивать:
— Уж ты с кем воровал, с кем разбой держал?
Я один воровал и разбойничал.
А товарищем был что мой верный конь,
А другой-то товарищ — булатный нож,
А пристанище — темная ночь.
Станет тебя царь-государь жаловати:
— Два столба тебе с перекладною,
Еще крепкая петля пеньковая⁵⁵.

Песня, несомненно, народная. Но она много проиграла от соединения с зачином другой вещи, несмотря на его художе-

⁵² Мякутин А. И. Указ, работа, с. 58.

⁵³ Киреевский, Новая серия, № 2289.

⁵⁴ Песенник 1827, ч. II, № 84; архив АН СССР, коллекция 104, опись I, папка 692, с. 7.

⁵⁵ Новый избранный песенник, заключающий в себе собрание отборных песен, ч. II. М., 1827, с. 84. Очень близкий вариант был записан для А. Н. Островского (см. архив АН СССР, коллекция 104, опись I, папка 692, с. 7 — «шел молодец дорогою»).

ственное достоинство. Здесь герой сломлен и слаб, не скрывает ужаса и отчаяния перед допросом. Язык песни более современен. И все же этот сводный текст гораздо поэтичней и выразительней, чем «искусственные» варианты казачьих хоров. В приволжских и центральных областях «Дубровушка» была известна чаще всего с самыми незначительными изменениями. Подобный вариант записан Лопатиным и Прокуниным. Начиная со второй половины XIX в., она записывалась все с большими искажениями. «Детинушка — крестьянский сын» из героя-удальца стал превращаться в потерянного человека, горького пьяницу, повествование стало вялым, растянутым⁵⁶.

* * *

Исполнение «Дубровушки», по свидетельству московских жителей начала XIX в., производило громадное впечатление. В начале века песня «держалась еще в верхних интеллигентных слоях московского общества». «Не можем забыть впечатлений нашей ранней молодости, как старик Д. Н. С-в, человек в высокой степени почетный, лучших 'офер нашего общества, семейный, литературный, богатый, напевал нам эту ... песню одушевленным и растроганным голосом с пылающими взорами... Мы и после встречали то же самое чувство и глубину взволнованной души, и безотрадную грусть, и некоторую восторженность напева от многих других...» Так пишет Бессонов в примечаниях к «Дубровушке»⁵⁷. Есть основание полагать, что Пушкин знал не только слова, но и мелодию этой песни, он мог слышать ее в исполнении знаменитого Рупини⁵⁸.

Записавшие «Дубровушку» в 80-х гг. XIX в. Лопатин и Прокунин отмечают: «Эта песня по своему тексту и напеву может служить одним из лучших образчиков народно-лирического творчества». «Эта глубокая унылая дума накануне того утра, как предстать «перед грозным судьей самим царем», последнее обращение к шумящей дуброве, ирония песни в ее последних словах, и, наконец, как предсмертная тоска, заунывный напев, отливший в себе все типичнейшие стороны наших протяжных песен — поразительны по своей художественной

⁵⁶ См.: Соколов М. Е. Былины, исторические, военные, разбойничьи и воровские песни, запис. в Саратов. губ. Петровск, 1896, с. 15, № 14.

⁵⁷ Киреевский, вып. 9, с. 73.

⁵⁸ Попова Т. И. А. Рупин и его сборники народных песен. — В кн.: Рупин И. Народные русские песни. М., Музгиз, 1955, с. 18.

силе и полны трагизма»⁵⁹. Они записали «Дубровушку» в Москве от бывшего дворового человека Сергея Михайловича Колесникова, одаренного тонким слухом, острой памятью и владевшего неисчерпаемым репертуаром. Колесников рассказывал, что он выучил много песен в Москве, когда в погребеке близ дворянского собрания собирались во время балов и концертов кучера, фореиторы и лакеи, съехавшихся на собрание господ, и состязались в пении. Здесь он выучил свои лучшие песни и «Дубровушку». Он пел ее много в 40-х гг., но «бросил петь тогда же по странному поводу: «я ее много певал, — рассказывал он, — да меня один повар оговорил, что мол ты все острожные песни поешь! — я ее и бросил петь!»... «Голос у Колесникова был старческий, слабый, какой-то надтреснутый теноровый баритон с фальцетными нотами, почему все песни он пел в весьма низких тонах. Но этот тихий, слабый голос своей верностью и выразительной мелодичностью производил сильное впечатление на слушателей. Слова он произносил внятно и четко, тщательно придавая особое выражение каждой фразе и столь же тщательно и аккуратно отделял каждую нотку напева. Строгая отделка песни и вместе чисто эпическое спокойствие в выражении слов делали то, что он как будто сам себе рассказывал песню, постоянно сдерживая себя в ней. «Не шуми, мати, зеленую дубровушку» он пел необычайно задумчиво и вместе торжественно, и в некоторых фразах у него вырывалось сильное жгучее чувство.

«Дубровушка» более подходит к пению баритона или даже баса, тенору же ее лучше петь, начиная с си, как ее пел и знаменитый в свое время цыган Антон Сергеев»⁶⁰.

Мелодия «Дубровушки» была широко известна в XVIII и XIX вв. В песенниках часто встречается указание, что та или другая новая песня поется «на голос» «Не шуми, мати, зеленая дубровушка». К самой же песне нередко дается примечание: «голос довольно известный»⁶¹. До конца XIX в. ее можно было услышать с эстрады в концертах. Бессонов характеризует напев «Дубровушки» как «самобытный, древний, грустный и протяжный, но вместе строгий и величавый»⁶².

Высокая идейно-художественная значимость «Дубровушки» обеспечила ей длительную жизнь. На протяжении крепо-

⁵⁹ Лопатин, с. 179—180.

⁶⁰ Лопатин, с. 184—185.

⁶¹ См.: Трубицын Н. Н. О народной поэзии в общественном и литературном обиходе первой трети XIX в. СПб., 1918, с. 47.

⁶² Киреевский, вып. 9, с. 71.

стнической эпохи она широко бытовала в массах, поддерживая их в стремлении к воле и счастью. Песня проникла и в классическую литературу. Она помогла передовым писателям осмыслить настроения закабаленного народа.

Сокол в безвременье

Широко была известна в пору крепостничества и песня о соколе, попавшем в неволю.

Как бывало мне, ясну соколу, да времечко:
Я летал, млад-ясен сокол, по поднебесью,
Я бил-побивал гусей-лебедей,
Еще бил-побивал мелку пташечку;
Как бывало мелкой пташечке пролету нет.
А нонече мне, ясну соколу, время нет:
Сижу я, млад ясен сокол, во поимане,
Я во той-ли во золотой во клеточке,
Во клеточке, на жестяной нашесточке;
У сокола ножки сопутаны,
На ноженьках путички шелковые,
Занавесочки на глазыньках жемчужные!
Как бывало мне, добру молодцу, да времечко:
Я ходил-гулял, добрый молодец, по синю морю,
Уж я бил-разбивал суда-корабли,
Я татарские, армянские, бусурманские;
Еще бил-разбивал легки лодочки.
Как бывало легким лодочкам проходу нет.
А нонече мне, добру молодцу, время нет,
Сижу я, добрый молодец, во поимане,
Я во той-ли во злодейке земляной тюрьме,
У добра молодца ноженьки сокованы,
На ноженьках оковушки немецкие,
На рученьках у молодца — замки затюремные,
А на шеюшке у молодца рогатки железные⁶³.

Прекрасное произведение записано в середине XIX в., на родине удалых песен — в Нижнем Поволжье. Лишение свободы — «безвременье» — осознается в песне как противоестественное для всякого живого существа состояние. Особенно тягостно такое положение для героев сильных и отважных, способных познать в свободе всю полноту ощущения жизни. Вынужденная скованность и бездействие для них невыносимы.

⁶³ Костомаров, т. IV, с. 77. Первоначально: «Саратовские губ. ведомости», 1854, № 29; то же: Архив Русского географического общества, разряд XXXVI, папка 58, № 98.

Песня полна внутренней динамики. Сталкиваются два психологических состояния в жизни героя: в пору полной энергии и борьбы жизни на свободе и в дни прозябания в земляной тюрьме. Несовместимы и несравнимы два жизненных пространства: огромные морские просторы, где совершались подвиги удали и силы, и тесная, душная земляная тюрьма, в которой скованного человека ожидала полная неподвижность. Прошлое для героя — это движение во времени («как бывало времечко»), а настоящее так неподвижно, что в нем совсем не ощущается течения времени («а нонче мне, молодцу, время нет»). Прошлое — это живая жизнь, настоящее — отсутствие жизни, умирание. Так противопоставлены свобода и неволя, идеал всего живого и реальная действительность порабощенного и подневольного существа. Прошлое в памяти героя представляется бесконечно длительным, полным побед и счастья: «бил-разбивал суда-корабли», «как бывало легким лодочкам проходу нет», в настоящем же — мертвое оцепенение.

Обе картины вполне реальны, так что в песне можно видеть изображение обычного, даже типического случая и в жизни сокола, и в горькой судьбе удалыца. Н. Я. Аристов таким образом и трактует смысл этой песни: «После привольной и разгульной жизни, бурных походов тяжела была тюремная неволя с ее лишениями, томительным однообразием и жалкой обстановкой; оставалось одно утешение в воспоминании о прежнем развеселом и свободном раздолье; при неизмеримом контрасте быта разбойника с бытом острожника, первый является идеалом и забывались всякие в нем неприглядные черты. Сопоставление этих крайностей в песнях встречается очень часто, блещет задушевной поэзией и производит необыкновенно глубокое впечатление»⁶⁴. Такая суженная трактовка лишает песню широты содержания, связи с исторической и политической действительностью. Песня создана крепостным крестьянством и отразила неприятие им рабства и неволи ни при каких обстоятельствах. В ней решается та же проблема положения народа при феодализме. Живописное противопоставление создает иллюзию подлинности каждой картины. Обобщающий смысл заключен не в подтексте. Он открыто придан первой половине песни, которая представляет собою не вступление, а обязательную часть всего содер-

⁶⁴ Аристов Н. Я. Об историческом значении русских разбойничьих песен. Воронеж, 1875, с. 156.

жания. Обычная символика, типичная для фольклорной лирики, в данном случае помогает понять главную мысль произведения. Вместе с тем это вступление внутренне замкнуто и завершено, так что могло бы исполняться отдельно. Но только сочетание обеих частей, то есть конкретного явления с обобщенно-символическим, придает убедительность идейно-художественному замыслу целого.

Социальный облик героя в песне не определен, портретной его характеристики не дается. Упоминание о его прошлых подвигах позволяет предположительно обозначить среду — бурлацко-разбойничье-удалую, заодно с которой он действовал. Это понизовая вольница, господствовавшая в крепостническую эпоху на Волге и на Каспийском море, всегда готовая на активное политическое выступление, опоэтизированная порабощенным крестьянством. Народная оценка вольницы открыто выражена в песне.

Саратовский вариант, записанный в середине 50-х гг. XIX в. и опубликованный Костомаровым и Мордовцевой, отличается большой композиционной стройностью, согласованностью всех деталей, эмоциональной напряженностью при лаконизме изложения. Но некоторые исследователи давно заподозрили сборник Мордовцевой и Костомарова в неточности публикаций⁶⁵. Среди былин обнаружен явно не народный сюжет. В исторических песнях заметна редакторская правка. Не подвергалась ли и песня о соколе в клетке некоторой стилистической подчистке? Проверить это в настоящее время нет возможности. Народное же происхождение сюжета не может вызывать сомнения.

