

В. И. Чичеров

РУССКОЕ
НАРОДНОЕ
ТВОРЧЕСТВО

В. И.
ЧИЧЕРОВ



РУССКОЕ
НАРОДНОЕ
ТВОРЧЕСТВО

1959

В. И. ЧИЧЕРОВ

**РУССКОЕ
НАРОДНОЕ
ТВОРЧЕСТВО**



*Издательство
Московского Университета*

1959

ОТ РЕДАКТОРА

Книга «Русское народное творчество» — курс лекций покойного профессора В. И. Чичерова, в течение многих лет читавшего лекции по фольклору и древней русской литературе в московских высших учебных заведениях.

Данный курс читался В. И. Чичеровым на филологическом факультете Московского университета в 1954—1956 годах.

Как лектор, В. И. Чичеров обладал исключительным обаянием и незаурядным мастерством. Его лекции пользовались неизменным успехом у слушателей, которым он умел передать свою любовь к народному творчеству, свою увлеченность наукой.

Предлагаемая вниманию читателей книга была задумана автором не как учебник, а именно как курс лекций, в котором он стремился сохранить непосредственную обращенность к студенческой аудитории. Этим определяются особенности композиции книги, соотношение ее отдельных частей, ее язык.

Не заменяя собой учебника, книга В. И. Чичерова — полезное пособие, особенно нужное студентам-заочникам, которым оно восполнит недостающее им живое общение с лектором.

Окончательная подготовка книги к печати происходила после кончины ее автора. Пользуюсь случаем принести глубокую благодарность Е. А. Ремезовой, взявшей на себя труд уточнения большого научного аппарата книги.

Э. ПОМЕРАНЦЕВА

В В Е Д Е Н И Е

ПОНЯТИЕ ПРЕДМЕТА НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА, ФОЛЬКЛОРА

Народное творчество — коллективное творчество народных масс. В русской науке оно иногда обозначается и другими терминами: народно-поэтическое творчество, народная поэзия, устно-поэтическое творчество; народная словесность, устная словесность. Все эти обозначения указывают, что это — искусство, создаваемое массой народа.

Аналогичные термины существуют и у других народов: в немецкой науке принят термин *Volksdichtung* (народная поэзия, народное творчество), у французов и итальянцев — *tradition populaire, le tradizioni popolari* (народная традиция, обычай).

Наряду с этим существует международный термин *фольклор*. В переводе он значит: мудрость народа, народное знание. Этот международный термин вошел в широкое употребление с середины XIX в.¹ За границей его понимают в широком смысле слова и в понятие «фольклор» включают весь комплекс духовной и материальной культуры народа². В русской науке закрепилось понимание фольклора как термина, обозначающего народно-поэтическое творчество. Иногда его относят к народной музыке и тогда говорят: музыкальный фольклор. Танцевальное же искусство, как правило, называют народной хореографией; о народных художественных изделиях чаще говорят как о народном изобразительном искусстве.

Применение термина «фольклор» к народно-поэтическому творчеству вполне справедливо. Поэтическое творчество тру-

¹ Его ввел в 1846 г. английский ученый Вильям Томс (W. Y. Thoms).

² См. Е. Г. Кагаров. Что такое фольклор. «Художественный фольклор», № IV—V. М., 1929.

дящихся масс действительно не только является видом искусства, но и включает в себе элементы народных верований и обычаев.

Величественный эпос, проникновенная лирика, народная драма создавались силой коллективного творчества народа. Это не значит, что произведения эти должны были обязательно слагаться и исполняться сразу несколькими людьми. Нередко они пелись или сказывались одним человеком. Но каждое такое произведение, независимо от того, создавалось оно одним человеком или несколькими людьми, выражало и обобщало веками накапливавшееся коллективное поэтическое творчество народных масс, опираясь на традиции коллективного народного творчества, и существовало, развивалось в его рамках. В фольклоре ярко отразились могучие творческие силы трудового народа, убежденность в конечной победе над враждебными ему силами. Народное творчество дает нам ценный материал для понимания роли народа в общественной жизни, в истории культуры и искусства.

В русской науке термин «фольклор» получил широкое распространение уже после Великой Октябрьской социалистической революции. Тогда же наука о народном творчестве получила наименование фольклористики.

Большинство школ и направлений в литературоведении и фольклористике XIX в. изучало устное коллективное творчество народа, но сущность его понималась ими различно. Исследователи, стоявшие на идеалистических позициях, говорили о нем как о проявлении некоего мистического народного духа, существующего извечно и лишь облекающегося в разные национальные одежды. Этому противостояло материалистическое истолкование коллективного творчества как искусства народных масс, создаваемого в определенных условиях социальной жизни. С особой силой эта проблема выдвигалась в периоды обострения классовой борьбы; так было, в частности, во второй половине XIX и в начале XX в. В то время идеологи реакционной буржуазии повели яростную атаку на демократические принципы изучения искусства, объявили народ косной массой, неспособной к творческой деятельности. Фр. Ницше, например, называл суеверием признание того, что народ способен создавать ценности культуры и искусства.

Теория, согласно которой фольклор рассматривался исключительно как создание господствующих, эксплуататорских классов, вычеркивала деятельность народа из истории культуры. Так, в работах многих буржуазных исследователей утверждение о заимствованиях фольклора начинало звучать как утверждение о миграции культуры в господствующих классах, откуда якобы произведения искусства, обычаи, культурные навыки спускаются в народ. Согласно этой концепции «косная масса», неспо-

собная к созидательной деятельности, перенимает «моду» от «высших» кругов, когда там она уже выходит из употребления. Одно из наиболее ярких выражений теория «сниженной культуры» нашла в работах немецкого ученого Ганса Наумана, написанных после первой мировой войны.

Подобные реакционные теории и поныне имеют хождение среди определенной части буржуазных ученых, которые утверждают, что трудящиеся не способны к творчеству, что попытки рассматривать народную культуру, народное искусство как нечто самостоятельное, а не как ущербное отражение культуры господствующих классов, «ненаучны».

Эти взгляды имеют широкое хождение в реакционных кругах фольклористов капиталистических стран, но в то же время они вызывали и вызывают там протест передовых деятелей культуры и науки, которые выступают против этой концепции творческой бесплодности народа. Так, в коммунистической печати капиталистических стран был опубликован ряд статей, посвященных великой роли народа в создании и развитии культуры. Борьба против реакционных концепций по этому вопросу, правильное освещение взаимоотношения коллективного и индивидуального творчества, самодеятельного и профессионального искусства имеет большое значение для понимания закономерностей развития художественного творчества в прошлом и настоящем.

Марксизм утверждает, что народу принадлежит решающая роль в создании материальной и духовной культуры, а значит и в художественном творчестве. Индивидуальная деятельность художника только тогда достигает вершин, когда она неразрывно связана с жизнью и творчеством масс. Ясное определение этой связи дано А. М. Горьким. Еще в 1909 г., выступая против культ личности, отрыва творческой индивидуальности от народных масс, Горький писал: «Народ — не только сила, создающая все материальные ценности, он — единственный и неиссякаемый источник ценностей духовных, первый по времени, красоте и гениальности творчества философ и поэт, создавший все великие поэмы, все трагедии земли и величайшую из них — историю всемирной культуры»¹.

СООТНОШЕНИЕ КОЛЛЕКТИВНОГО И ИНДИВИДУАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА. ВЗАИМОСВЯЗЬ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ФОЛЬКЛОРА

Фольклор является основой, на которой развивается индивидуальное творчество. Выдающиеся деятели разных областей искусства прошлого и настоящего времени четко осознавали

¹ М. Горький. О литературе. М., «Советский писатель», 1953, статья «Разрушение личности», стр. 48.

значение фольклора. М. И. Глинка говорил: «Создаем не мы, создает народ; мы только записываем и аранжируем»¹. А. С. Пушкин еще в начале XIX в. писал: «Изучение старинных песен, сказок и т. п. необходимо для совершенного знания свойств русского языка. Критики наши напрасно ими презирают»². Обращаясь к писателям, он указывал: «Читайте простонародные сказки, молодые писатели, чтоб видеть свойства русского языка»³.

Завету обращения к народному творчеству следовали и следуют создатели классической и современной литературы, музыки, изобразительного искусства. Нет ни одного видного писателя, художника, композитора, который бы не обращался к роднику народного творчества, ибо в них отражена жизнь народа. Перечень музыкальных произведений, творчески развивающих искусство народа, огромен. На народные сюжеты созданы такие оперы, как «Садко», «Кощей» и др. Образы и сюжеты народного творчества вошли в изобразительное искусство. Картины Васнецова «Богатыри», «Аленушка», Врубеля «Микула», «Илья Муромец», Репина «Садко» и т. п. вошли в сокровищницу мирового искусства. А. М. Горький указывал, что в основе обобщений, созданных индивидуальным гением, лежит творчество народа: «Зевса создал народ, Фидий воплотил его в мрамор»⁴. Здесь утверждается, что искусство писателя, художника, скульптора только тогда достигает вершин, когда оно возникает как выражение идей, чувств, взглядов народа. Горький не принижал роли индивидуального художника, а подчеркивал, что его сила таланта, мастерство придают особую выразительность, совершенство форме создания коллективного творчества масс.

Связь литературы и фольклора не сводится к использованию писателями содержания и формы отдельных произведений народного творчества. Эта связь выражает несравненно более широкое и общее явление: органическое единство художника с народом, а искусства — с творческим народным опытом.

Следовательно, как индивидуальное, так и коллективное творчество только тогда приобретают огромное идейно-эстетическое значение в жизни общества, когда они связаны с жизнью народа и правдиво, художественно совершенно ее отражают. Но при этом необходимо учитывать, что, во-первых, характер и соотношение коллективного и индивидуального творчества

¹ А. Н. Серов. Избранные статьи, под общ. ред. Г. Н. Хубова, т. I, М.—Л., Гослитиздат, 1950, стр. 582.

² Заметки, связанные с рецензиями на «Евгения Онегина», 1829. Н. П. Андреев. Русский фольклор. Хрестоматия. Учпедгиз, 1938, стр. 30.

³ Ответ на статью в «Атенее» об «Евгении Онегине», 1828. Там же.

⁴ М. Горький. О литературе. М., «Советский писатель», 1953, статья «Разрушение личности», стр. 54.

на разных этапах развития человеческого общества различны и, во-вторых, тот факт, что коллективное и индивидуальное творчество представляют собой своеобразные исторически возникшие способы создания художественного произведения.

А. М. Горький справедливо говорил, что коллективное творчество масс явилось материнским лоном для творчества индивидуального, что начало искусства слова, литературы — в фольклоре. В ранние периоды истории близость литературы и народного творчества была так велика, что невозможно четко их разграничить. «Илиада» и «Одиссея» с полным основанием считаются произведениями античной литературы и в то же время прекраснейшими созданиями коллективного народного творчества, относящимися к «младенческому периоду жизни человеческого общества». Та же неразграниченность индивидуального и коллективного творчества отмечается в ряде произведений у многих народов.

В начальный период своего существования литература еще целиком не отделилась от коллективного народного творчества. С развитием классового общества постепенно углубляется разделение индивидуального и коллективного творчества. Но, разумеется, самые понятия коллективного и индивидуального творчества при этом нельзя трактовать отвлеченно, одинаково и неизменно для всех времен и народов. Индивидуальное и коллективное искусство имеют обусловленные исторической действительностью особенности.

В доклассовом обществе коллективное творчество представляло собой художественно-образное отражение действительности того времени, обобщение взглядов и представлений племени, первобытной общины, из которой еще не выделилась личность. В условиях, когда племя оставалось границей человека и по отношению к чужаку из другого племени, и по отношению к самому себе, когда отдельная личность была безусловно подчинена в своих чувствах, мыслях и поступках племени, роду ¹, коллективное творчество являлось единственно возможной формой художественной деятельности отдельных индивидуальностей. Участие всей массы племени в обобщении жизненного опыта, общее стремление понять и изменить действительность явились основой доклассового эпоса, дошедшего до нас преимущественно в поздних переработках. Примером таких эпических сказаний, зародившихся еще в условиях доклассового общества, могут служить хотя бы руны «Калевалы», якутские олонхо, грузинские и осетинские сказания об Амиране, северокавказские и абхазские сказания о нартах и др.

¹ См. Ф. Э н г е л ь с. Происхождение семьи, частной собственности и государства. Госполитиздат, 1948, стр. 111.

В доклассовом обществе коллективность творчества не только сливалась с индивидуальностью, но подчиняла ее. Здесь даже самая выдающаяся личность воспринималась как воплощение силы и опыта всего племени; так зарождалось характерное для эпоса и раннего литературного творчества изображение масс народа через образ героя (Вейнемейнен, Прометей, Балдер, позднее — русские богатыри и другие образы героических сказаний).

Развитие классовых отношений не могло не изменить коллективного творчества. С появлением классового общества идеология антагонистических классов отчетливо сказывается в различной трактовке образов, сюжетов сказаний и песен. Примеры из эпоса народов СССР подтверждают это. Обсуждение идейной сущности киргизских сказаний о Манасе, бурятского и монгольского эпоса «Гэсэр», дискуссии по проблемам эпоса раскрыли факты антинародных искажений феодальными кругами творчества трудящихся масс.

Наблюдается постоянное взаимодействие литературы и фольклора. Фольклор и литература, коллективное и индивидуальное художественное творчество сопутствуют друг другу в классовом обществе. Так, русское народное творчество XI—XVII вв. оказало огромное воздействие на произведения древнерусской литературы, о чем красноречиво свидетельствуют «Слово о полку Игореве», «Повесть о Петре и Февронии», «Задонщина». В то же время образы художественной литературы все шире входили в обиход устного поэтического творчества. В дальнейшем этот процесс стал еще более интенсивным. Лермонтов, Гоголь, Л. Толстой, Некрасов, Горький считали, что фольклор обогащает индивидуальное творчество профессионального художника. В то же время все выдающиеся мастера русской литературы подчеркивали, что писатель не должен копировать фольклор, не должен становиться на путь стилизаторства. Настоящий художник смело вторгается в устно-поэтическое творчество народа, отбирает в нем лучшее и творчески его развивает. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить сказки А. С. Пушкина. «Он украсил народную песню и сказку блеском своего таланта, но оставил неизменными их смысл и силу», — писал А. М. Горький¹.

Взаимодействие фольклора и литературы протекает в разных формах. Например, профессиональный художник нередко использует и обогащает темы, сюжеты, образы фольклора, но он может использовать фольклор и не воспроизводя его сюжеты и образы непосредственно. Подлинный художник никогда не ог-

¹ М. Горький. История русской литературы. М., Гослитиздат, 1939, стр. 98—99.

раничивается воспроизведением формы фольклорных произведений, а обогащает и развивает традиции устного поэтического творчества, раскрывая жизнь народа, его мысли, чувства и стремления. Известно, что лучшие, наиболее прогрессивные представители господствующих классов, обличая социальную несправедливость и правдиво изображая жизнь, поднимались над классовой ограниченностью и создавали произведения, отвечавшие интересам и нуждам народа.

Живая связь литературы с фольклором подтверждается творчеством лучших писателей всех народов. Но как бы ни была ощутима связь произведений писателей с народной поэзией в условиях классового общества, коллективное и индивидуальное творчество всегда разграничиваются по способу создания художественных произведений.

В классовом обществе сложились различия в творческом процессе создания произведений литературы и массовой народной поэзии. Они заключаются прежде всего в следующем: литературное произведение создается писателем — безразлично, литератор он по профессии или нет — индивидуально или в сотрудничестве с другим писателем; пока писатель ведет над ним работу, произведение не является достоянием масс, массы прибывают к нему только после того, как оно получает окончательную редакцию, закрепленную в письме. Значит, в литературе процесс создания канонического текста произведения отделен от непосредственной творческой деятельности масс и связывается с ней лишь генетически.

Иное дело — произведения коллективного народного творчества; здесь личное и коллективное начала объединены в творческом процессе столь тесно, что отдельные творческие индивидуальности растворяются в коллективе. Произведения народного творчества не имеют окончательной редакции. Каждый исполнитель произведения создает, развивает, шлифует текст, выступает соавтором песни, сказания, принадлежащих народу.

ВОПРОС ОБ АВТОРЕ ПЕРВОНАЧАЛЬНОГО ТЕКСТА И ПРОБЛЕМА АНОНИМНОСТИ В ФОЛЬКЛОРЕ

Непрерывное творческое развитие и шлифовка произведений народного искусства объясняются особенностями творчества масс. Авторское произведение, начиная жить жизнью народной поэзии, становится частью ее, отрывается от имени своего автора. Только некоторые формы народной поэзии (например, на Востоке), включая имя автора в текст, сохраняют его.

Рождение народных песен на основе стихотворений, написанных поэтами, выразительно раскрывает процесс утери имени

автора. Так вошли в народное творчество песни «Вниз по матушке по Волге», «Волга, реченька глубокая», «Вот мчится тройка удалая», «Вдоль по улице метелица метет...» и многие другие.

Никто сейчас уже не вспомнит авторского текста стихотворения «Не слышно на палубе песен» поэта прошлого века Щербини, но народная память бережно хранит песню «Раскинулось море широко», восходящую к этому стихотворению; песня «Среди лесов дремучих», которую, по преданию, любил Чапаев, живет в народе, но ее никто уже не связывает со стихотворением «Погребение разбойника», с именами его автора — немецкого поэта Фрейлиграта и переводчика Ф. Миллера. Кто не любит песню «Славное море, священный Байкал!». Но давно исчез из памяти народа первоначальный текст и имя автора Дмитрия Давыдова, напечатанного это стихотворение в 1858 г.

Подобных примеров сколько угодно. Они говорят об осознании народом коллективно перерабатываемых литературных произведений как произведений народной поэзии, о том, что, сливаясь с народным творчеством, они нередко становились анонимными. Как видим, анонимность в народной поэзии объясняется своеобразием процесса устного бытования произведения и имеет совершенно другое основание, чем анонимность в литературе, где она вызывается нежеланием автора указать свое имя.

Конечно, анонимность произведения народного творчества отнюдь не означает, что они рождаются сами из себя, выявляя, как говорят идеалисты, мистический «дух народа». Народные сказки и песни создаются не «духом», а людьми, и нередко имена талантливых создателей и исполнителей фольклорных произведений памятливы, знамениты. Многие мастера искусства русского и других народов не только исполняли традиционные народные произведения, но создавали новые. Нередко их импровизации подхватывались и передавались из уст в уста. Импровизации эти основываются на устойчивых традициях народного поэтического творчества, используют вошедшие в поэзию народа образы, сюжеты, поэтические приемы и остаются в пределах коллективного творчества. Импровизация — талантливое индивидуальное выражение коллективной народной поэзии. Эта сущность импровизации особенно ясно видна в фольклоре народов, у которых она лежит в основе ряда жанров. Только в тех случаях, когда импровизаторы выходили за их пределы, они становились творцами произведений, мастерами индивидуального искусства. Совершался переход от коллективной традиции творчества к литературной деятельности.

Наличие или отсутствие имени автора, таким образом, в известном смысле может рассматриваться для большинства произведений как внешний признак коллективного или индивидуального творчества.

УСТНОСТЬ И ПИСЬМЕННОСТЬ В ФОЛЬКЛОРЕ

Исторические обстоятельства складывались так, что устное поэтическое искусство народа развивалось как исполнительское творчество, в процессе которого совершенствовалось мастерство певцов и рассказчиков, усиливалась драматизация исполнения. То, что исполнение произведений народной поэзии несет в себе элементы театра, что они «играются», отмечает сам народ, говоря: «играть песню». Опыт киносъемки процесса исполнения сказок, последовательного фотографирования мастеров народного творчества во время исполнения ими произведений эпоса и лирики как нельзя лучше свидетельствуют о том, что народное творчество — актерское «звучащее искусство».

Народ создал культуру устной художественной речи, достиг в ней подлинного мастерства. Однако устная форма поэтического творчества народа в то же время ставит определенные границы, рамки художественной деятельности.

Почти сплошная неграмотность народных масс в условиях эксплуататорского строя — одна из причин того, что народное творчество сохранялось и развивалось преимущественно в устной форме. Но устность фольклорных произведений неправомерно объяснять только этим. Дело в том, что и поголовная грамотность населения не ведет и не может привести к полному упразднению фольклора как специфической формы художественного творчества, как своеобразного «звучащего искусства» слова.

КЛАССОВЫЙ И НАРОДНЫЙ ФОЛЬКЛОР, НАЦИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА ЕГО

Вопросы о классовом характере произведений фольклора и о народности их теснейшим образом связаны между собой. Народное творчество, отражая действительность, всегда дает ей оценку с классовых позиций создателей и исполнителей фольклора. Однако нельзя представлять себе дело так, точно весь фольклор последовательно революционен и все произведения прогрессивны. Условия жизни народных масс были таковы, что в их сознании существовали и противоречивость и ограниченность. Это, естественно, отразилось и в народном творчестве. В произведениях, бытовавших в народе, отражались не только прогрессивные, но и реакционные черты: паристские иллюзии и религиозные воззрения, порожденные исторической ограниченностью народного сознания, и т. д.

В противовес всему этому в передовых слоях народа развивается стихийно-материалистическое отношение к действительности, и если легенды и духовные стихи утверждали божью волю и нерушимость эксплуататорского строя, то в народной среде

появились пародии на легенды и духовные стихи. Пародирование характерно не только для этих жанров. Можно привести много пословиц, выступающих против пропаганды идеологии господствующих классов, опровергающих ее.

Общественная борьба в классовом обществе углублялась и расширялась и находила отражение в народном творчестве: историческая конкретность приводила к тому, что в народной поэзии запечатлевалась реальная, действительная жизнь.

Социальное содержание фольклора, отражение в нем жизни народных масс легко могут быть установлены. Подлинно народные произведения в период своего создания увлекают, воодушевляют людей на действия, направленные к достижению общенародных идеалов, к уничтожению всего того, что враждебно в данное время нуждам и интересам трудящихся; сохраняется активная воспитательная роль и в последующие периоды бытования этих произведений.

Многообразное творчество трудящихся масс раскрывает их жизнь в конкретной исторической обстановке, отстаивает и развивает определенные взгляды, воспитывает определенные настроения. От того, *как* фольклор отражает действительность, *какие* взгляды защищает, *какие* настроения он воспитывает, и зависит народность или антинародность рассматриваемых произведений.

Ставя вопрос о народности фольклора, следует оговориться, что народность того или другого произведения не определяется классовой принадлежностью создателей и исполнителей произведений народной поэзии того или иного времени. Не всякое произведение — эпическое или лирическое, исполняемое народным певцом — выходцем из народа, — народно по своей сущности. Следует вспомнить утверждение, высказанное еще революционными демократами: не все, живущее в народе, народно. И наоборот: произведения, созданные прогрессивными деятелями, хотя и принадлежащими по социальному положению к господствующему классу, выражающие и защищающие коренные интересы трудовых масс, являются народными. Подлинно народное искусство всегда соответствует нуждам, устремлениям, и мечтам трудового народа.

Произведения фольклора и при наличии общего сюжетного построения могут быть диаметрально противоположны по идейному содержанию. Произведения, близкие по своему сюжету, могут быть взаимно исключаящими, так как одно из них отрицает то, что утверждает другое. Это происходит в тех случаях, когда произведения выражают идеи и устремления классов-антагонистов. Известны случаи, когда народные в своей основе сказания использовались идеологами господствующих классов и становились антинародными (например, отдельные версии

«Манаса» и «Гэсэра», некоторые варианты якутских олонхо, казахского и узбекского эпоса об Алпамыше).

Национальное своеобразие фольклора каждого народа зарождается в глубочайшей древности, еще в период, для которого характерна «бессознательно-художественная переработка природы (здесь под последнею понимается все предметное, следовательно, включая общество)»¹, т. е. мифология. Говоря о роли мифологии в развитии греческого искусства, Маркс утверждал: «Предпосылкою греческого искусства является греческая мифология... Но не любая мифология... Египетская мифология никогда не могла бы быть почвой или материнским лоном греческого искусства»².

В этом замечании Маркса фактически содержится указание на существование своеобразных особенностей «художественной переработки» природы и общества отдельными племенами доклассового общества, когда в борьбе с окружающим миром возникла мифология. Своеобразие народного творчества, зарождаясь в условиях первобытнообщинного строя, в процессе формирования и развития народа развивается и углубляется. Здесь особенно должна быть отмечена роль народной мифологии. В силу того, что мифология и верования данного народа, возникшая и развиваясь, отражали народную жизнь в определенных социальных, географических, климатических и иных условиях, воздействие их на фольклор содействовало проявлению в творчестве народа черт национальной специфики. Народные верования включались в фольклор как один из элементов, никогда, однако, не становясь его основой. Основой для народного творчества является сама жизнь народа во всем ее богатстве и многообразии, с характерными для нее противоречиями.

Народность фольклора, проявляющаяся в национально своеобразных образах, всегда выражает наиболее глубокие, насущные, жизненные интересы трудовых масс. Она сказывается в отношении к действительности, в раскрытии и оценке индивидуальных качеств героев. Положительные герои народного творчества всегда являются носителями высоких качеств и свойств народа, его лучшими представителями. В них воплощены моральные идеалы народа, его лучшие качества — любовь к родине, трудолюбие, героизм, глубина и чистота чувств.

Народное искусство классового общества в процессе своего бытования приобретает некоторые особенности, в результате которых заостряется его классовая сущность. Эти особенности связаны с развитием своеобразных черт народного патриотизма;

¹ К. М а р к с. К критике политической экономии. Введение. Госполитиздат, 1951, стр. 225.

² Там же.

в нем сочетаются борьба за свободу и независимость родины с классовой борьбой и с социальной оценкой поведения господствующих классов. Утверждается положительная роль народа в истории и разоблачается антинародный характер деятельности узурпаторов и угнетателей. Эти оценки воплощаются в фольклоре как обобщение идеальных черт в образах положительных героев и как разоблачение пороков в образах отрицательных персонажей.

Народность фольклора проявляется не только в идейном содержании и в национальном своеобразии, но и в особенностях художественной формы, в общедоступности и народности поэтического языка. К сожалению, эти проблемы в фольклористике разработаны далеко не достаточно.

ВОПРОС О РЕАЛИСТИЧНОСТИ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА

Термин «реализм» обычно употребляется двояко: 1) расширительно, как обозначение жизненной правдивости изображаемых в искусстве явлений, и 2) как обозначение литературного направления и творческого метода писателей.

Так как народное творчество правдиво отражает действительность и в нем даже фантастические образы своеобразно связаны с конкретной исторической обстановкой жизни людей, есть все основания говорить о реалистическом характере фольклора (т. е. применять термин «реализм» как обозначение жизненной правдивости изображаемого). Вместе с тем нельзя применять к традиционному народному творчеству термин «реализм», понимая его как творческий метод и как литературное направление.

Ф. Энгельс писал, что реализм — это не только жизненная правдивость деталей, но и типические характеры в типических обстоятельствах. Типический характер предполагает изображение человека как представителя определенной социальной среды и определенной эпохи во всем его неповторимом индивидуальном своеобразии — с присущими ему противоречиями, достоинствами и недостатками, особенностями психики и т. д.

Такой индивидуализации героев в фольклоре нет. В фольклоре мы имеем собственно не типические характеры, а типические образы, обобщающие качества и свойства людей. Например, Иван — один и тот же в разных сказках; разные прозвища его — крестьянский сын, дурак, паревич и др. — лишь варьируют детали образа, но не меняют его сущности. В традиционной протяжной песне не только в пределах одной группы, но и в разных: семейных, любовных, разбойничьих — одни и те же образы доброго молодца, девушки-красавицы и др. То же наблюдается и в других жанрах фольклора. Поэтому

в фольклоре становится возможным то, чему нет и не может быть места в литературе — контаминация однородных произведений (полное или частичное их объединение, создание на их основе нового текста), группировка их вокруг постоянного героя сказки, песни, эпоса.

Обобщенные образы народного творчества действуют в обобщенно рисуемых условиях жизни. Обстоятельства места и действия в фольклоре чаще всего не содержат локальных или узко конкретных признаков, а имеют общие родовые черты (ср., например: «у куста было у ракитова, у ключа было у студенова»; «у колодезя у глубокого»; «во темном лесу в самой чаще стоял дом»).

Таким образом, жизненная правдивость, как мы вправе сказать — реалистичность, — в фольклоре раскрывается не путем индивидуализации рисуемых образов, действующих в конкретной обстановке и на исторически определенном отрезке времени, а через обобщение образов, сочетаемое с обобщением локальных и временных признаков.

ОТРАЖЕНИЕ ИСТОРИИ В ФОЛЬКЛОРЕ

Фольклор сопутствует народу на протяжении всей его истории. В нем прямо или косвенно отражается историческая действительность.

Это очевидно и на примере русского фольклора. Древние сказки и былины отражают жизнь, быт, историю народа. В былинах рассказывается не только о борьбе с татарским игом, но содержатся также отзвуки более ранней борьбы с степными кочевниками. Еще конкретнее отражена в народном творчестве историческая действительность более позднего времени. Так, с XVI в. создаются исторические песни об Иване Грозном, о взятии Казани, о том, как он покушался на жизнь сына, о смерти Настасьи Романовны, о нашествии крымского хана Девлет Гирея. В XVII в. складываются песни о польской интервенции, о славном полководце Скопине-Шуйском. Явное отображение истории находим и в произведениях XVIII и XIX столетий. Песни и предания о событиях петровского времени — о семилетней войне, о Платове-казаче, о борьбе народа против врагов, являлись своеобразной летописью жизни народа.

Отражение жизни народа в фольклоре мы находим не только в произведениях, повествующих об исторических событиях прошлого и настоящего. Историзм фольклора выражается и в том, что произведения правдиво запечатлевают характерные черты общественного строя, семейного быта определенного периода истории. Историческое значение имеют, например, песни и сказки о крепостном праве, о двадцатипятилетней солдатской

службе. Тяжелое положение женщины в так называемой большой семье породило многие произведения, запечатлевшие особенности семейного быта этого времени. В это время, например, создавалась песня о том, как свекор-батюшка «молоду жену велит больше бить, велит больше бить, чтобы кровь пролить». Но наряду с этим создаются и другие песни, которые как бы призывают женщину восстать против деспотизма. Сопrotивление женщины, ее непокорность семье мужа закономерно поднимались до протеста против деспотии, против бесправия человека.

Подобные произведения могли быть созданы только в определенных исторических условиях. Воскрешая в своем творчестве типические черты бытовых отношений, народ создавал произведения, бесспорно имеющие значение исторического документа. В народном творчестве особенности образов, отражающих действительность, зависят от уровня развития человеческого общества. Образы русских былиц, волшебных сказок и т. п. не могли бы возникнуть в обществе с высоко развитой техникой, например в период капитализма. Революционная борьба пролетариата не может быть изображена в виде восстания Ильи Муромца против князей-бояр, или борьбы Ивана-царевича с Кашеим бессмертным. Разная действительность порождает и требует для своего изображения разные художественные образы. В истории фольклора очевидны не только развитие, но и смена различных образных систем.

История всесторонне и многообразно отражается в фольклоре. Фольклор может непосредственно отражать события истории или же особенности социального строя, культуры, быта данного времени, что придает народной поэзии историческую конкретность. Самый характер образов народной поэзии различен, причем это различие зависит от того, на каком этапе развития человеческого общества создается то или иное произведение народной поэзии.

ЖАНРЫ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА

Жанры народного творчества разнообразны. Фольклор включает эпос, лирику и драму. У каждого народа существуют жанры, которые являются общими для всего мирового фольклора (сказки, баллады, пословицы, поговорки, загадки и пр.). Но некоторые жанры у каждого народа имеют особые, присущие только данному народу черты (так, например, героический эпос имеет у ряда народов форму прозаического повествования с стихотворными вставками; у русских — эпической песни — былины; у испанцев — форму романса и т. д.). Этим определяется своеобразие жанрового состава национального фольклора.

Русский фольклор включает в себя преимущественно эпические и лирические жанры; жанры драматические, развитые у многих народов (например, у чехов и словаков, китайцев, индонезийцев и др.), в русском фольклоре представлены сравнительно бедно.

Главное место в русском историческом эпосе занимают героические и новеллистические песни древней Руси — былины, рассказывающие о жизни русского народа в основном в XI—XVI вв. К ним примыкают исторические песни, которые в процессе развития все больше сближаются с народной лирикой. От середины XVI в. до XIX и XX вв. исторические песни прошли большой путь и очень существенно изменились.

Среди произведений народной прозы основное место в русском фольклоре занимают сказочные жанры. Русская сказка по жанровому составу не отличается от сказок других народов; отличие состоит в большем или меньшем удельном весе в сказочном репертуаре отдельных видов сказки, а также в той специфике, которая определяется особенностями русской жизни и быта, запечатленных сказкой. Так, только существованием до середины XIX в. крепостного права в России можно объяснить большое количество сатирических сказок, направленных против бар; особенностями религиозной жизни народа объясняются русские легенды о святых, антипоповские сказки и т. д.

Наряду со сказками заметное место в русском фольклоре занимают сказы и предания — эпос, рассказывающий о событиях действительной жизни. Он также не остается неизменным; путь его сложен и длителен — от сохранных древнерусской летописью преданий Киевской и Новгородской Руси до современных сказов, трудно отграничиваемых от рассказа.

Обрядовая поэзия, подразделяемая на календарную и семейную, связанная с трудовой жизнью и бытовыми отношениями русской деревни, включает в себя целую группу жанров: песни, причитания, заговоры, присловья и др. Одни из этих жанров тяготеют к лирике, другие — к эпосу.

Собственно лирическую поэзию в русском фольклоре представляют жанры народной песни и частушки. Лирические жанры, различные по формальным особенностям, всесторонне раскрывают личную жизнь русского человека на протяжении ряда столетий.

Огромны в русском фольклоре богатства пословиц, поговорок, загадок. Эти жанры, образно и метко характеризующие явления жизни, обобщающие опыт народа, поучающие и наставляющие человека, занимают видное место в творчестве.

Русский фольклор, как видно из сказанного, очень богат разными жанрами. Жанры фольклора — категория историческая и внеклассовая. Каждый жанр включает произведения, содер-

жащие различные классовые тенденции, так как жанры использовались в различной социальной среде для пропаганды и утверждения разных настроений и идей. В пределах одного и того же жанра могли создаваться народные и антинародные произведения.

Жанры не существуют вечно и неизменно: они возникают, развиваются и в ряде случаев отмирают, заменяются другими. Так, календарная и семейная обрядовая поэзия могла возникнуть лишь как выражение существовавших верований, как стремление магически использовать силу слова и действия. С исчезновением верований неизбежно умирает обрядовая поэзия. Героическая былина о борьбе с татарским игом закономерно возникает в древней Руси, а в последующем сохраняется как художественное наследие. Жанры рабочего фольклора возникли и развились в России только с XVIII в. в процессе формирования рабочего класса в ходе его революционной борьбы. В пореформенной России рождается жанр частушки, отвечающий потребностям быстрого отражения в песенной поэзии текущей жизни. Какой бы жанр народного творчества мы ни взяли, мы увидим, что он проходит периоды возникновения, развития, а с изменением условий бытования — разрушения, забвения, исчезновения. Это общая черта и для фольклора и для литературы. Исчезновение из устного обихода некоторых традиционных жанров не дает, однако, оснований говорить об обеднении искусства. С развитием литературы появляются многочисленные новые жанры, взаимодействие которых с традиционными вновь рождающимися жанрами фольклора обогащает искусство художественного слова. Изменения в жанровом составе фольклора и литературы — естественное следствие процесса развития художественного коллективного и индивидуального творчества.

РУССКИЙ ФОЛЬКЛОР И ТВОРЧЕСТВО ДРУГИХ НАРОДОВ

Русский фольклор в процессе развития тесно соприкасался с фольклором других народов; более того, можно говорить о взаимовлиянии творчества разных народов. Связь и взаимовлияние фольклора русского и других народов в ряде случаев объясняются переплетением их исторических судеб. На всем протяжении истории русского государства оказывали воздействие друг на друга русский фольклор и фольклор народов СССР.

Необходимо учитывать и другое. Фольклор родственных народов имеет многие общие черты, объясняемые родством этих народов. Так, русский фольклор во многом близок украинскому и белорусскому, а также фольклору зарубежных славян. В славянском фольклоре есть черты, свидетельствующие об общем

происхождении славян и об их тесных связях в прошлом и настоящем. Вместе с тем фольклор каждого славянского народа имеет индивидуальные особенности, порожденные конкретной историей данного народа.

Наконец, следует указать и на то, что русский фольклор имеет общие черты с фольклором таких народов, с которыми у русских никогда не было ни политических, ни культурно-исторических, ни экономических, ни родственных связей. Например, в творчестве народов Северной и Южной Америки, Африки есть такие сюжеты сказок и песен, какие есть и у русских и у других народов Европы и Азии. Общие элементы в народном творчестве порождались единими закономерностями развития человеческого общества. Конечно, сходные черты, возникавшие в искусстве разных народов, проходивших одни и те же этапы развития, получали своеобразную национальную разработку; основа же их была единая.

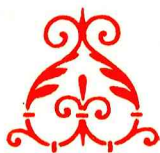
Все это: общность фольклора народов единой семьи и общность его, появляющаяся в результате исторических связей народа или единых закономерностей развития человечества, заставляет ставить задачу такого изучения народного творчества, которое выясняет общее и индивидуальное в фольклоре каждого отдельного народа.

ЗНАЧЕНИЕ ФОЛЬКЛОРА ДЛЯ НАУЧНЫХ РАЗЫСКАНИЙ

Фольклор изучает специальная наука о народном творчестве — фольклористика. Но он представляет интерес и для других наук. Связь фольклора с литературой обуславливает внимание к нему литературоведов, изучающих процессы развития литературы и творчества отдельных писателей. Такое же значение имеют народная песня и музыка для музыковедения, народный танец, пляска, хоровод и т. п. — для науки о хореографическом искусстве, народное изобразительное искусство и изделия художественных кустарных промыслов для искусствоведения.