Сохранились близкие варианты приблизительно от того же времени. Известна запись П. В. Шейна из Тулы⁶⁶. Текст Шейна сильно модернизирован: тюрьма названа каменной, а не земляной, как в более старых традиционных песнях, оковы — кандалами, «замки затюремные» — нарушниками и т. д. Вся бытовая обстановка потеряла черты фольклорной архаики и идеализации. Песня дополнена любовными эпизодами, что снизило ее обобщенно-политический смысл. В сборнике Шейна

⁶⁵ См.: Пыпин А. Н. Подделка рукописей и народных песен. — В кн.: Памятники древней письменности. М., 1898, с. 33; Алексеева О. Б. Исторические песни в публикациях Н. И. Костомарова и А. Н. Мордовцевой. — «Русский фольклор», VI, 1961, с. 329.

⁶⁶ См. архив Академии Наук СССР, фонд 104, папка 701, лист. 3, оборот. Тот же текст в папке 699.

1859 г. есть вариант, который состоит только из первой половины текста ⁶⁷.

От середины же XIX в. сохранился контаминированный вариант: песня о соколе в неволе соединена с балладой о состарившемся соколе. Вторая половина компиляции повторяет полный вариант Шейна, только в финале добавлено три новых стиха:

А все ждет-то он, поджидает выкуп-выручки.
Был и выкуп бы, была выручка, своя волюшка,
Да далечева родимая сторонушка ⁶⁸.

В таких вариантах песня утрачивает признаки удалой, становясь типично тюремной. Текст Костомарова и Мордовцевой является, несомненно, наиболее ранним, так как он поэтичнее остальных, в нем отчетливо проявляются традиции удалых песен и фольклорная основа стиля.

* * *

Образ сокола в 'безвремье имеет давнюю историю не только в цикле удалых. Он встречается и в песнях служилых людей и в казачьих. Известны очень древние песни с близким по смыслу образом сокола. Их обобщенно-условное повествование символично, что не позволяет решить, о какой социальной среде и каком историческом времени идет речь. И все же, бесспорно, такое содержание могло сложиться только в обстановке феодализма при отсутствии личной свободы у человека из низких слоев населения. Один вариант этого сюжета отчетливо рисует феодальный быт, хотя и в иносказательной форме:

Как у нашего царя да православного
Учинилася потерюшка немалая:
Что ушел-то, улетел-то млад ясен сокол
Из того было из садика зеленого,
Что из той-то было клеточки серебряной.
Разорвал-то млад ясен сокол путы шелковые,
Что поднялся млад ясен сокол по поднебесью.
Как за ним бежит погонюшка немалая,
Что бежит за ним любимый царский клетошник,

⁶⁷ См.: Шейн П. В. Русские народные былины и песни.— «Чтения в обществе Истории и древностей российских при Московском университете», кн. IV, 1859, № 27; то же: архив АН СССР, папка 701, лист 3 и папка 699, № 1; Очень близкий текст в кн.: Максимов С. Сибирь и каторга, ч. II. СПб., 1871, с. 401.

⁶⁸ Максимов С. Указ. работа, ч. II, с. 109.

Он кричит, клетошник, зычным голосом:
 «Ой ты стой-постой, не летай, сокол,
 За тебя меня царь скоро сказнит».
 Провещует ясный сокол русским языком:
 «Что теперь мне, соколу, своя воля,
 И куда я захочу, туда и полечу,
 Сяду я на кустичек, калинов куст,
 И клюю я горьку ягоду калинушку,
 Мне получше она вашей пшены белояровой
 И сяду я при болотинке, при ржавчине,
 И пью я тое воду с ржавчиной,
 А мне лучше она вашей сыты медвяные»⁶⁹.

Здесь та же идея — невыносимости неволи для живого существа, тем более для сильного и смелого, способного к активной деятельности и борьбе. Сокол вырвался на свободу и готов перенести все невзгоды трудной, но вольной жизни. Песня была записана от прекрасного сибирского сказителя Л. Тупицына, владевшего обширным репертуаром былин. Былинный стиль чувствуется и в этой песне. Он заметен и в архаических чертах изображенного быта, и в языке («пшена белоярова», «сыта медвяная», «клетошник» и др.), и в стиховом размере, характерном для русского эпоса. Вместе с тем песня явно лирическая с глубинным подтекстом.

В 1838 г. были записаны два варианта, еще более близких по содержанию к саратовскому, опубликованному Костомаровым. Они найдены, как и краткий вариант Шейна, в Симбирской губернии, то есть в том же Среднем Поволжье⁷⁰. Приводим один из них.

Растужился млад ясен сокол,
 Сидючи сокол во пойманю,
 Во золотой во клеточке,
 На серебряной на нашесточке;
 Жалобу творит млад ясен сокол
 На залетные свои крылошки,
 На правильные мелки перышки.
 «Ой, вы, крылья мои, крылошки,

Правильные мелки перышки.
 Уносили вы меня, крылошки.
 И от ветра, и от вихря,
 От сильного дождя осеннего,
 От осеннего от последнего;
 Не унесли вы меня, крылошки,
 От заезжего добра молодца,
 От сударева охотничка⁷¹.

Второй вариант очень близок⁷². Песни, несомненно, старые. В них выражена та же мысль, что и в саратовской удалой песне, только в еще более отвлеченной форме.

⁶⁹ Гуляев С. И. Былины и песни южной Сибири. Под ред. В. И. Чичерова. Новосибирск, 1952, № 35.

⁷⁰ Киреевский, Новая серия, № 2427.

⁷¹ Киреевский, Новая серия, № 2427; первоначально: «Русская беседа», 1856, т. I, с. 59.

⁷² Там же, № 2416.

Автор обширного исследования о народной символике Костомаров пишет об образе сокола следующее: «Сокол есть гieroглиф молодца, символ мужской красоты, ума и силы. Эпитет сокола придается вообще парню, как знак его молодечества и смышленности»⁷³. Однако все удалые песни о соколе в безвременье свидетельствуют о другом: Сокол — символ свободы. Подобная символика была характерна как для народных песен, так и для литературных произведений эпохи крепостничества. Освобождение крестьян являлось главной проблемой времени. Многочисленные слухи, толки, разговоры, судебные дела, газетные объявления сводились к одному — к требованию крестьянами свободы. В народных песнях отразились не конкретные факты и случаи, а общие настроения народных масс.

Что светил - то, светил месяц

В 1839 г. в «Отечественных записках» были напечатаны пять народных песен, доставленные в журнал братом Н. М. Языкова. Четыре представляют собою литературные произведения, точнее, стилизация народных песен, сюжеты которых широко известны. Все четыре основательно литературно обработаны под народные баллады трагического содержания с кровавой развязкой. Но для одной песни (третьей по порядку публикации) народных вариантов неизвестно. А между тем весь ее строй, стилевое своеобразие, компановка, образная система — все чрезвычайно близко к фольклорной лирике. В 1860 г. она появилась еще два раза в печати — в «Самарских губернских ведомостях» и в сборнике Варенцова. Кроме того, в том же 1860 г. она была полностью приведена в статье Григорьева, напечатанной в «Отечественных записках»⁷⁴. Тексты 60-го года были опубликованы Соболевским, который, как видно, признал эту вещь народной⁷⁵. Однако Киреевский, включивший в свое собрание все записи

⁷³ Костомаров Н. И. Об историческом значении русской народной поэзии. Харьков, 1843, с. 74.

⁷⁴ См.: «Самарские губернские ведомости», 1860, № 27; Сборник песен Самарского края, сост. В. Варенцовым. СПб., 1862, № 9; Григорьев А. Указ. статья.—«Отеч. зап.», 1860, т. СХХІХ, отд. I, с. 470 (первоначально—«Москвитянин», 1854, № 15).

⁷⁵ См.: Соболевский, т. VI, №№ 398—399.

Языковых, ее не дает. По-видимому, он сомневался в ее подлинности. В его бумагах данной песни также не оказалось.

Приводим текст по первоначальной публикации 1839 г.

Что светил-то, светил
Месяц во полуночи,
Светил вполонину.
Что скакал-то в степи
Один добрый молодец
Без верной дружины.
Как гнались-то, гнались
За тем добрым молодцем
Ветры полевые.
Что свистят-то они
В уши разудалому
Про его разбой.

Что горят-то костры
По всем дороженькам
Все сторожевые,
Что следят-то, следят
Молодца-разбойника
Царские разъезды,
Как ему-то в Москве,
Славной белокаменной
Строят палаты,
Что уж в два столба
С толстой перекладной,
С пеньковым арканом ⁷⁶.

Тексты из «Самарских губернских ведомостей» и из статьи Григорьева отличаются очень незначительно. В газетном последовательно заменено слово «что» на «как» или «уж». Слово «то» заменено словом «да» такого же усилительного значения. Думается, что такие изменения не составляют нового варианта. Более существенные различия можно отметить только в заключении. Так, вместо конечных 9 стихов Языковского текста в варианте Самарской газеты — 2.

Можно ли признать упомянутые три записи за народные варианты? Нам кажется, что нельзя. Они слишком близки между собою. В тексте Григорьева нет даже и тех различий с песней Языкова, которые нами отмечены в газетной публикации. Вместе с тем Григорьев не выдает песню за вновь записанную. В газете же она, скорее всего, была перепечаткой, а не вновь найденным вариантом. Пояснений к тексту не дано. Если же песня, доставленная Языковым в «Отечественные записки», уникальна, то в подлинном ли виде он ее записал? И сам ли он ее нашел? До последнего времени записи Языковых не вызывали подозрений. Но песня «Что светил-то, светил месяц во полуночи...» помещена в окружении явно подправленных вещей и притом очень значительно. К сожалению, в настоящих условиях возникающие у нас сомнения мы разрешить не можем. Подозрительным кажется слишком тонкий психологический рисунок опубликованного Языковым произведения, сильно отличающий его от песен на ту же тему.

Песня «Что светил-то, светил месяц» не имеет сюжетного

⁷⁶ «Отечественные записки», 1839, № 5, отд. III, с. 162.

движения. Она необычайно проникновенно запечатлела один психологический момент. Тематически произведение о молодце, убегающем от погони, не расходится с песнями удалыми. Здесь также поставлена проблема расплаты. Но не показаны причины, которые привели героя к ощущению неизбежности конца. Он не чувствует той внутренней силы и независимости, как удалой молодец — «Дубровушки», а наоборот, боится встретиться с судьей и убегает от погони. В новой песне нет тех сложных внутренних противоречий, какие в «Дубровушке» составляли тяжелую драму героя. Нет в ней и того сложного комплекса чувств. В песне о молодце, убегающем от преследования, слушатель вводится в одно эмоциональное состояние: ожидание страшного, неминуемого конца. Но это единое чувство, пронизывающее все содержание песни, доведено до чрезвычайного напряжения. Внутренняя драма героя осложнена рефлексией. «Ветры, шумящие в уши герою о его разбоях, — это метафорическое изображение его беспокойной совести. Горящие сторожевые костры и царские разъезды упомянуты не только как реальная опасность, с которой уже столкнулся беглец, но как страшная неизбежность, как ужас конца, который мерещится невольному отщепенцу общества. Как и в «Дубровушке», герой здесь одинок. Но его одиночество страшное, бесперспективное. Если герой «Дубровушки» собирается выступить на суде один, то это объясняется силой его духа, готовностью, спасая других, принять на себя всю ответственность. Его одиночество временное. Он связан с товарищами всей своей прошлой деятельностью. Другое дело герой нашей новой песни. Народ подчеркивает его отрешенность от близких людей, от всякой опоры: он «скакал, да скакал один, без верной дружины...» И сам народ уже не поддерживает молодца в такой же степени, как героя «Дубровушки», а, наоборот, как бы предоставляет его самому себе. Молодец лишен моральной силы и достоинства, которые отличают героя «Дубровушки». Он доведен до предела безнадежности и отчаяния. Песня глубоко пессимистична.

Поэтический образ ветров, шумящих молодцу в уши про его разбой, напоминает «Повесть о Горе-Злочасти», замечательное произведение литературы XVII в., созданное на основе поэтических традиций народных песен. Безвольный герой повести делает попытку отыскать новые жизненные пути, порвать с привычной стариной, но оказывается бессильным. Руководствуясь в своих поступках советами окружающих, он попадает в конце концов в лапы Горю-Злочастию, которое и

доводит его до нищеты. Горе является молодцу во сне и учит его спустить богатство:

Али тебе, молодцу, неведома
нагота и босота безмерная,
легота, беспроторица великая? ⁷⁷
На себя что купить, — то проторится ⁷⁸,
а ты, удал молодец, и так живешь!
да не бьют, не мучат нагих, босых,
и из раю нагих, босых не выгонят,
а с того свету сюды не вытепут ⁷⁹,
да никто к нему не привяжется, —
а нагому, босому шумит разбой! ⁸⁰

В обширном исследовании об этой повести Ф. И. Буслаев указывает на то, что целый ряд ее стихов «принадлежит к народным пословицам». Он называет и последний стих из приведенной цитаты: «нагому, босому шумит разбой» ⁸¹. Поэтическая метафора фразеологизма невольно напоминает мотив нашей песни о «полевых ветрах, шумящих в уши молодцу про его разбой». Но между данными метафорическими выражениями есть и нечто различное. В собрании пословиц В. Даля не встречается примера, полностью соответствующего поэтическому обороту повести о Горе-Злочасти, но есть близкие по смыслу: «Голой разбою не боится. Голому разбой не страшен». Встречается и другая пословица, сходная и по мысли, и по художественному образу с нашей песней: «Краденое пороса в ушах визжит» ⁸². Смысл приведенных мотивов песни и повести о Горе-Злочасти и соответствующих пословиц сводится к тому, что на разбой толкает крайняя нужда, и народ, вынося подобным явлениям обвинительный приговор, все же не может не сочувствовать людям, вступающим на такой рискованный путь. Другая же, по-видимому, очень старая пословица не только обвиняет разбойника, но и предупреждает его от тяжелых укоров совести. Песня же не выносит открытого обвинения герою, но она вводит его в такое состояние страха и отчаяния, какое кажется тяжелее всякого прямого обвинения.

⁷⁷ то есть бедность и безубыточность

⁷⁸ то есть истратишься

⁷⁹ то есть вытолкают

⁸⁰ Хрестоматия по древней русской литературе. Составил Н. Гудзий. М., Учпедгиз, 1947, с. 360.

⁸¹ См.: Буслаев Ф. И. Повесть о Горе-Злочасти. (Древнее стихотворение). — В кн.: Русская народная поэзия. СПб., 1861, с. 640.

⁸² Даль В. Русские пословицы. М., 1862, с. 154.

Она как бы раскрывает краткое наизидание пословицы «Краденое пороса в ушах визжит».

Метафорический образ ветров, шумящих в уши герою песни, отличается от поэтического оборота повести бóльшим психологизмом, хотя и «Повесть о Горе-Злочастии» тоже психологична. Буслаев определил смысл образа Горя «как верное отражение нечистого, темного состояния души самого героя», а борьбу молодца с Горем он трактует, как борьбу его с самим собою⁸³. Гудзий поддерживает это мнение. «Горе одновременно символизирует внешнюю, враждебную человеку силу и внутреннее состояние человека, его душевную опустошенность. Оно как бы его двойник. Молодец, вырвавшись на волю из очерченного благочестивой стариной круга, не выдерживает этой воли»⁸⁴.

Необходимо все же подчеркнуть, что в повести показана внутренняя борьба героя не столько со своею совестью, сколько с посторонней злой силой, воплощенной в образе Горя. В XVII в., в пору создания повести, этот образ далеко не был только поэтическим приемом, он сохранялся еще как суеверное представление. Песня же раскрывает внутренний мир героя. По технике лирического письма это произведение значительно отличается от литературной повести. Оно отличается и от традиционных женских лирических песен, в том числе свадебных и обрядовых. Старый стиль народной лирики символичен. Психологическое состояние героя передается в ней преимущественно через символические образы из мира природы. Песня же о добром молодце, убегающем от погони, лишена символики. Ее образы стоят на грани метафорических. Окружающий мир воспринимается героем как бы живым и страшным. Он показан не сам по себе, а отраженным в сознании беглеца. Можно думать, что песня сложилась позже не только свадебной лирики, но и «Повести о Горе-Злочастии». Вместе с тем враждебные герою силы здесь четко обозначены. Это не демонические неведомые существа, бороться с которыми человеку бесполезно, а вполне реальные социальные силы, господствующие в обществе. Но они не менее страшны для беглеца, выступившего против норм и требований крепостнического строя.

⁸³ Буслаев Ф. И. Указ. соч.— В кн.: Русская народная поэзия, с. 642.

⁸⁴ Гудзий Н. К. История древней русской литературы. М., 1953, с. 373.

Песня о молодце, за которым гонятся ветры полевые, является прямым продолжением обширного тематического песенного гнезда о преследованиях и поимке удальцов. Такова уникальная песня из сборника Чулкова о молодце, покинутом товарищами на острове. Близкие в сюжетно-тематическом отношении, они сильно различаются принципами поэтики. Ранние песни носят лирико-эпический характер, отличаясь сюжетной динамикой, бытовыми картинками, реально изображенной природой. Песня же «Что светил-то, светил месяц во полночи» построена иначе. Она психологичней. Все поэтические средства песни служат тем же целям — выражению эмоционального состояния героя. В песне утрачены все приметы времени, не обозначено и место действия. Можно только предполагать, что дело происходит где-то на окраине государства в диком поле, где свистят «ветры полевые» и где особенно многочисленны «царские разезды». Жизненные обстоятельства в песне обобщены. Герой совсем не обрисован внешне, никак не определен ни социально, ни исторически. Это вообще добрый молодец, одиноко скитающийся в поле. Песня не придавала ему никаких индивидуальных качеств. Такая форма стихийного протеста, как разбой, в песне осуждается и признается безнадежной. Все же народ сопереживает с героем его драму. Аристов отмечает особые художественные качества данной песни. «Самого высокого поэтического достоинства и горячего сочувствия исполнены те песни, в которых изображаются преследования разбойников, их неудачи после борьбы, смертельные раны и побег»⁸⁵.

Мы не воры, не разбойники

Самой популярной из всего цикла удалых следует признать песню о молодцах, бежавших из тюрем, которые просят солнце их обогреть. Эта песня помнится до настоящего времени в разных районах страны, а также исполняется с эстрады. Она не зафиксирована в самостоятельном виде среди ранних записей в сборниках Чулкова, Трутовского, Львова-Прача. Но не приходится сомневаться, что в XVIII в., когда составлялись эти сборники, это произведение было известно. В собрании

⁸⁵ Аристов Н. Я. Об историческом значении русских разбойничьих песен, с. 153.

Чулкова песня представлена как часть сводного текста; в других вариантах она нередко служит вступлением к большой контаминации. В самостоятельном виде песня о молодых, бежавших из тюрем, впервые была опубликована только в 1828 г. В сборнике Чулкова она дана в сочетании с известным сюжетом о девице в разбойничьей лодке, где рассказ о молодых, бежавших из тюрем, составляет первую половину произведения⁸⁶.

Ты взойди, взойди, красное солнышко!
Над горой взойди над высокою,
Над дубровушкой над зеленою,
Обогрей ты нас, добрых молодцев,
Атамана со казаками,
Есаула с добрыми молодцы,
Еще кормщика с водоливщиком;
Обсуши ты нам платье цветное
После бури, после вихорю,
После грома, после молнии,
После дождичка люючего,
В конце лета, в конце теплого,
В начале осени, в начале холодня,
Во сыром бору стоючи.
Без шатров и без палаток мы,
Что без верхнего платья теплого.
Мы на легкой были пашенке,
На рукопашном на сраженке,
Ничего-то мы пошкотили,
Полонили только девицу,
Красну девицу, дочь отецку⁸⁷.

Дальше повествование от прошлого, в котором главным действующим лицом были молодцы-удальцы, перебрасывается в настоящее, внимание переключается на плененную девицу. Начинается как бы новый рассказ, с новым вступлением и самостоятельным сюжетом. В роскошно убранной лодке едут разбойники и с ними плачущая девица. Две равноправные по объему половины песни связаны внешне, механически и не составляют органического единства. У каждой из них самостоятельное начало, свой замысел, различные герои, особый финал. В первой части речь идет о бедствиях удальцов, а о девице только упоминается. Во второй части девица выступает на первый план, а молодцы стоят в тени и никакой роли в развертывающейся драме героини, предчувствующей страшный конец, не играют. Искусственность соединения частей оче-

⁸⁶ Чулков, ч. III, № 93.

⁸⁷ Там же.

видна. Каждая из них встречается в виде отдельной песни.

Если посмотреть на ту и другую часть как на самостоятельные произведения, то можно обнаружить неполноту текста каждой из них. В первой отсутствует обязательное для песни «Взойди, красное солнышко» возражение молодцев против того, что их называют ворами-разбойниками⁸⁸. А между тем этот мотив является стержневым в ее содержании. Трагедия героев-удальцов здесь затемняется и вытесняется трагедией пленной девушки. Кроме того, в первой части герои жалуется на то, что они оказались в очень тяжелом положении, во второй же они показаны в состоянии полного благополучия и довольства. Они едут на «хорошо изукрашенной» лодке. В вариантах обычно упоминается золотая казна, которая лежит в середине лодки, прикрытая ковром. В другом варианте XVIII в. чулковского же сборника нет указаний на казну, но зато лодка изображена особенно роскошной.

Хорошо то была лодка изукрашена,
У ней нос, корма раззолочена...⁸⁹

Обращением к солнцу начинаются контаминированные варианты XIX в. Приведа семь текстов в своем сборнике 1889 г., Лопатин говорит: «Благодаря тому, что песня эта пелась бурлаками, что она во всем своем содержании основана на представлениях поэтических, близких народу и привлекающих воображение его, на представлениях, сделавшихся эпическими местами народной поэзии, — она получила общую известность и широкое распространение по всей Великодержаве. Из старинных волжских песен две: «Вниз по матушке по Волге» и «Взойди, солнце красное» известны в России повсеместно, тогда как остальные волжские песни почти вовсе забываются»⁹⁰. В опубликованных им текстах начало с обращением к солнцу играет роль очень небольшого лирического вступления. От полной песни осталось только это начало. Также сокращена песня и в некоторых других контаминациях.

Ты возмой, возмой, туча грозная,
Ты пролей, пролей, част крупен дождик,
Ты размой, размой земляну тюрьму:
Как со гор вода катилась,
Земляна тюрьма развалилась,

⁸⁸ Киреевский, Новая серия, № 2108, Киреевский, вып. 7. с. 153 и 155 (текст Сахарова и запись Стеховича); Лопатин, с. 168—169

⁸⁹ Чулков, ч. I, № 187.

⁹⁰ Лопатин, с. 173.

Все невольники разбежались,
Посреди леса собирались,
Они богу тут молились:
— Ты взойди, взойди, красно солнышко,
Над горой взойди, над высокою,
Над полянушкой над широкою,
Над дубровушкой над зеленою!

Дальше идет опять рассказ о девице, едущей в лодке с шайкой разбойников. Она видит сон, предвещающий поимку и гибель⁹¹. Непонятно, почему повествования о разных героях соединены в одно произведение? Любой ответ подводит к мысли, что перед нами контаминация и притом очень неудачная. «Это соединение тоже недостаточно стройно, — говорит Чернышев по поводу приведенного варианта. Самая шивка запева и текста, по которой обращение к туче оказывается молитвой к богу, не может быть признана искусной. Затем, только бежавшие из тюрьмы разбойники не могли сразу обзавестись и судами и украшенной лодкой, и пушками и ружьями»⁹².