Фольклор имеет значение не только для наук, изучающих художественную деятельность людей. Фольклор в целом или отдельные его разделы исследуются представителями различных наук. Историки и археологи обращаются к фольклору в поисках отражения в нем исторических событий; для них фольклорное произведение — своеобразный исторический документ. Но особенно интенсивны и часты обращения к фольклору этнографов. Наука о культуре, быте, общественном и семейном строе народа — этнография, — естественно, не может пройти мимо материалов народного творчества. Фольклор дает этнографам ценные данные для изучения специальных этнографических проб-

лем. Особенно интересуются этнографы обрядовым фольклором, связанным с различными обычаями и верованиями народа. Метод этнографического изучения фольклора имеет свои особенности. Этнографы исследуют фольклор как историко-культурный материал, не уделяя внимания вопросам художественной формы. В этом принципиальное отличие этнографических изучений от специальных фольклористических работ, которые ставят своей задачей изучение фольклора прежде всего как народного искусства.



ОСНОВНЫЕ
ЭТАПЫ
РАЗВИТИЯ
РУССКОЙ
НАУКИ
О НАРОДНОМ
ТВОРЧЕСТВЕ





ОТНОШЕНИЕ К НАРОДНОМУ ТВОРЧЕСТВУ в XI—XVII вв.

На Руси еще до X в. существовала богатая народная словесность. С созданием русского феодального государства народное творчество получило еще большее развитие. Его идеи и образы противостояли утверждаемым церковью христианским представлениям и идеалам. Во многом противоречило творчество народных масс и установкам светских властей. Народное творчество в древней Руси уже имело ясно выраженный классовый характер. Это собственно и определило его роль в общественной и художественной жизни Руси и отрицательное отношение к нему представителей светской и духовной феодальной аристократии. Светские власти в союзе с духовенством все больше и больше порабощали крестьянство. Народ восставал против угнетателей. В его творчестве отражались мотивы классовой борьбы. Устное творчество делалось одним из орудий этой борьбы — его агитационная роль была огромна. Оно развивалось, как профессиональное искусство народных масс и как профессиональное искусство — творчество средневековых лицедеев, бродячих сказочников, и певцов-скоморохов. Суровые кары обрушивались на создателей и исполнителей фольклора; власти, особенно в XVI—XVII вв., пытались уничтожить нецерковное искусство. Но оно продолжало существовать. Произведения были настолько яркие и художественны, что ими увлекались даже те, кто стремился их уничтожить. Сам Иван Грозный, изгнавший скоморохов с пиров, любил слушать сказки, и ему их обычно рассказывали перед сном. Андрей Курбский, бежавший в Литву, возмущенно писал в одном из своих посланий: «Упившися начал (царь Иван. — В. Ч.) со скоморохами в машкарах (личинах, масках. — В. Ч.) плясати и сущие пирующие с ним»¹.

¹ Кн. А. М. Курбский. История о великом князе Московском. СПб., 191-, изд. Археографич. комиссии, стр. 119.

Народное творчество жило, противодействуя преследованиям властей: несмотря ни на какие запреты, оно воздействовало на сознание всего древнерусского общества и плодотворно влияло на некоторые произведения литературы. Отражение фольклора в памятниках древней русской литературы позволяет обрисовать состояние народного творчества, его образы и идеи, процесс развития жанров его в условиях Руси XI—XVII вв. (конкретный материал по этому вопросу см. в главах, характеризующих народное творчество эпохи феодализма).





УСИЛЕНИЕ ОБЩЕСТВЕННОГО ИНТЕРЕСА К НАРОДНОМУ ТВОРЧЕСТВУ в XVIII в.

В связи с развитием науки и искусства в период становления и подъема буржуазных наций в XVII и еще более в XVIII вв. возникает научный интерес к народному творчеству и появляются опыты использования фольклора для создания литературных произведений. В России первые суждения о народном творчестве, имеющие научное значение, были высказаны во второй четверти и в середине XVIII в., сыгравшего огромную роль в истории научной мысли России. Зародыши русского литературоведения появляются еще в пору деятельности Петра I.

Начало XVIII в. было периодом ломки во всех областях русской жизни. В XVII столетии над сознанием русского человека довлели религиозные идеи; каждый шаг, каждая мысль его контролировались, проверялись религиозной доктриной. И в жизни, и в литературе тема человека, радующегося и борющегося за счастье, осмыслялась в религиозном плане, преломлялась сквозь призму верований и суеверий.

В петровскую пору, в связи с общими реформами этой эпохи, по-новому начинает звучать тема «Человек». Героем литературы становится человек с его обычными переживаниями, с его обычными чувствами. Старые нормы и представления, которые ставили преграды выявлению человеческих чувств, оказываются сломанными. Впервые в русской литературе делаются попытки передать мир человеческих чувств, обрисовать человека, который стремится сбросить с себя путы церковных правил, христианской идеологии.

Огромный интерес к прошлому и настоящему своего народа, пробуждаемый сознанием важности исторического момента, заставляет деятелей XVIII столетия с точки зрения политических современных задач рассматривать собираемые материалы.

Первые экскурсии в область народной поэзии делаются в работах исторического и географического характера. К фольклорным материалам, как к документам истории, культуры, быта разных народов, населяющих Российскую империю, обращается современник Петра Великого, участник Полтавской битвы, историк и географ Василий Никитич Татищев (1686—1750). Среди его работ в истории фольклористики видное место занимают «История Российская»¹ и анкета для собирания сведений о жизни, быте, истории, культуре и творчестве народов России².

В «Истории Российской» В. Н. Татищев ссылками на фольклор комментировал памятники письменности. Он писал, что «песни древних» не так сложены, чтобы их можно было принять за историю, но при отсутствии документальных данных эти песни следуют «к изъяснению и в дополнку употребить». Такой взгляд на исторический эпос приводит В. Н. Татищева к упоминанию в «Истории» Ильи Муромца, Алеши Поповича, Соловья-разбойника и др.

Характеризуя в «Истории» обычаи, обряды, культуру и быт славян, В. Н. Татищев наряду с упоминаниями об обрядовых действиях, извлеченных им из летописи, описывает народные обряды и обрядовую поэзию. Он рассказывает о русальной неделе, предшествующей весеннему христианскому празднику Троицы, и о праздновании Ивана Купалы. Татищев говорит о сохранении в обрядах древних языческих верований и приурочении их к дням празднования памяти христианских святых. Внимание В. Н. Татищева к пережиткам язычества и суевериям вполне понятно. Утверждение науки и знаний, явившееся пафосом эпохи реформ начала XVIII в., вело к отрицанию суеверных воззрений, к стремлению через сравнение с античной мифологией объяснить русское язычество и его пережитки в быту. Собиранию материалов этнографии, фольклора, истории и пр. служили составленные и разосланные В. Н. Татищевым «Вопросные пункты». Эта анкета явилась первой не только в русской, но и во всей европейской науке программой собирания этнографо-фольклорного, археологического, исторического и другого материала. Анкета Татищева имеет две редакции: первая, составленная в 1734 г., содержала 92 вопроса; вторая — 1737 г. — 198 вопросов. В. Н. Татищев разослал анкету по губернским и провинциальным канцеляриям Сибири и Казанской губернии.

¹ История Российская с самых древнейших времен неусыпными трудами через тридцать лет собранная и описанная покойным тайным советником и астраханским губернатором Василием Никитичем Татищевым. Кн. I—IV. М., 1768—1784.

² Об анкете см. Н. П о п о в. В. Н. Татищев и его время. М., 1861; В. В. Р а д л о в. Сибирские древности, вып. 1, приложение, стр. 140—146; А. И. А н д р е е в. Труды и материалы В. Н. Татищева о Сибири, «Советская этнография», 1936, № 6.

Анкета содержала разнообразные вопросы: о приметах, заговорах, песнях, сказаниях и т. п. фольклорных текстах, причем предусматривалось, что сообщения о них должны сочетаться со сведениями об истории данного места. В. Н. Татищев вскоре стал получать ответы на анкету. Эти ответы представляют собой ценнейший материал для изучения культуры, быта и творчества народов, населявших Россию в XVIII в.

Почти одновременно с зарождением интереса к фольклору, как к документу истории, зарождается интерес к нему, как к материалу, ценному для литератора. Уже А. Д. Кантемир (1708—1744) ставит вопрос о народной поэзии как виде литературной деятельности людей. В одном из примечаний к переводу «Посланий» Горация А. Д. Кантемир, рассуждая о народной поэзии, говорит, что «начальниками стихотворства» (т. е. первыми создателями стихов и песен) были «грубые пастухи и земледельцы», что эти стихи являлись «голым движением природы», не тронутым подлинным искусством. Стихи эти создавались импровизацией и были низшей формой литературного творчества.

Сохранились в работах А. Д. Кантемира и некоторые записи фольклора. В примечании к «Посланиям» Горация А. Д. Кантемир привел историческую песню о женитьбе Ивана Грозного на Марье Темрюковне («Кострюк Мамстрюкович»); в заметках кн. Кантемира в его «Календаре» 1728 г. записаны пословицы, поговорки, меткие слова.

Суждения А. Д. Кантемира о народной поэзии как начале литературного творчества были беглыми и попутно высказываемыми замечаниями; тем не менее их надо отметить, как раннее проявление интереса литератора к фольклору. Специальное обращение к фольклору в литературных целях появляется в более позднее время. Основой его являются поиски путей развития новой русской литературы, отвечающей общественным целям и задачам в обновленной реформами XVIII в. России. Первыми деятелями, обратившимися к народной поэзии и оценившими ее значение для развития отечественной литературы, были Василий Кириллович Тредиаковский (1703—1769) и Михаил Васильевич Ломоносов (1711—1765); они же были первыми русскими исследователями общих вопросов фольклористики и частных вопросов русской народной поэзии.

Уже в первой половине XVIII в. появилась необходимость создать произведения искусства, рисующие образ нового человека, раскрывающие его обязанности и его права в обновленном государстве. С созданием новой культуры, с утверждением науки было связано и рождение литературы, пропагандирующей новые общественные отношения. Преобразование Руси неизбежно должно было вызвать стремление создать русскую лите-

ратуру, связанную с лучшими образцами западноевропейской, но вместе с тем продолжающую национальные традиции. Национальные традиции поэзии были найдены в русском народном творчестве. В. К. Тредиаковский в «Новом и кратком способе к сложению российских стихов», опубликованном в 1735 г., прямо указывал на русскую народную поэзию, как на основу для сложения стихов в современной ему литературе. Высоко оценивая художественные достоинства народного стиха, В. К. Тредиаковский стремился аналитически раскрыть его особенности. Так, им был найден принцип тоники (стиха, построенного на равном количестве ударений в строке), который свойствен народной поэзии и потому должен быть принят поэтами.

О фольклоре В. К. Тредиаковский говорил и в других своих работах: «Мнение о начале поэзии и стихов вообще», «О древнем, среднем и новом стихотворении российском». Развивая свои разыскания в области народной песни, В. К. Тредиаковский ставил ряд общих теоретических вопросов. Он говорил, что народная поэзия является самой ранней формой поэтического творчества и что первыми стихотворцами были языческие жрецы. Языческая богослужебная поэзия с введением христианства была уничтожена, в простонародном же обиходе народные песни сохранились. Затрагивал В. К. Тредиаковский и некоторые другие вопросы фольклористики. Эти попытки теоретически осмыслить вопросы происхождения и истории фольклора для того времени были значительны и свидетельствуют о пробуждении литературоведческого интереса к фольклору. Но несравненно большее значение, чем теоретические замечания Тредиаковского, имеет его работа над стихом. Открытие принципа тоники народного русского стиха имело огромное значение для дальнейшего развития литературы. Это было ясно для его современников. Поэтому с таким вниманием отнесся к вопросу о тоническом стихе М. В. Ломоносов, который, собственно, своей теоретической работой и своим поэтическим творчеством определил дальнейшие пути, какими пошла русская литература в XVIII и XIX вв.

М. В. Ломоносов подчинял анализ строения народного стиха задачам создания литературного стиха. Ломоносова, как и других исследователей того времени, проблема фольклора интересовала не сама по себе, а в связи с работой над литературой, языком, историей. Но и такой интерес был плодотворен. В работах Ломоносова он дал ценный результат. В обращении М. В. Ломоносова к фольклору можно наметить три центральные темы: это, прежде всего, уже отмеченная проблема стиха и стихосложения. Наряду с ней выделяется проблема образности народной речи, которая определила интерес Ломоносова к такому жанру, как пословицы. Наконец, следует указать на глубокий

интерес его к дохристианским верованиям славян, к обряду и обрядовой поэзии, связанный с его историческими работами и разысканиями в области мировоззрения народа.

Интерес Ломоносова к народной образной речи и народным пословицам отразился в таких важных его трудах, как «Краткое руководство к риторике» (1744), «Краткое руководство к красноречию» (1748), «Российская грамматика» (1757). Пословицы и поговорки, использованные М. В. Ломоносовым в его работах, давали ему возможность показать красоту и гибкость русского языка, а вместе с тем осудить увлечение риторическими шаблонами. Ломоносов широко пользовался пословицами, рассматривал их, разрабатывая теорию ораторского и поэтического искусства.

Ломоносов составил сборник пословиц, однако последний до нас не дошел. О том, что он был составлен, свидетельствует указание самого Ломоносова, сделанное в списке его сочинений, приложенном к письму от 19 января 1764 г.: «Собрал лучшие российские пословицы»¹.

Значительный интерес имеет работа М. В. Ломоносова и в области мифологии, верований и обрядов. Ломоносов стремился обрисовать характер языческих верований славян; сопоставляя античных богов с древнеславянскими, он выяснял, что их сближает. Сведения о богах древних славян Ломоносов брал из летописи и пополнял их, изучая обрядовые празднества, песни, предания и сказки. Поэтому рядом с Перуном в списке богов, составленном Ломоносовым, оказались царь морской и баба-яга, змей летучий, русалки, лешие, домовые, Коляда и др. Стремление Ломоносова детально описать славянскую мифологию выразилось в попытке определить степень важности каждого отдельного персонажа. Славянское многобожие привлекало внимание М. В. Ломоносова, так как оно позволяло охарактеризовать состояние восточных славян в период создания русского государства. Интересы историка заставляли искать дополнительный к древней письменности материал, в числе которого Ломоносов указал обряды и предания народа. В современном ему народном творчестве Ломоносов находил материал для изучения «древнего словенского баснословия».

Труды Тредиаковского и Ломоносова вводили фольклор в орбиту научных разысканий. Фольклористика зарождалась в процессе первоначального изучения проблем литературы, языка, истории, имевших столь большое общественно-воспитательное, культурное, эстетическое, научно-познавательное значение. Основы, заложенные в работах Ломоносова, получили поддер-

¹ См. П. Н. Берков. Ломоносов и фольклор. «М. В. Ломоносов. Сб. статей и материалов», т. II. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1946, стр. 128.

жку и развитие в трудах деятелей науки и литературы второй половины XVIII в. Так, народную песню, поговорку, поверье, былину использует в своей поэтической практике видный представитель русского классицизма А. П. Сумароков (1718—1777). Значительный вклад в собиране и описание фольклора народов России сделал ученик Ломоносова С. П. Крашенинников (1713—1755), который в 1737—1741 г. всесторонне изучил Камчатку и населявшие ее народы и дал их этнографическое описание. В своем труде «Описание земли Камчатки», изданном в 1755 г., С. П. Крашенинников впервые дал разностороннюю характеристику фольклора народов Камчатки: обрядовой поэзии и обрядов, легенд и преданий, примет и обычаев, связанных с промыслами, песен и пр. В работе С. П. Крашенинникова был собран богатый материал фольклора камчадалов и впервые дано этнографическое описание культуры, быта и истории этого народа.

Внимание к народному творчеству, появившееся в середине XVIII в., зарождение научного интереса к нему вызвали живую потребность в собиране и публикации текстов. Во второй половине XVIII столетия наряду с продолжением попыток научно осмыслить фольклор в целях выяснения вопросов литературы, истории, этнографии составляются и издаются первые сборники фольклорных текстов. Первые издания появляются уже в 50-х годах (ср. «Между делом и безделье или собрание разных песен с приложенными тонами на три голоса. Музыка Г. Т.» СПб., 1759)¹, но они включали романсы и литературные песни, а не подлинное народное творчество. Только в 70-х годах издаются сборники, содержащие фольклорные тексты. В 1776—1795 г. вышли четыре части «Собрания русских простых песен с нотами», составленного «камер-гуслистом» В. Ф. Трутовским, включающего обработки традиционных народных песен. Но особенно большое значение имело издание в 1770—1774 г. четырех частей «Собрания разных песен» М. Д. Чулкова. Впервые в этом обширном сборнике в каждой его части выделены народные песни, в него были включены тексты, отразившие социальный протест народа (например, песни о Степане Разине, о казни Атамана Стрелецкого и др.). «Собрание» М. Д. Чулкова в конце 70-х годов было переиздано Н. И. Новиковым под названием «Новое и полное собрание российских песен» (четвертая часть «Собрания» Чулкова в это переиздание не вошла). В 90-х годах XVIII в. вышло еще два сборника песен, сыгравших значительную роль в становлении фольклористики: «Российская Эрата или Выбор любовных пьес на старинный российский вкус» М. Попова (М., 1792) и «Собрание народных русских песен с их голосами»

¹ Г. Т. — Григорий Николаевич Теплов, был впоследствии директором фарфорового завода.

Ивана Прача и Н. А. Львова (СПб., 1780); в 1806 г. вышло второе издание с дополненным и существенно измененным предисловием; в 1815 г. — третье. Песни, публиковавшиеся в этих сборниках, в большинстве своем были народными. В предисловии к сборнику Н. А. Львов сделал попытку классифицировать песни и дал высокую оценку их художественных достоинств.

Сборники сказок XVIII в. в значительно меньшей мере содержат подлинный материал, чем сборники песен. В большинстве случаев тексты сказок перерабатывали, приближая их к авантюрно-рыцарской литературной повести. Однако и сборники сказок дают материал, позволяющий судить о жанрах сказочного эпоса. Наиболее значителен среди сборников XVIII в. сборник В. И. Левшина «Русские сказки, содержащие древнейшие повествования о славных богатырях, сказки народные и прочие, оставшиеся через пересказывание в памяти приключения» (части 1—10, М., 1780 — 1783). В сборнике Левшина пересказаны и обработаны материалы русских сказок и былин наряду с чисто литературными зарубежными текстами. Три сказки этого сборника («Сказка о племяннике Фомке», «Сказка о воре Тимошке», «Сказка о Цыгане») близки подлинным русским сказкам. Отдельные сказки, близкие к подлинным фольклорным, публиковались и в других сборниках (такова, например, сказка о дурне Шарине, представляющая свод анекдотов о набитых дураках, напечатанная в книге «Старая погудка на новый лад или полное собрание простонародных сказок»). Особенно интересен сборник В. С. Березайского «Анекдоты древних поехонцев» (1798 г., переиздан в 1821 г.). В нем сюжеты народных сказок о глупцах излагаются достаточно точно, объединены в общем повествовании.

Русский героический эпос и исторические песни представлены отдельными записями, напечатанными в сборнике Чулкова и, кроме того, составляют особый сборник «Древние российские стихотворения» Кирши Данилова. Материалы сборника Кирши Данилова имеют мировое значение, как первые подлинные записи былин и исторических песен. Кто такой был Кирша Данилов — точно неизвестно. Предполагают, что он был уральским казаком; некоторые же ученые (например, В. Ф. Миллер) считают, что это имя связывается со сборником былин без достаточных оснований (титульный лист, на котором якобы значилось это имя, утерян; имя Кирши Данилова закрепилось за сборником со слов первого его издателя — А. Ф. Якубовича, единственного из издателей книги, кто видел титульный лист.)

Сборник был составлен для уральского заводчика П. А. Демидова; письмо Демидова к историку Гергарду-Фридриху

Миллеру, написанное в 1768 г. и посланное с приложением песни «О селе Романовске, а ныне называют с чего Преображенским» (вошедшей в сборник под названием «Никите Романовичу дано село Преображенское»), свидетельствует, что записи делались в приуральских западносибирских районах. В 1804 г. 26 текстов сборника было опубликовано в книге, названной «Древние российские стихотворения» (редактировал издание А. Ф. Якубович). После издания 1804 г. граф Н. П. Румянцев приобрел рукопись и поручил издание ее известному ученому К. Ф. Калайдовичу. Второе издание было более полным и называлось: «Древние Российские Стихотворения, собранные Киршеем Даниловым и вторично изданные, с прибавлением 35 песен и сказок, доселе неизвестных, и нот для напева» (М., 1818). Во второе издание сборника не вошли 7 скomorошьих песен, духовный стих о голубиной книге и сатирический текст «Из монастыря Боголюбова». После второго издания сборника рукопись была потеряна и вновь обнаружена только в 1894 г. в частном архиве кн. Долгорукова. Первое полное научное издание сборника было осуществлено в 1901 г. («Сборник Кирши Данилова». Издание имп. Публичной библиотеки по рукописи, пожертвованной в библиотеку кн. М. Р. Долгоруким, под редакцією П. Н. Шеффера, с фототипическим снимком, СПб., 1901).

Особое внимание в XVIII в. было обращено на обрядовую поэзию, обряды и верования. Богатые сведения об обрядах и суевериях содержались в изданном Михайлой Поповым в 1769 г. словаре «Описание древнего славянского языческого баснословия» и в работе М. Д. Чулкова «Словарь русских суеверий», изданной в 1782 г. (второе, переработанное издание под названием «Абевега русских суеверий...» вышло в 1786 г.). Труд М. Д. Чулкова представлял собой опыт систематизации и истолкования мифологических представлений и народных русских обрядов.

Издавались во второй половине XVIII в. и сборники пословиц. Большое число пословиц (свыше 900) вместе с некоторыми песнями, анекдотами, сказками было включено в знаменитый «Письмовник» Н. Г. Курганова (1769). Курганов, борясь за распространение культуры и грамотности, широко использовал фольклор; большинство использованных им примеров было социально заострено — и анекдоты и пословицы, введенные в «Письмовник», отличали господствовавшие круги общества. Капитальным сборником пословиц, изданным в XVIII в., является «Собрание 4291 древних российских пословиц» (вышло в свет в 1770 г.). Составление «Собрания» с большим основанием приписывается профессору Московского университета А. А. Барсову. Как и подбор пословиц в «Письмовнике», состав их в «Соб-

рании» свидетельствует о прогрессивности автора сборника. С противоположных — крайне консервативных — позиций обращался к пословицам близкий к придворным кругам поэт И. Ф. Богданович. Ему принадлежит сборник «Русские пословицы, собранные Ипполитом Богдановичем, в трех частях» (1785), в котором совершенно искажены и содержание и форма пословиц (Богданович придавал пословицам вид двустий и четверостий).

В серии книг «Древней российской Вивлиофики» Н. И. Новиков (1744—1818) наряду с историческими и другими материалами публикует фольклорные тексты и замечания на различные фольклорные издания. Н. И. Новиков в своем издании призывал собирать и издавать фольклор и впервые в истории русской науки заговорил о необходимости публикации подлинных материалов, чтобы читатели не были введены в заблуждение сочинителями и могли делать свои заключения, читая тексты фольклора.

Фольклорные тексты вводились в обиход не только посредством публикации их в специальных изданиях. Песни, обряды, пословицы и т. п. включались в произведения литературы, в частности в драматургию. Со сцены звучал фольклор в пьесах «Мельник, колдун, обманщик и сват» А. А. Аблессимова (1779), «Санкт-Петербургский гостинный двор» М. Матинского (1781), «Старинные святки» А. Ф. Малиновского (1799) и др.

Во второй половине XVIII в. было накоплено значительное количество фактического материала. Все эти публикации не только отражали рост интереса к народному творчеству, но также давали основание для научных заключений. Это, как и раньше, еще не были специальные работы в области фольклора: использование фольклора в научных целях продолжает осуществляться в трудах по литературе, языку, этнографии и истории; однако намечается постепенное выделение специальных суждений о поэтическом творчестве народа. Эти суждения появляются в произведениях, рассматривающих положение закрепощенного крестьянства, ставящих вопросы общественного строя, духовной культуры и творческих возможностей народных масс. Наиболее полно и глубоко проблему фольклора, как искусства народа феодально-крепостнической России, поставил А. Н. Радищев — и не в специальном научном трактате, а в литературном произведении — в «Путешествии из Петербурга в Москву».

Центральным вопросом, в связи с которым Радищев привлекает и рассматривает материалы фольклора, является вопрос творческой созидательной и культурной деятельности человеческого общества. Радищев выступал против характерного для XVIII столетия отрицания идейного и художественного значе-

ния народного искусства, боролся с пренебрежительным отношением к культуре народа. Он смотрел на народ как на единственного творца и хранителя подлинной культуры, стремился выявить своеобразные национальные черты его, отраженные в фольклоре. О народной песне А. Н. Радищев говорит в первой же главе «Путешествия...» («София»); он пишет, что в народной песне «найдеши образованис души нашего народа».

А. Н. Радищев в своем произведении раскрывает бесправие, угнетение, нищету, в которые повергло царское правительство крестьян. Обличая помещиков и царя, Радищев говорил о правах народа. «Путешествие из Петербурга в Москву» рисует крепостного крестьянина как создателя и хранителя национальной русской культуры, изображает его как человека, способного к борьбе, стойкого, мужественного, благородного, имеющего высокие моральные и этические идеалы. Последовательно перед читателем проходят отважные подвиги и глубоко человеческие поступки простых русских людей. В главе «Чудово» содержится рассказ о спасении утопающих солдатом (начальство же отказывается помочь пострадавшим от бури). Главы «Зайцево», «Яжелбицы», «Валдаи», «Едрово» и другие трактуют вопросы целомудрия, лучших человеческих чувств, человеческого достоинства, справедливой самозащиты крестьян от притеснений и насилия помещиков. В тех же главах обличается разврат, царящий у стен монастыря («Валдаи»), в помещичьей усадьбе («Зайцево», «Яжелбицы», «Меднос»). Идеальный образ русской крестьянки противопоставлен образам женщин господствующего класса («Едрово» и др.). Здоровая красота, простота и естественность чувств крестьянки контрастируют с развратом, продажностью женщин столичного света.

А. Н. Радищев видел в народе создателя культуры. Эксплуататорские классы не только чужды культуре, но и тормозят ее развитие. Это видно из отождествления роли вельмож и деревенских колдунов. Одновременно осуждаются также и народные суеверия, удерживаемые в жизни самым строем крепостнического государства. «Знатность, без истинного достоинства, — пишет Радищев, — подобна колдунам в наших деревнях. Все крестьяне их почитают и боятся, думая, что они чрезвычайные повелители. Над ними сии обманщики властвуют по своей воле. А сколь скоро в толпу, их боготворящую, завернется мало кто грубейшего невежества отчуждившийся, то обман их обнаруживается, и таковых дальновидцов они не терпят в том месте, где они творят чудеса. Равно берегись и тот, кто посмеет обнаружить колдовство вельмож»¹.

¹ А. Н. Радищев. Путешествие из Петербурга в Москву, т. 1. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1938, стр. 373.

Радищев, изображая картины жизни крепостной деревни, показывает, что народное горе заглушает собой все проявления радости, веселья, заглушает и самое народную песню. Об этом говорит начало одной из самых замечательных глав «Путешествия...» — «Медное». В ней рассказывается о продаже с торгов шести душ крепостных — старика, спасшего от смерти отца своего барина; старухи, выкормившей мать барина, кормилицы самого барина; ее дочери, изнасилованной барином; ребенка, рожденного от него; мужа этой несчастной женщины. Радищев начинает главу с рассказа о хороводе. «Во поле береза стояла, во поле кудрявая стояла, ой люли, люли, люли... Хоровод молодых баб и девок — пляшут — подойдем поближе, говорил я сам себе, развертывая найденные бумаги моего приятеля...». Чтение бумаг заставило забыть о хороводе, о веселье. «Уши мои задержались печалию, и радостный глас нехитрого веселья, до сердца моего не проник»¹.

Одним из самых ярких примеров использования фольклора для показа уродливости действительности и выявления отношения к ней народа в «Путешествии...» является изложение рекрутского причета. Причитания непосредственно отражают переживания человека и излагают события жизни. Свободное изложение содержания причета по рекрутам, данное Радищевым, свидетельствует, что для него была ясна эта особенность жанра, и он ценил в ней правдивость передачи народного горя, вызываемого насилем над народом. Причеты, излагаемые Радищевым, типичны и принадлежат к типу причитаний среднерусской полосы. Эти причитания — единственные фольклорные тексты, содержание которых полностью излагается в «Путешествии». Чрезвычайно типичные, вложенные непосредственно в уста крестьянок, они носят характер прямых обвинений царских властей. Это подчеркнуто приводимыми Радищевым словами рекрута. Утешая мать и невесту, уговаривая их перестать «рвать ему сердце», парень говорит: «Зовет нас государь на службу» («Городня»).

Радищев считал, что только трудовой народ сохраняет старинный дух волиности как характерную национальную черту. Ее утеряти господствующие классы, она совершенно чужда растущему и крепнущему купечеству. Такое утверждение заставляет противопоставить былую волиность Новгорода — крупного центра средневековой Руси — мелкому жульничеству современных Радищеву новгородских купцов («Новгород»).

Говоря о фольклоре, в котором отображается народная жизнь, проявляются чувства и переживания угнетенных людей, Радищев

¹ А. Н. Радищев. Путешествие из Петербурга в Москву, т. 1 стр. 349.

призывает обратить на него особое внимание. В песнях народа выразились его устремления и нужды, связанные с действительностью феодально-крепостнической России. Отмечая это, Радищев писал: «Кто знает голоса русских народных песен, тот признается, что есть в них нечто скорбь душевную означающее. Все почти голоса таковых песен суть тону мягкого. — На сем музыкальном расположении народного уха, умеи учреждать бразды правления»¹.

Обрисовывая образ русского крестьянина, последовательно показывая его создателем материальных ценностей, хранителем люлюнолюбивых настроений и идей, морали и этики, А. Н. Радищев освещает его творчество, его искусство. Замечательный образ народного певца, бывшего солдата, слепого нищего и окружающих его слушателей, раскрывает взгляд Радищева на значение народного искусства. Рассказ о певце, по существу, завершает «Путешествие...».

«Сребровидная его глава, замкнутые очи, вид спокойствия в лице его зримого, заставляли взирающих на певца, предстоять ему со благоговением. Неискусный хотя его напев, но нежностью изречения сопровождаемый, проникал в сердца его слушателей, лучше природе внемлющих, нежели взрощенные во благогласии уши жителей Москвы и Петербурга внемлют кудрявому напеву Габриелли, Маркези, или Тоди. Никто из предстоящих не остался без зыбления внутрь глубокого, когда Клинский певец, дошед до разлуки своего Ироя, едва прерывающимся ежемгновенно гласом, изрекал свое повествование. Место, на коем были его очи, исполнилися иступающих из чувствительной от бед души слез, и потоки оных пролилися по ланитам воспевającego... Взирая на плачущего старца, жены возрыдали; со уст юности отлетела спутница ее улыбка; на лице отрочества явились робость... даже мужественной возраст, к жестокости толико привыкший, вид воспринял важности»².

Цитированный отрывок прямым противопоставлением народного певца и его слушателей жителям столиц царской России утверждает создание искусства народом и недоступность его отторгнувшимся от народной культуры классам. В противовес взгляду на феодальное дворянство как на создателя культуры Радищев выступил с утверждением его творческого бесплодия. Ему, утверждал Радищев, свойственно не утверждение, но разрушение подлинного народного искусства. Говоря о созидании городов, он писал: «Видел я одно расточение государственной казны, нередко омытой кровью и слезами моих подданных. В воз-

¹ А. Н. Радищев. Путешествие из Петербурга в Москву, т. 1, стр. 229—230.

² Там же, стр. 373—374.

движении великолепных зданий к расточению нередко присовокуплялся и непонятие о истинном искусстве. Я зрел расположение их внутреннее и внешнее без малейшего вкуса. Виды оных принадлежали веку готфов и вандалов. В жилище для муз уготованном не зрел я лиующихся благоговрно струев Касталии и Ипокрены; едва пресмыкающееся искусство дерзало возводить свои взоры выше очерченной обычаем округи»¹.

Искусство создается народом и принадлежит народу — такова суть высказываний по этому вопросу Радищева. Характеризуя певца как хранителя народного искусства, которого народ ценит и о котором заботится, он утверждал, что ему не нужна барская милостыня. «Почто такая милостыня?» — спрашивает слепец, получив рублевик от барина, — и не принимает подаяния. Зато он радуется при получении «воскресного пирога» от крестьянки. Бессеребрность крестьянина как контраст сребролюбию и мздоимству дворянства, духовенства, чиновничества, купечества (ср., например, образы Карпа Дементьевича и его сына Алексея, присяжного с женой и др.) Радищев показывает как характерную черту русского народа и это заставляет его вложить в уста певца стих об Алексее бессеребреннике — человеке божием.

Введенные А. Н. Радищевым в «Путешествии из Петербурга в Москву» фольклорные материалы позволили ему отенить жизнь народа, ярче рассказать о его положении и нуждах. Радищев раскрыл общественное значение народного творчества, которое является важным элементом в культуре и быте масс крепостного крестьянства.

Теоретическая разработка проблемы общественной сущности фольклора в специальных научных разысканиях осуществляется уже в XIX—XX вв.².

¹ А. Н. Радищев. Путешествие из Петербурга в Москву, т. 1, стр. 255—526.

² О фольклористике XVIII в. см. ценные статьи М. К. Азадовского в учебном пособии «Русское народное поэтическое творчество», под ред. проф. П. Г. Богатырева. М., Учпедгиз, 1956. См. также статью Г. Бомштейна «К вопросу об истоках русской фольклористики». «Прикамье» (лит. худ. альманах), № 11, 1948, и статью В. К. Соколовой «Проблемы этнографии и народного творчества в последней трети XVIII в.» в сб. «Очерки истории русской этнографии, фольклористики и антропологии», вып. 1. Труды Института этнографии АН СССР, новая серия, т. XXX. М., изд. АН СССР, 1956.





СОБРАНИЕ И ИЗУЧЕНИЕ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА в НАЧАЛЕ XIX в.

Первое сорокалетие XIX века было временем дальнейшего накопления материалов и выработки научных взглядов на народное творчество. В усилении общественного и научного интереса к фольклору большую роль сыграла Отечественная война 1812 г. и революционное движение первой четверти XIX в. События первых десятилетий века обратили особое внимание передовых людей России на судьбы народа. Революционные настроения охватывают более широкие круги общества, борьба против крепостничества и самодержавия усиливается.

Декабристское движение, являющееся первым этапом революционно-освободительного движения в России, оказало огромное воздействие на развитие литературы и искусства и на формирование науки о них. Естественно, что декабристы, защищавшие национальную самобытность, гражданский пафос, патриотизм, вольнолюбивость в литературе и искусстве, не могли пройти без внимания мимо памятников народного творчества. Проблема народа в крепостнической России вставала и перед ними. И как бы ни были декабристы далеки от народа, они стремились найти в нем чувства и мысли, созвучные своим. Это и явилось основой так называемой декабристской фольклористики, к которой был близок А. С. Пушкин.

Замечания декабристов о фольклоре преемственно связаны с оценкой его А. Н. Радищевым. «Неискусный напев», открывающий сердца людей, выражает душу, характер народа. Описание пения слепца в главе «Клин» «Путешествия из Петербурга в Москву» можно сопоставить с тем, что писал А. Гевлич в статье «Нечто о народных русских песнях», опубликованной в «Соревнователе просвещения и благотворения» за 1818 г.: «Песни, излившиеся прямо из сердца народа ... суть чистые отпечатки

его характера, первые, безыскусственные звуки его поэзии, в коих изображается, так сказать, вся душа его. В них наблюдатель может видеть естественное направление умственных его способностей и чистый источник коренных, врожденных его склонностей и влечений»¹.

О высокой красоте песни народа писал А. А. Бестужев, утверждавший, что успешно развивавшиеся в Киевской Руси поэзия и просвещение заглохли в последующие века рабства. Крестьянин современной Бестужеву крепостной деревни «пост за трудом и на досуге, в печали и в радости, и многие песни его отличаются свежестью чувств, сердечною теплотою, нежностью оборотов; но беды отечества и туманное его небо проливают на них какое-то уныние, и вообще в них редко встречаются пылкие страсти и обилие мыслей»².

«Беды отечества» оказали существенное влияние на поэзию народа. Декабристы связывали народное творчество с реальной жизнью народа в прошлом и настоящем. И если «туманное небо» современности лишало поэзию народа пылких страстей, то это не значит, что они вообще чужды народу. А. А. Бестужев утверждал: «Возвышенные песнопения старины русской исчезли, как звук разбитой лиры»³. Отголоски «песнопений старины» декабристы видели прежде всего в поэзии Новгорода, в вольной разбойничьей лирике, в гражданских мотивах народного творчества древней Руси. Особое внимание декабристов к Новгороду, к казачьим и разбойничьим песням вполне объяснимо. В этих произведениях декабристы видели выражение чувства достоинства и свободолюбия русского человека. Это, собственно, и объясняет внимание декабристов к прошлой жизни Новгорода и, в частности, к фольклору Новгородской Руси, которую они считали цитаделью народной вольности. Такое же внимание к себе привлекали песни казачьих районов и так называемые «разбойничьи» песни, в которых декабристы также пытались пайти следы былой вольнолюбивости и борьбы народа с врагами.