Изображение роскошно убранной лодки, плывущей по Волге с группой удалцов, является общим местом «разбойничьих» баллад. Эта картина легко могла включиться и в песню о молодцах, бежавших из тюрем. Постоянство такого песенного мотива поддерживалось самой действительностью. О разбойничьих лодках, плававших по Волге, сообщали документы и XVII и XVIII в. Так, в 1767 г. было обнаружено две лодки, на которых имелись 4 пушки, бердыши, рогатины и другое вооружение. «Разбойники» нападали на прибрежные усадьбы. Против них был послан отряд волжских казаков в 120 человек. Но казаки были свои люди. Они не хотели причинить «разбойникам» вреда, да те их и не боялись⁹³.

Песня «Взойди, красное солнышко» стала популярной, начиная с первой половины XIX в. Примечательно то, что ее содержание изменялось, по-видимому, под значительным литературным влиянием. Текст ее, можно думать, был сначала изменен в романтическом духе поэтом Н. Цыгановым, затем несколько «историзовался» известным писателем и фольклористом Н. И. Костомаровым.

⁹¹ Киреевский, Новая серия, № 2403.

⁹² Чернышев, Комментарий, с. 416.

⁹³ См.: Соловьев С. История России с древнейших времен, кн. 6, тт. XXVI—XXIX, с. 294.

Н. Г. Цыганов, сын вольноотпущенника из крестьян, перенес типичные для провинциального актера жизненные пережитки. Он бродил по многим городам страны и обосновался в конце концов в Малом театре в Москве, где был оценен за талантливое исполнение комических ролей. Но широкое признание публики он получил за свои песни, которые исполнял сам под аккомпанемент гитары. Своих вещей он не печатал и они распространялись устно. Цыганов отлично знал народную песню, в совершенстве владел мелодической напевностью ее стиха. В своих произведениях он использовал зачины народной лирики, отдельные образы и мотивы. Его собственные сочинения близки к фольклорным песням. В них нередко встречается мотив воли, хотя он звучит у него не столько как мечта о воле и страстная жажда ее, а как безнадежная тоска человека, лишённого свободы, и даже как отчаяние. Пессимистическая настроенность поэзии Цыганова объяснялась не только его пристрастием «к чарке», что характерно было для актерской богемы, но, по-видимому, и жесточайшей реакцией, наступившей после событий 1825 г. Песни Цыганова привлекали симпатии современников демократизмом содержания, искренностью и глубиной чувств, устремленностью к идеалу. Близость же к фольклорной лирике способствовала тому, что они принимались за народные.

В 1828 г. поэт передал три песни в «Московский вестник». Одна из них — песня о молодцах, бежавших из тюрьмы — не признавалась авторским сочинением. Во всяком случае в сборнике песен Цыганова, изданном в 1834 г. после его смерти, она не была помещена. Не напечатал ее и Кораблев, повторивший двадцать лет спустя издание произведений поэта с добавлениями. И такое отношение к песне Цыганова о молодцах, бежавших из тюрьмы и призывающих солнце их обогреть, имеет основание, хотя и с некоторыми оговорками.

В тексте, опубликованном Цыгановым, 18 стихов.

Ах, туманы, вы, туманушки,
Вы, туманы мои непроглядные,
Как тоска-печаль ненавидные!
Исушили туманы молодец.
Сокрушили удалых до крайности!
Ты взойди, взойди, красно солнышко,
Над горой взойди над высокою,
Над дубравушкой над зеленою,
Над урочищем доброва молодца.
Что Степана свет Тимофеича,
По прозванию Стеньки Разина.
Ты взойди, взойди, красно солнышко,

Обогрей ты, нас, людей бедных:
Мы не воры и не разбойнички,
Стеньки Разина мы помощнички.
Мы веслом махнем — корабль возьмем,
Кистенем махнем — караван собьем,
Мы рукой махнем — возьмем девицу...⁹⁴

Песня напечатана между двумя лирическими и сопровождается примечанием: «Мы семи песнями обязаны одному из артистов нашего театра Н. Г. Цыганову. Кажется, они не были еще нигде напечатаны, по крайней мере, две последние»⁹⁵.

Текст Цыганова является уникальным. Другие публикации обычно буквально его повторяют⁹⁶. Но он значительно отличается от народной песни. В 1839 г. эту песню полностью и дословно перепечатал Сахаров, внося незначительные изменения. Так, в 3-м стихе вместо «ненавидные» появилось «ненавистные», вместо «дубравушкой» — «дубровушкой», вместо «добрава» — «доброго», и в последнем стихе вместо «возьмем девицу» — «девицу возьмем». Все остальное полностью совпадает. Не приходится сомневаться, что Сахаров привел вновь записанный вариант, а взял цыгановскую песню из «Московского вестника» и изменил отдельные слова, чтобы придать им более современное звучание и написание⁹⁷. Публикация Сахарова стала перепечатываться в фольклорных сборниках.

Текст же Цыганова затерялся на страницах старого журнала. Текст Сахарова, неоднократно публиковавшийся им самим, стал широко известен не только специалистам, но и любителям народных песен, а также литературной общественности. В 1854 г. его использовал Костомаров. Он смонтировал части этого текста с вариантом из собрания Пасхаловой, которое ему было хорошо известно. Пасхаловскому варианту Костомаров придал эффектное обрамление, прибавив зачин из пяти первых стихов текста Сахарова и окончание из трех его последних стихов. И кроме того, он «историзовал» героев, назвав их «разинцами». После стихов пасхаловского текста «над урочищем добра молодца, что Степана свет Тимофеича» он добавил: «По прозванию Стеньки Разина». Вместо слов: «Атамановы

⁹⁴ «Московский вестник», ч. XI. М., 1828, с. 109—110.

⁹⁵ Там же, с. 108.

⁹⁶ Текст Цыганова перепечатан Сахаровым в сб. песен 1839 г. (ч. IV, с. 166, № 10), с некоторыми изменениями воспроизведен Костомаровым в «Сарат. губ. ведомостях» (1854, № 16) и в его кн.: «Бунт Стеньки Разина» (1859, с. 177); точно повторен и в других изданиях.

⁹⁷ См.: Сахаров, ч. IV, с. 166.

мы работнички» поставил: «Стеньки Разина мы работнички», а вместо «Солдат беглых, беспаспортных» — «Добрых молодцев, людей беглых». Внес и еще несколько менее значительных изменений.

В таком виде песня была опубликована в «Саратовских губернских ведомостях» в 1854 г. А спустя четыре года Костомаров поместил ее в монографии «Бунт Стеньки Разина» и внес в нее еще некоторые изменения. Стихи Цыгановского варианта:

Иссушили, туманушки молодцев,
Сокрушили удалых до крайности,

он заменил словами, составляющими известное общее место казачьих песен:

Не подняться вам, туманушки, со синя моря долой,
Не отстать тебе, кручинушка, от ретива сердца прочь⁹⁸.

Когда десять лет спустя песню из книги Костомарова перепечатывал Бессонов, он признал эти стихи ненародными; по его мнению они плохо согласуются «со складом и с напевом» всего произведения, так как «подлаживаются к сочиненной песне «Уж как пал туман»⁹⁹. Однако если подозрение Бессонова в том, что Костомаров что-то переделал в народной песне, и справедливо, то признать эти вступительные стихи нефольклорными все же нельзя. Они встречаются не только в песне «Уж как пал туман», но и в других казачьих¹⁰⁰.

Вариант Костомарова, помещенный в книге «Бунт Стеньки Разина», получил особую известность, вытеснив более цельный и стройный текст Цыганова. Приведем Костомаровский вариант полностью.

Ах, туманы, вы мои туманушки,
Вы туманы мои непроглядные,
Как печаль-тоска ненавистные.
Не подняться вам, туманушки, со синя моря долой,
Не отстать тебе, кручинушка, от ретива сердца прочь!
Ты возмой, возмой, туча грозная,
Ты пролей, пролей, част крупен дождик,
Ты размой, размой, размой земляну тюрьму.

⁹⁸ «Саратовские губ. ведомости», 1854, № 16; Костомаров Н. И. Бунт Стеньки Разина, с. 177; Архив РГО, разряд XXXVI, папка 58, № 90. Сличение Костомаровского текста с пасхаловским и сахаровским см.: Алексеева О. Б. Исторические песни в публикациях Н. И. Костомарова и А. Н. Мордוצевой. — «Русский фольклор» VI, с. 33.

⁹⁹ Киреевский, вып. 7, с. 153—154.

¹⁰⁰ Зачин о туманах есть в песне костомаровского же сборника (с. 77).

Чтоб тюремнички-братцы разбежались,
Во темном бы лесу собирались,
Во дубравушке во зелененькой
Ночевали тут добры молодцы.
Под березонькой они становились,
На восход богу молились,
Красну солнышку поклонились:
«Ты взойди, взойди, красно солнышко.
Над горой взойди над высокою,
Над дубравушкой над зеленою,
Над урочищем добра молодца,
Что Степана свет Тимофеевича,
По прозванью Стеньки Разина.
Ты взойди, взойди, красно солнышко,
Обогрей ты нас, людей бедных,
Добрых молодцев, людей беглых:
Мы не воры, не разбойнички,
Стеньки Разина мы работнички,
Есауловы мы помощнички.
Мы веслом махнем — корабль возьмем,
Кистенем махнем — караван собьем,
Мы рукой махнем — девицу возьмем»¹⁰¹.

В комментариях к костомаровскому варианту Бессонов признал лишним начало, рассказывающее о побеге добрых молодцев из тюрьмы. Он считал началом этой песни обращение к солнцу и просьбу молодцев их обогреть. По-видимому, Бессонову был более знаком вариант Стаховича. В некоторых текстах, действительно, начало, рассказывающее о побеге молодцев из тюрьмы, не встречается. Но оно, несомненно, было обязательным в первоначальном сюжете об «атамановых помощничках».

В костомаровском варианте герои бежали из тюрьмы. Они оказались без теплой одежды, без крова и пищи. Отсюда вполне естественным выглядит их обращение к солнцу. Изображение особо бедственного положения героев логически необходимо для последующего повествования. В контаминированном варианте Чулкова и в некоторых других горе молодцев заключается не в том, что они вышли из тюрьмы, а в том, что оказались без всяких средств к существованию при наступлении осени, холодов и морозов. Вся песня полна горестного раздумья о бесперспективности будущего. Текст же Цыганова неожиданно заканчивается стихами, в которых герои уже не жалуется, они уверены в лучшем будущем. И оно рисуется в романтических мечтаниях идеализированно — как счастливое и необычайное.

¹⁰¹ Костомаров Н. И. Бунт Стеньки Разина, с. 177. Киреевский, вып. 7, с. 153.

Мы веслом махнем — корабль возьмем,
Кистенем махнем — караван собьем,
Мы рукой махнем — девицу возьмем.

Так представляется счастье в условиях вольной жизни удальцам, «сиротам бедным, людям беглым, беспачпортным». Текст Костомарова благодаря большой популярности его книги был признан за подлинно народный, наиболее ранний, наиболее сохранившийся и поэтому перепечатывался во многих изданиях.

Вероятно, в песне Цыганова-Сахарова, как и в сводном тексте Костомарова, привлекало поэтическое начало и замечательная концовка, в которой звучало торжество удальства, разгула и беспредельной мощи народа. Однако в народные массы песня с такой концовкой не проникла, она приобрела только книжную популярность, а также получила отражение в художественной литературе. Среди ученых-фольклористов публикации Сахарова и Костомарова давно стали вызывать сомнения в подлинной народности. Действительно, последние знаменитые стихи не могут не вызывать подозрения, особенно потому, что ни в одном варианте, записанном из уст народа, они не встречаются. В тексте Цыганова, Сахарова и Костомарова несколько настораживает еще и то, что герои зовут себя «помощничками» или «работничками Стеньки Разина». В публикациях XVIII в. такого самоназвания нет. От крепостнической эпохи сохранилась только еще одна запись с подобным историческим приурочением, где герои зовут себя «атамановыми помощничками, Стеньки Разина работничками». Она принадлежит писателю М. А. Стаховичу, большому любителю и знатоку народных песен¹⁰². Но в варианте Стаховича нет обращения к туманам и не говорится о побеге из тюрьмы. Нет в нем и того эффектного конца, который завершает тексты Цыганова-Сахарова и Костомарова. Подлинная народность варианта Стаховича не вызывает сомнений. Такое же начало — «Ты взойди, взойди, солнце красное», то есть без обращения к тучам и без эпизода побега добрых молодцев из тюрьмы — обязательно для всех сводных песен об удальцах¹⁰³. Но и неконтаминированные, самостоятельные сюжеты в значительной

¹⁰² Собрание русских народных песен, текст и мелодии собрал и музыку аранжировал Михаил Стахович. Тетрадь 1-я. СПб., (1851).

¹⁰³ Исключение составляет только вариант № 2403 из Новой серии Киреевского.

части (примерно, наполовину) начинаются также, как и текст Стаховича, с обращения к солнцу.

Герои песни Стаховича, как и вариантов Цыганова и Костомарова, называют себя «помощничками Стеньки Разина». Это обстоятельство дает повод исследователям причислять песню о молодцах, бежавших из тюрем, к разинскому циклу. Однако согласиться с таким суждением трудно. Дело в том, что если пересмотреть все варианты данной песни, то обнаруживается, что в большем числе текстов герои называют себя просто «атамановыми работничками», а не разинцами¹⁰⁴. Кто впервые переименовал героев в «разинских помощничков», трудно сказать. Может быть, не народные певцы, а литературные деятели, собиратели, публикаторы, редактировавшие эту песню и прежде всего Цыганов.

Творчество бедняка-артиста и поэта-песенника Цыганова, типичного представителя богемы, в значительной мере отражало общественные настроения последекабристской эпохи. В его собственных стихотворениях и песнях звучали не только элегические и глубоко трагические мотивы, но и ноты недовольства, граничащего с протестом¹⁰⁵. Для него было естественно стремление социально уточнить содержание песни и ее героев, снять с них то обвинение, какое предъявлено им феодальной властью, и показать удальцов не как преступников, «воров и разбойничков», а как помощников Разина, его «работничков». В героях песни поэт видел активных борцов за народную волю. Ответить на вопрос, кому принадлежит историческое приурочение героев песни, невозможно, в силу чего мы вынуждены считаться с текстами Цыганова и Костомарова как с произведениями фольклорными.

Действующие лица песни «Взойди, красное солнышко» — бедняки: беглые¹⁰⁶, бежавшие из тюрем, «тюремнички», невольнички¹⁰⁷, бурлаки¹⁰⁸, особенно часто они оказываются бег-

¹⁰⁴ Из 40 учтенных нами вариантов только в сборниках Лопатина (с. 168) и Тумилевича (Песни казаков-некрасовцев. Ростов-на-Дону, 1947. № 14) удальцы названы разинцами.

¹⁰⁵ См. его песни: «Ах, спасибо тебе, синему кувшину», «Брезжит месяц молодой», «Ахти, беда, неволюшка» и др. в сб.: Розанов И. Н. Песни русских поэтов XVIII — первой половины XIX в. 1936, с. 234, 240, 241 и др.

¹⁰⁶ Киреевский, Новая серия, №№ 1583, 2108, 2480, 2403.

¹⁰⁷ Киреевский Новая серия, № 2403.

¹⁰⁸ Вариант Кольцова см.: Заборова Р. Б. Белинский и сборник песен, собранных Кольцовым. — В сб.: Белинский В. Г. Статьи и материалы. Изд-во ЛГУ, 1949, с. 142.

лыми солдатами, «безбилетными и беспаспортными»¹⁰⁹. Все же они зовут себя «удальными молодцами»¹¹⁰. К такой самохарактеристике часто добавляется эмоциональный эпитет «сироты бедные». Причем в слове «сироты» следует видеть не столько психологическую, сколько социальную характеристику людей обездоленных, изгоев общества, о чем говорится с большой горечью. Совершенно понятно в этой связи настойчивое отрицание героями названия «разбойнички», которые им присваивали власти. Слова «Стеньки Разина помощнички» звучат как протест против несправедливого обвинения в преступности. Они могли появиться в позднейших вариантах как усиление простого отрицания: «Мы не воры, не разбойнички». Эта песня, говорит Лопатин, имея в виду контаминацию, — «переносит нас в места Волги, бывшие еще недавно притоном разбойничьих шаек, именно в Нижегородскую губернию, в места расположения сел Лыскова и Юркина близ впадения в Волгу реки Керженки»¹¹¹. География песни убеждает Лопатина в том, что ее содержание не может относиться к событиям разинским и это бесспорно. Довод Лопатина вновь приводит к мысли, что в контаминированных текстах содержание двух разных частей несогласовано.

Отнесение песни к разинскому циклу явилось идейным и логическим завершением ее исторического развития. Белинский придавал особое значение отрицанию героями своей принадлежности к разбойникам. Он видел в песне поддержку удальцов со стороны народа. «Существование «удальцов» не было улегитимировано правительственной властью, — говорит он, — но было улегитимировано общественным мнением, — и потому в одной песне они сами про себя говорят:

Мы не воры, — не разбойнички,
Атамановы мы работнички.

В таком явлении нет ничего унижительного для национальной чести, ибо в них виновато неустройство и шаткость общественной здания, а не национальный дух»¹¹².

Народное оправдание и сочувствие сопровождает героев-удальцов, бедных сирот, беглых людей и солдат во всякой их деятельности вплоть до разбойничества. В большей мере оно заметно в таких песнях, где положение удальцов показано как

¹⁰⁹ Киреевский, Новая серия, № 1563, 2480.

¹¹⁰ Вариант Цыганова.

¹¹¹ Лопатин, с. 172, 173.

¹¹² Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. V. М., 1954, с. 438—439.

вынужденное. Лопатин в примечаниях к песне «Взойди, солнце красное» говорит, что ему известно исполнение ее с дополнительными словами, определяющими социальное положение героев. «Мы слышали также эту песню с такой вставкой после слов: «сирот бедных, людей беглых»;

«Привела нас сюда невольюшка,
Бедность горькая, нужда крайняя»¹¹³.

Этот мотив стал включаться и в более поздние варианты¹¹⁴. Поэтическая же формула «Мы не воры, не разбойнички, атаманов мы помощнички» стала общим местом удалых песен, заключающим в себе идейный смысл произведения. Она широко употреблялась в удалых песнях уже с XVII в. Такая формула обязательна в сатирической песне о «рыболовах», а в старшем варианте этого сюжета она звучит как горестная ирония героев-разбойников над собою, как попытка отрицания очевидного.

Со напрасны головушки погнули наши,
Называли добрых молодцев разбойниками.
Только мы были не воры, не разбойники,
Мы были все люди ремесленные...¹¹⁵

Каждый раз эта постоянная поэтическая формула получала новый смысловой оттенок, сохраняя отрицание обвинения.

Песня «Взойди, красное солнышко» (иначе «Атамановы помощнички») построена на глубоком контрасте желаемого и идеального и реального, действительного, который лежит в основе драматического конфликта всех удалых песен. Вольная жизнь удалцов рисуется радужными красками. Вместе с тем герои понимают, что они только беглые, беспаспортные невольники, которых никто не может пригреть, кроме солнца. Нет никаких оснований признавать героев песни подлинными участниками крестьянской войны XVII в. Да и не в таком историзме заключается глубокая ее идейность. Называясь разинцами, они считают себя не его сподвижниками, а, скорее, последователями и продолжателями его дела. Костомаров пишет, что после расправы правительства с повстанцами «...скитались повсюду остатки беглых шаек, мало-помалу попадаясь в плен своим преследователям. Ими-то, вероятно, была сложена заунывная

¹¹³ Лопатин, с. 172.

¹¹⁴ Песни о крестьянских войнах. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1956. Приложение, № 3 и др.

¹¹⁵ Демократическая поэзия XVII в., с. 108.


песня, которую поют до сих пор»¹¹⁶. Однако Аристов относит эту песню к другому времени и не считает ее разинской¹¹⁷. Лозанова считает ее анонимной казацко-разбойничьей песней, прикрепившейся к циклу разинских. «Психологическое основание этих сюжетов,— говорит она,— может быть применено и к Разину. Сюжеты эти безымянны, но притягивают к себе имя Разина, благодаря чему и сами входят в цикл разинских песен»¹¹⁸. Мнение Лозановой было бы убедительным, если бы прикрепление данного сюжета произошло полностью, то есть во всех, а не только в некоторых вариантах; и притом процесс этот следует датировать не раньше, чем XIX в., когда имя Разина стало, скорее, легендарным, чем историческим. Исторической песней разинского цикла это произведение признать невозможно. Перед нами одна из характерных удалых песен.

¹¹⁶ Костомаров Н. И. Бунт Стеньки Разина, 177.

¹¹⁷ Аристов Н. Я. Указ. работа, с. 68.

¹¹⁸ Лозанова А. Н. Народные песни о Степане Разине. Саратов, 1928, с. 117—118.





IV. ПЕСНИ О БЕГЛЫХ

В мужской песенной лирике народа постоянно встречается рассказ о беглом человеке с его скитаниями, попытками укрыться от преследования, боязнию быть пойманным, закованным в кандалы и попасть в еще более тяжелое положение, чем то, от которого он в свое время бежал. Можно думать, что уже в XVII в. эта песенная тема была одной из наиболее волнующих. Такие песни начали слагаться вскоре после окончательного закрепощения крестьян, когда массовые побегии от помещиков стали угрожающими не только для дворянских хозяйств, но и для всего феодального государства. Скопища беглых в разбойничьих притонах и казачьих станицах на южных окраинах постоянно грозили правительству новой вспышкой волнений, способной поднять все крестьянство на освободительную борьбу. Борясь с вольными людьми степных окраин и волжского побережья, правительство посылало отряды стрельцов, которые не только охраняли границы от нападений кочевников, но и вылавливали беглых.

Искренние и непосредственные эмоции героев песен отвечали народным настроениям недовольства и гнева. Много таких произведений помещено в собрании Чулкова. В них неутихающая тревога и настоуженное беспокойство.

Еще что же вы, братцы, призадумались,
Призадумались, ребяташки, закручинились,
Что повесили свои буйные головы,
Что потупили ясны очи во сыру землю.
Еще ходим мы, братцы, не первый год,
И мы пьем-едим на Волге все готовое,
Цветно платье носим припасеное.
Еще лих на нас супостат злодей,
Супостат злодей — генерал лихой,

Высылает из Казани часты высылки,
Высылает из Казани части высылки,
Высылает все то высылки солдатские.
Они ловят нас, хватают добрых молодцев,
Называют нас ворами, разбойниками.
И мы, братцы, ведь не воры, не разбойники,
Мы люди добрые, ребята все повольские.
Еще ходим мы на Волге не первый год,
Воровства и грабительства довольно есть¹.