Выявляя гражданские чувства в народной поэзии, подчеркивая в ней вольнолюбие темы, декабристы выступили не только исследователями, но и публикаторами фольклора. В альманахе «Русская старина» (1825), издателем и составителем которого был декабрист А. Корнилович, были напечатаны старинные казачьи песни, записанные В. Д. Сухоруковым (песни вошли

¹ «Соревнователь просвещения и благотворения», ч. II, № 6. СПб., 1818, стр. 341—342.

² А. Б е с т у ж е в. Взгляд на старую и новую словесность в России. «Полярная звезда» на 1853 г. Цит. по сб.: «Декабристы. Поэзия, драматургия, проза, публицистика, литературная критика». М., Гослитгиздат, 1951, стр. 535.

³ Там же.

в статью В. Д. Сухорукова «Общежитие донских казаков в XVII и XVIII столетиях»¹).

Во всех этих работах отражалась присущая декабристам ограниченность их исторической концепции. Идеализация глубокой старины и неверная оценка социальных взглядов народа в современности, его мировоззрения отражаются на противопоставлении декабристами фольклора древней и современной Руси.

Декабристы искали выражения вольнолюбивого духа не только в «сохраненных от прошлого русских народных песнях», но и в творчестве других народов. В кругах, близких к декабристам, живое внимание возбуждают собранные и изданные Клодом Фориэлем современные греческие песни. Греция, борющаяся против порабощения, привлекала внимание всех прогрессивных деятелей мира. Героическая борьба ее запечатлена во многих песнях. Издание их Фориэлем было вкладом в мировую науку. Тотчас же после выхода книги во Франции Н. И. Гнедич (близкий по взглядам к декабристам) отобрал наиболее яркие из греческих песен о борьбе и жизни народа, перевел и издал их на русском языке. К изданию Гнедича «Песен нынешних греков» дана была вводная статья, доказывавшая, что русская и украинская восточнославянская поэзия и песни борющейся против поработителей Греции имеют много общего. Гнедич утверждал: дух греческой поэзии — родной для славян.

Книга переводов Гнедича вышла в 1825 г. и была высоко оценена и декабристами и Пушкиным.

Декабристы весьма ценили тот дух протеста, который обнаруживался в творчестве народов. Отсюда их внимание к творчеству народных певцов — скальдов, бардов. В статье, специально посвященной роли народных певцов, А. Ф. Рихтер подчеркивал, что их песни и сказания воодушевляли народ и вели его на подвиги. Народная поэзия тогда истинна, когда она воспитывает патриотизм и гражданскую доблесть. «Знаменитейшие барды своими песнями одушевляли мужество воинов». И когда Галлия была покорена, «жестокий Эдуард... велел в 1284 году предать смерти всех бардов из опасения, чтобы они не воспламенили духа народа к мужеству, к прежней независимости и не внушили ему ненависти к деспотизму»².

Характер фольклористских взглядов декабристов был определен их революционными убеждениями. Статьи, написанные ими о народной поэзии, имели политический смысл; они оставляли внимание на приглушенных, скрытых силах народа,

¹ «Русская старина». СПб., 1825, стр. 173—342.

² А. Ф. Р и х т е р. О бардах, скальдах и стихотворцах средних веков. «Соревнователь просвещения и благотворения», ч. XVI, № 11, 1821, стр. 158.

на присущей ему вольнолюбивости и, характеризуя песни народа, утверждали высокий дух гражданской поэзии. С этой трактовкой народной поэзии связаны и агитационные песни самих декабристов. К. Ф. Рылеев и А. А. Бестужев использовали подблюдные, сатирические и другие народные песни, на основе их создавали новые тексты, призывавшие к борьбе с царизмом, и распространяли их. Таковы песни «Царь наш, немец русский, носит мундир узкий», «Ах, и тошно мне на родной стороне» и др. Эти песни сохраняли последующие поколения революционеров; в народе же распространение они получили ограниченное — преимущественно в солдатских частях, которыми командовали декабристы ¹.

Взгляды на фольклор декабристов и родственных им кругов близки фольклористическим воззрениям А. С. Пушкина. Как и декабристы, Пушкин обратил особое внимание на вольнолюбивые мотивы народной поэзии. Он особенно ценил героико-патриотические песни о защите русской земли и песни о крестьянских восстаниях. О Степане Разине он говорил, как о «самом поэтическом лице нашей истории», а песни и легенды о нем использовал в своем творчестве; песни о Разине в литературной разработке А. С. Пушкина не потеряли своей социальной остроты. «Разбойничьи» песни, сливающиеся с народными песнями о Разине, Пушкин использовал в своих произведениях. В «Капитанскую дочку» он включил прекрасные образцы этих произведений. Предполагая написать исследование о русских народных песнях, А. С. Пушкин на первое место в составленном им плане работы поставил именно «разбойничьи» и исторические песни. И когда французский литератор Леви Веймар обратился к Пушкину с предложением перевести на французский язык образцы русских песен, Пушкин выбрал и перевел одиннадцать исторических и «разбойничьих» песен (среди них «Не шуми ты, мати зеленая дубравушка», введенная в «Капитанскую дочку», и две песни о Разине).

Глубокий интерес Пушкина к фольклору крестьянских восстаний проявляется и в сборе им материалов по истории пугачевщины. Среди записей, сделанных Пушкиным в Оренбургской губернии, есть замечательные отрывки бесед, характеризующие любовное отношение народа к Пугачеву.

Именно Пушкин записал современную ему песню об Аракчееве, в которой народ проклинал этого сподвижника царей Павла и Александра I («... разговоры говорят, Все Ракчеева бранят: «Ты Ракчеев господин, Всю Россию разорил...»). Эта

¹ См. статью В. К. Соколовой «Взгляды и исследования декабристов в области этнографии и фольклора» в сб. «Очерки истории русской этнографии, фольклористики и антропологии», вып. 1. Труды Института этнографии АН СССР. Новая серия, т. XXX. М., изд. АН СССР 1956.

первая запись песни об Аракчееве, так же как записи и замечания о фольклоре XVII—XVIII вв., свидетельствует о глубоком внимании и высокой оценке Пушкиным современного ему социально насыщенного народного творчества. В отличие от декабристов, видевших великие движения народа только в прошлом, Пушкин понимал, что протест крепостного крестьянства против угнетения не замирал. Современные ему народные песни, сатирические сказки рассматривались Пушкиным как выражение народного протеста против той жизни, на которую обрекал его царизм. Этот интерес к творчеству народа связан с проблемой, всегда волновавшей Пушкина, — проблемой самодержавия и народа. Интерес Пушкина к бытовой и обрядовой лирике был продиктован не простым любопытством, а стремлением собрать и изучить материал, рисующий семейную жизнь народа и положение женщины в семье. Видя, что народный обряд и песни обрисовывают во многих случаях «несчастья жизни семейной», Пушкин говорил, что свадебным песням «элегический тон» придают «семейные причины».

Чрезвычайно высоко ценил Пушкин язык народного творчества. Простота языка народной сказки, меткость и выразительность строения фразы в пословицах отмечались им как совершенная форма поэтической речи, которой должен овладеть писатель, поэт. «Что за золото пословицы русские, — говорил А. С. Пушкин, — а не дается в руки, нет!»¹. Сам Пушкин неустанно работал над изучением поэтической речи народа. Несомненно, собирательская работа Пушкина объясняется не только (и, пожалуй, не столько) желанием сохранить песню или сказку в записи, сколько стремлением, вслушиваясь в художественное, устно передаваемое произведение, овладеть живой народной речью и проникнуть в самые глубины поэтического творчества народа. Жадное внимание к фольклору, знакомство с его разнообразными жанрами характерно для всего творческого пути Пушкина. Многое Пушкин только слушал, не записывая, но многое и записывал. Известно, что слышанные и только частично записанные материалы легли в основу таких произведений Пушкина на фольклорные темы, как баллада «Жених», написанная в Михайловском, «Сказка о попе и работнике его Балде», «Братья-разбойники», песня, включенная в поэму «Цыгане», и большое количество других. Фольклорные тексты, записанные Пушкиным, составили довольно значительное собрание². Записи народных песен А. С. Пушкин передал собирателю фольклора 30-х годов П. В. Киреевскому; в из-

¹ Сб. «Пушкин в воспоминаниях современников». М., 1950, стр. 455.

² Пушкинские записи песен и сказок см. в книге «Рукою Пушкина», сост. М. А. Цявловским, Т. Г. Зенгер и Л. Б. Модзалевским. М., Academia, 1935.

дании песен, собранных им, пушкинские записи и были опубликованы ¹.

Исследователи фольклоризма А. С. Пушкина справедливо отмечают, что хотя Пушкин и не написал специальных исследований в этой области, он сыграл большую роль в установлении правильной оценки значения фольклора в жизни и культуре народа и в раскрытии взаимосвязи народной поэзии и литературы.

В 30-х и 40-х годах XIX в. наряду с развитием прогрессивных идей отчетливо обозначаются консервативные тенденции в собирании и изучении фольклора. Они связаны с официальной народностью и славянофильством. Эти консервативные и открыто реакционные теории развиваются в условиях николаевской реакции. Славянофильство и теория официальной народности выступили на арену науки, как идейные противники традиции декабристов в области изучения истории, литературы, культуры, быта, искусства народных масс. Если декабристы (и в еще большей мере А. С. Пушкин) утверждали прогрессивную, образовательную роль науки, искусства и литературы и критически оценивали народные обычаи, обряды, семейный строй, то противостоящие прогрессивному направлению науки собиратели и исследователи стремились, используя фольклор, оправдать строй феодально-крепостнической России и представить народные массы православными христианами, верноподданными русского царя. Наиболее ясно это выразилось в теории официальной народности, развивавшей провозглашенную в 1835 г. министром С. Уваровым формулу о единстве «православия, самодержавия, народности».

Печать официальной народности лежит на трудах ряда ученых. В наибольшей мере она чувствуется в работах И. М. Снегирева, И. П. Сахарова, А. В. Терещенко. В 30-х и 40-х годах они выступили с изданием текстов и публикацией исследований. Работы эти, богатые материалом, ценны как первоначальная попытка истолковать фольклор, однако предвзятость политических взглядов, отраженных в них, сильно снижает их ценность.

Наибольший интерес из работ этих ученых представляют книги профессора Московского университета Ивана Михайловича Снегирева (1793—1868). В начале 30-х годов он издал исследование «Русские в своих пословицах» ², вслед за тем сборник «Русские народные пословицы и притчи» (1848). Сборник впоследствии был дополнен «Новым сборником русских пословиц и притчей» (1857). В исследовании, связанном со сборником,

¹ П. В. Киреевский. Песни. Новая серия, вып. 1. М., 1911.

² И. М. Снегирев. Русские в своих пословицах, ч. I—IV. М., 1831—1834.

автор стремился выяснить происхождение отдельных пословиц и устанавливал связь русских пословиц с пословицами античного мира и современных ему зарубежных народов.

Центральным изданием является труд И. М. Снегирева «Русские простонародные праздники и суеверные обряды»¹, появившийся в конце 30-х годов. Эта работа давала свод сведений о народном календарном обряде и обрядовой поэзии. Привлекая широкий сравнительный материал, И. М. Снегирев выяснял сходство и различия славянских обрядов с обрядами древних и современных народов. Интересны в работе Снегирева обширные данные из памятников письменности и древней русской литературы.

Третий труд И. М. Снегирева, представляющий значительную ценность, посвящен лубочным картинкам. Этот труд впервые открывал русской науке до того не собранный и не систематизированный материал².

Одновременно с книгами И. М. Снегирева вышли книги И. П. Сахарова (1807—1863): в 1836—1839 гг. были опубликованы два тома «Сказаний русского народа о семейной жизни своих предков», в 1838—1839 гг. — четыре тома «Песен русского народа» и в 1841 г. — «Русские народные сказки». Многие из опубликованных им текстов остались уникальными, многие впоследствии были дополнены вариантами. Однако пользоваться материалами из собрания Сахарова приходится с большой осторожностью. В угоду идеям официальной народности И. П. Сахаров допускал изменение и даже фальсификацию текстов.

Официальная народность наложила отпечаток не только на подбор и публикацию текстов И. П. Сахаровым, но и на комментарии и исследования, сопровождающие их. То, что по концепции официальной народности в фольклоре не отвечало идее единства православия и самодержавия (например, пережитки язычества, заговоры и пр.), объяснялось как привнесенное, чуждое народу. Но наряду с этим в работах Сахарова встречаются и очень ценные наблюдения. И. П. Сахарову принадлежит один из самых первых (и достаточно полный) критико-библиографический очерк истории собирания и изданий народных песен (очерк предваряет публикацию народных песен).

В 1848 г. А. В. Терещенко (1806—1865) издал семь томов труда «Быт русского народа» — свод материалов о семейной, трудовой, обрядовой жизни крестьян. В основе его лежат работы Снегирева и Сахарова. Работа Терещенко инте-

¹ И. М. Снегирев. Русские простонародные праздники и суеверные обряды, ч. I — IV. М., 1837—1839.

² И. М. Снегирев. О лубочных картинках русского народа. М., 1844. В 1861 г. вышло дополненное и переработанное издание под названием «Лубочные картины русского народа в московском мире».

ресна, как обобщение (с некоторыми дополнениями) предшествующих исследований; самостоятельным научным трудом его издание не является.

С представителями теории официальной народности сближались славянофилы. Они утверждали, что реформы Петра I были исторической ошибкой и что на народных идеалах лежит печать христианского восприятия мира. Отсюда их внимание к консервативным сторонам быта и их восхваление; отсюда — игнорирование произведений народного искусства, выражающих протест против существовавшего строя, и особое внимание к духовным стихам, христианским легендам, обрядовой поэзии и обрядам. В произведениях с печатью христианства, по утверждению славянофилов, выражалась истина души народной. По представлениям славянофилов, русский народ был носителем христианских идей смирения и покорности; славянофилы смотрели на него, как на «божественного избранника», «аполитического по своей сущности». Славянофильство, пропагандируя эти взгляды, фактически отстаивало устой экономической системы и социального строя феодально-крепостнической России. Личные прекрасные душевные качества Киреевских и Аксаковых, а также некоторых других славянофилов не мешали им идеализировать «патриархальный быт» и крепостнические отношения.

В истории фольклористики 30—50-х годов большую роль сыграл один из наиболее видных представителей славянофильства — Петр Васильевич Киреевский (1808—1856). В 30-х и 40-х годах вместе со своим другом поэтом Н. М. Языковым он стал центром, вокруг которого сгруппировались любители фольклора, представлявшие самые различные общественные круги. Корреспондентами П. В. Киреевского были А. С. Пушкин, высоко оценивший начинание Киреевского, известный диалектолог, собиратель пословиц В. И. Даль и многие другие. Сам П. В. Киреевский записывал немного (преимущественно под Звенигородом в Московской губернии), но, возглавив собрание фольклора, сосредоточил в своих руках сделанные во всех губерниях записи эпических и лирических песен: былии, исторических песен, необрядовых и обрядовых лирических песен, духовных стихов.

П. В. Киреевский мечтал опубликовать собранные материалы, как научное, тщательно подготовленное издание. Считая, что записанные тексты дошли до его времени в испорченном виде, Киреевский стремился реконструировать первоначальный вид песни. С этой целью он брал один, лучший по его мнению, вариант и заменял в нем «испорченные» строки, слова и части текстами, взятыми из других вариантов. Этот метод «реконструкции», хотя и исключал личные привнесения, был крайне произволен

и приводил в ряде случаев к искажению народных произведений.

Так как П. В. Киреевский считал наиболее ценными из собранного материала духовные стихи, он и начал «реконструкцию» текста с них. В 1848 г. П. В. Киреевский издал обработанные им духовные стихи в количестве пятидесяти пяти номеров под названием «Русские народные песни». Остальной материал из собрания П. В. Киреевского при его жизни не был издан. П. В. Киреевский предполагал опубликовать песни в 4-х томах еще в начале 30-х годов; но, отказавшись от этого плана, он подобрал восемьсот свадебных песен в одном томе. Цензура дала разрешение на издание этого тома, но сборник так и не вышел в свет. Собрание П. В. Киреевского было напечатано уже после смерти собирателя. В 1860—1874 гг. была издана так называемая «старая серия» «Песен, собранных П. В. Киреевским»; в десяти выпусках этой серии былины и исторические песни опубликованы с многословными комментариями П. А. Бессонова, загружающими издание и в большинстве случаев не имеющими научного значения. Обрядовые и необрядовые лирические песни были изданы только в XX в. («Новая серия Песен, собранных П. В. Киреевским»: вып. 1—1911 г.; вып. 2, часть 1—1918 г.; вып. 2, часть 2—1929 г.).

В те же 30-е и 40-е годы народное творчество привлекает внимание западников. Некоторые представители либерального западничества высказывались по проблемам поэзии народа. В их кругах обычно утверждали, что русская народная поэзия бедна и лишена самостоятельности. Отрицание западниками оригинальности и значения народного творчества вызывало резкое осуждение революционных демократов. Особенно ясно это отношение проявилось в высказываниях Н. А. Добролюбова по поводу книги А. П. Милюкова «Очерк русской поэзии» (1847, 2-е изд. — 1857). Н. А. Добролюбов подчеркивал ложность оценки автором народных сказок как «нелепых вымыслов бунтующей народной фантазии», выявлял ошибки в трактовке других жанров фольклора, считая недопустимым отрицание художественной, идейной, культурной значимости народного творчества. В истории фольклористики эти взгляды либеральных западников на народную поэзию существенной роли не сыграли.

К 40-м годам XIX в. появились новые обширные сборники, содержащие разнообразный материал. Сама жизнь, выдвигаемая ею проблема прав народа и его бесправия при крепостном строе, заставляла обращаться к творчеству народных масс. Вопросы творчества народа решались по-разному и с разных позиций в зависимости от политических убеждений и общественных взглядов собирателей и исследователей фольклора. В работу по собиранию его включались все более широкие круги собирателей.

Естественным выражением этого процесса и явилась организация в 1848 г. Русского географического общества, создавшего большую сеть корреспондентов во всех губерниях России и сделавшего собрание фольклора в полном смысле слова массовым ¹.

ЗАРОЖДЕНИЕ И РАЗВИТИЕ РЕВОЛЮЦИОННО-ДЕМОКРАТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ НА НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО. БЕЛИНСКИЙ О ФОЛЬКЛОРЕ

В 40-х годах XIX в. общественная борьба прогрессивных сил с реакционными вступала в новую стадию. Развиваются революционно-демократические взгляды, являющиеся идеологическим выражением крестьянского революционного движения в крепостнической России. Виссарион Григорьевич Белинский (1811—1848) явился первым выразителем идей революционной демократии. Из работ В. Г. Белинского для науки о народном творчестве наибольшее значение имеют четыре обширные статьи 1841 г. об издании сборника Кирши Данилова и других сборников народного творчества. В этих статьях он рассматривает отдельные произведения народного творчества и излагает свои основные положения о фольклоре. Из других статей Белинского, содержащих высказывания по проблемам фольклора, надо упомянуть «Литературные мечтания», рецензии на брошюру Вепелина «О характере народных песен славян задунайских», на книгу И. Боричевского «Повести и предания славянских племен», на диссертацию Н. И. Костомарова «Об историческом значении русской народной поэзии», одиннадцатую статью о Пушкине, «Письмо к Гоголю» (помимо перечисленных работ, ряд других статей и рецензий Белинского также содержит ценные замечания о народной поэзии).

В 30-х и 40-х годах проблемы роли народа в истории, а вместе с тем народности культуры, искусства и литературы становятся основными проблемами, освещение которых определяет решение всех жизненно важных вопросов. Значение проблемы народности прекрасно подчеркнул в своих работах Белинский. Он выдвигает критерием ценности произведения его соответствие интересам и нуждам народа, выражение в нем «личности народа». В статье «Общий взгляд на народную поэзию и ее значение» Белинский прямо пишет о значении народности для культуры, литературы, вообще искусства. «Народность есть альфа и омега эстетики нашего времени... Выражение «Народный поэт»

¹ Описание рукописей Географического общества, сделанное Д. К. Зелениным, показывает, какой огромный материал собран. См. Д. К. Зеленин. Описание рукописей ученого архива Русского Географического Общества, вып. I, Пг., 1914; вып. II, Пг., 1915; вып. III, Пг., 1916.

это то же, что превосходный поэт. Всякая поэзия только тогда истинна, когда она народна, т. е., когда она отражает в себе личность своего народа»¹. Этот взгляд на народность был сформулирован В. Г. Белинским только в 40-х годах, когда он встал на позиции философского материализма и пришел к революционно-демократическому пониманию действительности. Но глубокий интерес к проблеме народности и понимание значения ее для общественной мысли проявляются уже в первых работах Белинского.

Постановка проблемы народности тесно связана с вопросом, как понимать «дух народа», какие черты народного характера считать основными. Понимание «духа народа» Белинским было прямо противоположно пониманию его славянофилами и сторонниками официальной народности. Под «духом народа» Белинский понимал идеологию крестьянства, непримиримую с идеологией господствующих классов. Отсюда и различие понимания и оценок народного творчества, выражающего идеологию народа. То, что славянофилы считали исконным, подлинно народным, Белинский отвергал, как отвергал самую идею братской любви и содружества помещика и крепостного крестьянина. Белинский видел, что народ поет и рассказывает не только то, что соответствует его миропониманию и отвечает его интересам. В репертуаре народа много отсталого, есть чуждые ему произведения, которые собственно и дают основание для ложных заключений. Белинский вполне основательно утверждал: не все, что поется народом, народно, но все, что ненародно, используется консервативной наукой для создания искаженного образа русского народа.

В противоположность идеалистическим теориям В. Г. Белинский в 40-х годах защищал положение о том, что поэзия народа обусловлена исторической действительностью, определяется его настоящим и прошлым, не может рассматриваться отдельно от его жизни. «Присовокупите ко всему, — писал Белинский, — медленное, тяжкое испытательное историческое развитие Руси: междоусобия и темное владычество татар, которые приучили русского крестьянина считать свою жизнь, свое поле, свою жену и дочь, и все свое скудное достояние чужою собственностью, которая ежеминутно готова отойти во владение первого, кто с железом в руке, вздумает объявить на нее свое право... Далее, кровавое самовластительство Грозного, смуты междоусобия — все это так гармонировало и с суровой зимою, и с свинцовым небом холодной весны и печальной осени, и с бесконечностью ровных и однообразных

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. V. АН СССР, Ин-т Русск. лит-ры (Пушкинский Дом), 1954, стр. 654.

степей... Вспомните быт русского крестьянина того времени, его дымную, неопрятную хижину, так похожую на хлев, его поле, то орошаемое кровавым потом своего владельца, то пустое, незасеянное, или затоптанное татарскими отрядами, а иногда и псовой охотой помещика... Если и этого мало, прочтите Котошихина, — и вам все будет ясно и без комментариев»¹. Если учесть, что в замечаниях Белинского о татарском иге, о псовой охоте боярина и всем прочем, помимо напоминания о прошлом, был также и намек на бесправие крестьянина в условиях крепостного права, смысл и значение сказанного великим критиком выясняется вполне.

В народной поэзии, впитавшей в себя историю народа, есть прелесть и красота, покоряющая каждого человека. В. Г. Белинский писал: «В народной, или естественной, поэзии есть нечто такое, чего не может замнить нам художественная поэзия... И образованный русский... поклонник Моцарта и Бетховена, не может защититься от неотразимого обаяния однообразного, заунывного и удалого напева нашей народной песни...»². Так высоко ценя поэзию народа, Белинский видел в ней и много недостатков, «уродств». Недостатки, как и достоинства народной поэзии, порождены жизнью народа.

Уродства в искусстве народа, утверждал Белинский, не существуют извечно, не появляются с рождением народной поэзии и незапамятные времена; они вносятся в народную поэзию той действительностью, в которой живет народ.

В. Г. Белинский выдвинул, таким образом, принцип критической оценки фольклора, противостоящий безудержному восхвалению его, получившему распространение уже в первой половине XIX столетия. Этот принцип Белинский обосновал анализом условий жизни крестьян в феодальной и крепостнической Руси.

Исходя из действительного положения крестьян и истории русского государства, Белинский характеризовал и основные черты народа, выраженные в его творчестве. Характеристика Белинского прямо противоположна славянофильской.

Как и многие его предшественники, В. Г. Белинский отмечал в творчестве народа мотивы грусти. Он находил их прежде всего в лирической поэзии. Народ поет о своей жизни, и песня его правдива; песня так грустна и заунывна, она нередко дышит таким чувством отчаяния и ожесточения, что потрясает слушателя. «Грусть русской души имеет особенный характер: русский человек не расплывается в грусти, не падает под ее томительным бременем, но упивается ее муками с полным

¹ В. Г. Б е л и н с к и й. Полн. собр. соч., т. V, стр. 441.

² Там же, стр. 309.

сосредоточением всех духовных сил своих. Грусть у него не мешает ни иронии, ни сарказму, ни буйному веселию, ни разгулу молодчества: это грусть души крепкой, мощной, несокрушимой. Все, что могло бы обессилить и уничтожить другой народ, все это только закалило русский народ...»¹.

Уже эта характеристика песенной лирики подчеркивает отнюдь не кротость и терпение, а стойкость, силу сопротивления, иронию, молодечество народа, выраженных наиболее ясно в былинах, о которых Белинский писал: «Нельзя не признать необыкновенной исполинской силы, заключающейся в них жизни, хотя эта жизнь и выражается, по-видимому, только в материальной силе»².

Народная поэзия раскрывает и другую сторону характера русского человека — его сопротивление порабощению, протест против гнета. Из всего былевого эпоса Белинский особенно выделяет новгородские былины, считая их вершиной эпического творчества русского народа. Новгород для Белинского — город воли и свободолюбия. В таком восприятии Новгорода и новгородского веча, самого быта средневекового торгового города имела место несомненная идеализация. Подобная трактовка Новгорода, как символа свободы и вольной жизни, служила пропаганде идеи законности и справедливости восстания против угнетения. С этим несомненно связано выдвижение Белинским на первый план новгородских былин, в которых он подчеркивает их общественное значение и высокую красоту.

Наряду с этим В. Г. Белинский подчеркивает особое значение в русском фольклоре казачьих и разбойничьих песен, как поэзии той же воли, того же протеста против угнетения. В. Г. Белинский не случайно называл разбойничью лирику «удальными песнями». Белинский высоко оценивал народные песни о расправе разбойников с боярами-восводами (см. «Усы»). Стихийный социальный протест народных масс был естественным ответом на угнетение. «Существование «удальцов», — писал В. Г. Белинский, — не было улегитимировано правительственной властью, но было улегитимировано общественным мнением... В подобных явлениях нет ничего унижительного для национальной чести, ибо в них виновато неустройство и шаткость общественного здания»³.

Таким образом, стремление русского народа к воле и свободе, его протест против угнетения Белинский выявлял на материалах народного творчества. Эти черты он противопоставлял искаженному славянофилами и сторонниками теории официальной народности образу русского народа.

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. V, стр. 442.

² Там же, стр. 426.

³ Там же, стр. 438.

Противостояло их трактовке и утверждение В. Г. Белинским безразличия русского народа к вопросам религии. Если консервативные и реакционные круги заявляли об исконной православно-христианской сущности «народа-богоносца», то Белинский, опираясь на произведения народного творчества, говорил об отрицательном отношении крестьян к духовенству, напоминал пословицы, непочтительно отзывающиеся о боге, святых, об иконах («не годится молиться, годится горшки покрывать» и др.), и заключал, что в отсутствии глубокой религиозности, может быть, и сказывается возможность огромного будущего русского народа. Особенно выразительно эти мысли высказал В. Г. Белинский в своем знаменитом письме к Н. В. Гоголю.

В фольклористических высказываниях Белинского особое место занимает вопрос о соотношении народного творчества и литературы. В. Г. Белинский подчеркивал, что народное творчество — искусство «детства человечества». В мифе и в народном сказании человек на заре развития выражает свои чувства, рисует свои представления. Фольклор, таким образом, предшествует литературе, но не исчезает с ее появлением и развитием. В этих суждениях Белинского несомненно проявлялся его взгляд на историческое развитие явлений искусства и литературы. Задумав написать серию статей по истории литературы, В. Г. Белинский предполагал начать ее с разбора народного творчества, с тем чтобы затем перейти к рассмотрению литературы. Вопросы связей и соотношения развитой литературы и фольклора Белинский разрешал менее четко и порой ошибочно. Не отрицая в принципе обращения литературы к народной поэзии, он считал, что использование писателями сюжетов и образов фольклора не только ограничивает возможности современной поэзии и прозы, но и возвращает литературу к начальным примитивным формам творчества. Белинский решительно восставал против «простонародности» (т. е. ложной народности, которая, по его мнению, выражается, в частности, в использовании фольклора), против любования жизнью народа с ее отсталостью и темнотой. Этот взгляд заставил В. Г. Белинского решительно осудить и сказку о Коньке-горбунке П. Ершова и сказки А. С. Пушкина. Белинский явно приносил значение народного творчества, когда заявлял: «Одно небольшое стихотворение истинного художника-поэта неизмеримо выше всех произведений народной поэзии, вместе взятых!»¹. Правда, эти высказывания были полемически направлены против критиков, которые восхваляли народное творчество, с тем чтобы опорочить произведения передовой литературы. Но, тем не менее

¹ В. Г. Б е л и н с к и й. Полн. собр. соч., т. V, стр. 309.

эти суждения имели отрицательное значение, насаждая пренебрежительное отношение к художественному творчеству народа. Ошибочные суждения — частности в высказываниях о фольклоре В. Г. Белинского и не имеют большого значения в его научном наследстве. Статья В. Г. Белинского явилась первым в русской фольклористике специальным исследованием, посвященным народному творчеству, показавшим органические связи фольклора с действительностью.

А. И. ГЕРЦЕН О НАРОДНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Взгляды А. И. Герцена на народное творчество были продолжением и развитием взглядов декабристских кругов и В. Г. Белинского. Многие суждения А. И. Герцена, высказанные им без оговорок — он имел возможность, выступая за рубежом, открыто выражать свои мысли, — помогают расшифровать скрытый смысл некоторых высказываний русских революционных демократов, печатавшихся в легальной прессе. Как и Белинский, Герцен считал, что основной чертой русского национального характера является не религиозность, а «социальность»; что грусть, порождаемая положением народа, не парализует, а вызывает в нем действенность, энергию. Высказывания А. И. Герцена об отношении русского народа к религии полностью совпадают с оценкой этого факта В. Г. Белинским. В статье «Россия» Герцен писал: «Русский крестьянин суеверен, но безразличен в смысле религии... Он в точности исполняет все обряды, всю внешнюю сторону культа, чтобы в этом отношении совесть была чиста; в воскресенье он идет к обедне, чтобы остальные шесть дней не думать о церкви. Священников своих он презирает, как лентяев и жадных людей, которые живут на его счет... Многие пословицы свидетельствуют о безразличном отношении русских в деле религии: «гром не грянет, мужик не перекрестится», «надейся на бога, да сам не плошай»¹.

Сходна с оценкой Белинского и оценка Герценом «удалых песен». Герцен утверждал, что в «удалых песнях» звучит голос, вещающий о врожденных силах народа, не находящих себе выхода в жизни, стесненной общественным строем. О песнях крестьянских восстаний А. И. Герцен писал: «Есть целый разряд русских песен — разбойничьи песни. Это уже не жалобные элегии, это смелый крик, избыток веселья человека, чувствующего себя, наконец, свободным; это — крик угрожающий, гневный и вызывающий... Память о Стеньке Разине сохранилась

¹ А. И. Герцен. Собр. соч. под ред. М. К. Лемке, т. V, Пг., 1915, стр. 352.

у народа во множестве песен, сочиненных в его честь»¹. Преподания и песни о крестьянских движениях А. И. Герцен объясняет как движение именно народных масс, протестовавших против закрепощения.

Близки суждения Белинского и Герцена и по другим проблемам. Веря в историческую роль народных масс, А. И. Герцен высоко оценивал их творчество. Он считал, что происходит единый и целостный процесс развития поэзии. В «Письмах из Франции и Италии» (1847) он писал, что «народная песня вырастает из песен Кирши Данилова и Пушкина».

Основные суждения А. И. Герцена о народной поэзии высказаны им в его книге, впервые изданной в 1851 г. на французском языке: «О развитии революционных идей в России».

¹ А. И. Герцен. Собр. соч., т. VI, стр. 340. См. в статье В. Е. Гусева «Герцен и народная поэзия». «Советская этнография», 1951, № 3.





РАЗВИТИЕ РУССКОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ В СЕРЕДИНЕ И ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX в.

МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ШКОЛА

Вплоть до 40-х годов XIX в. фольклористики как науки не было. XVIII в. и первые три десятилетия XIX в. можно считать предысторией русской науки о народном творчестве — временем накопления фольклорного материала и его первоначального теоретического осмысления. Теория русской фольклористики рождается в результате развития литературоведческих, исторических, философских, этнографических разысканий в России и использования научного опыта зарубежных ученых.

Первая школа русской фольклористики, так называемая мифологическая школа, утверждается в середине XIX в. Она была первоначально связана с деятельностью Ф. И. Буслаева. Основы этого научного направления за рубежом были заложены известными немецкими учеными Вильгельмом и Якобом Гриммами. Их труды сыграли огромную роль в развитии фольклористики в Западной Европе. Их предшественниками явились такие писатели и собиратели, как Джеймс Макферсон (1736—1796), автор цикла поэм «Сочинения Оссиана», которые он выдавал за подлинные песни барда Оссиана; Томас Перси (1729—1811), исследователь и издатель «Реликвий древней английской поэзии» (3 тома, 1756); Иоганн Готфрид Гердер (1744—1803), создавший знаменитый сборник «Голоса народов в песнях» (2 ч.; 1778—1779) и широко пропагандировавший народное творчество; Иоганн Вольфганг Гете (1749—1832), великий поэт, мыслитель, ученый, обращавшийся не раз к народной поэзии. Их деятельность в этой области: фольклорные публикации, сборники, использование сказаний и песен, стилизации под народное творчество привлекали внимание во всех странах Европы. В работах писателей XVIII в. романтически осмысливались произведения

народного творчества и играли заметную роль в становлении национального самосознания народов.

Конец XVIII и начало XIX в. был периодом, когда в ряде европейских стран стал развиваться интерес к ценностям национальной культуры и искусства. Романтические течения в литературе и философское осмысление прошлого и настоящего в условиях подъема национальных чувств, во время и после войн с Наполеоном, а в ряде стран освободительных движений делает народное творчество одним из объектов внимания разных по мировоззрению писателей и ученых. В начале XIX в. особенно активизируется интерес к поэзии народа в Германии. В это время там публикуются книги, в той или другой мере связанные с борьбой за национальную самостоятельность. Таковы ставший всемирно известным сборник К. Брентано и А. Арнима «Чудесный рог мальчика» (1805), работа И. Гёрреса «Старинные немецкие книги» (1807), сборник В. и Я. Гриммов «Детские и семейные сказки» (2 тома, 1812—1814). В 1807 г. Арним основал первый журнал, посвященный народной старине и народной поэзии («Отшельник»).

Философской основой работ немецких ученых начала XIX в. была немецкая классическая философия, для которой было характерно стремление установить закономерности в истории человечества и государств и которая развивала идею национального духа или национальной души, как основы материальных проявлений реальной жизни. Базируясь на идеалистической философии (особенно большую роль играли работы Шеллинга и молодого Гегеля), братья Вильгельм и Якоб Гриммы развили важнейшие положения мифологической школы. Их интересы сосредоточились в области истории народа, его языка и искусства; наиболее значительными работами Гриммов являются «Немецкая грамматика» (1819, 1826—1837), «Немецкие правовые древности» (1828), «Рейнеке Лис» (1834), «Немецкая мифология» (1835), «История немецкого языка» (1848), «Немецкий словарь» (1852).

Метод сравнения языков, установления общих форм слов и возведения их к «праязыку» индоевропейских народов Гриммы перенесли в фольклористику, делая объектом изучения отдельные сказания и образы народного творчества. Они группировали их по сходству, устанавливали общие формы, которые считали поздними превращениями общего для индоевропейцев религиозного прамифа природы. Сущность эпоса они видели во взаимном проникновении мифа и истории. Народное сказание истинно, так как в основе его лежит поэтическая и нравственная правда. В эпосе сочетаются божественность и человечность; первая возвышает его над историей, вторая вновь приближает его к ней. Искусство народа творит народный дух.

Братья Гриммы создали, таким образом, стройное и последовательное учение о происхождении фольклора и его развитии, но это учение было основано на идеалистических представлениях о мировой истории. Гриммы правильно указали на связь фольклора с мифотворчеством, однако самый миф истолковали неверно, с идеалистических позиций, и ошибочно считали, что миф обязательно предшествует фольклору.

В истории фольклористики Гриммы сыграли большую роль. Они дали четкую научную систему (но сугубо идеалистическую); они были первыми в европейской литературе, кто авторитетно заявил о необходимости опубликовать подлинные произведения устного народного творчества. Талантливость Гриммов была очевидна. «Я знаю только двух авторов, — писал Ф. Энгельс, — обладающих достаточной критической проницательностью и вкусом при выборе и умением пользоваться старинной речью — это братья Гримм...»¹. Позднее в России Н. Г. Чернышевский, критикуя концепцию мифологической школы, с уважением писал о талантливости Вильгельма и Якоба Гриммов².

В своих работах братья Гриммы использовали фольклор разных индоевропейских народов. Нередко они строили свои замечания на внешнем случайном сходстве мотивов или созвучии слов. Выводы их в таких случаях были ошибочными. Вместе с тем широкие знания и чутье исследователей приводили их к ряду правильных положений (особенно в отношении жанров, развившихся на религиозной основе). Самая эрудиция Гриммов импонировала их современникам. Их учение привлекло к ним внимание ученых и уже очень скоро у Гриммов появились последователи. Среди них особенно значительны Адальберт Кун³, Вильгельм Шварц⁴, Макс Мюллер, Вильгельм Мангардт. Из русских ученых, представлявших в середине и второй половине XIX в. мифологическую школу, должны быть в первую очередь названы Ф. И. Буслаев, А. Н. Афанасьев, А. А. Потебня.