Чернышев, обращая внимание на последние иронические слова, говорит: «Эти стихи оправдываются и положением вещей: разбойники русских окраин не сознают себя обыкновенными преступниками; они — вольные люди, составившие свою независимую общину, давние хозяева Нижней Волги, с которыми и правительство вступало иногда в соглашения, допуская грабить кого угодно, но не трогать царские суда»². Чернышев, как и многие другие исследователи дореволюционного времени, не различает беглых и разбойников. Эти категории крестьян, вышедших из-под неволи, не различались ни в документах, ни в самой исторической действительности XVII—I-ой половины XIX в. Но в народной поэзии отношение к тем и другим было неодинаково. В том же сборнике была опубликована еще одна, также уникальная песня о преследовании и поимке беглого.

Как из славного царства Астраханского
Что не грозная тут туча подымалась,
Подымалась, снаряжалась грозная высылка,
Что разъезд она держит до кругла острова,
До славного пристанища молодешкого,
До соборища бурлацкого,
До притону ли казацкого.
Казаки там сидя догадались,
Что во легкие во лодки пометались,
Одного ли добра молодца покинули,
Что не лучшего ль из молодцов — есаула.

Молодец просит захватить его с собой, обещая послужить в будущем. Но все напрасно.

Как товарищи от молодца уехали,
Поймали молодца на острове³.

¹ Чулков, ч. II, № 151; Киреевский, вып. 9, с. 319; Соболевский, т. VI, № 396. Песни перепечатывались в песенниках XVIII в.

² Чернышев, Комментарий, с. 409—410.

³ Чулков, ч. III, № 78.

Некоторые исследователи причисляют эту песню к разинскому циклу. Но в ее содержании нет примет крестьянской войны XVII в. В ней обнаруживаются более старые исторические обозначения. Астраханский край назван «славным Астраханским царством». А между тем содержание песни свидетельствует о более позднем времени, когда Астраханское ханство было не только завоевано, но присоединено и освоено русскими. В Астрахани, как видно по тексту песни, стояли русские войска, умирившие край уже не от татар, а от беглых русских крестьян, бурлаков и казаков. Изображенные здесь события можно отнести и к XVII, и к XVIII в. Аристов считает, что песня «перешла из XVII века и получила оттенки XVIII столетия, сообразные с временем и обстоятельствами»⁴. Жизнь крепостных в XVIII в. оставалась такой же, и песни о беглых без изменений могли переходить из одного века в другой. Возможно, что Низовое Поволжье названо «славным Астраханским царством» потому, что оно представлялось поработанному народу обособленной, самостоятельной областью, свободной от помещичьего гнета. Астрахань в удалых, бурлацких и бродяжных песнях всегда считалась вольным городом.

«Песни о преследовании разбойников во времена Петра Великого разрастались в своей численности и отличались большим разнообразием, как разнородна была борьба его с бродягами и разбойниками в действительности»⁵. Но самые энергичные меры были бессильны, так как положение в государстве и, следовательно, причины волнений оставались прежними. Недовольство широких народных масс получило отражение в песне. Прекрасный текст XVIII в. сохранился в сборнике Чулкова.

Не былинушка в чистом поле зашаталася,
Зашаталася бесприютная моя головушка,
Бесприютная моя головка молодецкая,
Уж куда-то я, добрый молодец, ни кинуся:
Что по лесам, по деревням всё заставы,
На заставах ли все крепки караулы;
Они спрашивают печатного пашпорта
Что за красною печатью сургучевой.
У меня ль, у добра молодца, своеручный,
Что на тоненькой на белой на бумажке,
Что куды-то ни пойду, братцы, ни поеду,
Что ни в чем-то мне, добру молодцу, нет счастья,

⁴ Аристов Н. Я. Об историческом значении русских разбойничьих песен, с. 64.

⁵ Там же.

Я с дороженьки, доброй молодец, ворочуся,
Государыни своей матушки спрошуся.
— Ты скажи, скажи, моя матушка родная,
Под которой ты меня звездой породила,
Ты каким меня и счастьем наделила ⁶.

Эта песня — жалоба народа об уничтожении прошлых вольностей. Введенная Петром Первым паспортная система ограничивала возможности беглых крестьян проникать в вольное Поволжье. Сложение песен о беспаспортных молодцах датируется очень точно. Такие песни характеризуют особую остроту этой меры правительства в начале XVIII в. Тогда же, может быть в 20-х гг., сложилась и приведенная нами песня. Но подобные правительственные нововведения не могли уменьшить побегов. Часть народа смотрела на паспорта как на печать антихриста и не хотела их принимать из суеверного страха. К тому же они вносили экономические стеснения, что тоже не могло не возмущать. В песнях отразились настроения той вольнолюбивой части народа, «свободу которой стесняло царское распоряжение» ⁷.

Число побегов от помещиков и крепостной кабалы не только не уменьшалось на протяжении всего последнего периода феодализма, но, наоборот, от года к году увеличивалось. Исторические документы XVIII и первой половины XIX в. полны жалоб помещиков на побегии крепостных. В 1732 г. одних солдат числилось в бегах 20 тысяч. В 1742 г. муромские помещики писали, что от них бежала тысяча человек. Во время второй ревизии только на одних казенных заводах Сибири было найдено беглых 16 391 человек. Еще больше было обнаруженных. Ревизоры писали, что они не знают, как с ними поступить. Вернуть их помещикам невозможно потому, что во всей Сибири не сыщется столько войска, чтобы их конвоировать, да и средств никаких не хватило бы. Правительство решило платить помещикам, взыскав, разумеется, эти суммы с самих крестьян. Кроме того, оно обещало выдавать помещикам новых крестьян из выморочных и отписных деревень ⁸.

Во время ревизии беглые объявляли себя непомятими родства и незнающими своих бывших владельцев. В 1745 г.

⁶ Чулков, ч. II, № 148; Киреевский, вып. 9, с. 69; Соболевский, т. VI, № 395.

⁷ Аристов Н. Я. Об историческом значении русских разбойничьих песен, с. 65.

⁸ См.: Соловьев С. М. История России..., кн. 4, тт. XVI—XX, с. 1414; кн. 5, тт. XXI—XXV, с. 398.

ревизоры обнаружили много беглых в Астрахани. Их велено было переправить в Петербург, но они разбежались. Ревизоры доносили, что беглые не желают возвращаться к своим помещикам, что они бегут в Персию и там «басурманятся» или собираются на Яике, где питаются «звериным промыслом» и «в отчаянии живут зверски». А в с. Турках на Хопре ревизоров встретили с дубьем, ружьями и копьями и не дали им квартир. Спротивление объяснялось теми же причинами. Среди жителей было много «простых людей», то есть беглых. Донской атаман Данило Ефремов тогда же доносил, что беглые возвращаться к бывшим владельцам отказываются: бегут в леса и степи и грабят проезжих. Велено было производить ревизию на Дону зимой, «когда шататься по лесу холодно и беглые поневоле живут в городах и селах». Такое же положение наблюдалось и во время третьей ревизии. В 1767 г. Сиверс доносил, что бродяг так много, что тюрьмы переполнены.

Беглому невозможно было вернуться к помещику, так как это значило идти на верную гибель: помещик уже не доверял ему и либо сдавал его не в зачет в солдаты, либо ссылал на каторгу. Губернские ведомости и другие газеты всей первой половины XIX в. постоянно сообщали о поимке беглых и бродяг, подробно описывая внешние приметы каждого, чтобы помещики могли легко опознать своих крепостных. Народные песни точно передавали подлинные явления жизни XVIII в. и первой половины XIX в.

Песни о беглых в своем развитии претерпели ту же судьбу, что и удалые. После реформы они потеряли актуальность. Борьба народа за лучшую долю поднялась на новую ступень политического сознания, приобрела новые формы, выдвинула новые требования. Забвение содержания ранних текстов сопровождалось разрушением формы. Наиболее художественными остаются старые вещи, известные по публикациям XVIII в. Некоторые из них продолжают жить в казачьей среде, но со значительными изменениями.

В песне терских казаков беглый хочет укрыться в долине. Но «травка полыночек» его предупреждает, чтобы он на нее не надеялся.

Не в долине было во долине,
Во чистом поле,
Пролегывала там широкая новая дорожка;
Пробоем она чуть пробойна.
Никто по этой дороге не ездывал.
Проезживал по этой дороженьке
Удалой молодчик;

Под молодцем лошадушка
 Худым худая, больна, притомлена.
 Пристигала его, доброго молодца,
 Темная ночь и полуночка;
 Приворачивает он, добрый молодец,
 Ко кусточку, ко горькому полыночку.
 — Бог помочь тебе, кусточек,
 Горький полыночек!
 Прикажи-ка мне, доброму молодцу,
 Ночевати, осеннюю темну ноченьку коротати.
 — Ночуй ты, добрый молодец, не убойся,
 А на меня, на кусточка, не надейся⁹.

В вариантах первой половины XIX в. скрывающимися на чужой стороне чаще всего являются беглые солдаты¹⁰. Так же, как и другие «добрые молодцы», они ждут милости только от природы, просят траву их укрыть. Герои таких песен часто называются «невольниками», они неволей были взяты в солдаты, да и самая солдатчина была в ту пору настоящей каторгой. К тому же эти невольники действовали часто безрассудно в силу своей молодости, не понимая, что их единичные стихийные выступления неминуемо закончатся самым трагическим образом.

Далече ты, раздольице, в чистом поле!
 Тут шли-прошли невольнички молодые,
 Размолоденьки невольнички — все солдаты,
 Из своо полку все бежали.
 Ничего-то им на дикой степи не видати,
 Завидели на дикой степи камыш-травку,
 Тихохонько к камыш-травке подходили,
 Жалобнехонько у камыш-травы ночевать просились:
 — Ты пусти, пусти, камыш-трава, ночевати,
 Укрой ты нас, камыш-травынька, от темные ночи,
 Холщевые портяночки просушити,
 Сафьяновые сапоженьки пускай так провянут,
 С вечера камыш-травынька затихала,
 А невольничков-размолоденьких ночевать пустила.
 Ко полуночи камыш-травынька зашумела,
 Невольничков, добрых молодцев, пробуждала.
 — Вставайте вы, невольнички молодые,
 За вами ведь гонятся три погони:
 Первая погонюшка — всё гусары,
 Другая-то погонюшка — всё казаки.
 А третья-то погююшка — из вашего полку все солдаты!
 Невольничков молоденьких поймали,
 Из солдатских из ружей расстреляли¹¹.

⁹ Киреевский, Новая серия, № 2581.

¹⁰ Там же, №№ 1455, 2850, 1627, 2697, 2802.

¹¹ Киреевский, Новая серия, № 2697.

В песнях о беглых солдатах встречаются и такие сюжеты, в которых герой сталкивается со своими родными. Он прибегает домой и просит пустить его обогреться и переночевать. Но родители боятся начальства. Молодец прокликает родительский дом.

...Я б пустила тебя, мое дитятко,— боюсь государя;
Ты поди ль, поди, мое дитятко, во чистое поле;
Что буйным ветром тебя, дитятко, там обсушит;
Красным солнышком, мое дитятко, тебя обогреет!
Как пошел-то я, добрый молодец, пошел сам заплакал.
— Уж возьмись, загоритесь вы, батюшкины хоромы,
Уж ты сгинь, пропади, матушкино подворье!¹²

Самая мысль о возможности быть забритым пугала молодца и он обрекал себя на не менее страшную участь бродяги¹³. Вся эта группа бродяжных песен тесно примыкает к солдатским. Их можно отнести также и к циклу удалых.

В русле той же проблематики находятся песни «Вы, леса» и «Завещание», изображающие таких же героев. Это два самостоятельных сюжета, которые иногда объединяются в одно сложное произведение. Наиболее ранний из известных в печати сводных текстов относится к 1830 г. Он был опубликован В. Пассеком в «Московском вестнике»¹⁴.