А. Кун и В. Шварц, развивая концепцию братьев Гриммов, выводили фольклор из мифов о грозе (грозовая или метеорологическая теория). В работе «Происхождение мифологии» В. Шварц писал, что такие стихийные явления, как молния, гром, столь грозные, столь живые, всегда почти лежат в основе олицетворе-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Собр. соч., т. II, стр. 33.

² См. Н. Г. Чернышевский. «Полемиические красоты» и другие работы.

³ Основные работы Адальберта Куна: «О нисхождении огня и божественного напитка на землю», 1859; «Ступени развития мифа», 1873.

⁴ В. Шварц: «Народные верования настоящего и древнее язычество, преимущественно в северогерманских областях», 1849; «Происхождение мифологии», 1860; «Солнце, луна и звезды», 1864; «Гучи и ветер, молнии и гром», 1879.

ния сверхъестественных существ. Всю мифологию Шварц делил на высшую (древний миф, существовавший извечно) и низшую (вера в леших, домовых и т. д.). «Низшую мифологию» Шварц понимал, как остаток древнейших воззрений. Исследования в области низшей мифологии были развиты Мангардтом, посвятившим этому вопросу специальные исследования¹.

Другую теорию мифологического происхождения фольклора предложил Макс Мюллер. Он говорил, что источником фольклора является миф о солнце (солярная теория). Солнце, дарующее тепло, свет и жизнь земле и человеку, иносказательно изображается в произведениях народного творчества — расплавленным и превращенном в древнем мифе.

М. Мюллер поставил себе задачу проследить процесс образования мифа. Миф, по мнению М. Мюллера, формируется в результате «болезни языка», т. е. из попыток истолковать первоначально ясный, а затем забытый смысл образного слова. Согласно этой теории язык первобытного человека был ясен и художествен. Предметы и явления природы назывались по их признакам (например: заря — горящая; солнце — блестящее и т. д.). Один и тот же признак имели разные предметы и явления, поэтому их могли называть одинаково (например, горящим могли называть и зарю и дерево). Вследствие забвения первоначального смысла слов в языке появились непонятные фразы (например, «блестящее солнце» следует за «горящим деревом»). Истолкование подобных фраз и вызывало мифологические сюжеты (ср.: «солнце следует за деревом» — миф об Аполлоне, преследующем нимфу, превращающуюся в дерево). Мифологические сказания, следовательно, появляются в процессе развития языка. Историю языка М. Мюллер делил на 4 периода: 1) тематический (образование корней и грамматических форм языка), 2) диалектический (от слова «диалект» — образование основных семейств языков), 3) мифологический (образование мифов), 4) народный (образование национальных языков). Как видно из изложенного, М. Мюллер представлял себе язык первобытного человека (а следовательно, и мышление) ясным и простым. Только по мере того как появляется путаница в значении первоначальных обозначений, т. е. «болезнь языка», создаются мифологические сказания.

Несмотря на явную ошибочность положений М. Мюллера, представлявшего историю языка не как развитие, а как утерю выразительности, теория болезни языка и солнечного начала в фольклоре получила распространение и нашла отголоски

¹ См. «Миф богов немецких и северных народов», 1860; «Лесные и полевые культы», 1875—1877.

и в русской фольклористике (например, в работе А. Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу»¹).

Развитие мифологической школы в России можно датировать 40—50-ми годами XIX в. Концепции этой школы в той или другой мере использовали ученые разных направлений — славянофилы, западники, даже исследователи, примыкавшие к революционным демократам². В своем наиболее последовательном выражении теория мифологов в некоторой мере противостояла утверждениям сторонников официальной народности и славянофилов, так как отношение мифологической школы к язычеству противоречило взгляду последних на языческие верования.

Резко противостоял мифологизм взглядам революционных демократов. Революционные демократы не отрицали связей мифа и народного творчества, но рассматривали миф материалистически и решительно восставали против архаизации фольклора, против изолирования его от современной жизни путем возведения к древнему мифу.

Представители академической науки шли своим, особым путем разысканий. Среди них особенно выделялся Ф. И. Буслаев (1818—1897), возглавивший русскую мифологическую школу, резко отрицательно относившийся к славянофильству и тем более к революционно-демократическому направлению. Ф. И. Буслаев не отрицал, что наука включается в общественную борьбу современности. В этом отношении характерно высказывание Ф. И. Буслаева, сделанное им в начале 60-х годов — в период напряженной классовой борьбы, когда царское правительство было вынуждено принять решение об отмене крепостного права. «Все, что ни бралось к нам с Запада, было только временною модою, досужим препровождением времени, мало оставлявшим по себе существенной пользы. Все это скользило только по поверхности русской жизни, не спускаясь в глубину ее исторического и бытового брожения... Заботливое собрание и теоретическое изучение народных преданий, песен, пословиц, легенд *не есть явление, изолированное от разнообразных идей политических и вообще практических нашего времени* (курсив мой — В. Ч.): это один из моментов той же дружной деятельности, которая освобождает рабов от крепостного ярма, отнимает у монополии права обогащаться на счет бедствующих масс, ниспровергает застарелые касты, и, распространяя повсеместно грамотность, отбирает у них вековые привилегии на исключительную образованность, ведущую свое начало чуть ли не от мифических

¹ Основные работы М. Мюллера: «Опыт сравнительной мифологии», 1856; «Лекции по науке о языке», 1861—1864 (русский перевод этого труда был издан в Петербурге в 1865 г.).

² См., например, работы И. А. Худякова, П. Н. Рыбникова.

жрецов, хранивших под спудом свою таинственную премудрость для острастки профанов»¹.

Утверждая просветительство как основу деятельности ученых, Ф. И. Буслаев вместе с тем фактически предлагал отстраниться от политической борьбы современности. Он, по существу, снимал проблему общественно-воспитательного значения народной поэзии в современных условиях и всецело сосредоточивал внимание на глубочайшем прошлом — на первых этапах культуры человечества и пережитках их в позднейших эпохах. Вслед за Гриммами, которых Ф. И. Буслаев называл своими учителями «и в науке и в жизни», Буслаев и другие русские мифологи считали миф первоосновой народного творчества. Видя в фольклоре одно из проявлений культурной деятельности народа, связывая фольклор с прошлым, русские мифологи, как и зарубежные, считали, что дух народа проявляет себя в коллективном искусстве, безличном и безыскусственном. Особенно показательны в этом отношении работы Ф. И. Буслаева². Цепность и художественность народной поэзии Ф. И. Буслаев видел в ее естественности. «Она естественна потому, что, будучи выражением творческого духа всего народа, свободно выливалась она из уст целых поколений. К ней не прикоснулось никакое личное соображение»³. Периодизируя эпические произведения, Ф. И. Буслаев говорил о существовании в фольклоре древних и новых слоев. Особенно четко эта периодизация проведена в отношении былин, которые он делил на древнейшие (первобытные, мифические) и позднейшие (исторические). Древнейшие слои в былинах сохраняют образы мифических богатырей (Микула Селянинович, Святогор и др.); позднейшие — исторических лиц (Добрыня, Алеша и др.). Былины, как вид исторического эпоса, описывающие младших богатырей, т. е. действительных деятелей истории, имеют четкое историческое приурочение. Буслаев писал: «Современники воспевали громкие имена и великие события своего времени и передавали их юному, нарождавшемуся поколению, которое, свято сохраняя завещанную от отцов старину, прилагало к ней былины своего времени, как автор «Слова о полку Игореве» прилагал былины сего времени к замыслению Боянову, и потом бережно передавало оно накопленное им поэтическое сокровище потомству»⁴.

¹ Ф. И. Б у с л а е в. Русский богатырский эпос. «Русский вестник», 1862, № 3, 9, 10, стр. 10—14.

² Основные работы Ф. И. Буслаева по фольклору собраны в книгах «Исторические очерки русской народной словесности и искусства», тт. 1—2, 1861, и «Мои досуги», ч. II, 1886.

³ Ф. И. Б у с л а е в. Исторические очерки, т. I, «Русский народный эпос», 1861, стр. 408.

⁴ Там же, стр. 420.

Исторический эпос, как таковой, создается вне мифологии и слагается «по горячим следам того события, которое берет своим предметом». Как любое произведение народного творчества, передаваясь из уст в уста, он претерпевает значительные изменения. Зафиксированные в момент или вскоре после своего создания эпические песни сохраняют «первоначальный вид, в каком вышли из фантазии поэта...». Первоначально набросанный очерк, проходя через поколения певцов, мог округляться и получать ту полноту и оконченность, в какой дошли до нас многие старинные песни¹. Таким образом для исторического эпоса Ф. И. Буслаев утверждал существование первоначального текста и творческую работу над ним народа. Однако не всякий человек мог стать автором народной исторической песни. Помимо большой степени одаренности, он должен был быть членом коллектива, народа, должен был носить в себе идею народа, его дух. Попытка раскрыть процесс фольклорного творчества, появившаяся в результате внимательных наблюдений над жизнью искусства, таким образом, получала идеалистическое и, следовательно, ложное освещение. Идеалистическая концепция заставляла Буслаева утверждать, что в древний эпический период дух народа выявляется непроизвольно и полно в устах всей массы: «В период эпический исключительно никто не был творцом ни мифа, ни сказания, ни песен. Поэтическое воодушевление принадлежало всем и каждому... Поэтом был целый народ... Отдельные же лица были не поэты, а только певцы и рассказчики; они умели только вернее и ловчее рассказывать или петь, что известно было всякому. Если что и прибавлял от себя певец-гений, то единственно потому, что в нем по преимуществу действовал тот поэтический дух, которым проникнут весь народ... Отдельный же поэт, пробуя свои силы на сказании, дошедшем до него, как и до всех, по преданию, только выяснял своим рассказом то, что было уже в недрах целого народа, но неясно и бессознательно. Понятно, что в своем творчестве поэт легко терял собственную личность, исчезая в эпической деятельности целых поколений»². При этом основой для развития поэзии являлся язык, стимулом, развивающим поэзию, — религия. Возвеличивая безличность и безыскусственность народного творчества, Ф. И. Буслаев считал, что народная безыскусственная словесность «стоит преимущественно вне всякой личной исключительности, есть по преимуществу слово целого

¹ См. Ф. И. Б у с л а е в. Исторические очерки, т. I, «Русская поэзия XVII века», 1861, стр. 517—518.

² Ф. И. Б у с л а е в. Исторические очерки, т. I, «Эпическая поэзия», 1861, стр. 52—53.

народа, глас народа — как выражается известная пословица, есть эпос (т. е. слово)»¹.

Деятельность Ф. И. Буслаева, на протяжении многих лет возглавлявшего русское литературоведение, была очень противоречива. По своим политическим убеждениям он был крайне консервативен, в научных работах пропагандировал и насаждал идеализм и резко осуждал деятельность и произведения революционных демократов. Вместе с тем в условиях николаевской реакции середины XIX в., когда презрительно третировалось творчество народа, он вводил в свои работы фольклор на равных правах с литературой. Консервативность политических воззрений Ф. И. Буслаева несомненно отражалась в мифологических разысканиях ученого, но все же не была неодолимой преградой для его стремления возбудить интерес к народному творчеству. Несомненной и большой заслугой Буслаева было то, что он сделал достоянием науки многие, дотоле неизвестные памятники искусства.

Специальные работы Ф. И. Буслаева, рассматривающие произведения литературы и народного творчества, содержат многие интересные факты, живо и увлекательно написаны. Они привлекали внимание к устной словесности различных кругов общества. Лекции Буслаева по народной поэзии, которые по воспоминаниям современников, он читал блестяще, во многом способствовали зарождению интереса и любви к народному творчеству у его слушателей. Некоторые разделы его лекций и работ представляют интерес и сейчас как первые попытки рассмотреть поэзию народа в тесной связи с древнерусской литературой и искусством.

Ф. И. Буслаев был первым ученым в России, который ввел специальный курс народной поэзии в университетское преподавание (в 1857 г. Ф. И. Буслаев начал читать этот курс в Московском университете). Сам факт объявления такого лекционного курса имел огромное значение в истории фольклористики и был сочувственно встречен прогрессивной интеллигенцией.

Одновременно с Буслаевым работал другой яркий представитель мифологической школы в России — Александр Николаевич Афанасьев (1826—1871). Афанасьев по образованию был юристом, но все его научные интересы сосредоточились в области мифотворчества, литературы, фольклора и языка. Ему принадлежат первые научные издания устного творчества русского народа. Его сборники сказок и легенд до сих пор остаются важнейшими изданиями, по которым можно полно

¹ Ф. И. Б у с л а е в. Исторические очерки, т. I, «Эпическая поэзия», 1861, стр. 405.

ознакомиться с разнообразными произведениями русского прозаического эпоса. Сборники эти состояли из записей разных собирателей, в основном из материалов, присланных в Русское географическое общество. Сборник сказок включает разные сказочные жанры. В нем нет только сатирических сказок о попах и барах. Их Афанасьев не мог издать в России 60—70-х годов. Сатирические антиклерикальные сказки он издал в Женеве под названием «Заветные сказки» (есть основание думать, что издание «Заветных сказок» было осуществлено при участии А. И. Герцена)¹.

Помимо публикаций, которыми А. Н. Афанасьев в первую очередь и вошел в историю науки о фольклоре, он написал ряд исследовательских статей, объединенных в трех томах под общим названием «Поэтические воззрения славян на природу»².

Теоретические работы А. Н. Афанасьева обнаруживают, что он следовал прежде всего за изысканиями Ф. И. Буслаева, но вместе с тем очень интересовался работами зарубежных ученых — Куна, Пиктэ, М. Мюллера и др., теории которых он стремился объединить. В фольклоре он видел отражение борьбы света и тьмы, солнца и мрака, добра и зла. «Поэтические воззрения славян на природу» являются фундаментальным сводом произведений народного творчества (для своего времени почти исчерпывающим), которые истолкованы как пережитки солярного и грозового мифов и рассмотрены в связи с «низшей мифологией».

Сам А. Н. Афанасьев относился к своей работе, как к реализации теоретических положений современных ему ученых. В послесловии к первому тому «Поэтических воззрений» А. Н. Афанасьев сам говорит о зависимости своего исследования от работ крупнейших представителей мифологической школы.

Виднейшим представителем русской мифологической школы является также Александр Афанасьевич Потебня (1834—1891). Он был лингвистом и исследователем народного творчества. Для работ Потебни характерно стремление исследовать мышление, язык, народное творчество в их единстве, выясняя их историческое развитие. Философской основой работ А. А. Потебни был субъективный идеализм. Однако в результате анализа конкретных фактов истории языка и народного творчества Потебня, вступая в противоречие со своими философскими взглядами, приходил к стихийно-материалистическим утвержде-

¹ Сборники А. Н. Афанасьева: «Народные русские сказки», изд. 1-е, 1855—1864; изд. 5-е, т. 1, 1936; т. 2, 1938; т. 3, 1940; «Русские заветные сказки». Женева, «Год мракобесия».

² А. Н. Афанасьев «Поэтические воззрения славян на природу», т. I—III, 1865—1869.

ниям. В области народного творчества Потебня работал как собиратель и исследователь. Примыкая к мифологической школе, А. А. Потебня в решении ряда вопросов расходился со взглядами других ее представителей. Он утверждал, что в создании мифа и поэтического образа огромную роль играет слово, неразделимое с мышлением людей. С лингвистическим подходом к символам и образам поэзии Потебня сочетал стремление раскрыть отражение в них истории общества (охотничьего быта, жизни и труда земледельцев и т. д.). Потебня утверждал, что мифологический образ создается в процессе познания природы, имеет реальную основу и, теряя в процессе бытования мифологический смысл, становится достоянием поэтики. В истории народной поэзии Потебня видел постоянный творческий процесс, в котором наряду с разрушением ранее созданных образов создаются новые. Непрерывность творчества народа Потебня видел также в вариативности исполняемых произведений (каждое новое исполнение произведения является его созданием). А. А. Потебня подчеркивал, что песни надо собирать и изучать в единстве слова и мелодии, причем самая классификация песен должна основываться на таком изучении. Не видя возможности сделать это при современном состоянии науки, А. А. Потебня классифицировал песни по размерам (хотя признавал, что «размер — форма слишком общая»). А. А. Потебня отстаивал утверждение, что источником народного творчества является самобытная культура народа, и говорил, что заимствование не может иметь определяющего значения для ее развития¹.

Русская мифологическая школа объединяла разных исследователей: наиболее ярые сторонники ее решали вопросы прямолинейно и схематично (А. Н. Афанасьев, Ор. Ф. Мюллер). Другие ученые (Ф. И. Буслаев, А. А. Потебня) были значительно осторожнее в своих исканиях и выводах. Теоретические положения школы и отдельные утверждения ее принимали нередко и такие ученые, которые не могут быть названы последовательными мифологами. Круг мифологических разысканий русской науки был, следовательно, велик и охватывал разных ученых; *но все работы этой школы были идеалистичны*. Ярко выраженная идеалистическая сущность этого направления науки и вызвала суровую критику со стороны революционных демократов, представлявших материалистическую науку в середине прошлого века в России.

¹ Основные работы А. А. Потебни по народному творчеству: «О некоторых символах в славянской народной поэзии». Харьков, 1860; «О мифическом значении некоторых обрядов и поверий». М., 1865; «О доле и сродных с нею существах». М., 1867; «Объяснение малорусских и сродных народных песен», 1883—1887; см. также «Слово о полку Игореве». М., 1877.

РЕВОЛЮЦИОННЫЕ ДЕМОКРАТЫ О НАРОДНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

К середине XIX в. относится ряд выступлений по проблемам народного творчества революционно-демократической печати, возглавленной Н. Г. Чернышевским и Н. А. Добролюбовым.

Несмотря на то, что вожди революционной демократии не писали специальных книг по фольклору и не составляли фольклорных сборников, они дали самостоятельную фольклористическую концепцию. Среди работ Н. Г. Чернышевского для фольклористики особенно большое значение имеют «Эстетические отношения искусства к действительности»¹, рецензия на сборник «Песни разных народов». Пер. Н. Берга², «Полемиические красоты»³, рецензия на книгу «Архив историко-юридических сведений, относящихся до России, издаваемый Н. Калачевым»⁴.

Из работ Н. А. Добролюбова принципиально важны статьи: «О степени участия народности в развитии русской литературы»⁵, «О поэтических особенностях великорусской народной поэзии в выражениях и оборотах»⁶, «Замечания о слоге и мерности народного языка»⁷, «Заметки и дополнения к сборнику русских пословиц г. Буслаева»⁸ и особенно рецензия на «Народные русские сказки А. Афанасьева»⁹.

Работы революционных демократов, в которых они касались вопросов народного творчества и культуры народа, имеют значение ничуть не меньшее, чем исследования специалистов по фольклору. Революционные демократы исследовали культуру, быт, общественные и семейные отношения, искусство народных масс, как важнейший материал для решения общих социально-политических вопросов. Подходя с материалистических позиций

¹ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II. М., Гослитиздат, 1949, стр. 5—92.

² Там же, стр. 291—317 и 362—368.

³ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. VII. М., 1950, стр. 707—774.

⁴ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II, стр. 369—381; 735—739.

⁵ Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч. в шести томах, под общей редакцией П. И. Лебедева-Полянского, т. I. М., Бс. изд-во худ. лит-ры, 1934.

⁶ Там же, стр. 522—524.

⁷ Там же, стр. 525—527.

⁸ Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч. в шести томах, под общей редакцией П. И. Лебедева-Полянского, т. I. М., ГИХЛ, 1934, стр. 496—521.

⁹ Там же, стр. 429—434.

к анализируемому материалу, революционные демократы вводили этнографию и фольклор в работы, рассматривающие жгучие социальные проблемы современности, посвященные вопросам развития общественной жизни, народной идеологии, искусства, отражающего действительность, оценивающего ее и влияющего на нее. Это было не «растворение» фольклористики в других науках, а выявление объективной ценности народного творчества. Глубокое теоретическое осмысление данных народной поэзии базировалось на материалистическом понимании и истолковании явлений окружающего мира. В «Полемических красотах» Н. Г. Чернышевский, говоря о философском и политическом смысле работ П. Юркевича, Ф. И. Бусласва и других сторонников идеалистических концепций, утверждает материализм как единственно верное философское мировоззрение ¹.

Подняв знамя материалистического изучения культуры, быта, искусства народных масс, революционные демократы остро поставили вопрос о сущности народного творчества и его отношении к действительности, а вместе с тем о задачах науки о нем.

Высказывания революционных демократов по этим вопросам прямо противоположны концепциям идеалистической науки во всех основных пунктах. Требование связи с современностью и выделения актуальной проблематики противостояло стремлению академических ученых увести исследование в область мифолого-идеалистических толкований первобытной мысли.

Внимание к конкретно-исторической действительности и к национальной форме народного творчества Чернышевский и Добролюбов противопоставляли рассмотрению искусства народа вне времени и пространства. Пропаганда народных по своей идейности произведений резко противоречила формалистическому подходу ряда ученых к народному творчеству. Критическая оценка искусства народа, указание на его слабые стороны, требование расширить возможности творчества путем распространения просвещения и грамотности среди народа были характерны для революционных демократов.

В рецензиях и статьях, публиковавшихся в «Современнике» в 60-х годах без подписи (следовательно, выражавших взгляды редакции) ² и суммировавших оценки и установки, данные

¹ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 769.

² Авторство устанавливается по гонорарным ведомостям «Современника». См. работы: Ю. М а с а н о в. Хронологический указатель анонимных и псевдонимных текстов. «Литературное наследство», № 53—54 — Н. А. Некрасов. М., 1949; В. Е. Е в г е н ь е в-М а к с и м о в. Последние годы «Современника». Л., Гослитиздат, 1939.

идеологами русской революционной демократии, указываются границы и задачи исследования в области культуры, общественных отношений, искусства народа; для обозначения этих областей революционные демократы пользовались обобщающим термином: «этнография». Поэтому мы также нередко будем пользоваться этим термином, разумея под ним не только материалы культуры и быта народа, но также и народную поэзию.

Через два года после ареста и заключения Н. Г. Чернышевского в Петропавловскую крепость «Современник», продолжавший борьбу революционной демократии с реакцией, публикует программную рецензию на «Этнографический сборник», вып. VI, изданный Русским географическим обществом в 1864 г.¹ В рецензии вскрываются недостатки работы Географического общества, подчеркивается ошибочное стремление его деятелей к архаизации изучений, выискиванию редкостей, отрыв от актуальных вопросов современности. При этом намечается то, что нужно сделать. Автор статьи прямо указывает, что работа по проблемам этнографии в Географическом обществе в целом оторвана от актуальных проблем жизни.

Ограничение этнографии «содержанием весьма случайным», игнорирование «существенно важного» привели к тому, что «публика могла охладеть к подобной этнографии». Этнографические занятия такого рода воодушевляли представителей мифологической школы и сродных с ней направлений науки — Ф. И. Бусласва и других ученых.

«Рутинерским занятиям этнографией» революционные демократы противопоставили требование создать науку, исследования которой ответили бы на насущные жизненные вопросы. Революционные демократы дают следующее определение этнографической науки: «Область этнографии весьма обширна: в нее входит не только то, чем собственно и ограничивалась обыкновенно наша этнография — сказки, песни, пословицы, свадебные обряды, поверья и т. п., т. е. не только археологическая и внешняя сторона народного быта, но и его современная, общественная и экономическая действительность, общественные и религиозные понятия и вообще нынешнее содержание народ-

¹ «Современник», 1864, кн. X, «Этнографический сборник, издаваемый Императорским Русским Географическим Обществом, Выпуск IV (с приложением карты Европейской Турции)». СПб., 1864. «Артели в древней и нынешней России. Сочинение П. Калачева». СПб., 1864, стр. 192.

По данным говорарных книг можно заключить, как правильно указала И. М. Колесническая в статье о революционно-демократических журналах и этнографии, что рецензия принадлежит А. Н. Пышину, продолжавшему борьбу «Современника» за революционно-демократическую этнографию после ареста Н. Г. Чернышевского.

ного образа мыслей, то, что ждет своего развития в будущих успехах нашей цивилизации, и что наши мудрецы считают обыкновенно законченным и неизменным, и чем они даже попрекают людей, желающих успеха цивилизации¹. Одним словом, этнография существенным образом должна бы быть заинтересована теми серьезными вопросами, которые возбуждали в последнее время столько ничем не кончившихся споров: в круг ее изучения могли бы войти многие предметы самого любопытного свойства—степень религиозного развития народа, смысл раскольничьих учений и отношение их к нынешним условиям жизни, общественные понятия, например понятия о владении личном и общинном, ассоциациях, о суде, отношения семейные, раскольничьи понятия о браке и т. д. и т. д. Конечно, и другие предметы этнографического изучения, которыми оно занималось до сих пор, имеют свою важность в знакомстве с народным бытом, но этнография наша значительно могла бы выиграть, если бы дала больше места тем современным бытовым вопросам, на которые мы указывали»².

Действительно, проблематика, выдвинутая в этом определении задач этнографии, была очень существенна.

Сформулированные в рецензии задачи этнографии через полгода были вновь повторены в статье «Современника» — «Как понимать этнографию?» (посвящается «Дню») ³. Статья отвечала на реакционные выпады газеты «День» по поводу этнографических публикаций в «Современнике» и содержала ряд установочных высказываний о направлении этнографической работы, которая должна привлечь к себе всеобщее внимание. Следует припомнить, что эти статьи публиковались в 1864—1865 гг. — в годы, следовавшие за отменой крепостного права.

Автор статьи убежден в том, что истинная наука о культуре и искусстве народа выясняет «народный взгляд на вещи и состояние народного развития» «во всех его разнообразных вариациях»⁴. Революционные демократы фактически отстаивали

¹ «Наши мудрецы» — Ф. И. Буслаев и его школа, славянофилы, представители официальной народности и другие специалисты в области народного творчества, утверждавшие неизменность и вечность народной культуры и искусства.

² «Современник», 1864, кн. X, стр. 192. В той же рецензии (см. стр. 196—197), критикую И. Худякова за то, что он в мифологических толкованиях пословиц пошел за Ф. И. Буслаевым, рецензент пишет: «Мы заметили бы только автору, что напрасно он прилагает излишнее усердие к отысканию мифического смысла в таких загадках, где этого смысла никак невозможно доказать... Чем наконец можно доказать, что жеребец — мифический? Пусть г. Худяков предоставит заботиться об этом жеребцу г. Буслаеву».

³ «Современник», 1865, кн. II (Журнал «День» издавался славянофилами).

⁴ Там же, стр. 181.

необходимость исходить из нужд, интересов и потребностей крестьянских масс при осуществлении реформ.

Обращая внимание на состояние культуры, быта, общественных и семейных отношений дореформенного и пореформенного крестьянства, революционно-демократическая наука в лице И. Г. Чернышевского и его ближайших соратников вскрывала несоответствие основ, на которых проводились реформы, потребностям и нуждам народных масс¹.

Революционные демократы противопоставляли положения о науке, которая служит интересам и нуждам народа, и о современности, как основном объекте научной деятельности, методологии и методике исследований официальной (в определении «Современника» и научных сил, группировавшихся вокруг него — «рутинерской» или «археологической») фольклористике.

Возражая против направленности консервативной науки, возглавлявшей и массовую (в основе своей положительную) деятельность низовых организаций Русского географического общества, «Современник» говорил: «Наша этнография... находится в довольно странном положении... В самом собирании материала до сих пор у большинства собирателей и наблюдателей господствует старая рутина... Собиратели записывали песни и сказки, описывали обычаи и поверья, какие попадались на глаза, собирали какие-нибудь особенные слова и т. п. и все это без всякой связи, без всякой общей мысли, которая бы придавала определенный смысл этим подробностям» (курсив мой. — В. Ч.)²

Среди критических замечаний о собирании и издании фольклора особенно большое значение имеют высказывания Н. А. Добролюбова о достоинствах и недостатках сборника А. Н. Афанасьева «Народные русские сказки». Добролюбов горячо приветствовал выход этого сборника. Он высоко оценил полноту текстов, обилие вариантов, тщательность издания. Но вместе с тем Добролюбов сурово осудил «рутину». Добролюбов заявил, что в сборнике очевидно «совершенное отсутствие жизненного начала».

Он восставал против объективистски-спокойной публикации народной поэзии, в которой выражены взгляды и чувства крестьян. «Если бы, — писал в рецензии Н. А. Добролюбов, — г-н Афанасьев издавал гвоздеобразные надписи, то он, конечно, не мог бы поступить иначе, как поступил теперь, издавая народные русские сказки. Списал бы он гвоздеобразные надписи необыкновенно точно; сказал бы, кем и где каждая надпись

¹ «Современник», 1864, кн. X, «Современное обозрение», стр. 19.

² «Современник», 1865, кн. II, стр. 180.

найдена; указал бы разницу в чтениях там, где ученые разногласят, и этим он был бы вправе ограничиться». Но, замечает Добролюбов, «нельзя ограничиться подобной работой при издании произведений, взятых прямо из уст народа». Такое издание ведет к тому, что «народа-то и не узнаешь из сказок, изданных г. Афанасьевым».

Н. А. Добролюбова не удовлетворяют сведения, полученные из сборника, то, что в одном месте рассказываются сказки о животных, в том же или другом месте — волшебные или приключенческие сказки и т. д. Он перед собирателем и исследователем ставит вопрос: «В каком отношении находится народ к рассказываемым им сказкам и преданиям?». Добролюбов спрашивает, верят ли в сказочные истории? Или относятся к ним, как к вымыслу? На многочисленные вопросы о жизни и уровне развития народных масс, поднимающиеся при чтении сборника сказок, надо дать «живой ответ». Добролюбов требовал, чтобы каждый собиратель «не стал ограничиваться простым записыванием текста сказки или песни, а передал бы всю *обстановку* как чисто внешнюю, так и более внутреннюю, нравственную, при которой ему удалось услышать эту песню или сказку»¹.

Программное требование Н. А. Добролюбова призывало к изучению народного творчества, как факта современной жизни крестьянства, факта, помогающего разрешать многие общественно важные проблемы. На это требование откликнулись прогрессивно настроенные молодые деятели науки. Утверждаемые революционными демократами и воспринятые прогрессивной молодежью методы действительно противостояли беспристрастно объективистской фиксации текстов фольклора. Революционные демократы были правы, когда утверждали, что за кажущимся неумышленным стремлением к фиксации случайного, часто подчеркнуто архаичного материала в сущности скрывалось желание уйти от современности и с «затхло благонамеренных» позиций изобразить жизнь народа, его культуру и быт в соответствии с интересами и устремлениями эксплуататорских классов.

Жизнь и быт народа, указывают статьи революционных демократов, важны и интересны в их современном состоянии, а не в плане мифологической древности. «Как будто современный народный быт, — читаем в программной статье «Современника», — заслуживает внимания только потому, что он представляет интерес для археологии, а не просто потому, что он важен для нас, как с о в р е м е н н ы й народный быт»².

¹ Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч. в шести томах, т. I, стр. 433.

² «Современник», 1865, кн. II, стр. 181.

«Из-за археологических интересов этнография не должна забывать современных явлений народного быта и их общественного интереса в настоящую минуту»¹.

В полемике по проблемам народного творчества революционно-демократическая печать вскрывала политические позиции своих противников, пытавшихся дать туманное романтическое толкование народным обычаям и обрядам.

Всерьез подчеркивая важность изучения современного крестьянского быта и искусства, революционные демократы отнюдь не отрицали необходимости исторических исследований. Но историю они не отрывали от современности. Именно в такой осознанной связи предлагалось осуществлять, в частности, работу в области народного творчества. Об этом свидетельствует известное высказывание Н. Г. Чернышевского в рецензии на «Магазин земледения и путешествий», т. III²: «Мы не хотим преувеличивать важности исторического способа решать вопросы, как то делают многие. Главным мерилем решения вопросов жизни должны служить настоятельные жизненные потребности современного положения дел. Но в том нет сомнения, что при затруднительных или просто спорных случаях исторические соображения многим людям помогают утвердиться в уверенности о необходимости и основательности решения, требуемого настоящим»³.

Целеустремленность современных и исторических исследований обусловила методику работы. Революционные демократы поставили вопрос о методе исследования. Они выступили, как уже указывалось выше, против идеалистического формального метода филологических разысканий мифологов и потребовали материалистического изучения реальных фактов.

С 1854-1855 гг. «Современник» начал публикацию статей с критикой работ Ф. И. Буслаева — авторитетного представителя «филологического» (термин Н. Г. Чернышевского) метода. Критика этого метода и разысканий мифологической школы была дана в разных работах, среди них прежде всего надо назвать статью Н. Г. Чернышевского «Пolemические красоты»⁴, напечатанную в 1861 г. В этой статье Н. Г. Чернышевский говорит о том, что мифологическая школа отрывает народное творчество от действительности и представляет собой «науку для науки», не отвечающую нуждам и интересам народа. Революционные демократы восставали против попыток науки уйти от острых вопросов современности. А именно такие попытки были ха-

¹ «Современник», 1865, кн. II, стр. 181.

² Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II, стр. 614—624.

³ Там же, стр. 617.

⁴ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 740—752.

рактельны для представителей мифологической школы, возглавленной Ф. И. Буслаевым. Чрезмерно широкое и формалистичное использование сравнительного метода мифологической школы было связано с игнорированием реальной жизни и выражало то, что Добролюбов называл «отсутствием жизненного начала».

Чернышевский на примере трудов Ф. И. Буслаева критикует свойственную этому направлению преувеличенную тягу к старине. «Пристрастие к отжившему и нелепому берет у него (Ф. И. Буслаева. — *В. Ч.*) верх над современными убеждениями», — писал Чернышевский. Это пристрастие Чернышевский расценивает как стремление уйти от современности и заявляет, что фактически Буслаев отстаивает теорию «искусства для искусства».

Выступления революционных демократов против мифологической школы не означали, что Чернышевский и его последователи не признавали возможностей сохранения в фольклоре отзвуков древних мифов. Но самое понимание мифа Чернышевским и сторонниками мифологической школы было глубоко различным. Чернышевский не только не возвеличивал миф, но считал, что мифология, возникающая в первобытном обществе, свидетельствует о слабости человека перед лицом природы и неизбежно должна исчезнуть в процессе развития человечества. В основе понимания Чернышевским мифа и мифологии, следовательно, лежал не идеалистический, как у Буслаева, а материалистический взгляд на искусство и верования народа.

Н. Г. Чернышевский всячески подчеркивал связь фольклора с действительностью. Он, например, писал, что сущность рассматриваемых явлений культуры и искусства раскрывается не выведением их из санскритской мантры (величания богов) и брахманы (обрядовых молитв), к тому же необоснованным, а выявлением в них связей с реальной действительностью, породившей их. Характерно в этом отношении заявление Н. Г. Чернышевского о пословицах, в которых Ф. И. Буслаев видел пережитки индоевропейской мифологии. Считая, что сопоставления русских пословиц с мантрою и брахманю набросило на пословицы «фальшивый свет», Чернышевский писал: «Правда, в некоторых пословицах сохранились намеки на языческие поверья славян (славян, а не индейцев); но это произошло не потому, чтобы пословица стояла когда-нибудь в связи с мантрою и брахманю, не потому, чтобы она была по своей сущности частью мифологического сказания, обряда или величания, а просто потому, что, обыкновенно выражая свои правила житейской мудрости аллегориями и сравнениями, она, без всякого преднамеренного предпочтения, заимствовала их иногда из области поверий, как в

других случаях (и гораздо чаще) брала из круга замечаний о погоде, разных качествах вещей, характера животных и т. д.»¹.

Революционные демократы видели в народном творчестве выражение эстетических воззрений народа. В своей диссертации Н. Г. Чернышевский категорически утверждал, что представления народа о прекрасном обусловлены действительностью. Опираясь на народные песни, Чернышевский противопоставлял представление о красавице в господствующих, эксплуататорских классах представлению о ней народа. Народ считает прекрасной ту женщину, которая способна к «постоянной и нешуточной» работе. В основе эстетических представлений народа, следовательно, лежит трудовая деятельность человека.

По мнению Н. Г. Чернышевского, эстетический идеал народа «проникнут всеми началами прекрасного», полон сил и задатков развития. Выраженный в народной поэзии, он обуславливает характер ее образов, порождаемых действительностью, делает ее искусством, сохраняющим обаяние во все века. Признавая непреходящую ценность народного творчества, Н. Г. Чернышевский и другие революционные демократы не преувеличивали его значения. Возражая славянофилам, идеализировавшим народное творчество, Н. Г. Чернышевский писал: «Мы не думаем ставить, как это делают многие, цыганского хора выше оперы или концерта².., не считаем «Древних русских стихотворений» Кирши Данилова выше «Стихотворений» Пушкина». Но тут же Чернышевский замечал: «Высокое уважение к народной поэзии вызывается в нас только требованиями справедливости, а не безотчетным пристрастием и не какими-нибудь посторонними соображениями, как это часто бывает»³.

Революционно-демократическая наука рассматривала народное творчество как искусство, раскрывающее народное мировоззрение и народную жизнь на всех этапах развития. Основным тезисом в концепции революционных демократов является утверждение того, что создание и развитие народного творчества находится в прямой зависимости от степени активности участия народных масс в политической жизни и общественной деятельности. В доклассовом обществе, согласно концепции революционных демократов, имело место единство духовной жизни

¹ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II, стр. 379. Оценка пословиц Чернышевского вполне совпадала с тем, что о пословицах писал Добролюбов. В своей статье «Заметки и дополнения к сборнику русских пословиц г. Буслаева» Добролюбов доказывал произвольность их мифологического толкования и недопустимость возведения всех их к мифу.

² Намек на Аполлона Григорьева, славянофила, автора статьи о народных песнях, напечатанной в славянофильском журнале «Москвитин».

³ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II, стр. 294.

всего «младенчествующего племени». Общность для всех членов племени семейных преданий и представлений, обобщающих жизненный опыт коллектива, доступность и общеизвестность в таком обществе начатков знаний, получаемых в результате освоения природы, близость условий жизни, в каких живут самые богатые члены патриархального общества и масса племени, — типические явления в обществе раннего периода жизни человечества. На этом этапе жизни людей масса населения принимает непосредственное участие в политической и общественной жизни. Каждый член общества, совершенно подобный другим, являет собой единство всего коллектива — «масса народа составляет однообразное целое». При этих условиях события общественной жизни и деятельности отражаются в народной поэзии ¹.

Мысль, что творчество в области искусства немислимо вне активной деятельности человека в общественной и политической жизни страны, Н. Г. Чернышевский сформулировал в словах о том, что расцвет прекрасной и богатой народной поэзии обуславливается «энергиею народной жизни». «Только там, — писал Н. Г. Чернышевский, — являлась богатая народная поэзия, где масса народа (нет надобности прибавлять, что слово *народ* мы здесь принимаем в смысле нации, племени, говорящего одним языком) волновалась сильными и благородными чувствами, где совершались силою народа великие события. Такими периодами жизни были у испанцев войны с маврами, у сербов и греков — войны с турками, у малоруссов — войны с поляками» ².

Приводимые Н. Г. Чернышевским примеры освободительной борьбы народа с внешним врагом заставляют вспомнить о внутренних врагах народа — крепостниках-помещиках, образ которых нередко именно так изображался в прогрессивной печати тех лет. Таким образом, критерием народности массового искусства выдвигалось его участие в жизни и классовой борьбе народа. В условиях России середины XIX в. вопрос о крестьянской революции, ее созревании и отношении к ней был главным вопросом, конкретизирующим общие теоретические положения революционно-демократической мысли. Связь с этим вопросом оценок произведений фольклора проходит красной нитью через фольклористические высказывания всех революционных демократов. Несомненно связано с проблемой положения крестьянских масс в феодально-крепостническом и капитали-

¹ См., например, рецензию Н. Г. Чернышевского на сборник Берга «Песни разных народов» Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II, стр. 295—298.

² Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II, стр. 295.

стическом государстве и высказанное Н. Г. Чернышевским положение о неблагоприятности условий для народного творчества в эксплуататорском классовом обществе, в котором разрушаются все условия существования народной поэзии¹. Люди, угнетенные безрадостным физическим трудом на эксплуататоров, не знают поэтической настроенности. «Нет и содержания для народной поэзии с тех пор, как масса народа перестала быть живою и сознательною участницею национальных предприятий»².

Исторический процесс развития народной поэзии, согласно концепции революционных демократов, раскрывал органическую связь ее с самой жизнью народа, с конкретно-исторической действительностью, с борьбой народных масс против угнетателей. Уже в середине XIX столетия труды революционных демократов дали верное решение вопроса об отношении народного творчества и науки о нем к действительности. Чернышевский, Добролюбов и их последователи свели теорию фольклористики с жизнью и, исходя из революционного материалистического понимания общественных и семейных отношений, из анализа явлений материальной и духовной культуры, поставили ряд задач, разрешение которых должно было содействовать развитию сознания народных масс, активизации борьбы с господствующими классами. Искусство народа революционные демократы раскрыли, как отражение действительности, и указали его воздействие на сознание масс. Внимание исследователей направлялось в первую очередь на изучение современности и связанного с ней исторического прошлого. Общественные отношения, культура народа и его искусство истолковывались не как туманное выражение вечной идеи в национальном воплощении, а как создания «массы человечества», «простолюдинов», «просто-народья», пробуждаемого к творчеству «энергией народной жизни».

СОБИРАНИЕ ФОЛЬКЛОРА В 60—80-х годах XIX в.

В предреформенное десятилетие и после раскрепощения крестьян широко разворачивается собирание народного творчества. Созданное в конце 40-х годов Русское географическое общество через своих корреспондентов уже в 50-х годах сосредоточивает в своем архиве обширный этнографический и фольклорный материал, часть которого публикуется в «Этнографическа сборниках» 60-х годов. Материалы Географического общества легли в основу сборника А. Н. Афанасьева «Народные

¹ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II, стр. 296—297.

² Там же, стр. 297.

русские сказки», на который, наряду с учеными, специально изучающими фольклор, откликнулся, как указывалось выше, рецензией Н. А. Добролюбов, сформулировав новые принципы собирания и издания текстов народного творчества. В предреформенные годы и после реформы выдвигаются отдельные собиратели, в результате деятельности которых наука обогатилась ценнейшими собраниями материалов. В 50—80-е годы составляются и издаются сборники былин, собранных П. Н. Рыбниковым («Песни, собранные П. Н. Рыбниковым», тт. I—IV. М., 1861—1867; 2-е изд. под ред. А. Е. Грузинского, 1909—1910), А. Ф. Гильфердингом («Онежские былины», 1873 г.; вышло всего 5 изданий); одновременно с ними были напечатаны былины и исторические песни из собрания П. В. Киреевского (10 выпусков); издается сборник «Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии», собранные П. С. Ефименко (ч. 1 и 2, М., 1877—1878); в 1860—1862 гг. выходят сказки, собранные И. А. Худяковым, а в 1884 г. — знаменитый сборник Д. Н. Садовникова «Сказки и предания Самарского края»; в 1861 г. были напечатаны «Русские народные пословицы» В. И. Даля — колоссальный труд, составлявшийся с 30-х годов, — до реформы Даль не мог напечатать его; печатаются многочисленные сборники народных песен; выходит в свет трехтомный сборник Е. В. Барсова «Причитания Северного края», составленный из записей, сделанных на севере почти исключительно от знаменитой олонеккой плаччи И. А. Федосовой (т. I — похоронные причитания, т. II — рекрутские, т. III — свадебные; 1872—1886). Эти и другие издания осуществляются при активной помощи созданных к тому времени различных научных обществ. Помимо Русского географического общества, много занимавшегося фольклором, в это время развертывают работу Общество любителей российской словесности, Общество истории и древностей российских, Общество любителей естествознания, антропологии и этнографии, которые, помимо прочих работ, обращаются также к собиранию и изучению фольклора русского и других народов. Развивает в 60-80-е годы XIX в. деятельность в области народного творчества и 2-е Отделение Академии наук, изучающее проблемы литературы и языка.

Дело собирания и издания народной поэзии объединяет разных по научным и политическим устремлениям людей. Активизируют работу в этой области славянофилы (А. Ф. Гильфердинг, П. А. Бессонов и др.). Ученые, близкие по взглядам к ним и к сторонникам официальной народности (например, В. И. Даль), и консервативно настроенные деятели науки (Е. В. Барсов и др.) выступают, как авторы капитальных сборников народного творчества, которые значительно содействовали дальнейшему развитию науки. Издаются сборники молодыми учеными,

последователями революционных демократов, стремившимися на практике осуществить заветы своих учителей (П. Н. Рыбников, И. А. Худяков, П. С. Ефименко и др.).

Такой подъем в собирании и издании фольклора в эти десятилетия был вызван не только прямыми и непосредственными потребностями науки. Острота вопроса о положении народных масс, назревавшая крестьянская революция, вызвавшая реформу 1861 г., активизировали работу в области народного творчества, объединявшую разных собирателей и исследователей, по-разному освещавших эти проблемы.

Среди разнообразных работ этих лет следует отметить особо те, которые свидетельствуют о сохранении традиций революционной демократии. Эти традиции видны прежде всего в собирательской и издательской деятельности П. Н. Рыбникова, П. С. Ефименко, И. А. Худякова, И. Г. Прыжова.

Павел Николаевич Рыбников (1831—1885) в годы учения в Московском университете был видным деятелем одной из самых ранних революционных организаций — кружка «вертепников». С целью пропаганды революционных идей П. Н. Рыбников поехал в Черниговскую губернию, там он попутно собирал фольклор и этнографический материал. П. Н. Рыбников был арестован за свою пропагандистскую деятельность и административно выслан на русский Север, в Петрозаводск. В Петрозаводске он был назначен чиновником и по долгу службы должен был выезжать в различные местности нынешней Карелии. П. Н. Рыбников внимательно изучал культуру, быт и искусство крестьян. Во время одной из поездок Рыбников случайно обнаружил бытовавший на севере эпос. После этого Рыбников в каждой поездке стремился разыскать сказителей былин. Поездки в различные деревни и села Олонецкой губернии (он объездил Онежское озеро, Кен-озеро, был на р. Моше и в других местностях) дали возможность Рыбникову записать много былин, из которых составил обширный сборник. По художественным достоинствам сборник былин Рыбникова несколько не уступал знаменитому сборнику Кирши Данилова. Сборник был напечатан, и в нем Рыбников поместил статью «Заметки собирателя», в которой рассказал, как он обнаружил былины, и очертил портреты выдающихся сказителей. Статья Рыбникова характеризует тяжелое положение олонецкой деревни, отмечая те стороны народного быта, на которые обращали особое внимание революционные демократы. П. Н. Рыбников правдиво рассказал о бедности, нищете, гнете и обрисовал характер русского крестьянина, полного чувства собственного достоинства и независимости. Рассказ Рыбникова об олонецкой деревне шел в русле очерков революционно-демократических писателей. Статья, напечатанная как дополнение к сборнику,

давала особое освещение записанным текстам, связывала идейное содержание былин с жизнью русской деревни.

Одновременно с П. Н. Рыбниковым записывал фольклор другой молодой исследователь, также связанный с кружком «вертепников» — Павел Саввич Ефименко (1835—1908). Сын крестьянина Таврической губернии П. С. Ефименко учился сначала в Харьковском, а затем в Московском университете. Как и П. Н. Рыбников, во время одной из поездок в деревню «с вертепными целями» П. С. Ефименко был арестован и выслан в Архангельскую губернию. С энтузиазмом П. С. Ефименко начал собирать сведения о культуре, быте и искусстве архангельских крестьян и записал значительное количество фольклорных текстов. Собранные им сведения и записи вошли в сборник, изданный под названием «Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии». Сборник этот был издан в 1877—1878 гг., когда П. С. Ефименко отступил от революционно-демократических традиций и сблизился с либеральным народничеством.

В русле традиций революционной демократии развивалась деятельность Ивана Александровича Худякова (1842—1876) и Ивана Гавриловича Прыжова (1827—1885) — революционеров, прошедших путь от студенческих лет в Московском университете до сибирской ссылки, где они и погибли.

В университете И. А. Худяков слушал лекции Ф. И. Буслаева и увлекся мифологическим объяснением фольклора. С позиций мифологической школы И. А. Худяков написал рецензию «По поводу двух выпусков песен Киреевского»; с тех же позиций он истолковывал русские загадки (что вызвало критически-насмешливые замечания журнала «Современник»). Несмотря на это, И. А. Худяков входит в историю фольклористики как демократ, своей собирательской и исследовательской практикой пропагандировавший критическое отношение к действительности. В 1860 г. восемнадцати лет И. А. Худяков издал сборник «Исторические песни». Выпущенный за год до крестьянской реформы этот сборник прозвучал революционно. Сборник включал 28 текстов, из которых 5 было о Степане Разине. Все разинские песни рисовали его образ героически, это и вызвало возмущение реакционной критики. В начале 60-х годов И. А. Худяков издает ценные собрания записей загадок и сказок.

В 1859—1860 гг. в центральных губерниях Европейской России Худяков записывает сказки, составившие три выпуска «Великорусских сказок». Сборник сказок И. А. Худякова вышел в 1860—1862 гг. Это был ценный вклад молодого ученого в науку. Записи Худякова дают интересные образцы средне-русской сказочной традиции.

В 1864 г. он публикует «Великорусские загадки» (напечатаны в VI выпуске «Этнографического сборника»).

И. А. Худяков не только собирает и публикует, но и исследует фольклор, используя его в целях агитации и пропаганды. В 60-е же годы Худяков издал ряд книг и статей, рассчитанных на массового читателя, в которые были включены фольклорные тексты с комментариями, обличающими существующий строй. Участие в революционной борьбе накладывало отпечаток на все его труды. Во второй половине 60-х годов Худяков стал членом революционного кружка Ишутина. Из среды ишутинцев вышел Каракозов, покушавшийся на жизнь Александра II. После выстрела Каракозова Худяков вместе с другими членами ишутинского кружка был арестован и сослан в Сибирь. Он и в Сибири, в самых суровых условиях ссылки, продолжал интересоваться фольклором и собирать его. Живя в Верхоянске, Худяков первым среди ученых стал заниматься творчеством якутов. Часть материалов, собранных и исследованных в Якутии И. А. Худяковым, исчезла, но часть сохранилась. Русский перевод некоторых записей якутского фольклора был издан в «Верхоянском сборнике» только много лет спустя после смерти И. А. Худякова — в 1890 г.; подлинные же якутские тексты, собранные И. А. Худяковым, были изданы в «Образцах народной литературы якутов» Э. К. Пекарским только в 1913 и 1918 гг.

Талантливый ученый, собравший и издавший русские загадки, сказки и произведения якутского фольклора, ставивший науку на службу общественным и политическим нуждам, трагически погиб совсем молодым. Он не вынес ссылки: поселенный в Верхоянске, он сошел с ума и умер в 1876 г. в возрасте тридцати четырех лет.

Трагичной была судьба и другого демократа 60—70-х годов XIX в. И. Г. Прыжова, также погибшего в ссылке.

Прыжов был близок кружку «вертепников», в который входили П. Н. Рыбников и П. С. Ефименко. Выходец из бедной семьи (в автобиографии он вспоминал, что по плечам его дяди и тетки — крестьян — гулял кнут в крепостной деревне), он должен был преодолеть большие препятствия, чтобы получить среднее и высшее образование. В год реформы Прыжов принимал активное участие в волнениях студенчества Московского университета. Закончить университет ему, как и Худякову, не пришлось. Народное творчество Прыжова увлекало, как важнейший материал для понимания жизни народа. Задумав написать историю народа, И. Г. Прыжов отправился по деревням собирать сведения о народном быте и народной поэзии. Он составил план изучения собранных материалов. План состоял из трех пунктов. Первый гласил: «Поц и монах, как первые враги культуры человека» (для этого раздела Прыжов собрал множе-

ство антипоповских сказок, уничтоженных им перед арестом). Изучение этой темы И. Г. Прыжов провел, но подготовленную им работу цензура не разрешила напечатать.

Второй пункт плана был таков: «История крепостного права, преимущественно по свидетельству народа». От разработки этой темы Прыжов из цензурных соображений отказался.

Третий пункт плана гласил: «История свободы в России». На эту тему И. Г. Прыжов частично написал исследование, но в 1862 г., ожидая обыска, сжег написанное.

В 1868 г. Прыжов сблизился с революционным кружком нечаевцев и стал вести пропагандистскую работу среди студентов университета и московских фабричных рабочих. В это время он продолжал собирать фольклор и широко использовал его в революционной работе. В 1869 г. Прыжов был арестован, а в 1871 г. осужден и отправлен на каторгу в Сибирь.

Исследования И. Г. Прыжова (среди них особенно значительна «История кабаков на Руси») не посвящаются специально проблемам фольклора. Очерки и статьи И. Г. Прыжова рисуют картины быта, анализируют жизнь народа и по мере надобности вводят фольклорный материал. Все его работы как бы полемически направлены против академического рассмотрения сюжетов, тем, образов народной поэзии. Народные сказки и песни волновали И. Г. Прыжова не как материал народного искусства, а как одна из разновидностей документов, показывающих бедственное положение народа. Он сам говорил, что его цель собрать воедино «все слезы, всю кровь, весь пот, пролитые когда-либо народом»¹. Этой цели он и подчинил сбор и рассмотрение фольклора.

Традиции революционной демократии в оценке фольклора и в отношении к нему были сохранены в работах не только П. Н. Рыбникова, П. С. Ефименко, И. А. Худякова, И. Г. Прыжова. Не говоря уже о Некрасове и Салтыкове-Шедрине, эти традиции сохранились в очерках писателей-разночинцев (Решетникова, Левитова, Николая Успенского и др.). Взгляды революционных демократов на народное творчество продолжали жить. Их воздействие в той или иной мере в ряде случаев испытывала и академическая и университетская наука, специально разрабатывавшая проблемы фольклора.

ТЕОРИЯ ЗАИМСТВОВАНИЯ

Широкое использование мифологической школой сравнительного метода показало, что в творчестве разных народов имеются произведения со сходными сюжетами и образами.

¹ И. Г. Прыжов. Очерки, статьи, письма. Academia, 1934, стр. 18.

Это наблюдение подтвердило и укрепило высказывания исследователей еще XVIII и начала XIX в. о том, что в истории народного творчества часто встречается переход произведений от одного народа к другому. В России о заимствованиях в литературе и фольклоре с особой решительностью в середине XIX в. говорил А. Н. Пыпин, бывший тогда сторонником мифологической школы (см. его труд «Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских», изданный в 1858 г.). О заимствованиях же говорили, анализируя востоковедческий материал, академики Шифнер и Радлов (см. публикации Шифнера материалов сборника Шидди-Кур, издание Радловым «Образцов народной литературы тюркских племен» и др.). Факты заимствования фольклора и литературы стремились установить и другие ученые. По существу, положения о заимствованиях фольклора не противоречили гипотезе о его мифологических истоках: мифологи ставили вопрос о происхождении фольклора, сторонники теории заимствования — об исторических судьбах его. Одно дополняло другое — это было отмечено еще в прошлом веке крупным русским ученым А. Н. Веселовским, который утверждал, что мифологическая школа и школа исторического заимствования восполняют друг друга¹. Уже в советское время один из виднейших исследователей фольклора М. К. Азадовский, говоря о соотношении теории мифологической и заимствования, с полным основанием замечал, что работы, развивавшие идеи той или другой, создавались одновременно, в 60-х годах и в последующих десятилетиях. Признанный всеми теоретик школы заимствования (некоторые исследователи считают его основоположником и главой ее) Теодор Бенфей, как верно писал М. К. Азадовский, «не отрицал концепций сравнительной мифологии, он в сущности ими не интересовался. Он признавал первобытную основу фольклорных памятников, но его интересовали позднейшие моменты в их истории. Но и мифологи не отрицали роли и значения различных культурных и литературных воздействий в позднейшие периоды жизни фольклора. В таком виде эту теорию принимал и Макс Мюллер, до конца своих дней оставшийся на позициях мифологической школы»².

Проблемы заимствования фольклора и взаимовлияния культур разных народов привлекали, следовательно, издавна внимание исследователей. Однако в стройную концепцию, получившую

¹ См. А. Н. Веселовский. Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине. Полн. собр. соч., т. VIII, вып. 1, Пг., Изд-во АН СССР, 1921.

² М. К. Азадовский. О построении истории русской фольклористики. «Труды Восточно-Сибирского государственного университета», т. II, вып. 4, 1918—1943. Иркутск, областное издательство, 1944, стр. 117—118.

название теории бродячих сюжетов (иначе: заимствования, миграционной), взгляды исследователей оформились только в 60-х годах XIX в. Почувствовав бессилие мифологических истолкований генезиса произведений народного творчества, ученые обратились к его истории, изображая эту историю как «странствия народных повестей, рассказов, сказок и песен». Отмечая измененные тенденции в развитии теорий, А. Н. Веселовский в 1871 г. писал, что настало время, когда «мифологическая гипотеза» должна поступиться «долей своего господства историческому взгляду, останавливающемуся на раскрытии ближайших отношений и влияний, совершившихся уже в пределах истории». Веселовский называл немецкую философию Я. Гримма выражением первого направления, а работу Т. Бенфея — началом второго. Знаменательны слова, сказанные Веселовским о реальности сопоставлений в пределах истории сюжета: «Мы так долго витали в романтическом тумане праарийских мифов и верований, что с удовольствием спустимся к земле»¹.

Решая вопросы культурно-исторических связей народов (что само по себе было прогрессивным фактом), ученые оставались в пределах сопоставления внешней стороны фактов. «Романтический туман мифов» заменялся формальным сближением рассматриваемых сюжетов. В науке получали развитие позитивистские методы исследования²: факты подбирались, описывались и группировались в порядке кажущегося усложнения. Подлинный историзм, рассматривающий закономерности развития явлений культуры и искусства, фактически исчезал за статическим описанием одного факта, сопоставляемого со статическим же описанием другого.

Положения теории заимствования были четко сформулированы в исследовании Т. Бенфея, предваряющем издание на немецком языке сборника индусских рассказов II—VI вв. нашей эры «Панчатантра» («Пятикнижие»)³. Исследуя «Панчатантру», Бенфей указал на очень большое сходство включенных в нее рассказов со сказками разных европейских и неевропейских народов. Это сходство, по мнению Бенфея, было вызвано культурно-историческими связями, заимствованием одним народом произведений другого. Во второй половине XIX в. утверждение единства фольклора разных народов звучало как уравнивание

¹ А. Н. Веселовский. Собр. соч., т. VIII, вып. 1, стр. 1—2.

² Позитивисты утверждали, что в исследовании надо исходить из опыта положительных фактов, а не из «абстрактных умозаключений»; в действительности же опыт понимался как совокупность субъективных ощущений или представлений, а роль науки сводилась к упрощенному описанию, а не объяснению фактов.

³ См. в русском переводе: «Панчатантра», перевод с древнеиндийского, предисловие и примечания Р. О. Шор. М., изд. РАН ИОН, 1930.

культуры больших и малых народов Европы и Азии, имеющее прогрессивный характер. Этой своей стороной теория заимствования привлекла внимание ряда ученых, выступавших против расистских и националистических взглядов.

Основные положения теории заимствования были следующими. Родина сказок — Индия. Все произведения эпоса идут оттуда. В Европу произведения шли тремя путями: 1) с восточного побережья Средиземного моря на крайний запад в Испанию, где арабы и евреи образовали государство, создали своеобразную мавританскую культуру; 2) с востока на запад, через греческий архипелаг в Сицилию; 3) из Передней и Малой Азии через Византию на Балканский полуостров и на Русь.

Заимствование было особенно интенсивно в эпохи: 1) походов Александра Македонского и эллинизма (IV—II вв. до нашей эры), 2) арабских завоеваний и крестовых походов (X—XII вв. нашей эры).

Теория «странствующих сюжетов» (заимствования) была воспринята с живым интересом во всех странах. В России она также получила развитие, но во многих работах имела ошибочное звучание: следуя ей, принижали все национально русское и вместе с тем преклонялись перед зарубежной культурой. Тенденции космополитизма, свойственные консервативным кругам общества, развивались, используя эту теорию, ставя ее на службу реакции. Это нередко определяло характер работ по проблеме заимствования, написанных даже прогрессивными деятелями науки и искусства, таких, например, как крупнейший теоретик и пропагандист русского реалистического искусства второй половины XIX в. Владимир Васильевич Стасов (1824—1906). Ему принадлежит опубликованная в 1868 г. (в журнале «Вестник Европы») серия статей под названием «Происхождение русских былин». В этих статьях В. В. Стасов утверждал, что русское народное творчество неоригинально. Рассматривая былины, сказки, упоминая произведения других жанров, Стасов возводил их к «восточным оригиналам», — преимущественно к поэтическому творчеству Ирана. Отсюда делался вывод: русский эпос не имеет национальной основы, и искать в русских эпических произведениях голос «национальной души» бессмысленно и бесполезно.

Разрабатывая вопрос об иноземном происхождении русских былин, Стасов выступал против славянофилов, ссылавшихся на русский эпос как на проявление «кроткой, православной души русского народа». К 1868 г. (году напечатания «Происхождения русских былин» в «Вестнике Европы») славянофильство все более и более отчетливо обнаруживало свою реакционную сущность. Фактически позднее славянофильство смыкалось с официальной народностью. Свои реакционные утвержде-

ния славянофилы, как и раньше, стремились подкрепить материалами народного творчества. Утверждение неоригинальности русского народного творчества наносило серьезный удар националистической концепции славянофильства и официальной народности.

Стасов впоследствии писал, что, говоря о заимствовании русскими эпоса, он ничуть не хотел унижить или оскорбить русский народ. К выводу о заимствовании былии и сказок он пришел при чтении вышедших в свет в 60-х годах сборников былии Киреевского и Рыбникова и образцов фольклора тюркских народов, изданных Радловым, обнаружив в них общность сюжетов.

Однако положительное значение этой работы для борьбы с славянофильством было менее весомо, чем ее ошибки: статьи В. В. Стасова прозвучали как космополитическое отрицание оригинальности, самостоятельности русской народной культуры и искусства в целом. Статьи эти содействовали развитию реакционных положений о неспособности русского народа к созданию культурных и художественных ценностей. В академических кругах работа В. В. Стасова, хотя и вызвала критику, все же была признана значительным вкладом в науку о русском народном творчестве. Виднейшие ученые того времени — Ф. И. Бусласв, А. Н. Веселовский, В. Ф. Миллер, выступившие с критическими замечаниями по работе Стасова о былинах, возражали фактически только против отдельных частностей, против утрирования некоторых вопросов, но соглашались с положением о неоригинальности русского искусства.

Совершенно иначе оценивали статьи Стасова революционные демократы. Они резко осудили работу Стасова и космополитические тенденции теории заимствования. Выражением такого осуждения является и ряд сцен в «Дневнике провинциала» М. Е. Салтыкова-Щедрина, который, сатирически изображая «ученых мужей» — Болиголову и Неуважай-Корыто, убийственно охарактеризовал науку, отрицающую национальный характер народного творчества. «Ученые мужи» с самым серьезным видом рассуждают о том, что Илья Муромец не кто иной, как норманский викинг, а песенка «Чижик-пыжик, где ты был» забрела к нам из-за границы, она испанского происхождения и рассказывает о чижике-пыжике, пившем воду из Гвадалквивира.

Теория заимствования получила широкое распространение в академических и университетских кругах. Большинство ученых пореформенной России отдалидань этой теории, и в духе ее написали ряд исследований. Ф. И. Бусласв в соответствии с исследованием Т. Бенфея написал статью «Перехожие повести»,

в которой пытался проследить процесс перехода от одного народа к другому сюжетов басни Лафонтена о молочнице Перрете, рассказов «Повести о семи мудрецах» и др. ¹.

В. Ф. Миллер также выступил с работами, ставящими вопрос о заимствовании памятников древней литературы и народной словесности. Он написал исследование «Взгляд на Слово о полку Игореве», в котором старался доказать, что «Слово о полку Игореве» — памятник литературы, в основе которого лежит греческая повесть, подобная повести о Дигенисе Акрите ². С позиций теории заимствования В. Ф. Миллер в начале своей деятельности подошел и к былинам. В «Экскурсах в область русского народного эпоса» ³ В. Ф. Миллер доказывал, что в основе былин об Илье Муромце лежат иранские сказания о Рустеме; образ князя Владимира Миллер сближал с образом царя Кейкауса; возводились к чужеземному образцу и другие персонажи былин и самые былинные сюжеты (например, сюжет былины о Добрыне и Маринке уподоблялся библейской истории о царе Давиде, убившем своего воина Урию и взявшего себе его жену-красавицу Вирсавию).

Особенно авторитетны в русской науке были работы А. Н. Веселовского, написанные в духе теории заимствования: «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине» ⁴, «Южно-русские былины» ⁵, «Разыскания в области духовного стиха» ⁶.

В первом исследовании А. Н. Веселовский доказывал, что русские и славянские повести и апокрифы о Соломоне восходят к древнеиндусской истории о Викрамадитье; связывая судьбу сказаний о Соломоне с ересями средневековья, А. Н. Веселовский стремился проследить странствия изучаемых сюжетов в Восточной и Западной Европе. Исследованием, на которое опирался Веселовский в этой работе, явилось предисловие Т. Бенфея к «Панчатантре».

«Южно-русские былины» посвящены сюжетам героического былевого эпоса. Веселовский в этой работе сопоставлял сюжеты былин с произведениями европейской литературы и отрицал национальное своеобразие и обусловленность русских эпических

¹ Ф. И. Буслеев. Мои досуги, ч. II. М., 1886.

² В. Ф. Миллер. Взгляд на Слово о полку Игореве, 1877.

³ В. Ф. Миллер. Экскурсы в область русского народного эпоса. М., 1892.

⁴ А. Н. Веселовский. Полн. собр. соч., т. VIII, вып. 1. Пг., 1921.

⁵ «Сборник Отделения русского языка и словесности Академии наук», т. XXII, 1881; т. XXXVI, 1885.

⁶ «Сборник Отделения русского языка и словесности Академии наук», т. XX, 1880; т. XXVIII, 1881; т. XXXII, 1883; т. XLVI, 1890; т. LIII, 1891.

произведений конкретной историей Руси. Теми же чертами характеризуются «Разыскания в области духовного стиха». В этом обширном труде есть множество тонких и верных наблюдений над отдельными произведениями. Но, пожалуй, никакая другая работа А. Н. Веселовского не основана в такой мере на методах позитивистского анализа, как эта. Ряд глав состоит из сопоставления различных произведений, сходных по сюжетной схеме или по отдельным деталям, причем Веселовский совершенно игнорирует сходство или различие идейного содержания.

Однако и эти работы А. Н. Веселовского вносили существенные коррективы в теорию заимствования. Он подчеркивал, что заимствование шло не только с востока на запад, но и с запада на восток. Происходило взаимодействие западной и восточной культур. Считая влияние восточных представлений на западную мысль общепризнанным, Веселовский писал, что этот факт не может быть объяснен до тех пор, «пока не раскрыты точнее обстоятельства, при которых совершалось это влияние, и не одна только возможность, но и пути перехода»¹.

Наиболее значительной поправкой Веселовского к теории заимствования было его утверждение, что сходство произведений у разных народов вовсе еще не означает заимствования. Веселовский писал: «Сходство двух повестей, восточной с западной, само по себе не доказательство необходимости между ними исторической связи: оно могло завязаться далеко за пределами истории, как любит доказывать мифологическая школа; оно, может быть, продукт равномерного психического развития, приводившего там и здесь к выражению в одних и тех же формах одного и того же содержания»².

А. Н. Веселовский, следовательно, отводя в истории народного творчества большое место заимствованиям, считал недопустимым сведение только к ним развития фольклора. Наряду с заимствованием появление тех или других произведений у тех или иных народов могло быть результатом «мифологической экзогеzy» или схождения их «психического развития».

Коррективы, вносимые А. Н. Веселовским в теорию заимствования, не изменяли самой сущности ее. И сам А. Н. Веселовский и другие ученые, разработавшие ее положения на конкретном материале (А. И. Кирпичников, И. Н. Жданов, М. Е. Халанский и др.), методом сравнений и сопоставлений текстов стремились установить в схематических очертаниях общее

¹ А. Н. Веселовский. Славянские сказания о Соломоне в Китоврасе. Собр. соч., т. VIII, вып. 1, стр. 3.

² Там же, стр. 3—4.

и тем стирали национальное и историческое своеобразие произведений. В результате в работах сторонников теории заимствования народное творчество теряло свое конкретное жизненное значение. В начале XX в. теория заимствования послужила основой для новых направлений фольклористики, которые довели до крайних пределов формализм сравнений и сопоставлений сюжетов и мотивов народного творчества ¹.

ТЕОРИЯ САМОЗАРОЖДЕНИЯ

В те же годы, когда возникла и развивалась теория заимствования, сформировалась теория самозарождения (иначе: антропологическая теория). Ей предшествовали исследования Бастиана и некоторых других ученых, которые разрабатывали на историческом и этнографическом материале проблему закономерности развития общественных отношений.

Проводимые во вновь открытых землях и у вновь открытых народов антропологические, этнографические, археологические разыскания ввели в научный оборот материалы, которые поставили перед учеными новые вопросы. У народов, никогда не имевших связей друг с другом, находившихся на разных материках, были обнаружены предметы материальной культуры и создания духовной культуры, имевшие много общего. Эту общность фольклора нельзя было объяснить при таких условиях заимствованием. Невозможно было также объяснить эту общность и происхождением от индоевропейского прамифа — вновь открытые народы входили в другие семьи, не были индоевропейцами. Новые данные науки ломали рамки сложившихся теорий, требовали новых объяснений. Такие объяснения дала теория самозарождения, основы которой заложил Э. Тейлор (1832—1917). Еще в 60-годах Тейлор издал книгу «Изыскания о древней истории человечества», в которой четко наметил положения, развитые им позже в знаменитом труде «Первобытная культура» (1871) ². Обнаружив общность материальной и духовной культуры у народов, никак не связанных друг с другом, Тейлор сделал вывод о закономерном единстве путей всего человечества. Духовная культура, искусство людей на каждом этапе соответствуют их материальной культуре. Каждый народ, проходя определенные стадии культурного развития, создает свои произведения искусства самостоятельно. В период, когда человек изобретает каменный топор, он создает одни произведения искусства, когда открывает железо — другие и т. д.

¹ Так называемая финская или скандинавская школа фольклористики.

² Э. Тейлор. Первобытная культура. М., Соцэкгиз, 1939.

Правильное утверждение закономерности развития культуры человечества, однако, не было верно объяснено Тейлором и его единомышленниками. Тейлор искал обоснования установленного факта не в материальной действительности, не в развитии производительных сил и производственных отношений, а в человеческой природе, в общности психики и мышления людей. Такое обоснование закономерностей в развитии фольклора позволило Тейлору включать в свои разыскания и мифологические объяснения. Тейлор давал этим объяснениям только несколько другое по сравнению с трудами сторонников мифологической школы направление: он считал мифологические элементы вторичными, развивающимися на единой психической основе и в результате единого первобытного мировоззрения. Тем не менее мифологический смысл многих сказаний и песен ему представлялся бесспорным: истолкования фольклора Тейлором в ряде случаев совпадали с солярной теорией Макса Мюллера. Очень большое внимание Тейлор уделял вопросам первобытного религиозного мировоззрения (одухотворения явлений природы) и магии. Он разработал вопросы первобытной магии, обрядов и обрядовой поэзии, охарактеризовав их как необходимый элемент культуры на ранних стадиях развития человеческого общества.

Значительное место в работе Тейлора занял вопрос о пережитках. Анализируя культуру цивилизованных народов, Э. Тейлор обнаружил в их повседневном быте, обычаях, привычках такие элементы, которые возникли еще в первобытном обществе; они пережиточно сохранялись и воздействовали на психику людей и на стадии цивилизации.

Работы Тейлора были поддержаны и продолжены рядом других ученых. В России прямых последователей антропологической теории было мало, но работы этого направления (в особенности Тейлора и шотландского ученого Ланга) оказали заметное воздействие на русских этнографов. С глубоким вниманием к трудам антропологической школы отнесся А. Н. Веселовский. Учение этой школы стало одним из элементов основы теории исторической (эволюционной) поэтики, созданной А. Н. Веселовским.

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА А. Н. ВЕСЕЛОВСКОГО

Имя Александра Николаевича Веселовского широко известно. Огромные знания, работоспособность, эрудиция привлекали к его трудам внимание русских и зарубежных ученых всех областей литературоведения. А. Н. Веселовский исследовал проблемы западноевропейской литературы и литературы Востока; древней, средневековой и современной русской и

зарубежной литературы и письменности; славянского и неславянского народного творчества; теории литературы. Блестящий знаток языков, выдающийся стилист А. Н. Веселовский известен и как переводчик — его перевод «Декамерона» Боккаччио до сих пор считается лучшим переводом этого произведения на русский язык. А. Н. Веселовский сыграл большую роль в том, что русская наука стала известна за рубежом.

Особенно большое значение имело применение А. Н. Веселовским исторического анализа к изучению фольклора и литературы: народную поэзию он рассматривал в связи с развитием человеческого общества. Темы, сюжеты и образы фольклора, утверждал он, предшествуют литературе и повторяются в ней, связанные с общественным состоянием человечества. Законченная поэтика сюжетов¹ должна показать связи сюжеттики фольклора с жизнью, как писал А. Н. Веселовский — «бытовые основы сюжетности». Говоря о мотивах и сюжетах, отражающих доисторический быт, А. Н. Веселовский выделял проблему анимизма и тотемизма (одухотворения окружающей природы и обожествления животных и растений; ср. исследования Тейлора). Большое значение для развития народного творчества имели, по мнению Веселовского, матриархат и постепенный процесс образования патриархальных отношений. В условиях второй половины XIX в. разыскания в области матриархата и утверждение его как этапа в развитии человечества, через который проходят все народы, было несомненно прогрессивным фактом. Многие консервативно настроенные буржуазные ученые, отрицая закономерность исторического развития, считали, что цивилизованные народы Европы, господствовавшие над колониальными, не знали матриархата, который, по их мнению, был уделом низшей расы. А. Н. Веселовский настойчиво проводил идею единства путей развития всех народов и обнаруживал в славянском и западноевропейском фольклоре, в книгах священного писания и памятниках европейской средневековой литературы, в творчестве австралийцев и других колониальных народов одни и те же мотивы фольклора, возникшие на стадии матриархата и в условиях смены его патриархатом. Под углом зрения этой теории ученый рассматривает мотивы непорочного зачатия и чудесного рождения героя, боя отца с сыном, убийства и вкушения животных, кровосмесительства, кровного и названного братства и др.

Тему младшего брата-дурачка (и младшей сестры) он выдвигает в плане главы: «Сюжеты под вопросом об их бытовом значении»².

¹ См. А. Н. Веселовский. Полн. собр. соч., т. II, вып. 1, 1913.

² Там же, стр. 133.