Леса ли вы, лесочки, леса темные!
Кусты ли вы, кусточки, кусты частые!
Ах, станы ли, вы, станочки, станы теплые!
Еще все то вы, кусточки, уж повыжжены,
Еще все наши станочки пораззорены.
Еще все наши товарищи переиманы:
Как и первой-то товарищ в граде Киеве,
А второй-то наш товарищ в каменной Москве;
Как и третий-то товарищ в славном Питере.
Я остался, добрый молодец, в темных лесах;
Закружилася моя головушка, закружилася.
Как увидел я, добрый молодец перевозчиков;
— Перевезите меня, братцы, вы на ту сторону;
За перевоз-то я награжу золотым кольцом;
Переехал я, добрый молодец, на ту сторону.
На ту сторону, на далекую, сам кончатся стал.
— Вы положите меня, братцы, между трех дорог:
Между Киевской, Московской, славной Питерской,
В ногах-то поставьте моего коня,
В головушки поставьте животворящий крест,

¹² Якушкин, с. 97—98.

¹³ См.: Киреевский, Новая серия, № 2850.

¹⁴ Пассек В. Замечания о Сибири. — «Московский вестник», ч. V. М., 1830, с. 127.

В руку правую вы дайте саблю острую!
И пойдет ли, иль поедет кто,— остановится,
Моему кресту, животворному он помолится,
Моего-то коня, моего ворона, испугается,
Моего-то меча, меча острого, устрашится он:
Что не тот ли тут похоронен вор-разбойник,
Сын разбойника, сын удалого Стеньки Разина.

Сахаров перепечатал эту песню почти без изменений. Впоследствии она была перепечатана с большими искажениями Соболевским, откуда попала в сборник Лозановой 1928 г.¹⁵ В Олонецкой губернии Рыбниковым песня была записана с более развернутым повествованием. Героем в ней показан сам Разин¹⁶. Как и в тексте «Московского вестника», в варианте Рыбникова он назван разбойником. Да он и действует здесь не как исторический и политический герой, каким он изображался в ранних разинских текстах, а как типичный удалец, попавший в полосу безвременья, жгучих сомнений и разочарований. Имя Разина не сделало песню исторической. Народ, как видно, признавал песни о беглых идейно близкими к разинским, хотя и различал их. В цикл удалых и бродяжных входит сильно отличающийся вариант песни «Завещание раненого», называемый иногда «Молодец у перевоза». Имя Разина притянуто в вариант этой безымянной песни значительно позже ее сложения. Можно думать, что своеобразная «историзация» содержания была осуществлена северными и сибирскими певцами, хорошо знакомыми с былинным и историческим эпосом. Для них творческое освоение традиций исторических жанров было привычно. А. М. Крюкова переработала сюжет песни «Молодец у перевоза» в целую былинку, изобразив в ней Разина богатырем¹⁷. В центральных областях России и в Поволжье песня известна в более сжатом тексте и более эмоциональном¹⁸. В роли действующего лица здесь выступает не Разин, а безымянный удалец, типичный персонаж удалых песен. В этих местах сюжет, как видно, сохранился в своем первоначальном виде. Лозанова относит эту песню к анонимным, прикрепившимся к разинским, Аристов считает ее сочиненною последователями Разина после разгрома движения. Возможно и то и другое. Но нельзя не указать на то, что содержание ее

¹⁵ Сахаров, ч. IV, с. 159, № 7; Соболевский, т. VI, № 401; Лозанова, № 86.

¹⁶ Рыбников, т. II, № 221.

¹⁷ Беломорские былины, собр. А. В. Марковым. М., 1901, № 59.

¹⁸ Киреевский, вып. 7, с. 40; Киреевский, Новая серия, № 1693. 1895; архив АН СССР, папка 695, лист. 12 и оборот.

полностью соответствовало действительности XVIII в. Вырубка лесов и в XVIII в. была одной из постоянных мер правительства против укрывательства беглых крестьян. В 1735 г. сенат распорядился вырубить леса по «проспективной дороге» от Петербурга до Соснинской пристани, «чтоб вора́м пристанища не было»¹⁹. Нельзя не вспомнить при этом песню «Леса ли вы, лесочки, леса темные». Если она и возникла ранее, то не могла потерять своей популярности и в XVII в., поскольку отражала черты и этого времени. Побег крестьян и укрывательство их в лесах, на пустых берегах волжского Низовья представляли серьезную угрозу феодальному строю.

* * *

Песни о беглых близки по содержанию к удалым. В них рисуется то начало, то продолжение, то завершение скитаний удальцов. Одинаков и социальный облик героев этих песен, одинаково их положение в крепостническом обществе. Много общего и в структуре произведений обоих циклов. Но песни беглых пессимистичней. Не устремленность к воле, а отчаяние и безнадежность звучат в них. Исследователи пытаются объяснить это тем, что в них отразились события и настроения народа периода расправы с участниками крестьянской войны.

В удалых песнях речь идет не о разбойничестве в его моральном значении. Разбойничество, преступность как типичное явление феодализма изображалось народом в балладах, полных ужаса и необычайной жестокости. Героями баллад являлись не только бедняки, но нередко и представители господствующих кругов. Безусловно осуждая разбойничество, баллады завершались трагической кровавой развязкой («Братья разбойники и сестра», «Муж-разбойник», «Разбойничья лодка» и др.). В удалых же песнях народ пытается понять и объяснить то массовое явление, которое вовлекло в свой поток громадное число беглых крестьян. В них широкое социально-политическое явление, обозначавшееся общим словом «разбойничество», получало не только другое идейное наполнение, но и иное жанровое воплощение. Удалые песни и песни о беглых — это лирика с типичным для нее стремлением проникнуть в глубину внутреннего состояния героев, раскрыть противоречия в их сознании, в собственной оценке своей деятельности, своих отношений с обществом и властью. Не события, а

¹⁹ Соловьев С. М. Указ. работа, кн. 4, т. XVI—XX, с. 1443.

эмоционально-психологическое состояние героев выступает на первый план. Обычная форма изложения в этих песнях — монолог героя. Сохраняя осуждающую оценку преступности, народ вместе с тем поддерживает героев-удальцов своим сочувствием, как бы снимая с них обвинение. Это и составляет особую сложность содержания удалых песен.

Социальный кругозор удалых песен, как и песен о беглых, да и вообще мужских отличается значительной широтой. Наиболее лиричные из тех и других изображали одного героя и исполнялись соло, а не хором. Хотя в них и показывается главным образом внутренний мир героя, все же последний никогда не бывает изолирован от коллектива близких ему людей. В «Дубровушке» товарищи удалыца не показаны, но они были с ним, только он отказывается назвать их царю. Голос народа часто слышится с первых стихов песни:

Еще что же вы, братцы, призадумались,
Призадумались, ребяташки, закручинились,
Что повесили свои буйные головы?...²⁰

В песне о сироте к удалыцу обращаются с расспросами «братцы-товарищи», поддерживая его своим сочувствием и ласково называя «сироткой», «сироточкой», «сиротинушкой горькой горемычной».

Сиротка, ты сироточка, сиротинушка горькая,
Сиротинушка ты горькая, горемычная!
Запой-ка ты, сиротка, с горя песенку!
— Хорошо вам, братцы, петь,— вы пообедали,
А я, сирота, лег не ужинавши,
Лег не ужинавши, встал не завтракавши!
У меня ли, у сироты, нет ни хлеба, ни соли,
Нет ни хлеба, ни соли, нет и кислых щей:
Одна корочка-засушенка и та летошняя.
— Ты скажи, скажи, сирота, кто тебя воспроизвел?...²¹

Такие диалоги создают атмосферу глубоко психологическую и вводят слушателя в мир чувств героя.

В отличие от женской необрядовой лирики удалые песни лишены бытовых зарисовок. Их песенное пространство гораздо шире. Жизнь героев проходит в природе. Она их и кормит, и укрывает. Природа рисуется в реальных чертах. Родная для удалыцов стихия — это река Волга, сторонка Астраханская, дубровушка зеленая, леса темные, море Хвалынское, Камы-

²⁰ Чулков, ч. II, № 151.

²¹ Костомаров, с. 76.

шенка, Саратов, Царицын, словом, Низовое Поволжье. В уда-
лых песнях явления природы редко передаются символически,
что постоянно для лирики женской. Лишь иногда в картинах
природы как бы сочетается и символически-условное и реаль-
ное одновременно. Шумящая дуброва — это, возможно, и сим-
вол встревоженных мыслей героя. Но, возможно, и подлинный
шум леса, который усиливает его душевное волнение. То же
и в песне «Леса, лесочки»:

Вы леса наши, лесочки, леса наши темные,
Вы кусты ли наши, кусточки, кусты наши великие,
Вы станы ли наши, станочки, станы наши теплые...
Леса наши все порублены,
А кусты наши все поломаны,
Все станы наши разорены,
Все друзья наши, товарищи переловлены²².

Казалось бы, образ темных лесов, укрывавших станы ге-
роев, символически: леса порублены — станы разорены. Но все
же здесь прежде всего реальная картина. Леса вырубались в
наиболее опасных местах, чтобы лишить разбойников укрытия.
В традиционной манере, типичной для женских песен, изобра-
жена природа только в песне о соколе в клетке. Чаше приро-
да представляется не в символическом параллелизме, а олице-
творяется, она покровительствует героям и они обращаются к
ней с просьбой или с упреками. Убежам из тюрьмы, удалыцы
молят о поддержке не людей, а солнце, прося его обогреть.
В песне терских казаков действующими лицами являются
солнце и месяц. Они даны не в типично символической, а в
сказочно-фантастической картине. Здесь показана полная за-
висимость героев от помогающей им природы. Разное к себе
отношение видят разбойнички со стороны небесных светил.

Матушка, красно солнышко,
Со светлым месяцем оно порассорилось,
Называло его, светлого месяца,
Вот его изменщиком.
— Ты изменник, батюшка, светел месяц,
Светишь ты со вечера, светел месяц,
Ко полуночи да ты примеркаешь,
Потакаешь ты, светел месяц,
По ворам, по плутам,
Да ты по разбойничкам!..²³

В одном из сибирских преданий говорится, что после гибели
Разина его товарищи будто бы пели:

²² Лозанова А. Н. Указ. работа, № 49.

²³ Соболевский, т. VI, № 368.

Не спасибо тебе, матушка Волга-река,
Исполделала часты городочки,
Испоставила крепки караул.

Исторические факты — построение на волжских берегах городов-крепостей, сторожевых постов и застав — передаются иносказательно. Герои песни упрекают Волгу в том, что она перестала оказывать им постоянную помощь, на которую они всегда рассчитывали.

Удалые песни не лишены иносказаний. Но они, скорее, пользуются метафорой, чем символом. Разбойный промысел в песне о сироте нередко изображается как «шитье дубовой иглой и вязовой ниткой». В «Дубровушке» приговор о повешении героя называется царским «пожалованием хоромы высокими» которые оказываются «двумя столбами с перекладиной». В таких иносказаниях отчетливо проглядывает основной прямой смысл образного выражения.

Для удалых песен и песен о беглых характерен метод обобщения содержания и героев, типичный для традиционной фольклорной поэтики. Но все же персонажи удалых песен получают некоторую социальную определенность: это уже не вообще «добрый молодец», а «детинушка крестьянский сын», или «сирота», или «воровские казаки», «бурлаки», «люди беглые» и т. д. В них нет конкретно-индивидуального. Удалые песни, как и женские традиционные, характеризуют внутренний мир героев через события и предметы внешнего мира.

Своеобразны связи цикла удалых песен с художественной литературой. Нередко поэты и писатели подвергали тексты удалых песен литературной обработке, что не могло не изменить поэтического своеобразия всей жанрово-тематической группы.