А. Н. Веселовский стремился проследить процесс образования исторического сознания на материале легенд о старых и новых людях, исторических преданий и легенд о народах, живших в древности, сохранивших память о каменном и железном веках и пр. В фольклоре Веселовский искал отзвуки процесса образования народности, а также более поздних эпох. В материалах к поэтике сюжета намечены главы: «Исторические движения и народность на смену рода», «Космополитические течения» («место народного героя — уединенная личность, рассеянная по белу свету»), «Протест реальности» («Сатира на рыцарство»), «Противоречия XVI века», «XVII век», «XVIII и XIX век».

Историзм в подходе к изучаемым явлениям характерен и для работ А. Н. Веселовского, посвященных поэтическому стилю, образам, художественному языку народной поэзии (см., например, названия его работ: «Из введения в историческую поэтику», «Три главы из исторической поэтики»). Стремление рассмотреть явления поэтики в историческом развитии определяет разработку отдельных проблем художественного стиля: «Из истории эпитета», «Эпические повторения, как хронологический момент», «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля».

Исторический метод изучения фольклора противостоял методике и методологии статического, вневременного рассмотрения фольклора. Прогрессивность исторического метода Веселовского несомненна. Но так же несомненно и то, что в силу ограниченности своего мировоззрения А. Н. Веселовский не мог правильно обосновать процесс развития искусства. Известно, например, что Веселовский не читал работу Ф. Энгельса «Происхождение семьи, частной собственности и государства». Веселовскому был чужд марксизм. Он стоял на позициях позитивизма, и этим объясняются его ошибки в разработке истории фольклора и литературы. Влияние трудов Тейлора и других исследователей антропологической школы отражается на объяснении ими поэтического стиля «физиологическими и антропологическими началами»¹.

Ставя важнейшие проблемы истории искусства, освещая и разрешая многие сложные, ранее вовсе неясные вопросы, А. Н. Веселовский не смог выйти за пределы позитивистского исследования, — в этом была трагедия ученого. Потому верные в своей основе исходные положения, выдвинутые А. Н. Веселовским, в ряде случаев получили ложное развитие.

¹ Подробнее см. статью В. М. Жирмунского «Историческая поэтика» А. Н. Веселовского» в кн.: А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., Гослитиздат, 1940, стр. 13.

Особенно это очевидно в объяснении А. Н. Веселовским происхождения народного творчества. Искусство создается людьми в процессе труда. Древнейшей формой его является коллективное синкретическое творчество (в первобытном синкретическом искусстве воедино сливались пение, ритмические движения, мимика; в это время еще нет ни отдельных видов искусств, ни отдельных жанров). Текст песни первоначально представлял ряд отдельных звуков, междометий. Постепенно восклицания, составлявшие текст песни, сводятся в общую систему, в которую включаются осмысленные слова. Наконец, слова соединяются в импровизированные фразы, сопровождающие процесс труда и обрядовые пляски, игры. Из общего хора выделяются наиболее талантливые импровизаторы — запевалы, т. е. индивидуальные певцы. От певца идет путь к поэту. В то же самое время формируются роды и виды поэзии и постепенно появляются жанры.

Даже такое схематическое изложение основ теории А. Н. Веселовского позволяет видеть, что в ней многие исходные положения верны (связь происхождения искусства с трудом, коллективность, как древнейшая форма творчества, на которой возникает индивидуальная художественная деятельность людей, путь от певца к поэту, первоначальное отсутствие отдельных жанров). Однако конкретизация этой теории в исследованиях А. Н. Веселовского и его последователей нередко вызывает самые серьезные возражения, в ней видна чуждая марксизму концепция Веселовского. Основные расхождения теории Веселовского с марксизмом заключаются в следующем.

Утверждая, что происхождение искусства связано с работой первобытного человека, А. Н. Веселовский отнюдь не говорил об общественно полезной трудовой деятельности людей, создающих ценности культуры и искусства. Значение роли труда в создании искусства Веселовский ограничивал ритмом, связанным с движением мускулов, хотя и утверждал, что «поводы к проявлению хорического поэзии, связанной с действием, даны были условиями быта, очередными и случайными: война и охота, моления и пора полового спроса, похороны и поминки и т. п.; главная форма проявления в обрядовом акте»¹. «Вне обряда, — писал он, — остались гимнастические игры, маршевые песни, наконец хоровые и амебейные песни за работой, с текстом развитым или эмоционального характера, часто набором непонятных слов, лишь бы он отвечал очередным повторениям ударов и движений»². В этих высказываниях, как и в ряде других,

¹ А. Н. Веселовский. Собр. соч., т. I, стр. 238.

² Там же, стр. 243.

А. Н. Веселовский всемерно подчеркивал значение обряда как акта, формирующего искусство.

Мысль, лежащую в основе концепции А. Н. Веселовского, несколько позже сформулировал его ученик и последователь — Е. В. Аничков. Развивая положения своего учителя и опираясь на авторитет К. Бюхера и Ф. Ницше¹, Аничков писал: «Ритм, эта главная основа песнетворчества, как выразился Ницше, есть принуждение. И стимулируя мускульное и психическое возбуждение, ритм преследует чисто практические цели... В ритме коренится та побеждающая и зыждущая *сила* человека, которая делает его самым мощным и властным из всех животных... Песни *рабочие* возникли из более или менее инстинктивной потребности направления и возбуждения ритмом мускульной энергии человека»².

Возглас, восклицание, по выражению А. Н. Веселовского, «эмоционального характера», вызванные напряжением мускулов во время поднятия тяжестей, удара по чему-либо, или какой-нибудь другой работы, рассматривались как явление искусства. А. Н. Веселовский фактически исключал проблему художественного образа. Теория Веселовского тем самым как бы отрицала определение искусства как специфического художественно-образного отражения действительности. Марксизм не отрицает того, что ритм имеет известное значение в коллективных формах труда и что в разные эпохи создавались отдельные подлинно художественные произведения, имевшие значение ритмического регулятора общей работы коллектива людей. Примеры таких произведений можно найти повсеместно — к ним относятся и русская «Дубинушка» (созданная в условиях позднего русского феодализма) и многие другие произведения разных народов. Но и в этих произведениях, как правило, ритм не главенствует над художественной образностью. И никак нельзя к произведениям, исполняемым во время работы, свести все богатство и разнообразие поздних и ранних форм искусства. Несомненно, словесные произведения исполнялись в разных условиях — и до тех действий, какие надо было совершить, одновременно с ними и после их совершения. Например, во время охоты люди, очевидно, охотились, а не пели, не плясали и не рассказывали о том, что они делают. Более вероятным представляется, что они рассказывали о совершённой охоте после нее, обобщая свой опыт; или же они говорили об охоте до нее, чтобы вызвать желаемые результаты и привнося элементы магии в свой рассказ. Это подтверждает, что искусство в це-

¹ См. работы: Карл Бюхер «Работа и ритм» (разн. изд.); Фр. Ницше «Веселая наука» (русский перевод датируется 1901 годом).

² Е. В. А н и ч к о в. Весенняя обрядовая песня на западе и у славян, ч. II, 1905, стр. 309, 311.

лом порождалось не ритмом, а трудовой деятельностью людей, познающих, осваивающих окружающий мир, воздействующих на него.

Перед исследователем, естественно, встает вопрос: правильно ли положение о том, что первобытное искусство было синкретическим, слитым, нерасчлененным?

Для того чтобы создать произведение искусства, нужно овладеть тем «строительным материалом», из которого это искусство создается. В разных искусствах этот «строительный материал» различен. В поэзии — это слово; в песне — напев; в танце — движение и т. д. Действительно ли было такое состояние первобытного человеческого общества, при котором человек сразу, одновременно мог овладеть — и овладел — всеми этими «строительными материалами»? Для того чтобы создать первые произведения поэтического искусства, нужно было настолько владеть языком, разговорной речью, так хорошо научиться отображать действительность, рассказывать об этой действительности, чтобы возник художественный образ. Следовательно, мы можем сказать, что предпосылкой развития поэтического искусства является развитие речи. Точно так же предпосылкой развития танцев является овладение движением, заключающим в себе тот или другой воспроизводимый образ. В науке нет никаких данных, на основании которых можно было бы утверждать, что человечество сразу овладело всеми этими «строительными материалами». История человеческой культуры показывает, что человечество неравномерно овладело различными элементами культуры, например словом, пением и музыкой; следовательно, синкретическое искусство не могло быть исходной формой искусства. Синкретическое искусство является в результате длительного развития творчества народа и свидетельствует о достаточно высокой ступени человеческой культуры.

В концепции А. Н. Веселовского видное место занимает проблема рождения и развития сюжета. В освещении этой проблемы А. Н. Веселовский исходил из заключений о развитии произведений искусства «самых из себя».

А. Н. Веселовский утверждал, что мотив, как «простейшая повествовательная единица», рождается «бытовыми и психологическими условиями»; «при сходстве или единстве бытовых и психологических условий на первых стадиях человеческого развития такие мотивы могли создаваться самостоятельно и вместе с тем представлять сходные черты»¹. И мотив, и сюжет, в понимании А. Н. Веселовского и его школы, не представляли собой художе-

¹ А. Н. Веселовский. Собр. соч., т. II, вып. 1, стр. 11 («Мотив и сюжет»), стр. 9.

ственного произведения, а являлись некоей схемой или формулой. О мотиве А. Н. Веселовский писал: «Под мотивом я разумею формулу, отвечающую на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшие особенно яркие, казавшиеся важными или повторявшиеся впечатления действительности»¹. (Подчеркнем: А. Н. Веселовский говорит не об отражении действительности, а о впечатлениях от нее.) Сюжет, по Веселовскому, это «комплекс мотивов»², «это сложные *схемы, в образности* (курсив мой.— В.Ч.), которых обобщились известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности»³. Подчеркивая абстрактность сюжета, как некоего костяка произведения (отсутствующего в искусстве и извлекаемого из суммы текстов исследователем), А. Н. Веселовский говорил: «Схематизация действия естественно вела к схематизации действующих лиц: типов»⁴.

По мнению Веселовского, вызванные к жизни психикой и бытом формулы мотивов или схемы сюжетов, не были богаты и разнообразны. Однажды созданные в крайне ограниченном количестве, они жили в различных комбинациях, не давая ничего существенно нового. Жизнь, следовательно, развивалась, новое властно врвалось в действительность, разрушало старое и утверждалось на его месте, а искусство, скованное мотивами и сюжетами, развивалось само из себя и лишь применяло новое содержание к старым привычным схемам и формулам. «Новообразование в этой области часто является переживанием старого, но в новых сочетаниях»⁵. Правда, А. Н. Веселовский оговаривался, что не хочет сказать, «чтобы поэтический акт выражался только в повторении или новой комбинации типических сюжетов»⁶. Но в следующей же строке он говорил, что новое, вошедшее в традиционную схему, имеет лишь анекдотический характер и вызвано случайным происшествием.

А. Н. Веселовский шел от формы к содержанию, утверждал главенствующую роль формы, в пределах которой и применяясь к которой живет содержание. Конкретизация теории, созданной А. Н. Веселовским, во многом приводила к ошибочному развитию выдвинутых им общих теоретических положений.

Тем не менее нельзя не признать большого значения исследований А. Н. Веселовского, причем не только его работ

¹ А. Н. Веселовский. Собр. соч., т. II, вып. 1, стр. 11 («Мотив и сюжет»), стр. 3.

² Там же, стр. 11—12.

³ Там же, стр. 4.

⁴ Там же.

⁵ Там же, стр. 2.

⁶ Там же, стр. 12.

в области «исторической поэтики», но и книг и статей, посвященных отдельным жанрам и произведениям фольклора, — они содержат много верных наблюдений и глубоких замечаний. Критическое изучение и использование научного наследства А. Н. Веселовского необходимо при исследовании фольклора,

ИСТОРИЧЕСКАЯ ШКОЛА ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

Стремление исторически обосновать и объяснить народное творчество характерно не только для исторической поэтики А. Н. Веселовского. Как говорилось выше, еще В. Н. Татищев и А. Д. Кантемир видели в фольклоре материал исторического значения. В XIX в. былины сопоставлял с летописью издатель «Древних российских стихотворений Кириши Данилова» Калайдович (см. издание 1818 г.). В 1863 г. Л. Н. Майков издал свой известный труд «О былинах Владимирова цикла», в котором развернул исторические разыскания в области былин. Появляются работы об отзвуках истории в былинах и в 70-х годах. А через 20 лет после выхода в свет названной работы Л. Н. Майкова (в 1883 и в 1886 гг.) вопросы об отражении в былевом эпосе истории были поставлены Н. П. Дашкевичем («К вопросу о происхождении русских былин...») и М. Е. Халанским («Великорусские былины Киевского цикла»). Все эти работы, выражая характерные для русской науки тенденции конкретно-исторического рассмотрения народного творчества, не давали, однако, еще теоретической разработки научного метода и не объединяли научных сил для исторического осмысления эпоса. Теоретически обосновал исторический метод и применил его в 90-х и 900-х годах В. Ф. Миллер. Созданная Миллером школа в конце XIX и начале XX в. стала господствующим направлением в русской фольклористике; она в известной мере противостояла и методике формалистического нанизывания отдельных фактов без стремления осмыслить их, и приемам, выработанным теорией заимствования, не говоря уже о мифологической школе, против которой ожесточенно выступал и сам основоположник школы и его ученики. Историческая школа с середины 90-х годов получила всемирное признание и определила творческий путь целого ряда русских и зарубежных ученых.

С середины 90-х годов В. Ф. Миллер упорно искал новых путей исследования, так как он сознавал бесплодность разысканий и методологическую несостоятельность исследователей, представлявших современные ему направления науки. Отмечая значение сравнительного метода для познания народного творчества, В. Ф. Миллер говорил о его несовершенстве и невозможности отождествления сказки с письмом, сохраняющим

«в своих штемпелях следы всех пройденных государств». «Уловить пути распространения устной сказки за многие века ее блуждания все равно, что ловить ветер в поле»¹. В. Ф. Миллер выдвинул требование изучать историю былин и отражение истории в былинах, отвечая на вопросы: где, когда, на основе каких исторических фактов и под влиянием каких поэтических источников — чужих или своих — создавались произведения народного искусства. В этом несомненная заслуга В. Ф. Миллера. Эти вопросы предполагали конкретно-историческое изучение фольклора, но Миллер и его последователи пошли по пути формально-исторических разысканий, сближения деталей, оставляя без внимания идейную сущность произведений. Фактический отказ от анализа идейной направленности, самого содержания былин, ее роли в духовной жизни народа сохранился уже в методологическом обосновании выдвигаемого В. Ф. Миллером направления в науке: «Для уяснения истории былины я (В. Ф. Миллер. — В. Ч.) старался из сопоставления вариантов вывести наиболее архаический ее извод и, исследуя историко-бытовые данные этого извода, определить по возможности период его сложения и район его происхождения»². Опорой для выведения архаического извода и сопоставления с фактами истории, занесенными на страницы летописей, были повторяющиеся в вариантах былин или исторических песен имена героев и названия географических местностей. Историческая школа фактически не занималась идейно-художественным анализом произведений: она рассматривала, что изображается в былинах, сказках и других произведениях, и проходила мимо вопроса о том, как трактуется изображаемое, с каких позиций оно освещается. Это приводило к отождествлению изображаемого с изображением, к утверждению, что героический эпос создан господствующими классами. Позитивизм исследований, недостаточное внимание к идейной сущности народной поэзии неизбежно вели к аристократической теории происхождения искусства, к выдвиганию тезиса, что народ не творит, а лишь воспроизводит созданное господствующими классами. Еще накануне создания исторической школы, в 1892 г., В. Ф. Миллер заявлял, что у лучших сказителей есть талант передатчиков, но отсутствует творческая одаренность (см. Предисловие к «Экскурсам в область русского народного эпоса»). А через три года после этого в статье «Русская былина, ее слагатели и исполнители»³

¹ В. Ф. Миллер. Очерки русской народной словесности, т. I. М., 1897, стр. IV. Далее везде — В. Ф. Миллер. Очерки...

² В. Ф. Миллер. Очерки..., т. I, стр. V.

³ Впервые опубликована в «Русской мысли», 1895, сентябрь и октябрь. Перепечатана в «Очерках русской народной словесности», т. I. М., 1897.

В. Ф. Миллер прямо назвал коллективное творчество фикцией и все виды поэтического искусства свел к индивидуальному творчеству — письменному в господствующих кругах и устному в народных массах. На примере русского эпоса В. Ф. Миллер стремился доказать, что произведения искусства созданы людьми иных категорий, нежели те, к которым относятся северные сказители: «В этом здании (имеется в виду народное творчество. — В. Ч.) жили некогда князья, пристраивая к нему терема и вышки, украшая его византийской мусией и восточными коврами. В свое время пограбили в нем половцы и татары; в свое время проживали в нем московские бояре, ночевали казаки и, наконец, в кое-каких еще обитасмых закутах устроился неприхотливый олонекский крестьянин»¹.

Так, уже в начале 90-х годов либерально-буржуазная наука поставила вопрос о неполноценности творческой роли народа в истории культуры и искусства и, в условиях развивающегося в России капитализма, пришла к отрицанию коллективного творчества, к возвеличиванию значения личности в фольклоре, к признанию ведущей роли в искусстве господствующих слоев общества.

Исследования В. Ф. Миллера, дававшие новое, историческое объяснение русскому эпосу, привлекли общее внимание. Вокруг Миллера стали группироваться ученые и уже известные в науке и только начинавшие исследовательскую работу. Они, собственно, и составили первоначальное ядро так называемой «исторической школы». Школа эта была тесно связана с Московским университетом, профессором которого состоял В. Ф. Миллер; она начала складываться уже в 80-х годах; расцвет же ее приходится на 90 — 900-е годы, когда В. Ф. Миллер теоретически обосновал и практически осуществил историческое (в своем понимании) изучение народного творчества.

90-е и 900-е годы были, как известно, годами создания марксистской социал-демократической рабочей партии в России, годами борьбы с ошибочными и вредными для дела революции народническими взглядами, а позднее разгрома «экономистов», преодоления идейного разброда и кустарничества; начало века было временем подготовки и проведения первой русской революции.

Подъем революционного движения не мог не отразиться на научно-исследовательской работе. Революционное движение влияло на нее и прямо и косвенно. Однако деятели русской фольклористики конца XIX — начала XX в. не были прямо связаны с революционной борьбой. В этом отношении 90-е

¹ В с. М и л л е р. Эскурсы в область русского народного эпоса. Предисловие. М., 1892, стр. VI.

и 900-е годы отличаются от предшествующих десятилетий, на которые приходится деятельность революционеров — И. А. Худякова, И. Г. Прыжова и др. Однако общественная и политическая обстановка определяла размежевание ученых внутри каждой науки, в том числе внутри исторической школы в фольклористике. Размежевание внутри «исторической школы» шло по линии отношения к специальным проблемам науки, приобретшим общее политическое значение, поскольку в «историческую школу» входили как исследователи, отказывавшие народу в возможностях творчества, так и передовые ученые, воспринимавшие веяния революционных идей. Среди представителей «исторической школы» находим таких разных по своим взглядам и убеждениям исследователей народной поэзии, как сторонники консервативных взглядов на фольклор В. А. Келтуяла, С. К. Шамбинаго и прогрессивные исследователи Е. Н. Елеонская, братья Б. М. и Ю. М. Соколовы и др. К исторической школе в какой-то мере примыкали и ученые, непосредственно не входившие в нее (например, А. Н. Веселовский и группировавшиеся вокруг него петербургские ученые — Е. В. Аничков, И. А. Шляпкин и др.). Положения ее принимали и исследователи литературы, не занимавшиеся специально вопросами народного творчества, — П. Н. Сакулин и многие другие видные ученые начала XX в.

Среди молодого поколения ученых, деятельность которых приходилась преимущественно на XX столетие, надо особо назвать С. К. Шамбинаго, М. Н. Сперанского, А. В. Маркова, А. Д. Григорьева, Н. В. Васильева, Б. М. и Ю. М. Соколовых. Основная проблематика их научных разысканий была определена задачами, сформулированными в статьях В. Ф. Миллера: задачей конкретно-исторического рассмотрения произведений народного творчества и его истории, а также освещения роли народа и господствующих классов в фольклоре. Проблематика, привлекавшая внимание молодых ученых, имела явно выраженный общественно-политический характер, трактовала основной вопрос фольклористики о роли народных масс в истории общества и о формах их творчества. Эти задачи определили не только характер и объем проводимых работ, но и размежевание научной деятельности последователей В. Ф. Миллера.

Стремление к воссозданию истории русского народного творчества, и прежде всего былии, обусловило развертывание собирательской работы. Уже в публичной лекции, прочитанной на заседании этнографического отдела Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии 1 января 1894 г., В. Ф. Миллер подчеркивал значение собирательской деятельности П. Н. Рыбникова, «занесенного судьбою, против своего желания, в Петрозаводск», и отмечал вклад в науку А. Ф. Гиль-

фердинга, вслед за Рыбниковым записавшим былины в Олонецком крае. Открытие в 60-х годах «Исландии русского эпоса» — живой эпической традиции в Олонецкой губернии — выдвигало ряд больших вопросов о судьбах народного творчества в средневековой и современной Руси, которые не могли быть разрешены без широкой экспедиционной работы, которую в конце 90-х годов проводили ученики В. Ф. Миллера. Характерно, что экспедиции осуществлялись преимущественно теми из молодых ученых, которые были наиболее прогрессивно настроены и испытывали на себе благотворное влияние идей передовой общественной мысли. СобираТЕЛЬскую работу одного из таких ученых А. В. Маркова, записавшего былины на побережье Белого моря, высоко оценил В. Ф. Миллер, заявив, что лучших записей былин нет, не исключая и записей А. Ф. Гильфердинга¹. Высокая оценка была дана также собираТЕЛЬской работе и другого молодого фольклориста А. Д. Григорьева, записи которого, сделанные в Поморье в 1899 г.², первоначально предполагалось опубликовать вместе с записями А. В. Маркова. Важнейшие положения исторической школы требовали новых материалов. Ученики В. Ф. Миллера поэтому не могли довольствоваться собранными ранее материалами и наблюдениями П. Н. Рыбникова и А. Ф. Гильфердинга над жизнью и творчеством крестьян и предприняли обследование народного творчества в областях и районах, ранее слабо изучавшихся. Так как в центре внимания исторической школы стоял героический и новеллистический эпос русского народа, естественно, что внимание было сосредоточено на выяснении истории былевого эпоса³. Важно было, например, объяснить причины исчезновения былин в местах их создания — на территории Киевской и Галицкой Руси, а также в районах Новгородчины и Псковщины и сохранения их в отдаленных местностях Олонецкого края. Не решив этой проблемы, нельзя было осветить историю русских былин по крайней мере за последние три столетия; нельзя было определить и специфику отражения в былинах

¹ А. В. Марков. Беломорские былины. М., 1901. Предисловие проф. В. Ф. Миллера, стр. IX — X. Ранние записи А. В. Маркова В. Ф. Миллер очень положительно оценил и, сопроводив своими замечаниями, опубликовал в «Известиях Отд. русск. языка и слов. АН», 1899, кн. 2.

² А. Д. Григорьев. Архангельские былины, т. I, 1904; т. II, Прага, 1939; т. III, М., 1910.

³ Сказанное, однако, не означает, что исследователи исторической школы занимались одними былинами. Ряд работ свидетельствует о разнообразии их интересов. Например, В. Ф. Миллер. Русская масляница и западноевропейский карнавал. М., 1884; Материалы, собранные в Архангельской губернии летом 1901 года А. В. Марковым, А. Л. Масловым, Б. А. Богословским, ч. 2. Терский берег Белого моря. М., 1909; А. Марков. Что такое овсень. «Этнографическое обозрение», 1904, № 4; Ю. Соколов. Повесть о Карпе Сутулове. М., 1914, и др.

истории XVII—XX вв.; необходимо было выяснить и условия бытования эпоса на севере, установить, какую роль он играл в жизни народа, указать пути отлива былин на север и более точно определить районы, где они сохранились. А. В. Марков, А. Д. Григорьев, а вслед за ними Н. Е. Ончуков¹ взяли на себя задачу разрешить эти проблемы и обследовать малоизученные области русского севера. Открытие Марковым, Григорьевым, а несколько позднее Ончуковым в пределах побережья Белого моря, Мезени, Пинеги, Печоры районов, сохранивших былевой эпос, дало возможность заявить, что существование былин в Олонецкой губернии не случайность, а результат освоения русского севера. Решение этого вопроса одновременно выдвинуло новый — о путях движения былин из Новгородской Руси на север и северо-восток. Разрешению этого вопроса была посвящена экспедиция братьев Б. и Ю. Соколовых (конец первого десятилетия XX в.), по материалам которой они составили известный сборник «Сказки и песни Белозерского края»².

Открытия в области былевого эпоса, сделанные в конце XIX — начале XX в., не только обогатили науку новыми данными о бытовании былин, но дали основание для разногласий в трактовке творческой роли народа в истории устной поэзии. Ученики В. Ф. Миллера выступили против его утверждения, будто крестьяне не были в силах развивать эпос, будто им доступно только «механическое усвоение при случае, насколько хватит памяти и усердия»³.

Наблюдения молодого поколения ученых над творчеством сказителей, открытие таких выдающихся мастеров, как М. Д. Кривополенова, А. М. Крюкова, Г. Л. Крюков и др., заставили учеников В. Ф. Миллера говорить о творческом отношении сказителей к былинам. Факты подтверждали это.

Наиболее ярые сторонники тезиса о механическом усвоении крестьянами старых образцов эпоса, однако, не считались с этим. Особенно характерны в этом отношении высказывания В. А. Келтуялы. В «Курсе истории русской литературы» (ч. I, кн. 2, 1911 г.) он писал, что «все роды и виды устного творчества зародились не в народной массе, а в ее верхах», и что «под-

¹ Как свидетельствовал сам Н. Е. Ончуков, его стремление разыскать былины на Печоре было вызвано известием о записи А. В. Марковым беломорских былин на Зимнем берегу Белого моря и А. Д. Григорьевым в Поморье (см. Н. О н ч у к о в. Печорские былины. СПб., 1904, стр. 1). Впервые на Печоре Н. Е. Ончуков был в 1901 г. и записал им 7 былин. Основной материал сборника «Печорские былины» Н. Е. Ончуков записал в экспедиции 1902 г., проведенной на средства Географического общества и Отделения литературы и языка АН.

² Б. и Ю. Соколовы. Сказки и песни Белозерского края, изд. АН. М. 1915.

³ В. Ф. М и л л е р. Очерки., т. I, стр. 17—18, 21.

линным творцом древнерусской национальной культуры, древнерусской литературы и древнерусского мировоззрения был не «народ», представляемый в демократических и простонародных или крестьянских очертаниях, а небольшая часть народа, именно его высший, правящий класс»¹. Что касается народа, современного крестьянства, то он, по мнению этого исследователя, только хранитель творчества господствующих кругов, искажающий и теряющий спустившиеся в его среду произведения искусства.

К взглядам В. А. Келтуялы были близки убеждения С. К. Шамбинаго и некоторых других ученых. Естественно, что в условиях усиления теории аристократического происхождения фольклора высокая оценка, данная творчеству сказителей и сказочников прогрессивно настроенной молодежи — А. В. Марковым, Н. В. Васильевым, Б. М. и Ю. М. Соколовыми и некоторыми другими учеными, — означала борьбу с консервативными и реакционными взглядами, высказывавшимися в науке начала XX в. Статьи об экспедициях не только информировали о новых материалах. Они раскрывали творческую жизнь традиционного фольклора в современной им деревне. Утверждениям В. А. Келтуяле, С. К. Шамбинаго и их сторонникам противостояли многочисленные сборники разных жанров, издаваемые в начале XX столетия. В XX в. выходят сборники Е. Э. Линевой «Великорусские песни в народной гармонизации» (2 выпуска), Н. Е. Ончукова «Северные сказки» (включающие великолепные записи акад. А. А. Шахматова), Д. К. Зеленина «Великорусские сказки Вятской губернии» и «Великорусские сказки Пермской губернии», Е. Н. Елеонской «Сборник великорусских частушек» и др. Капитальные издания, публиковавшиеся в XX столетии, освещали жизнь фольклора в народе, затрагивали проблемы культуры, мировоззрения и творчества крестьянства XIX—XX вв. Эти сборники, как и сборники былин, во многом продолжали и подтверждали наблюдения собирателей 60—70-х годов, говоривших о творческих силах народа. Так, собиратели фольклора в конце XIX и в первые десятилетия XX в. по существу выступали против тех, кто отрицал создание фольклора народом. Когда собиратели не ограничивались одним изданием материалов, а теоретически осмыслили свои наблюдения над жизнью народного творчества, они говорили о творческой роли сказителей, сказочников, певцов.

Изучая творчество сказителей, исследователи подчеркивали, что личность мастера народной поэзии играет творческую роль. Искажение произведений, говорили они, может быть, но оно —

¹ В. А. Келтуяла. Курс истории русской литературы, ч. 1, кн. 2. СПб., 1911, стр. VIII.

результат бесталанности отдельного певца, но не творческого бессилия народа.

Открытия в области былевого эпоса начала XX в. оказали значительное влияние на русскую фольклористику. Метод, разработанный В. Ф. Миллером и его ближайшими учениками, был применен к разным жанрам народного творчества. Так, в 1904 г. Н. Л. Бродский пытается установить следы профессионального мастерства средневековых бахарей в сказках XIX в.¹ Он переносит метод В. Ф. Миллера с былин на сказки. Анализируя поэтику сказок, приводя документы, упоминающие существование скоморохов-бахарей, Бродский пытался доказать, что сказка — всецело плод индивидуального творчества и что крестьяне-сказочники восприняли ее от скоморохов.

В полемике со сторонниками коллективного духа и мифологической основы сказочного эпоса Бродский односторонне решал вопрос, однако его статья заостряла вопросы истории сказочного эпоса.

К специальному исследованию духовных стихов, используя методологию исторической школы, обращается крупный специалист по древней русской литературе и народному творчеству М. Н. Сперанский²: Сперанский ввел в свои исследования географический и временной моменты. Анализируя творчество двух певцов духовных стихов, он по репертуару, строению стиха, по характеру рифмы устанавливает принадлежность певцов к южнорусской школе калик, сохранившей стихи позднего периода.

Ряд исследователей выполнял подобные же разыскания в области песен и других жанров народного творчества.

Среди работ, осуществлявшихся в первые десятилетия XX в., большое научное значение имели экспедиции, проведенные по инициативе В. Ф. Миллера братьями Б. М. и Ю. М. Соколовыми в Белозерском и Кирилловском уездах Новгородской губернии в 1908 и 1909 гг. В 1915 г. материалы собранные ими, были изданы отдельной книгой — «Сказки и песни Белозерского края», — вызвавшей единогласные положительные отзывы в специальной научной и в широкой печати³.

Как писали Б. М. и Ю. М. Соколовы в предисловии к сборнику, ближайшим поводом их «специальных поездок в Белозер-

¹ См. Н. Л. Бродский. Следы профессиональных сказочников в русских сказках. «Этнографическое обозрение», 1904, № 2, стр. 1—18.

² М. Н. Сперанский. Духовные стихи из Курской губернии. «Этнографическое обозрение», 1901, № 3, стр. 1—66; М. Н. Сперанский. Курский лирик Т. И. Семенов. «Этнографическое обозрение», 1906, № 1, 2, стр. 1—28.

³ См., например, статьи: В. А. Гордлевского в «Русских ведомостях», 3 июня 1915 г.; В. Данилова в «Историческом вестнике», ноябрь 1915 г.; Н. М. Мендельсона в «Голосе минувшего», № 12 за 1915 г.; П. Н. Сакулина в «Вестнике Европы», май 1916 г.

ский край послужило получение сведений, или скорее намеков на существование каких-то остатков эпической поэзии в этом крае»¹. Однако основное содержание сборника составили сказки (163 номера), лирические и обрядовые песни. Включение в сборник частушек, романсов, песенных переделок стихов поэтов и отношения к ним как к материалу, равноценному традиционной лирике и эпическим произведениям, явилось отражением появившегося в науке начала XX в. интереса к современным процессам в фольклоре. Показ современной жизни и творчества крестьян (а не поиски предполагаемых истоков бытующих песен и сказаний) определил профиль книги. Сборник братьев Соколовых давал представление о деревне Белозерского края после революции 1905 г., говорил о современности, восставал против архаизации быта и культуры, ставил задачей выявить ценный репертуар деревни, — в этом было его основное общественное значение; поэтому он был так высоко оценен представителями прогрессивной науки и в то же время вызвал цензурные запреты, в результате которых он был допущен исключительно к ограниченному пользованию с узко научными целями.

Характерны для работы молодых ученых статьи, открывающие сборник. Специальные очерки — «Остатки былин и исторических песен в Белозерском крае», «Краткий очерк местного говора», «Сказочники и их сказки» — неотделимы от очерков общего характера: «За сказками и песнями (из путевых впечатлений)», «Белозерская деревня и ее быт». В высказываниях по общественным вопросам, содержащимся в статьях Б. М. и Ю. М. Соколовых, много нечеткого, нет ясного понимания сущности происходившей классовой борьбы, видны иллюзии либерально-демократической интеллигенции. И вместе с тем в них звучит правдивый голос современности — они порождены реальной жизнью трудовой деревни, с которой соприкоснулись молодые собиратели фольклора. Эта реальная жизнь заставила братьев Соколовых отмечать многие прогрессивные явления — и появившуюся в белозерской деревне жажду знания, грамоты, книг, и интерес к аграрным реформам, и положительную роль городских центров, в которых формировался, рос, боролся пролетариат. Через фольклор стремились увидеть современную жизнь и понять запросы и нужды крестьянства студенты-исследователи братья Соколовы. Они писали: «Жизнь движется вперед, — важно наблюдать ее изменяющийся ход. Поэтому, записывая вековые старинки, традиционные сказки, долгие древние песни, мы одинаково обращали большое внимание и на новые обряды, новые сказочные формулы, новые песни. В собранном

¹ Б. и Ю. Соколовы. Сказки и песни Белозерского края. М., 1915, стр. III--IV.

нами материале можно найти выражение новых вкусов, стремлений и надежд современного крестьянина.

Сквозь толщу традиционных навыков и предрассудков все-таки явно чувствуется, куда обращает теперь народ свои взоры и где ищет он поддержки в своей жизненной борьбе.

Пожелаем же мы Белозерской деревне еще более мощного и скорого движения вперед при развитии свободной самостоятельности и широкого просвещения»¹.

Сборник фольклорных материалов, изданный в годы первой мировой войны Б. М. и Ю. М. Соколовыми, давал правдивые данные о состоянии деревни в первые годы после поражения революции 1905 г. Отмечая несомненное значение этого сборника, все же надо указать и на его недостатки. Идя вслед за своими учителями, воспринимая от них ошибочные положения исторической школы, доказывавшие аристократическое происхождение эпоса, недооценивавшие коллективность народного творчества, преувеличивавшие роль личности сказителя, сказочника, певца и, по существу, отождествляющие их с поэтом, писателем, — Б. М. и Ю. М. Соколовы допускали серьезные ошибки. Эти их ошибки, как ошибки всей исторической школы, были вскрыты много позднее, только после Великой Октябрьской революции. Ошибки, сделанные бр. Соколовыми, конечно, уменьшают значение их труда. И все же «Сказки и песни Белозерского края» явились ценным вкладом в науку о народном творчестве.

Историческая школа, сложившаяся как определенное течение фольклористики на рубеже XIX—XX вв., разработывала вопросы теории фольклора и вводила в научный оборот новые ценные материалы. Представляемая после смерти В. Ф. Миллера (1913) такими различными учеными, как В. А. Келтуяла, С. К. Шамбинаго, А. В. Марков, Н. В. Васильев, братья Соколовы, эта школа продолжала свою деятельность и после революции, — вплоть до 1936 г., когда была раскрыта порочность теории аристократического происхождения фольклора.

¹ Б. и Ю. С о к о л о в ы. Сказки и песни Белозерского края, стр. LI—LII.





ЗАРОЖДЕНИЕ МАРКСИСТСКОЙ НАУКИ ОБ ИСКУССТВЕ НАРОДА в 80—900-х годах

Марксизм проникает в Россию во второй половине XIX в. В первую очередь он оказывает воздействие на экономическую науку, исследования социально-политических вопросов жизни, в некоторой мере на построения историков, этнографов, историков первобытной культуры (см., например, работы Н. И. Зиберы); в литературоведение и тем более в фольклористику в конце XIX — начале XX в. марксизм проникает в значительно меньшей мере. Проникновение его в науку о народном творчестве было затруднено утвердившимся мнением, что высказывания даже крупных исследователей, специально не работающих в области фольклора, лишены профессионализма и не имеют существенного значения. Это мнение особенно резко обозначилось в тех случаях, когда материалистическое объяснение явлений действительности противостояло идеалистической и позитивистской концепции той или иной фольклористской школы.

Марксистские идеи и оценки явлений народного творчества в дореволюционной науке появлялись обычно не в работах фольклористов. Их высказывали Поль Лафарг в статьях по истории культуры; Г. В. Плеханов в работах по проблемам искусства; А. М. Горький в выступлениях по вопросам литературы.

Углубленное изучение суждений К. Маркса и Ф. Энгельса о фольклоре началось после Октябрьской революции.

К. МАРКС И Ф. ЭНГЕЛЬС О НАРОДНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Народное творчество привлекало внимание Маркса и Энгельса с юношеских лет. Они очень широко и в разных целях использовали фольклор в своих произведениях. Переписка

Маркса и Энгельса содержит многочисленные упоминания о произведениях народного творчества. Эти упоминания свидетельствуют о том, что основоположники марксизма знакомы с фольклором и в подлинниках и в переводах. Например, в письмах 30—40-х годов Энгельс неоднократно писал о фольклоре и немецких народных книгах, об использовании песен и сказок писателями. Он упоминает произведения, популярные в народной среде: «Доктор Фауст», «Зигфрид», «Октавиан», «Дети Гемона» и др.¹ В письмах более позднего времени содержатся замечания о фольклорных произведениях самых различных народов. Вновь и вновь упоминается фольклор немецкого народа — сказки, героические саги и др.² Наряду с этим Энгельс неоднократно называет эпические и лирические произведения других народов Западной Европы: стародавние героические баллады (например, приводится текст песни о свадьбе Олафа) и народные песни — младшая и старшая Эдда (чтение песен о Сигурде и Гудрун), рассказы, сохраненные шотландской хроникой начала XV в., испанские романсы (например, романс о графе Карлосе Монтальбанском, сыне Рейнольта)³. Особо следует отметить интерес Маркса и Энгельса к фольклору славянских народов. Из переписки видно, что Маркс и Энгельс читали работы Гетце «Князь Владимир и его дружина», «Голоса русского народа», Каппера «Славянские мелодии» и «Песни сербов», сборники сербского фольклора Вука Караджича, работы по чешскому фольклору Ганки, переводы славянских песен на немецкий язык⁴. Знакомятся Маркс и Энгельс также и с классическими образцами фольклора и литературы народов Востока⁵. Глубокое знание различных произведений народной поэзии в подлинных текстах и в их литературных обработках позволило основоположникам марксизма использовать фольклор в своих произведениях.

Фольклорные цитаты в произведениях Маркса и Энгельса служат не только иллюстрацией или образным пояснением мысли, но также средством сатирического обличения или объяснения сущности того или иного явления. Огромное количество цитат такого рода встречается в их политических газетных статьях. Особенно обильна цитация фольклора в книге

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Собр. соч., т. II, стр. 477, 480, 507—508, 542—543 и др.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Собр. соч., т. XXIII, стр. 292 и др.

³ См. К. Маркс и Ф. Энгельс. Собр. соч., т. XXII, стр. 511—513; т. XXV, стр. 401; т. XXIV, стр. 125, 166—167, 203 и др.

⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс. Собр. соч., т. XXII, стр. 123, 129; т. XXIII, стр. 149; т. XXIV, стр. 211 и др.

⁵ Ср., например, упоминание о поэме Фирдоуси в письме Энгельса (К. Маркс и Ф. Энгельс. Собр. соч., т. XXIV, стр. 224).

К. Маркса «Господин Фогт», разоблачающей вульгарный материализм. Наряду с цитацией пословиц, песен и стихов, сказок, преданий и легенд Маркс и Энгельс использовали имена героев мифологии и фольклорных произведений для характеристики явлений жизни, поступков тех или других деятелей, раскрытия истинной сущности их характеров и деятельности¹.

Использование фольклора в произведениях К. Маркса и Ф. Энгельса представляло реализацию выдвинутого ими положения о целесообразности использования народного творчества как орудия в политической борьбе. И Маркс и Энгельс многократно подчеркивали, что фольклор всегда выражает мировоззрение своих создателей и, играя общественно-воспитательную роль, включается в происходящую классовую борьбу. Политическое звучание произведений масс заставляло классиков марксизма с особым вниманием относиться к революционной поэзии. Они специально останавливались на политическом значении «Марсельезы», чартистских песен, песен 1848 г. и выясняли причины революционного влияния песни на массы. Маркс и Энгельс подчеркивали, что нельзя представлять единой всю революционную поэзию (они, например, говорили о том, что песни «Марсельеза» и «Иисус, мое прибежище» или «Марсельеза» и «Стража на Рейне» выражают политическую настроенность разных социальных групп). Однако, утверждали Маркс и Энгельс, орудием в политической борьбе являются не только произведения с явной революционной направленностью. Любое произведение, содержащее критические элементы и тем более элементы сатиры, имеет значение как орудие агитации и пропаганды. Даже религиозные песни могут быть включены в борьбу с реакцией, с консервативными и примиренческими настроениями. Так, в статье «Вильгельм Вольф» Энгельс приводит «Песню кающегося грешника» и утверждает, что песня религиозного содержания может служить целям антирелигиозной пропаганды². Энгельс в письме Марксу от 27 января 1865 г., анализируя народную песню о тидмане, говорил об отражении в ней социального протеста масс и о том, что песня имеет прямое политическое значение³.

Будучи убежден в общественно-воспитательном звучании творчества масс, Ф. Энгельс опубликовал текст песни «Брэйский викарый», сопроводив его комментарием о том, что эта старая песня не устарела и напоминает многих людей, меня-

¹ См. указатель фольклорных цитат в произведениях К. Маркса и Ф. Энгельса в библиографическом справочнике В. Чичерова «К. Маркс и Ф. Энгельс о фольклоре», сб. «Советский фольклор», № 4—5. Изд-во АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 374—379.

² См. К. Маркс и Ф. Энгельс. Собр. соч., т. XV, стр. 322—323.

³ См. К. Маркс и Ф. Энгельс. Собр. соч., т. XXIII, стр. 231.

ющих свою политическую ориентацию в зависимости от того, кто находится у власти¹.

Особое внимание классики марксизма уделяли фольклору как художественному творчеству, имеющему значение исторического источника. Маркс и Энгельс говорили о том, что темы, сюжеты, образы, поэтика фольклора и в своей реальности и в фантастическом вымысле обусловлены конкретной жизнью и потому произведения народного творчества, мифологии, древнейшей литературы могут дать богатый материал как историку литературы и искусства, так и историку общественной жизни человечества. Наибольшее значение для понимания этих важнейших, принципиальных утверждений имеют работы К. Маркса «Критика политической экономии. Введение» (особенно заключительные страницы об античном искусстве и мифотворчестве) и Ф. Энгельса «Происхождение семьи, частной собственности и государства», «Диалектика природы». В этих и в других трудах Маркс и Энгельс дали образцы конкретно-исторического, материалистического подхода к фольклору и к памятникам древней письменности. Они показали, что в первобытном обществе не было прирожденного биологического чувства прекрасного. Утверждая, что эстетическое отношение к действительности формируется в процессе развития общественной жизни и деятельности человека, классики марксизма сформулировали положение об исторической обусловленности содержания и формы художественного творчества. В «Введении» к «Критике политической экономии» К. Маркс, говоря о связи искусства с конкретными условиями жизни данного общества, доказал, что некоторые совершенные формы поэзии (например, классический эпос) не могли возникнуть и не могут существовать в обществе с высоко развитой техникой. Это положение имеет важнейшее значение для изучения теории и истории фольклора.

Историческое осмысление отдельных произведений народной поэзии и литературы, которое развивает общие положения об исторической обусловленности творчества человеческого общества, содержится в названных выше работах Энгельса. Энгельс находит отражение становления патриархата и сложившегося патриархального общества в литературе и фольклоре. Под этим углом зрения он анализировал «Орестею», «Меллагра», «Фенея», древнескандинавскую песню «Voluspa», «Песню о Гильдебранде». Рассматривая парную семью, Энгельс привлекал данные русских народных обычаев и песенной поэзии, отразившей этот тип семейных отношений. Отражение положения женщины средневековья Энгельс обнаруживает в описании

¹ См. К. Маркс и Ф. Энгельс. Собр. соч., т. XV, стр. 614—618.

сватовства в «Песне о Нибелунгах» и в «Гудрун». «Илиада» дает Энгельсу материал для изучения стадии варварства. Отражение социального строя древней Греции и моногамной семьи, характерной для нее, Энгельс усмотрел в «Илиаде» и «Одиссее». Вывод о процессе освоения человеком железа делается им на основании материалов песни о Гильдебранде и т. д. ¹.

Анализ художественного творчества К. Марксом и Ф. Энгельсом, связанный с конкретно-исторической действительностью, существенно отличается от попыток исторического анализа народной поэзии различными школами фольклористики. В то время как в работах последователей «исторической школы», и других направлений буржуазной науки в основу исследования кладется сопоставление отдельных произведений с историей по признаку совпадения имен, названий местности, внешних деталей и даются объяснения, основанные на разысканиях в области психологии человека, марксизм устанавливает закономерности развития народного творчества и литературы, раскрывая их зависимость в конечном счете от экономического состояния общества и обнаруживая отражение в них общественных отношений людей на данном этапе развития человечества; частности исторической жизни народа, отражаемые в его творчестве, таким образом приобретают значение деталей, дополняющих то общее главное, что дает возможность исторически глубоко осмыслить каждый отдельный факт.

Для фольклористики важны не только эти зрелые работы Маркса и Энгельса, устанавливающие общие принципы исторического исследования. К концу 30-х и к 40-м годам XIX века относятся статьи молодого Энгельса, в которых рассматривается значение фольклора и массовой литературы в жизни народа. Среди них наиболее значительна статья «Немецкие народные книги» ². В ней разработан вопрос о политическом и художественном значении немецких народных книг («Эйленшпигель», «Геновева», «Гризельдис», «Фауст», «Зигфрид» и др.). Энгельс говорит, что интерес народа к массовым лубочным изданиям объясняется тягой народа, придавленного тяжелым общественным положением и изнурительным трудом, к большим прекрасным чувствам, большой нравственной силе. Потребность народа в вдохновляющей и поддерживающей его литературе должна быть удовлетворена. Это заставляет обратить серьезное внимание на содержание и форму издаваемых немецких народных книг, выяснить, какие из них и в каких пересказах отвечают потреб-

¹ См. Ф. Энгельс. Происхождение семьи, частной собственности и государства. М., Партиздат, 1934, стр. 35, 44, 60—64, 68—69, 74—75, 95—98, 120—122, 141—142 и др.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Собр. соч., т. II, стр. 26—36.

ностям народа и какие противоречат им и, в сущности, вредны. Энгельс приходит к выводу, что книги, призывающие к терпению и всепрощению, усыпляющие разум и чувство, не могут иметь права на существование; должны обрабатываться и издаваться книги, пробуждающие активность в народе, воспитывающие волю, увеличивающие его силу.

Те же самые вопросы общественно-воспитательного значения фольклора и литературы ставятся Ф. Энгельсом и в некоторых других статьях того же периода («Родина Зигфрида» и др.).

Кроме того, в трудах Маркса и Энгельса затрагиваются и некоторые другие проблемы фольклористики (использования фольклора писателями, развития религиозного мировоззрения и его соотношения с народным творчеством, отражения в фольклоре местных географических особенностей и др.). Но они затронуты попутно и полностью не освещены¹.

В русской дореволюционной науке марксистские взгляды на народное творчество были высказаны в отдельных работах Г. В. Плеханова и А. М. Горького.

ВОПРОСЫ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА В РАБОТАХ Г. В. ПЛЕХАНОВА

Г. В. Плеханов касался народного творчества в работах, посвященных происхождению и ранним формам искусства².

В своем построении истории искусства Плеханов исходил из марксистского положения: бытие определяет сознание. Он писал: «Состояние производительных сил определяет экономику; экономика определяет социальную структуру. Социальная структура всю вообще психологию общественного человека»³. Перевоороты в идеологической надстройке, утверждал Плеханов, обусловлены развитием производительных сил и изменением экономической структуры общества. Психология при этом не может считаться основой основ, как это полагали представители антропологической теории, А. Н. Веселовский и ряд других ученых. Психология общества зависима и определяется состоянием материальных сил его. «Пси-

¹ См. библиографию «К. Маркс и Ф. Энгельс о фольклоре», сб. «Советский фольклор», № 4—5. М.—Л., 1936.

² См. работы Г. В. Плеханова: «Материалистическое понимание истории» (1901), «Искусство с точки зрения материалистического объяснения истории» (два цикла лекций, прочитанных в Берне в 1903 г.), «Об искусстве» (две лекции из цикла, прочитанного за границей в 1904 г.). Особенно важна работа Г. В. Плеханова «Письма без адреса» (1899—1900).

³ Г. В. П л е х а н о в. Искусство с точки зрения материалистического объяснения истории. Сб. «Искусство и литература». М., 1948, стр. 329.

хология общества всегда целесообразна по отношению к его экономике, всегда соответствует ей, всегда определяется ею»¹.

Вопрос психологии общества и соотношения ее с искусством, в частности с народным творчеством, имел в 90—900-х годах принципиальное значение для развития науки. Различные теории буржуазной науки об историческом развитии экономики, общественных отношений, литературы, фольклора именно психологию объявляли основой основ. Надо оговориться, что «психологизм» оказал некоторое влияние и на Плеханова. В отдельных случаях Г. В. Плеханов делал уступки «психологической теории»; он несомненно преувеличивал значение психологических законов, когда писал: «Когда социальный элемент отходит на задний план, действуют психологические законы»². Но в целом он совершенно правильно, с марксистских позиций возражал сторонникам психологизма, как основы появления и развития искусства. Он говорил, что «психологическая школа» (Э. Тэйлор, Тэн и другие ученые) попадет в замкнутый круг, утверждая, «что *психика* общественного человека определяется его положением, а его *положение* определяется его психикой»³.

В противовес сторонникам взгляда на психологию, как на основу развития культуры и искусства человеческого общества, Плеханов считал состояние производительных сил определяющим в истории. «Обращаясь к первобытным народам, — писал Плеханов, — я должен прежде всего выяснить себе состояние их производительных сил и затем выяснить ту связь, которая существует между этим состоянием, с одной стороны, и искусством — с другой»⁴.

Устанавливая зависимость искусства от состояния производительных сил, Плеханов решительно возражал не только сторонникам психологической теории происхождения культуры и искусства, но и тем, кто считал истоком искусства религию. Мораль первобытного общества, по утверждению Плеханова, складывается до появления религии. Эта мораль, устанавливающая то, что на данном этапе развития считается хорошим, выражена в искусстве. Искусство, являющееся одним из средств общения между людьми, и именно общением посред-

¹ Г. В. Плеханов. К вопросу о развитии монистического взгляда на историю. Госполитиздат, 1949, стр. 178.

² Г. В. Плеханов. Искусство с точки зрения материалистического объяснения истории. Сб. «Искусство и литература». М., 1948, стр. 323.

³ Г. В. Плеханов. К вопросу о развитии монистического взгляда на историю, стр. 192.

⁴ Г. В. Плеханов. Письма без адреса. Сб. «Искусство и литература». М., 1948, стр. 138.

ством образов, независимо от религии, находится «вне всякой связи с первобытной «религией»¹.

Истоком первобытного искусства является не психология и не религия, а трудовая деятельность людей. Теорию трудового происхождения искусства Плеханов развивает как теорию производственной игры. Игра в первобытном обществе прививала трудовые навыки, развивала человека, подготавливала его к производственной деятельности. Известна сформулированная Плехановым мысль: «Игра есть дитя труда, который необходимо предшествует ей во времени»². «У людей деятельность, преследующая утилитарные цели, иначе сказать деятельность, необходимая для поддержания жизни отдельных лиц и всего общества, предшествует игре и определяет собой ее содержание»³.

Плеханов доказывал, что прирожденного, биологического чувства прекрасного не существует. Природа человека обуславливает возможности появления эстетического отношения к действительности, конкретные условия жизни — вызывают их. Чувства прекрасного «вообще», какой-то «вневременной» человеческой эстетики не существует. Складывание именно таких, а не других эстетических вкусов обуславливается данным состоянием производительных сил. «Состояние... производительных сил ...охотничий быт» проливает «яркий свет на искусство охотничьих племен»⁴. Чтобы эстетические вкусы появились, человечество должно было пройти длительный путь своего развития. «Труд старше искусства... вообще человек сначала смотрит на предметы и явления с точки зрения утилитарной и только впоследствии становится в своем отношении к ним на эстетическую точку зрения»⁵.

Плеханов, подчеркивая, что искусство зависит от экономики, защищал тезис, утверждающий: труд создает человека и в процессе труда человек создает искусство. Доказывая, что игра в первобытном обществе порождается трудом, Г. В. Плеханов выступал против положений вульгарного материалиста К. Бюхнера и некоторых других ученых, считавших, что игра и искусство предшествуют труду. Вместе с тем Плеханов не отнесся достаточно критично к преувеличению К. Бюхером роли ритма и к фактической подмене ритмом общественного смысла и значения трудовых процессов. Книга Бюхера «Работа и ритм» получила в трудах Плеханова чрезмерно высокую оценку.

¹ Г. В. Плеханов. Письма без адреса. Сб. «Искусство и литература». М., 1948, стр. 119.

² Там же, стр. 94.

³ Там же, стр. 93.

⁴ Там же, стр. 64.

⁵ Там же, стр. 108.

Исследуя проблемы первобытного искусства, Г. В. Плеханов рассматривал происхождение и ранние формы отдельных видов искусств: пляски и музыки, живописи и скульптуры, орнаментики, поэзии. Исходя из убеждения, что зародыши искусства появляются еще до возникновения эстетических вкусов, Плеханов выяснял первоначальные функции видов искусства и вместе с тем старался реконструировать типовые формы их.

Особенно большое значение, по концепции Плеханова, среди искусств первобытного общества имела пляска. Пляски воспроизводили производственную деятельность людей, изображали производственные процессы¹. Не только система движений, но и самый ритм пляски зависел «от технологического характера данного производительного процесса». Пляска, выражая отношение человека к изображаемому, осложнялась, так как в нее включались движения, жесты и т. п., посредством которых раскрывались чувства и идеалы людей. Действительность первобытного общества порождала разные пляски: изображающие труд (например, охотничьи), военные, заклинательные, погребальные, любовные.

Изобразительное искусство первоначально преследовало утилитарную цель («Рисование здесь еще не искусство; оно преследует утилитарную цель. Это орудие в борьбе за существование, средство производства»²). Древнейшие рисунки служили указателями на тропках и реках, имели, таким образом, практическое назначение. Производственная деятельность определяла самое содержание живописи и скульптуры. Г. В. Плеханов писал: «Пока первобытный человек остается охотником, его стремление к подражанию делает из него, между прочим, живописца и скульптора. Причина понятна. Что нужно ему *как живописцу*? Ему нужны наблюдательная способность и ловкость руки. Как раз те же самые свойства необходимы ему и *как охотнику*. Его художественная деятельность является, следовательно, проявлением тех самых свойств, которые вырабатывает в нем борьба за существование. Когда с переходом к скотоводству и к земледелию изменяются условия борьбы за существование, первобытный человек в значительной степени утрачивает ту склонность и ту способность к живописи, которые отличают его в охотничьем периоде»³.

Основное положение Г. В. Плеханова, следовательно, заключается в том, что искусство всех видов рождается и развивается на основе трудовой деятельности людей и с первых же

¹ Ср. в трудах «Материалистическое понимание истории», стр. 38; «Письма без адреса», стр. 65—67, 95, 113, 115—116.

² Г. В. Плеханов. Искусство с точки зрения материалистического объяснения истории, стр. 311.

³ Г. В. Плеханов. Письма без адреса, стр. 150—151.

дней существования, имея практический смысл, отражает реальную действительность. С этих позиций Плеханов подходил к вопросу о первобытной поэзии, которой он, правда, в своих работах уделил значительно меньше внимания, чем другим искусствам. Следует отметить также и то, что Плеханов последовательно рассматривает виды искусства раздельно, не говорит о том, что в первобытном обществе его состояние было синкретично (как утверждал А. Н. Веселовский); для Г. В. Плеханова было вполне ясно, что функциональное назначение разных видов искусства не было вполне тождественным. Одновременность развития искусств, следовательно, не имела места.

Считая бедность содержания характерной чертой первобытной поэзии, Плеханов говорил, что все же в ней заключались зародыши всех родов поэзии. Именно в безрелигиозном первобытном искусстве в зачаточном состоянии существовали эпос, лирика и элементы драмы; лирический элемент в первоначальной поэзии, предполагал Плеханов, должен был преобладать над другими¹.

Работы Плеханова в области происхождения искусства и поэзии были первыми глубокими марксистскими трудами о генезисе и первоначальном развитии художественного творчества народа. В этих работах были и ошибки (Плеханов ошибочно отождествлял игру с искусством, некритически воспринял теорию Бюхера о ритмической основе поэзии). Но ошибки были частностями в верной и глубокой трактовке основных вопросов. К сожалению, дореволюционная фольклористика, ставя вопросы происхождения фольклора, трудов Г. В. Плеханова не использовала.

¹ Анализ взглядов Плеханова на первобытное искусство см. в статье В. Е. Гусева «Г. В. Плеханов о первобытном обществе и его культуре». «Советская этнография», 1952, № 4.





СОВРЕМЕННАЯ ЗАРУБЕЖНАЯ И СОВЕТСКАЯ НАУКА О НАРОДНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

В зарубежных странах в 20-х годах и последующих десятилетиях XX в. утверждение марксистских идей в фольклористике происходит значительно медленнее, чем в СССР. Там главенствуют традиционные направления науки XIX в. (мифологическая, заимствования, антропологическая, историческая), их различные ответвления, получившие специальные названия «финской» (или «скандинавской»), «психологической» школ и некоторые другие. Образование из традиционных направлений новых школ в большинстве случаев произошло уже в первые десятилетия XX в. Теории этих школ проникали и в фольклористику Советского Союза, но не распространились и не утвердились в советской науке. Популярность за рубежом финской школы и разновидностей психологической школы заставляет остановиться на их положениях особо.

Финская школа, оформившаяся в особое направление науки в годы реакции (после 1907 г.), возникла в результате формалистического развития теории заимствования. Ее представители отказывались от анализа идейного содержания произведений, от исследования их общественно-воспитательного значения, выражения в фольклоре настроений, идей, целеустремленности трудящихся масс. Такой отказ от прогрессивных демократических традиций науки был характерен для той части ученых, которая заняла правые политические позиции после революционных боев пролетариата в 1905 г.

Финская школа разработала методы изучения странствий сюжетной схемы. Естественно, что все усилия исследователей были направлены на создание схемы сюжета, которая извлекалась из сходных сюжетных положений. Сюжетная схема составлялась по методу, разработанному А. Н. Веселовским для

разложения сюжета на мотивы. Формализм анализа фольклора в подобных работах был вполне очевиден. Об этом говорили даже некоторые представители финской школы. Так, один из крупнейших теоретиков ее — Сидов — в 1932 г. был вынужден признать, что работы ученых финской школы схематичны и не дают желаемого результата. В докладе на конгрессе в Лунде (1932) Сидов говорил: «Тщательно разработанный метод финской школы несколько схематичен и построен частью на неизвестных, а иногда и на явно ложных предпосылках. Задача каждой монографии — найти первоначальную исконную форму и прародину данной сказки; при этом все имеющиеся варианты сказки считаются как бы равноценными, и исследования их становятся схематически статистическими. Исследование выявляет не тупростейшую, примитивную форму сказки, которая действительно могла бы быть исходным ее ядром, а, напротив, наиболее полную и цельную форму сказки, конечный пункт ее развития. А мнимую прародину сказки оказывается страна, где данная сказка больше всего приближается к этой мнимой же, ложным путем восстановленной «праформе»¹.

О недостаточном внимании к художественной и общественной значимости произведений народной поэзии свидетельствует, например, заявление некоторых сторонников финской школы о том, что детские и полуграмотные записи фольклора являются лучшими, ибо в них отсеивается все, в чем выражается идейное и художественное своеобразие данного текста.

В соответствии со всем этим выявлялась конечная цель и задача исследования. Исследователь даже не стремился раскрыть, чем вызвано к жизни произведение и какова его роль в истории общества. Конечной целью исследования, как видно из цитированного выступления Сидова (о том же говорят другие ученые этого направления), считалось установление места, где возник изучаемый сюжет, примерного времени его возникновения и путей его распространения по земному шару.

Искусственность операций, проводимых финской школой над текстами народного творчества, произвольное разложение произведения на элементы лишает его жизни и, конечно, не может приоткрыть завесу ни над его историей, ни над его судьбами в современности.

Еще большую популярность, чем финская школа, приобрели направления психологической школы, в основе которой лежит антропологическая теория. Среди исследований этой

¹ О докладе Сидова на VII северном конгрессе филологов в Лунде (1932) см. в статье Д. К. Зеленина «Международная конференция фольклористов-сказковедов в Швеции». «Советская этнография», 1934, № 1—2, стр. 223.

школы в первую очередь надо отметить работы Вундта и его последователей, а также Фрейда и Фрезера.

Вундт связывал создание многих произведений искусства, в которых реализовались религиозные и поэтические представления людей, с состояниями человеческой психики такового, что создаются гиперболические образы, нереальные положения, невероятные ощущения; человек нередко видит кошмары. Из виденного сна или кошмара, сочетаемого с воображением, рождается произведение фольклора, сказка, миф¹.

Другая разновидность психологического направления представлена исследованиями австрийского психиатра Фрейда. Он считал, что происхождение искусства связано с сексуальными моментами в жизни людей. Половая жизнь человека, нормальная и извращенная, а также переживания половых норм, существовавших раньше, является основой для сюжетных построений и образов литературы и фольклора (например, античный сюжет Эдипа, по незнанию ставшего супругом матери, Фрейд выводил из «пережиточных брачных отношений матери и сына», следы которых видны в часто встречаемом, по Фрейду, влечении сына к матери и его ненависти к отцу — «эдипов комплекс»)².

Особое направление имеют работы Джемса Фрезера, богатейшие по собранным в них материалам. Фрезер, так же как Тэйлор, считал, что человечество едино по своей психике, которая играет определяющую роль в его развитии. В своих исследованиях Дж. Фрезер сосредоточил внимание на характере нерелигиозного восприятия действительности людьми, стоящими на низших ступенях развития. Он выдвинул положение о том, что магия предшествует анимизму (одухотворению природы) и является исконной в человеческом обществе. Такое положение ведет к ложному представлению об исконности религии, о том, что якобы никогда не было первоначальной безрелигиозной стадии в развитии первобытного общества. Самую магию Фрезер сближал с первоначальными формами науки; следовательно, ошибочно объединял истинное научное познание с искаженными представлениями о действительности в сознании религиозного человека.

Фрезер в своих трудах рассматривал многочисленные виды магии. Он писал, что есть магия по сходству явлений, магия по

¹ Völkerpsychologie, B. V, Mythos und Religion, 2 Teile, 3 Auflage. Leipzig, 1912. Русский перевод первой части этой книги: В. Вундт. Миф и религия. СПб., 1913.

² Sigmund Freud. Die Traumdeutung. Leipzig und Wien, 1900, С. Фрейд. Психологические этюды. Поэт и фантазия. М., 1912,

противоположности явлений, магия профилактическая и другие виды ее. В действиях человека Фрезер видел отражение магического отношения к жизни. В магии Фрезер и видит источник легенд, сказаний, преданий, песен. Основная работа Фрезера «Золотая ветвь» посвящена проблеме места и значения религиозных представлений об умирающем и воскресающем божестве в истории культуры и искусства народов мира. Другое исследование Д. Фрезера — «Фольклор в Ветхом завете» — содержит свод параллельных библейских рассказов о первых людях, всемирном потопе и т. п., известных в письменности и в устном бытовании у разных народов мира ¹.

Разновидности психологической школы, сформировавшиеся в начале XX в., продолжают жить и развиваться в зарубежной науке. В настоящее время эта школа наиболее влиятельна в зарубежной буржуазной фольклористике.

Большим авторитетом у буржуазных ученых пользуется также теория аристократического происхождения фольклора. Она получила развитие в 20-х и 30-х годах в трудах немецкого ученого Ганса Наумана, который утверждал, что в фольклоре есть два противоположных начала: «сниженные культурные ценности», созданные господствующими классами и спустившиеся в народ, и «примитивная общинная культура». Утверждая, что народ «не способен к творчеству», «бесплоден», «считается обедками, унавшими со стола господствующих классов», Ганс Науман и его единомышленники объявляли сомнительным самое понятие народного творчества. По концепциям этих ученых, произведения, живущие устной жизнью, имеют своим истоком или письменную литературу образованных и культурных кругов общества, или творчество профессионалов, «выполняющих социальный заказ» феодальной аристократии и буржуазии. Эта теория, провозглашающая творческое бесплодие народа, отвечает политическим и философским взглядам империалистической буржуазии. Естественно, что она получила особенно громкое звучание в фашистской Германии. После Великой Отечественной войны советского народа эта теория вновь была поднята на щит некоторыми представителями зарубежной науки. Например, в программном докладе, сделанном в английском обществе «Фольклор» в 1948 г., видный исследователь лорд Рэглан утверждал, что народ не способен к творчеству и в созидательной деятельности участия не принимал. Лорд Рэглан подчеркивал, что этот вывод *в настоящее время* ему представляется вполне обоснованным и что *в данный момент* он считает необходимым опровергнуть «предрассудок» о созда-

¹ Д. Фрезер. Золотая ветвь, вып. I—IV. М., изд. о-ва «Атеист», 1928; Д. Фрезер. Фольклор в Ветхом завете. М.—Л., Соцэкгиз, 1 31.

нии народного творчества народом. Как считает лорд Рэглан, для создания полноценного произведения нужна усиленная работа, к которой, по его мнению, народ не способен.

Эти реакционные направления зарубежной фольклористики буржуазная наука выдвигает в противоположность марксизму, а также радикальным устремлениям прогрессивных ученых, не являющихся марксистами. За рубежом все время идет борьба прогрессивных идей с реакционными теориями в фольклористике. Особенно обострилась она после первой мировой войны. И как бы ни были популярны за рубежом исследования, написанные в духе фипиской или психологической школ, в духе теории аристократического происхождения искусства или какой-либо другой разновидности идеалистической фольклористики, не эти теории определяют развитие науки. Науку за рубежом развивают исследователи, которые стоят на позициях утверждения творческой роли народных масс в истории культуры. Характерно, например, что и в Германии развитие науки шло под воздействием не Наумана, а прогрессивных фольклористов — Адольфа Шпамера и Джона Мейера.

В зарубежной фольклористике все более укрепляется марксистский метод анализа. Видное место занимают работы, выходящие в странах демократического лагеря (В. Штейница и других ученых Германской Демократической Республики; Г. Керемидчиева, Дм. Осинина и других в Болгарии; Ю. Горака, А. Мелихерчика и других в Чехословакии; Чжэн Чжень-до и других в Китае, где с 1950 г. начало свою деятельность Общество изучения народного творчества, а с 1955 г. стал выходить специальный фольклорный журнал «Миньцзянь вэньсюэ»). Между прогрессивной зарубежной наукой и советской фольклористикой налажены крепкие дружеские связи, происходят творческий обмен опытом, споры и дискуссии по проблемным вопросам.

Русская фольклористика к Октябрьской революции уже имела огромные богатства собранных и изданных материалов народного творчества и опыт большой исследовательской работы. Среди различных школ и направлений главенствовала «историческая школа». Традиции ее сохраняли и пропагандировали крупнейшие ученые 20-х и 30-х годов — Б. М. и Ю. М. Соколовы, М. К. Азадовский и др. В послереволюционное время все основные положения исторической школы сохранялись, но дело осложнялось сочетанием их с вульгарно-социологическим пониманием художественных произведений. Убеждение, что художественный образ — это фотография, которая не обобщает, не преувеличивает, а является лишь свидетельством социального положения изображаемого лица, проникает и в фольклор. Сочетание тезиса о тождестве среды изображающей со

средой изображаемой, с игнорированием природы художественного образа и с формальным пониманием его исторической обусловленности приводило к вульгарно-социологическим истолкованиям. Художественное преувеличение, фольклорная гипербола рассматривались, как исторически существовавшая реальность. Так возникла, например, трактовка образа былинного пахаря Микулы Селяниновича как кулака-своеземца лишь на основании гиперболического описания его одежды и сохи, раскрывающего любовное отношение народных масс к образу богатыря-пахаря ¹.

В 20-х и 30-х годах развивается вульгарно-социологическое направление исторической школы, *выдвигавшее задачу снятия социальных пластов* с основы фольклорного произведения. Проведение народного творчества представлялось ее последователям не органическим художественным целым, а составленным из слоев творчества разных классов и социальных групп (причем эти слои накладываются один на другой и могут быть сняты). Вульгарно-социологические экскурсы в область фольклора исследователи тех лет базировали на исторических работах школы М. Н. Покровского.

Безоговорочное утверждение последователей исторической школы, будто в народном творчестве выразилась идеология эксплуататорских классов, которую оно и пропагандирует, породило резко отрицательное отношение к фольклору в некоторых литературоведческих и литературных кругах 20-х годов. Сначала Пролеткульт, а затем РАПП, присоединяясь к вульгарно-социологическим истолкованиям фольклора, прямо заявляли о том, что он враждебен советским людям, так как в современных условиях выражает «кулацкую идеологию». Многие пролеткультовцы призывали к уничтожению фольклора. Был создан так называемый «детский пролеткульт», ратовавший за уничтожение народной сказки на том основании, что во многих из них «действуют цари и царевичи». Пролеткультовцы утверждали, что сказки развращают детей, будят в них болезненную фантазию, воспитывают кулацкие настроения, утверждают буржуазные идеалы. Несколько позднее некоторые рапповцы заявляли об идеологической отсталости фольклора и тоже предлагали уничтожить народное творчество. Ошибочные теоретические положения фольклористики привели к нигилизму по отношению к ценностям культурного и художественного наследства.

Только выступления партийной печати об ошибках пролеткультовцев и постановления, принятые партией в 20-х и 30-х го-

¹ Б. М. Соколов. Русский фольклор, вып. 1. Изд. Бюро заочного образования при 2 МГУ, 1929, стр. 35.

дах по вопросам литературы, исправили положение, заставили признать народное творчество художественной ценностью, достоинством человеческой культуры. Большую роль в восстановлении прав народного творчества сыграли статьи и выступления А. М. Горького, напомнившего о великих художественных ценностях, создаваемых трудовым народом.

Одновременно с развитием вульгарно-социологической редакции исторической школы и появлением нигилистического отрицания фольклора в среде «Пролеткульта» в 20-х годах отчетливо обозначаются тенденции формалистического анализа фольклора; появляется ряд работ, авторы которых с формалистических позиций выступали против социологического метода. Формалистическая фольклористика рассматривала произведения искусства как «явления в себе». Игнорируя вопросы социальной и временной обусловленности произведений, отрицая роль психологических и бытовых условий, формалисты отказывались от раскрытия идейной значимости анализируемых явлений устной традиции, отрицали отражение действительности в народном творчестве и воздействие фольклора на сознание человека. Исследователи формалистического направления не всегда отказывались от анализа вопросов психологии, быта, генезиса сюжета и текста; иногда они признавали это принципиально желательным, но считали практически невыполнимым.

Исторический метод анализа исключался, все переводилось в плоскость статической синхронности. Произведения, записанные в XIX—XX вв., рассматривались как исторически одновременные текстам записи, не содержащие следов своего прошлого существования. Позитивистская методология, таким образом, являлась основой также и формалистического направления, но в особой редакции. Исследование ограничивалось анализом соотношения частей и традиционных формул и прочих элементов формы. Формалисты стремились дать не только блестящий, технически точный разбор формы, но, разложив ее на элементы, установить законы их взаимного воздействия, дать «формально-структуральный» анализ (см., например, книгу Р. М. Волкова «Сказка», 1926 г.).

Значительное влияние на работы отдельных ученых в те годы оказывала финская школа, формалистический метод которой сосредоточивал внимание на сюжетной структуре, «освобождая» форму от идейного содержания. Метод финской школы в 20-х годах особенно повлиял на работы сказковедов Н. П. Андreeва, А. И. Никифорова и др.

В условиях первых лет существования советской фольклористики, как видно, имело место не критическое сохранение и развитие разных традиционных теорий. Тем значительнее

были выступления А. М. Горького, в которых была развернута марксистская концепция народного творчества¹.

Горький подошел к фольклору, как к явлению, прямо противоположному упадочническому декадентскому искусству. Стихийно-материалистическое мышление народа, здоровая реалистичность творчества, идейная и эстетическая ценность, художественная образность народного искусства были им поняты и восприняты, как исток и почва реалистической литературы. В своих дореволюционных работах, а также в статьях и выступлениях послеоктябрьского времени Горький выдвигал и отстаивал тезис: трудовой народ создает человеческую культуру. Все великие ценности материальной и духовной культуры созданы трудовым народом. Эти ценности народ пронесит через столетия и совершенствует. Утверждение о распадении искусства в народной среде опровергается самой жизнью.

Еще в 90-х годах Горький выступил против теории сниженной культуры; его возмущала тенденция приписать господствующим классам произведения, по своей идеологии, образам, темам принадлежащие трудовым народным массам. «В наши дни, — писал он, — когда к народу и его творчеству замечается какое-то странное, скептическое, капризное и несерьезное отношение, тексты — даже и без комментария — очень солидно возражают тем, кто, как, например, Келтуяла, ныне выводит все творчество народное из аристократии, от командующих классов»².

Принципиальное отличие взглядов Горького на фольклор от первоначально сложившихся в послеоктябрьской фольклористике заключалось прежде всего в том, что Горький, развивая в области фольклористики идеи классиков марксизма, утверждал создание искусства трудовым народом, считал, что фольклорные произведения выражают его идеи, чувства, мысли, являются творчеством не только прошлого и настоящего, но и будущего. Только фольклор трудового народа жизнен. Эта концепция позволяла А. М. Горькому рассматривать народное искусство как нечто цельное, проходящее через века и освобождающееся от элементов, чуждых духу и характеру народа.

Горький не только говорил о том, кто является создателем фольклора, но и разрабатывал тезис об общественно полезном

¹ Проблема отношения к фольклору и система взглядов А. М. Горького на народное творчество нашла отражение в разнообразных работах. Н. К. Пиксанов в книге «Горький и фольклор» и в ряде статей дал сводку материалов, показывающую возникновение и развитие фольклорных интересов и исканий А. М. Горького; статьи Б. А. Бялика, А. Л. Дымшица и др. останавливали внимание на его теории фольклора.

² А. М. Горький. Письмо к Ляцкому (1912 г.). Н. К. Пиксанов. Горький и фольклор, Л., 1938, стр. 156.