Заключение

Народную поэзию определяют прежде всего как искусство стереотипное, и если говорить о ней в целом, то этого качества отвергать не придется. Геронический эпос, волшебная сказка, обрядовая песня в наибольшей степени обладают традиционностью и некоторыми общими принципами стиля и языка. Но и эти жанры в своих разновидностях далеко не однородны, а с течением времени они к тому же значительно отступают от неподвижных норм. Необрядовая же лирика, сложившаяся, несомненно, гораздо позже сказок, былин, обрядовой поэзии, отличается от древнего фольклорного искусства. Лишь иногда отдельные тексты обрядовых песен с небольшими изменениями поступают в состав необрядовых, придавая всему жанру особо традиционный вид.

Разумеется, и необрядовая лирика сохраняет старые традиции. Они проявляются в художественной конструкции песен, в способе отбора ими жизненного материала, в стиле и языке. Для всего песенного творчества характерно изображение человека в соотнесенности с большим миром природы и людей. Устная народная песня избегает открытых сердечных излияний. Она говорит языком предметов и картин. Этот мир природы и вещей расположен и действует параллельно с героем и непосредственно на его судьбу не влияет. Он соотнесен с героем не сюжетно, а эмоционально. Психологический параллелизм, символика помогают показывать человека и обстоятельства его жизни в широком художественном обобщении, что является ведущим законом песенной поэтики. Некоторые исследователи пытаются отрицать наличие субъективности в народной песне, что явно неверно. Стремление к субъективному

самовыражению не автора, а героя присуще всем песням: и хороводным, и свадебным, и необрядовым. Но в песнях свадебных личные чувства как бы скрыты за поэтической и обрядовой условностью, в хороводных — за игровой театральностью, но и там и здесь они угадываются легко. Только в тех случаях, когда символические картины теряли свежесть аналогии с эмоциональным состоянием человека, субъективность живого чувства поглощалась и затемнялась обрядовой заданностью и трафаретностью ритуала. Все же и наиболее традиционные песни в их подлинном первоизданном виде сохраняют всю силу глубокого лиризма.

Необрядовая же лирика не связана обязательностью требований и застывших норм этикета. Она свободнее в творческих поисках, хотя до какой-то степени и не может полностью отступить от строгих законов песенной поэтики. Противоречие старого и нового по-разному сказывается в разных жанровых разновидностях необрядовой лирики. Содержание и форма песен каждого жанрово-тематического цикла определяются не только тематикой, но и авторской и исполнительской средой, а также функциями песен — социальными, бытовыми и эстетическими. Составляя вместе с женскими песнями единый комплекс устной необрядовой поэзии, мужской цикл выделяется в особую группу и по содержанию и по художественной структуре. Обособленность мужских песен определяется тем, что они слагались в мужской среде и предназначались для исполнения певцами-мужчинами. Мужской цикл внутренне замкнут. В пределах же самого цикла песни отчетливо разделяются по социально-историческому признаку, по авторскому отношению к героям и другим чертам на удалые, военно-бытовые, ямщицкие, бурлацкие, сатирические, любовные. И каждая из этих групп отличается своими поэтическими средствами, своими историческими судьбами и принципами взаимоотношений с другими жанрами и с художественной литературой. Мужские песни не так многочисленны по количеству текстов, как женские, но они разнообразней по тематике.

Женские песни в большинстве своем ограничены рамками семейно-любовной сферы жизни. Кругозор мужских песен значительно шире. К тому же, общественное содержание каждой группы свое, особое. И возможности взаимопроникновения сюжетных комбинаций, образов и стилевых оборотов более ограничены и затруднены. Перенесение зачинов, элементов поэтического стиля из одного произведения в другое возможно только при наличии единого или близкого содержания и в

пределах одной жанрово-тематической группы. То же самое следует сказать и о всякого рода контаминациях. Можно встретить случаи, когда отдельные образы старых песен служилых людей включаются в песни солдатские, то есть более поздние, но того же военно-бытового цикла. Очень редко наблюдается перенесение зачина из одной песни в другую или придание вариантам одного сюжета разных зачинов. Такие примеры редки, и они относятся к последнему периоду творческой жизни народной песни. В рекрутских песнях отчетливо проступает сочетание нового со старым, традиционным. Эта жанрово-тематическая разнovidность слагалась и в мужской и в женской среде, и в ней скрестились две различные творческие струи. Наиболее традиционные из них с особой последовательностью сохраняют неприкосновенность поэтики и цельность жанра.

Иначе обстоит дело в лирике любовного содержания. Здесь сюжетные переплетения, стилевые взаимовлияния возможны между мужскими и женскими песнями. Мало того, в любовной лирике возможна даже транспортировка песен из мужского цикла в женский и наоборот, что происходит путем самых незначительных замен в тексте. Но песня и в таких случаях теряет свою первоначальную поэтичность или даже искажается в содержании. В любовной лирике сильнее сказывается влияние женского творчества. Этот жанр, в отличие от других, теснее связан воедино общей для мужской и женской лирики темой, а не героем или социальной средой, хотя все же мужские и женские песни несколько различаются.

Герой фольклорной песни почти всегда живет в природе. В женской лирике и душевное состояние человека и явления природы даются в самых общих закономерностях, что позволяет их соотносить. Эстетическая функция тех же картин и образов в лирике мужской иная. Находясь в окружении природы, герой часто зависит от нее и обращается к ней то с просьбой, то с упреком. Реально изображенный пейзаж включен здесь в сюжетное действие. Мужские песни, в том числе и любовные, в подавляющем большинстве не имеют лирических вступлений. Их «деловое» начало соответствует точному и простому стилю и языку. В них меньше всякого рода иносказаний и перифраз. В удалых песнях можно встретить не символы, а метафоры, которые теснее связаны с заменяемым предметом.

Мужским песням свойственно начало в виде ступенчатого сужения, в котором важную роль играет пространственная перспектива. Ступенчатое сужение в зачине выводит героя с

узко личной жизненной площадки в большой окружающий мир. И человек рисуется не параллельно с ним, а в гуще этого мира, в тесном с ним общении или в борьбе. В отличие от героического эпоса, в подобных вступлениях лирических песен внешний мир соотнесен с героем не только пространственными связями, но и эмоционально-психологически. В мужских песнях немалую функцию выполняет художественное время. Герой изображается во временных отношениях с окружающими. Нередко передается протекание времени, становящегося существенным элементом сюжета. Мужские песни динамичны, повествовательны.

Народная лирическая песня имеет больше жанровых и тематических разновидностей, чем героический эпос или сказка. Она сформировалась позже и сильнее изменялась, подвергаясь разным влияниям, в том числе и литературному. Ее жанрово-тематические группы значительно различаются по содержанию и оформлению и сильнее варьируют в процессе устного бытования. Все изучаемые нами песни известны в записях, начиная с XVII в. Вполне возможно, что многие из них существовали и раньше, но нам неизвестны эти ранние тексты. Бесспорно то, что в XVII в. были строго канонизированы жанровые признаки каждой группы; каждая отличалась тематикой, социально-историческим и нравственным обликом героя, поэтикой.

Неодинаковы были судьбы разных циклов. Песни мужские гораздо больше подвергались варьированию, чем женские, особенно такие, как свадебные, сохранившиеся с давних времен до наших дней в своей обрядовой узаконенной застылости. В каждой группе мужских песен процесс изменений протекал по-своему. Мужская лирика теснее связана с судьбами страны и общества. Появлялись новые варианты, отмирали целые жанры, возникали новые. Удалые песни, порожденные крепостничеством, исчезали вместе с ликвидацией этой общественной формации. Песни служилых людей уступили в народном репертуаре место рекрутским и солдатским, отражавшим новое общественное сознание, новые условия военной службы, новый военный быт. Сохраняя элементы старых поэтических традиций, они тянулись к иным художественным формам и другому языку. Любовная лирика прожила в фольклоре недолгую жизнь; уже с середины XVIII в. она стала вытесняться песней и романсом авторского происхождения. Наиболее заметные изменения в мужских песнях происходили тогда, когда текст попадал из одной социальной среды в другую.

Еще большим изменениям подвергалась песня при контаминациях.

Трансформация песенного текста всегда направляется смыслом. Однако было бы неправильно сказать, что поэтическая форма в народной песне не выполняет содержательной функции. В каждом тексте обычно применен один главный, организующий весь словесный материал композиционный прием, иногда один лирический образ, который сохраняется во всех вариантах. Все проанализированные нами мужские песни предназначены для сольного исполнения. В них слово и мысль направляют и «ведут» мелодию, в них не бывает специальных рефренов, как в песнях хоровых, плясовых, шуточных. Мужские лирические песни не связаны с бытовыми обрядами крестьянской семьи и общины. Их функция преимущественно эстетическая. Только исполнение рекрутских песен было приурочено к моменту проводов молодежи в армию, и пелись они как мужчинами, так и женщинами. Любовная лирика, по видимому, с давних пор служила в средних слоях города вместо любовных признаний и объяснений. Отдельные поэтические выражения, устойчивые стиливые формулы нередко звучали в живой устной речи на правах пословиц и поговорок, чему способствовала обобщенность их смысла. Пушкин не только в художественной прозе, но и в письмах употреблял немало таких цитат. Замечательно пользовался ими в своих письмах А. Н. Островский¹.

Жизнь каждого сюжета в вариантах представляется чрезвычайно интересной. Изучение ее позволяет познать закономерности фольклорного искусства. Все же наблюдения над процессом изменения песен приводят к мысли, что наиболее цельными и поэтически совершенными являются ранние и первоначальные тексты.

¹ См.: Акимова Т. Пушкин о народных лирических песнях. — «Уч. зап. Сарат. ун-та», 1953, № XXXIII, с. 69; е е же: Уроки Чернышевского. — В сб.: Чернышевский. Т. VII. Изд-во Сарат. ун-та, 1974, с. 56.

Содержание

| | |
|---|------------|
| Вступление | 3 |
| I. Военно-бытовые песни | 17 |
| Бережочек зыблется | 20 |
| Когда было молодцу пора-время великое | 24 |
| Завещание раненого | 36 |
| Вещий конь | 46 |
| Рекрутские и солдатские песни | 54 |
| Жребий о солдатчине | 56 |
| II. Любовная лирика | 71 |
| Не вечерняя заря | 83 |
| Вспомни, моя любезная | 95 |
| Дороженька | 105 |
| III. Удалые песни | 124 |
| Дубровушка | 131 |
| Что светил-то, светил месяц | 148 |
| Сокол в безвременье | 153 |
| Мы не воры, не разбойники | 158 |
| IV. Песни о беглых | 171 |
| Заключение | 183 |

Татьяна Михайловна Акимова

**Очерки истории
русской народной песни**

Редактор Л. Л. Прозоровская
Технический редактор Н. И. Добровольская
Корректор Е. К. Быковская

НГ73158. Сдано в набор 4.V. 1976 г. Подписано к печати
28.III. 1977 г. Формат 60×84¹/₁₆. Бум. тип. № 3.
Усл. печ. л. 1,16(12). Уч.-изд. л. 40,8. Тираж 1000 экз.
Заказ 5654. Цена 1 р. 62 к.

Издательство Саратовского университета, Университет-
ская, 42. Саратов. Типография издательства «Комму-
нист», Волжская, 28

**В издательстве
Саратовского университета
выходят в свет следующие книги:**

СОВРЕМЕННОКИ О ГАРШИНЕ

Объем 16 п. л., цена 1 р. 60 к.

**РЕАЛИЗМ В ЗАРУБЕЖНЫХ ЛИТЕРАТУРАХ
XIX—XX ВЕКОВ**

Объем 12 п. л., цена 1 р. 20 к.

Заявки просим направлять по адресу: г. Саратов, Почтамт,
а/я 70, Издательство Саратовского университета.

1 р. 62 к.