труде народных масс, как основе, на которой создаются все художественные ценности. «Народ, — писал А. М. Горький еще в 1909 г., — не только сила, создающая все материальные ценности, он — единственный и неиссякаемый источник ценностей духовных, первый по времени, красоте и гениальности творчества философ и поэт, создавший все великие поэмы, все трагедии земли и величайшую из них — историю всемирной культуры»¹.

Эти положения А. М. Горького противостояли вульгарно-социологическим взглядам на происхождение искусства. Искусство, рождаемое в общественно полезном труде, является на ранних этапах и сводом законов, и историей, и летописью, и собственно художественным творчеством, воплощающим в конкретных образах эстетическое чувство. Общественная роль искусства грандиозна и в первобытном обществе. Искусство воздействует на сознание людей, организует его, направляет его развитие, служит общественным нуждам.

Постановка вопроса о происхождении и ранних формах искусства была связана с важнейшей проблемой коллективного и индивидуального творчества. Горький возражал представителям исторической школы, заявившим, что «коллективное творчество — это фикция», что писатель-поэт и народный певец создают в равной мере индивидуальные произведения. По мнению Горького, фольклор — коллективное творчество. Оно, разумеется, не является воплощением «духа», как полагали идеалисты-мифологи; оно отражает существовавшую и существующую реальную действительность, в которой живет коллектив людей, объединенный единым положением, единой борьбой и общностью мышления. На ранних этапах культуры, на которых человеческая индивидуальность безусловно подчинена обществу, коллективность творчества особенно очевидна.

Разрабатывая тезис о народе, как о создателе культуры, Горький утверждал, что и с разложением рода, с выделением правящей верхушки, с выделением вождей племени искусство остается достоянием народных масс и народ продолжает его создавать. «Зевса создал народ. Фидий воплотил его в мраморе», — писал А. М. Горький. И если личность отрывается от трудового коллектива, то она оказывается творчески бесплодной.

Одним из наиболее существенных элементов концепции А. М. Горького является утверждение исторической обусловленности народного творчества, а вместе с тем отражения в нем

¹ А. М. Горький. О литературе. М., «Советский писатель», 1953, стр. 48.

исторической жизни народа от древнейших времен до современности. При этом Горький базировался на трудах классиков марксизма. Сопоставление таких работ, как «Разрушение личности», как доклад на съезде советских писателей, в частях, посвященных происхождению и первоначальному развитию фольклора и литературы, с работами Энгельса по истории первобытного общества показывает стремление Горького раскрыть процессы, совершавшиеся в фольклоре ранних стадий развития человечества, основываясь на труде «Происхождение семьи, частной собственности и государства» и на других работах. Марксистское понимание истории фольклора помогло Горькому объяснить соотношение народной поэзии и мифа, установить связь художественных образов фольклора с действительностью. В сказках и мифах, говорил Горький, слышатся отзвуки работы над приручением животных, над открытием целебных трав, изобретением орудий труда. Самая фантастика фольклора была обусловлена способностью людей, строящих жизнь в суровой борьбе с природой, «далеко заглядывать вперед», изображать желаемое, видеть мечту реализованной в фантастическом образе сказки. Вымышленные образы были порождены действительной жизнью людей. Личная и общественная жизнь трудового народа всесторонне раскрывается в фольклоре, и это делает его замечательным историческим памятником. Поэтому Горький и утверждал, что «подлинную историю трудового народа нельзя знать, не зная устного народного творчества»¹. При этом особенно важно было то, что изображение исторической действительности всегда раскрывало отношение к ней народа. Фольклор, следовательно, не только памятник истории и искусства народа, но также источник, позволяющий изучать мировоззрение трудовых масс, их социальные, общественно-политические взгляды и убеждения.

Горький подчеркивал, что народу чужды пессимизм и бессилие мысли, страх и безнадежность. Эти чувства свойственны тем слоям общества, которые обречены на вымирание. Народ верит в свое будущее — в фольклоре сказалась уверенность коллектива в своем бессмертии.

Горький выдвигал, таким образом, следующие основополагающие тезисы: о создании фольклора народом; о трудовой деятельности народных масс, как основе их творчества; о коллективности фольклора и его значении как художественного творчества народа; об отражении действительности в фольклоре и его значении как памятника истории народа; о выражении в фольклоре народного мировоззрения, «чаяний и ожиданий народных». Эти тезисы выявляли художественное,

¹ См. доклад А. М. Горького на съезде писателей и другие работы.

историческое, культурное значение народного творчества и приводили к утверждению, что фольклор является истоком литературы, что связь писателя с фольклором дает силы индивидуальному творчеству. Настоячиво, многократно Горький повторял, что устное народное творчество «непрерывно и определенно влияло на создание таких крупнейших произведений книжной литературы, как, например, «Фауст», «Приключения барона Мюнхгаузена», «Пантакрюэль и Гаргантюа», «Гиль Уленшпигель» де-Костера, «Освобожденный Прометей» Шелли и многие другие»¹. Горький считал, что в фольклоре гениальные обобщающие образы зарождались раньше создания их гениальными писателями. И то, что писатели обращались к фольклору и блеском своего таланта давали фольклорным образам новую жизнь, свидетельствует о связях классиков литературы с народом. Для многих писателей такое обращение к сказаниям и песням народа было свидетельством их народности.

Видя, что обращение писателей к фольклору обогащает литературу, А. М. Горький неустанно призывал собирать, изучать, использовать народную поэзию в личном творчестве. В заключительной речи на съезде писателей Горький вновь подчеркивал плодотворность обращения писателей к фольклору. Он говорил о чудесном творчестве Сулеймана Стальского, которого назвал Гомером XX века; он обращался к делегатам съезда: «Берегите людей, способных создавать такие жемчужины поэзии, какие создает Сулейман. Повторяю: начало искусства слова — в фольклоре. Собирайте ваш фольклор, учитесь на нем, обрабатывайте его. Он очень много дает материала и вам и нам, поэтам и прозаикам Союза»².

Значение научной деятельности М. Горького для развития фольклористики в СССР не ограничивается обобщением важнейших теоретических положений науки, необходимым для осуществления специальных работ в области фольклора. Горький сыграл также очень большую организационную и общую направляющую роль в собирании и издании фольклора.

В обстановке нигилистического отрицания фольклора Пролеткультом и РАППом, когда любое проявление интереса к традиционному народному творчеству рассматривалось как консервативность и даже реакционность исследователей, А. М. Горький прямо заявлял об огромном значении, которое имеет для нашей современности искусство народа. Горький выступал как ученый, отстаивавший марксистские взгляды

¹ М. Горький. О литературе, стр. 703 (доклад на съезде писателей; см. те же положения в статье «Разрушение личности»).

² М. Горький. О литературе, стр. 729.

на искусство народных масс и на отношение к культуре прошлого.

По инициативе Горького был предпринят ряд изданий памятников мировой литературы и фольклора. В 30-х годах, когда было создано издательство «Советский писатель» и запроектирована серия «Библиотека поэта», по предложению и указанию Горького в план издания были включены сборники отдельных жанров народного творчества. Горький, поднимая голос в защиту народного творчества, требовал широко развернуть собрание, изучение и издание традиционного и советского фольклора. Горький встал во главе издательства «Двух пятилеток» и руководил подготовкой к изданию книги «Творчество народов СССР» (вышла к 20-летию советской власти); он всегда подчеркивал, что задача деятелей советской литературы заключается не только в том, чтобы собирать и публиковать фольклор одного своего народа, но и в том, чтобы собрать творчество *всех народов Советского Союза*, опубликовать его, сделав его доступным для всех и создать такие условия, при которых это творчество было бы использовано в процессе развития литератур, имеющих вековые традиции, и только что рождающихся новых литератур.

Деятельность А. М. Горького проложила для советских фольклористов новые пути, позволявшие преодолеть ошибочные теории. Видные фольклористы М. К. Азадовский, Ю. М. Соколов, Н. П. Андреев и другие вели работу по народному творчеству в тесном единении с А. М. Горьким. Однако вплоть до середины 30-х годов пережитки ошибочных теорий продолжали оказывать серьезное влияние на исследования. Особенно ощутимы были тогда еще широко распространенные взгляды исторической школы, сочетаемые с теорией аристократического происхождения фольклора. Они отразились и в литературе. В 1936 г. Московский Камерный театр поставил пьесу Демьяна Бедного «Богатыри». Пьеса характеризовала образы богатырей в соответствии с трактовкой их исторической школой. Богатыри изображались представителями феодальной аристократии. К этому добавлялось подчеркнутое противопоставление богатырей народным массам, что вполне соответствовало вульгарному социологизму и рапповскому отношению к народному творчеству. Пьеса Демьяна Бедного показала, до каких грубых ошибок можно дойти, следуя ложным теоретическим концепциям.

С критикой этой пьесы и осуждением концепции исторической школы о сниженной культуре выступила партийная печать. В «Правде» были напечатаны статьи, в которых сурово осуждалась пьеса Демьяна Бедного и ее постановка в Камерном театре; вместе с тем в статьях ставились основные вопросы

науки о народном творчестве. В 1936—1937 гг. концепция исторической школы подвергается самой серьезной критике. Намечаются пути развития советской науки о народном творчестве, причем выдвигаются на первый план проблемы идейного содержания произведений искусства; выясняется, какие идеалы они проповедают, к чему призывают трудящийся народ, как воздействуют на сознание людей.

1936—1937 гг., следовательно, являются временем критического пересмотра привычных фольклористских концепций и утверждения целей и задач марксистского исследования. Итоги этой перестройки были подведены в конце 30-х годов в обобщающем труде Ю. М. Соколова — учебнике «Русский фольклор»¹ и в статьях М. К. Азадовского по истории науки и проблеме взаимоотношений литературы и фольклора².

Однако, сосредоточив внимание на ошибках исторической школы и развернув критику ее, фольклористы долго еще сохраняли некритическое отношение к другим направлениям науки. Особенно сильно было обаяние работ А. Н. Веселовского. В ряде работ его концепция трактовалась ошибочно. Так, М. К. Азадовский сближал его взгляды с революционно-демократической общественной и научной мыслью. Выказывались суждения, из которых следовало, что А. Н. Веселовский был прямым предшественником марксизма в фольклористике.

Некритически воспринималась и пропагандировалась не только концепция А. Н. Веселовского, но и теория заимствования с ее формально-сравнительным методом разысканий, исключая анализ идейного содержания произведений. Наряду с этим в 40-х годах получают некоторое распространение и другие разновидности формализма в фольклористике.

Наличие в науке о народном творчестве антимарксистских взглядов, ряд ложных утверждений по поводу проблемных вопросов фольклора вызвали в конце 40-х годов критику трудов советских ученых и пересмотр оценки научного наследства. Основные критические замечания касались трудов А. Н. Веселовского и пропаганды советскими учеными формальных методов теории заимствования. Правильно указывая на позитивизм исследований А. Н. Веселовского и недопустимость отождествления его с революционными демократами и марксистами, авторы некоторых статей, опубликованных в 1948 г.,

¹ Ю. М. Соколов. Русский фольклор. М., Учпедгиз, 1938 и др. изд.

² М. К. Азадовский. Литература и фольклор. Л., Гослитиздат, 1938; см. также его другие работы.

допустили серьезные ошибки. В них была перечеркнута научная деятельность А. Н. Веселовского, проявилось нигилистическое отношение к наследию науки. Излишний нигилизм был проявлен и в отношении работ сторонников теории заимствования.

Нигилистические ошибки в отношении к истории науки и к выработанной в фольклористике методике исследований на некоторое время затормозили развитие советской фольклористики. Вместе с тем критика ошибочных оценок трудов ученых и ложных концепций и теорий содействовала пересмотру вопросов историографии, детальному изучению работ фольклористов прошлого, более глубокому освоению методов марксистского анализа. С прекращением в 50-х годах нигилистического отрицания дореволюционной и зарубежной современной науки обозначались вполне определенно положительные результаты критического пересмотра научных направлений и трудов отдельных ученых.

Советская фольклористика выростала, овладевая марксистскими методами анализа. Это определило направление работ советской фольклористики, обусловило ее завоевания, ее новые черты, которые заключаются прежде всего в следующем.

Принципиально значительным в советской фольклористике явилось отрицание взгляда на фольклор как на реликт культурно отсталой деревни. Тезису «народное творчество исчезает, заменяясь художественно низкопробным материалом неразвитой и некультурной массы», советская наука противопоставила мысль о создании трудовым народом величайших ценностей культуры, отражающих действительность в прошлом и настоящем, хранимых и совершенствуемых в устном бытовании. Советская фольклористика осознала народное творчество прежде всего как факт современной действительности. Ретроспективному интересу к народному искусству она противопоставляет интерес к живым, действенным явлениям фольклора, не отмирающим, а развивающимся. Тем самым советская наука противопоставила интерес к сегодняшнему дню культу «живой старины», который выявился еще в первой половине XIX в. под влиянием славянофилов и романтиков. Для фольклора, утверждают советские ученые, характерна его живая связь с современностью, которая его порождает и которую он отражает. И если жанр или отдельное произведение зародилось в седой старине, это не означает, что они остались достоянием ее одной. Прошлое звучит в традиционном фольклоре, однако, осознанное по-новому. Говоря об этом, Ю. М. Соколов на примере частушек дал формулу, благодаря своей меткости ставшую ходячей: «Частушка, как и многие другие жанры

фольклора, есть одновременно и памятник далекого прошлого и громкий голос нашей современности»¹.

Утверждение бытующего фольклора как живого искусства наших дней не только противостояло привычному в русской дореволюционной и западной науке взгляду на него как на архаику, но и обусловило изменение самих методов работы. Фольклор, будучи фактом современности, играет роль могучего средства организации человеческого сознания. Собирателю народного творчества должен поэтому не только записывать произведения, но и вдумчиво, внимательно относиться к бытующему материалу. Значительно увеличиваются кадры работников в области фольклора, в работу по собиранию и изучению творчества народа включаются широкие круги советской интеллигенции². Советская наука изменила установившийся в науке критерий оценки фактов фольклора и тем самым обусловила критический пересмотр научных взглядов дореволюционных исследователей. В сущности история науки предстала в новом свете. В ней отчетливо обозначалась ведущая роль революционных демократов, определившая своеобразие и мировое значение русской фольклористической школы. Перед советской наукой встала задача раскрыть взгляды на фольклор революционных демократов и показать их влияние на его развитие, т. е. восполнить пробел в основном историографическом труде дореволюционного времени — книге А. Н. Пыпина «История русской этнографии». Эта заслуга в большой мере принадлежит М. К. Азадовскому, который выяснил значение для фольклористики взглядов на народное творчество декабристов, Пушкина, позднее — Добролюбова и Чернышевского.

Взгляд советской науки на фольклор как явление современного творчества определил центральную проблему исследования традиционных жанров, проблему их исторического

¹ Тезис о современном значении фольклора был наиболее четко сформулирован Ю. М. Соколовым в его программной статье «Очередные задачи изучения русского фольклора» («Художественный фольклор», I. М., 1926). Впоследствии, в своем учебнике, Ю. М. Соколов расширил свое высказывание о частушке, относя его к характеристике фольклора в целом: «Фольклор — это отзвук прошлого, но в то же время и громкий голос настоящего» (Ю. М. Соколов. Русский фольклор. М., Учпедгиз, 1938, стр. 14).

² На протяжении всех 30 лет массовая работа по фольклору возглавляется последовательно разными организациями. Краеведческие общества и музеи, объединяемые Центральным бюро краеведения, Союз советских писателей, институты Академии наук СССР, Всесоюзный Дом народного творчества им. Крупской последовательно и плодотворно развертывали свою деятельность, а параллельно с ней проходила организаторская работа, осуществляемая фольклористическими центрами, возникавшими как временные целевые объединения (например, редакция юбилейного издания «Творчество народов СССР» и др.).

развития и состояния, в котором они находятся в современности.

Новая постановка изучения традиционных жанров сосредоточила внимание исследователей на проблемах, которые в дореволюционной России или не изучались, или были под запретом. В круг исследования входят новые материалы по фольклору крестьянских революций, по крепостному праву, народной сатире, беспощадно высмеивающей классового врага, и многие другие. Такой материал ищут, записывают, изучают. Отдельные публикации его появляются и на страницах журналов (см., например, в статьях «Литературного критика») и в специальных фольклорных сборниках (В. Бирюков, «Дореволюционный фольклор на Урале». Свердловск, 1937, и др.). Еще в 1923—1924 гг. были опубликованы две работы, посвященные не обследованному до революции разинскому фольклору, вслед за которыми выходят первые своды песен и легенд о Разине и Пугачеве ¹.

С произведениями народа о крестьянских восстаниях теснейшим образом связан фольклор о крепостном праве, материалы по которому собираются у всех восточнославянских народов ². Составляются антологии народных сатирических сказок, высмеивающих барина и попа ³, сборники сатирических частушек.

Наряду с темами традиционного фольклора, выражающими классовый протест народа и его борьбу против порабощения, в советской фольклористике разрабатываются проблемы, привлекавшие внимание исследователей народного творчества и до революции. Ставится по-новому, например, проблема современного состояния жанров фольклора, их исторического развития в прошлом.

¹ И. А. Белоусов. Песня о Стеньке Разине. М., 1923; М. А. Яковлев. Народное песнетворчество об атамане Степане Разине. Л., 1924; см. также Н. К. Пиксанов. Социально-политические судьбы песен о Степане Разине («Художественный фольклор». М., ГАНХ, 1926); А. Н. Лозанова. Народные песни о Степане Разине. Саратов, 1928; ее же. Песни и сказания о Разине и Пугачеве, М., Academia, 1935.

² См. в альманахе «Год XX», Альманах одиннадцатый. М., ГИХЛ, 1937, «Фольклор колхозной деревни Московской области»; в сборниках: Е. В. Гиппиус и З. В. Эвальд. Крестьянская лирика (раздел «Воля и неволя»). М.—Л., «Советский писатель», 1935; Д. Ревуцкый. Українські думи та пісні історичні. Харків, 1930; в антологии, выпущенной к декаде украинского искусства, «Українська народна пісня», 2-е изд., 1938; Г. Танцюра. Жіноча доля в народних піснях. Харків, 1930; М. Я. Грыблат. Песни белорусского народа, т. I. Музыкальная редакция Е. В. Гиппиус и З. В. Эвальд. Минск, 1940; а также З. В. Эвальд. Социальное переосмысление живых песен белорусского Полесья. «Советская этнография», 1935, № 5, и др.

³ Ю. М. Соколов. Поп и мужик. М.—Л., Academia, 1931; ео же. Барин и мужик. М.—Л., Academia, 1932.

Разработка проблем осуществляется характерным для русской фольклористической школы методом единства исследовательской и собирательской работы. Наиболее значительным было обследование русского Севера, проводившееся в 1926—1930 гг. Московским и Ленинградским искусствоведческими институтами (ГАХН, ГИИИ). Оба института широко развернули собирание словесного и музыкального фольклора в областях, обследованных в XIX в. Рыбниковым, Гильфердингом, Песенной комиссией Русского географического общества. В число их задач входило изучение современного состояния песенной культуры северной русской деревни. Современное состояние севернорусской эпической традиции изучали параллельно московские фольклорные экспедиции, возглавляемые Б. и Ю. Соколовыми («По следам Рыбникова и Гильфердинга», 1926—1928), и словесно-фольклорный отряд Ленинградских комплексных искусствоведческих экспедиций ГИИИ, которыми наряду с изучением современного состояния исторического эпоса проводилось обследование песенной и сказочной традиции. В течение четырех лет планомерно обследовали районы Заонежья, Пинеги, Мезени и Печоры словесно-фольклорный отряд (А. Астахова, И. Карнаухова, Н. Колпакова, А. Никифоров) и музыкально-фольклорный отряд (Е. Гишпиус, З. Эвальд).

Волнующая проблема возникновения, истории и будущего фольклора решается с учетом особенностей жанра и условий его бытования. С вопросом судьбы фольклора связана работа по повторному обследованию ранее изученных местностей. Новые материалы, полученные при повторных обследованиях, сравнимые с известными ранее, позволяют делать предположения и выводы о путях развития фольклора в данной области ¹.

¹ См., например, о былинах: Ю. С о к о л о в. По следам Рыбникова и Гильфердинга. «Художественный фольклор», II—III. М., ГАХН, 1927; *A la recherche des bylines, par Boris et Jurij Socolov. Revue des etudes slaves*, t. XII. Paris, 1932. В 1930 г. Е. В. Гишпиус и Э. В. Эвальд проводят повторное обследование песенной культуры Пинежья (через 3 года после первой поездки в этот район). В 1938 г. сотрудники Фонограммархива Института этнографии проводят экспедицию по следам Е. Э. Лиевой, повторно обследуют места ее записи в б. Новгородской губ. (см. «Народные песни Вологодской области». Сб. фонографических записей под редакцией Е. В. Гишпиуса и Э. В. Эвальд. Записи текстов А. М. Астаховой и Н. П. Колпаковой. Музыкальные записи В. В. Великанова и Ф. А. Рубцова (Музгиз, 1938). Аналогичные экспедиции проводятся по следам братьев Б. и Ю. Соколовых в Белозерский край (1939—1940 гг., ИФЗИ), по следам Д. Н. Садовникова в б. Самарский край (В. Ю. Крупянская и В. М. Сидельников), по следам А. В. Маркова в Беломорье (1934 г. В. П. Чужимов; позднее А. М. Астахова, затем Р. С. Липец, Э. Г. Бородина и др.), по следам П. И. Мельникова-Печерского в Горьковское Заволжье (1930—1931 гг. Ю. А. Самарин, Э. В. Померанцева,

Изучить современное состояние фольклора нельзя, не выяснив соотношения жанров: роста популярности и массовой распространенности одних и ограничения профессионально-любительским исполнением других. Связываются и противопоставляются в современном бытовании песни и частушка, песня и плач, плач и исторический эпос, сказка, песня и народная драма и т. д. Вопрос углубляется, если попытаться установить связи жанров на протяжении их истории и их генезис; исторический анализ фольклорных явлений ставит на твердую почву наблюдения над современным состоянием народного искусства.

Решая все эти проблемы, советские ученые исследуют общие и частные темы, создают работы, разъясняющие настоящее и прошлое фольклора. В основной теме изучения современного состояния традиционных жанров особо выделяется комплекс работ о соотношении коллективного и индивидуального начал в фольклоре, творческой роли мастеров народного искусства. Тезис А. М. Горького «искусство — во власти индивидуума, к творчеству способен только коллектив»¹ раскрывается во многих работах, посвященных этой проблеме. Изучение творческой индивидуальности носителей фольклора, начиная с 60-х годов, составляло одну из характерных особенностей русской фольклористической школы. В советской фольклористике исчезла узко биографическая трактовка вопроса; стало невозможным обычное в дореволюционной науке отождествление творчества народных мастеров искусства с творчеством писателей². Биографическая тема растворилась в общей постановке социальных проблем и вылилась в исследования о соотношении личного творчества и идейной жизни коллектива. Пионерами в таком осмыслении этой темы были М. К. Азадовский и Б. и Ю. Соколовы. В 1922 г. появляются «Ленские причитания» М. К. Азадовского. Вскоре после них выходит книга Б. М. Соколова «Сказители»; а вслед за тем ряд новых работ М. К. Азадовского: «Сказки Верхнеленского края» («Сибирская живая старина», в. 1, Иркутск, 1925); «Верхнеленские сказки», Иркутск, 1927, «Eine sibirische Märchenerzählerin» (Helsinki, 1926, FFC, N 66—68); наконец, в 1932 г. выходит сборник «Русская сказка. Избранные мастера» (I—II,

В. И. Чичеров и др.) и т. д. В 1947 г. Казанским филиалом АН СССР, по инициативе и при участии кафедры и кабинета музыкального фольклора Московской гос. консерватории, осуществляется экспедиция по следам Н. Е. Пальчикова (ранние записи русского многоголосья в б. Мензелинском у., Уфимской губ.).

¹ М. Горький. О литературе. Разрушение личности, стр. 54.

² См., например, дореволюционные работы П. Ончукова, Б. и Ю. Соколовых и др. Эта концепция развита в немецкой фольклористике Уландом.

Academia, 1930). Глубокая убежденность в огромных творческих возможностях народа делает достоянием науки всего мира творчество вновь открываемых мастеров — Винокуровой, Куприянихи (Барышниковой), Ковалева, Сороковикова, Коргуева, Богдановой-Зиновьевой, Марфы Крюковой и др.

Советская наука отказалась от ограничения фольклора привычными рамками крестьянского народного творчества и потребовала внимания ко всем явлениям устного поэтического и музыкального искусства, утверждая одни и говоря о необходимости борьбы с другими.

Вводимый в орбиту изучения материал объединялся под широким заголовком собирания и изучения городского фольклора. В 1925 г. Ю. М. Соколовым в журнале «Вестник просвещения» (кн.1) была напечатана небольшая статья «Песни фабрики и деревни», написанная на основе экспедиционных материалов, полученных в поездке к рабочим посудной фабрики им. Калинина, Калининской области. Рабочий фольклор вызвал к себе живой интерес. Особенно энергично приступил к работе в этой области П. М. Соболев. Он написал и опубликовал ряд статей: «О песенном репертуаре современной фабрики» (Ученые записки Института литературы и языка РАНИИОН, т. 2, 1928), «Современный фабрично-городской фольклор» («Печать и революция», 1929, кн. 6), «Новые задачи в изучении фольклора». («Революция и культура», 1929, кн. 1) и др. По поручению РАНИИОН и ГАХН он в 1929 г. возглавил первую специальную экспедицию по изучению фольклора фабрик и заводов¹. В то же время на московских и подмосковных фабриках и заводах начинается собирание фольклорных материалов.

Работа над фольклором пролетариата вскоре делается общим достоянием советской фольклористики. Много ценного в этой области делают фольклористы Ленинграда, которые уже в 1932 г. выступают в печати с сообщениями о своих достижениях². С 1932 г. систематически изучается устное творчество рабочих ленинградских предприятий. Группа фольклористов Ленинграда, собирающая и изучающая рабочий фольклор, проводит работу под руководством М. К. Азадовского не только в Ленинградской области, но и в Карелии и в других местностях Советского Союза.

Сбором и изучением рабочего фольклора начинают заниматься все более широкие круги фольклористов — его

¹ В составе ее работали М. И. Кострова, А. К. Мореева, Э. В. Померанцева и Б. Л. Розенфельд.

² См., например, А. М. Астахова и З. В. Эвальд. Отчет о работе бригады по изучению фольклора рабочей среды. «Советская этнография», 1932, № 2.

изучают в Донбассе, на Урале, в Саратове, в Карелии и других местах¹. Рабочий фольклор послеоктябрьского периода невозможно оторвать от произведений дооктябрьского периода и, в частности, произведений революционного подполья, носивших агитационно-пропагандистский характер². Поэтому перед фольклористами, исследовавшими пролетарский и революционный фольклор, встала задача — обследовать мемуарную и научно-популярную литературу, журнальные статьи по истории революционного движения, подпольные песенники и пр. Надо было записать песни (тексты и мелодии) от участников революционного подполья. Учет и собирание революционной поэзии были начаты в 1935—1936 гг.; по инициативе Фольклорной комиссии АН СССР была создана специальная бригада фольклористов и музыковедов (М. С. Друскин, П. Г. Ширяева, С. Д. Магид, В. И. Чичеров и др.), которая провела кропотливую и сложную работу восстановления революционного репертуара XIX—XX вв.

Проблематика традиционного крестьянского и городского фольклора, которую советские ученые разрабатывали преимущественно на материалах творчества восточных славян, не является исключительной для устного искусства русских, украинцев, белоруссов. Восточнославянская фольклористика играет роль ведущей науки, которая передает свой опыт и знания братским народам СССР, в чем устным творчестве нередко встают те же проблемы.

Коррективы в постановку вопроса вносятся с учетом национальной специфики и места народа в общей системе политической и экономической жизни Советского Союза. Постановка научных проблем в отношении творчества народов при этом приобретает тем большее значение, что она связана с созданием национальной социалистической культуры. Устное

¹ Из многочисленных работ, посвященных проблеме рабочего фольклора, можно назвать некоторые: П. М. С о б о л е в. Фольклор фабрично-заводских рабочих. Смоленск, 1934; Р. С. Л и п е ц. Изучение фольклора подмосковных шахтеров. «Советское краеведение», 1934, № 11; С. Д м и т р и е в. Рабочий фольклор XVIII в. «Литературное наследство», 1935, № 19—21; П. Г. Ш и р я е в а. Из материалов по истории рабочего фольклора. «Советский фольклор», 1935, № 2—3; А. Г у р е в и ч. Фольклор ленских рабочих. «Сибирские огни», 1935, № 5; А. Л. Д ы м ш и ц. Очерки по истории ранней пролетарской поэзии и рабочего фольклора (опубликованы тезисы диссертации на степень кандидата наук). Л., 1936; П. Б а ж о в. Уральские тайные сказы и побывальщины. «Красная новь», 1936, № 11; Песни и сказки на Онежском заводе. Петрозаводск, 1937; А. М и с ю р е в. Легенды и были. Сказания алтайских мастеровых. Новосибирск, 1938; А. В. Г у р е в и ч. Песни и устные рассказы рабочих старой Сибири. Иркутск, 1940.

² В 1930 г. в издании бывших политкаторжан вышел сборник «Песни каторги и ссылки», явившийся первым опытом антологии русских революционных песен от декабристов и народников до 1917 г.

народное творчество, наряду с искусством письменного художественного слова, естественно, должно явиться основой и источником национальной советской литературы.

Сокровища национальной культуры братских народов СССР, сохраненные народной памятью и живущие в устной передаче, имеют огромное идейно-художественное и историко-познавательное значение. Эпос армян «Давид Сасунский», нартовский эпос осетин и кабардинцев, киргизский «Манас», узбекский, каракалпакский, казахский эпос об Алпамыше, якутские олонхо и т. д. говорят о прошлом и настоящем народов Советского Союза, раскрывают их мировоззрение, отношение к действительности, идеалы и устремления.

Собирание и публикация материалов национального фольклора были развернуты еще в дореволюционное время крупнейшими русскими этнографами (В. Радлов, Л. Я. Штернберг, В. Г. Богораз-Тан и др.). Эта традиция была продолжена после революции советскими этнографами (И. И. Зарубин, Н. П. Дыренкова, А. А. Попов, Б. О. Долгих, В. Н. Чернецов и др.). Великая заслуга в области пропаганды национального словесного и музыкального фольклора принадлежит русским ученым (в особенности Ю. М. Соколову), писателям-переводчикам, композиторам и певцам, но ведущую роль в этом деле играют национальные писатели и композиторы.

Советская фольклористика является прямой наследницей лучших традиций мировой науки о народном творчестве. Бережное сохранение и творческое развитие на основе марксизма-ленинизма достижений и открытий предшествующих поколений ученых, разработка новых проблем творчества народа определяют дальнейшие пути развития советской фольклористики.





Народное
творчество
эпохи
феодализма





НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО В ПЕРИОД ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ ФЕОДАЛЬНЫХ ОТНОШЕНИЙ НА РУСИ (XI—XV вв.)

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ РАЗВИТИЯ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА В УСЛОВИЯХ РУССКОГО ГОСУДАРСТВА X—XV вв.

Конец первого и начало второго тысячелетия нашей эры — период серьезных и глубоких изменений в жизни Восточной Европы. В это время происходил длительный и сложный процесс формирования древнерусской народности из племен, населявших Восточно-Европейскую равнину. Это были в основном земледельческие племена, занимавшиеся также охотой, скотоводством и рыболовством, упорно осваивавшие земли, наиболее удобные для сельскохозяйственной обработки. В процессе формирования древнерусской народности развивался сельскохозяйственный труд, а вместе с тем рождались, росли города, ширилась и укреплялась торговля, развивались ремесла, промыслы. Постепенно создавалось государство, во главе которого вставало Киевское княжество. Города становились центрами политической, культурной, экономической жизни; в них сосредоточивалась военная сила, возглавляемая князем и наводившая страх на соседние народы.

Выразительно характеризовал Русь IX—X и начала XI в. К. Маркс. Он указал на деятельность «Олега, бросившего против Византии 88 000 человек и продиктовавшего, укрепив свой щит в качестве трофея на воротах этой столицы, позорные для Восточной Римской империи условия мира... Игоря, сделавшего Византию своей данницей... Святослава, похвалявшегося: «греки доставляют мне золото, драгоценные ткани, фрукты и вина, Венгрия снабжает скотом и конями, из России я получаю мед, воск, мех и людей»... Владимира, завославшего

Крым и Ливонию и принудившего греческого императора отдать ему дочь»¹.

В княжение Владимира были осуществлены важные реформы. Одной из них была реформа вероисповедания: на смену язычеству пришло христианство. Крещение Руси явилось актом большой исторической значимости. Объединяя славянские племена, оно также открыло большие возможности для использования мировых культурных и художественных ценностей и дало новое направление развитию культуры и искусства древнерусской народности.

Реформы, совершавшиеся в княжение Владимира, содействовали укреплению Руси, усилению ее мощи. Они были продолжены в княжение сына Владимира — Ярослава Мудрого, при котором становилась более активной экономическая жизнь страны, укреплялась политическая независимость древнерусского государства, развивались ремесла, искусство, строились величественные храмы (киевская София и др.), рождалась оригинальная русская литература. В его княжение были созданы школы писцов, осуществлены многочисленные переводы.

В жизни Восточной Европы X—XI столетия были периодом исторического перелома. Вполне понятно, что в древней Руси возникало стремление зафиксировать в той или иной форме исторические события. Стремление к историческому осмыслению происходящего вызвало разнообразные рассказы и песни об исторических событиях, передававшиеся из уст в уста; с развитием письменности эти события отражались в литературе. В древней Руси не записывали народного творчества. Поэтому о том, что пели и рассказывали в то время, мы можем судить по дошедшим до нас в устном бытовании древнерусским фольклорным текстам и по отражению легенд и преданий в памятниках литературы и письменности. По ним можно заключить, что общественные процессы, совершавшиеся в Восточной Европе, явились историческими предпосылками развития фольклора древнерусской народности и что разнообразные произведения устной поэзии отражали действительную жизнь со всеми ее противоречиями и в ее развитии.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РУССКОГО НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА XI—XV вв. НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО ПО ДАННЫМ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ПИСЬМЕННОСТИ

Памятники литературы древней Руси не дают полных и всесторонних сведений о народном творчестве. Отрицательное отношение к нему как к бесовскому искусству, смущающему

¹ К. М а р к с. Секретная дипломатия. Об этом периоде истории Руси см. акад. Б. Д. Г р е к о в. Киевская Русь. М., Учпедгиз, 1949.

человека, вело к тому, что проповедники и большинство писателей порицали песни и сказки, но достаточно ясно не раскрывали их содержание. И все же, несмотря на такое положение вещей, на основании беглых упоминаний о том, что пелось и рассказывалось, можно утверждать, что в древней Руси существовали все главные жанры народной поэзии, известные по записям XIX—XX вв.: былины, сказки и предания, легенды, обрядовая поэзия, лирические песни, пословицы, загадки, драматические произведения. Особенно ценные сведения о том, что пел и рассказывал народ, содержатся в летописях и в героических повестях. Историко-героическая повествовательная литература позволяет реконструировать произведения народного творчества, создававшиеся во времена Владимира Святославича и его потомков, да и в предшествовавшие десятилетия. В то время, видимо, особенно широкой популярностью пользовался жанр *исторических преданий и легенд*, в которых даже вымышленные истории рассказывались, как истинные. Показательны в этом отношении легенды об основании Киева, представляющие собой типичную разновидность популярных и известных у разных народов преданий о возникновении государств и основании важнейших городов.

Киев, гласит предание, был построен Кием, Щеком и Хоривом — сильными и смелыми людьми, которые вместе с сестрой своей Лыбедью пришли и стали на берегу Днепра. Предание о Кие, Щеке и Хориве связывается с тремя урочищами — Владимировой горой у Боричева взвоза, Щековицей и Хоривицей, на которых были древнейшие киевские поселения.

Предание об основателях Киева, зафиксированное летописью, как и все произведения устного творчества, варьировалось и сообщало разные сведения о главном герое, именем которого был назван город, ставший во главе княжества. Летописец, записывая творимые народом предания и легенды, упоминает об их разпорочивости: «Ини же, не сведуще, рекоша, яко Кий есть перевозник был, у Киева бо быше перевоз тогда с оной стороны Днепра, темь глаголаху: на перевоз на Киев. Аще бо бы перевозник Кий, то не бы ходил Царюгороду; но се Кий княжаше в роде своемь, приходившю ему ко царю, якоже сказуютъ, яко велику честь приял от царя, при которомь приходив цари»¹.

Предание о создании Киева, как многие другие предания об основании крупных городов — государственных центров, является фактически преданием о родоначальнике. В древней

¹ «Повесть временных лет». Часть I, текст и перевод. Литературные памятники. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1950, стр. 13.

Руси существовал целый цикл подобных преданий, рассказывавших о разных городах, возникавших в местностях, где обитало то или другое славянское племя; их приводит «Повесть временных лет». Таково предание о Радиме, от которого пошли радимичи, и Вятке, от которого пошли вятичи ¹. Таково же предание о Рюрике, Труворе и Синеусе, новгородско-изборско-белозерское по происхождению. В нем говорится о призвании трех братьев-варягов, звавшихся русью и княживших в Новгороде, Белозере и Изборске (в этих городах показывали могилы легендарных князей) ².

Предания и легенды о родоначальниках и основателях городов повествуют о своих героях, связывая их узами братства, вряд ли существовавшими в действительности. Племена были разделены, и военачальники разных племен, как и другие члены их, не были связаны кровной близостью. Но в своей жизни и борьбе племена нередко объединялись, возникали союзы племен, совместно действовавших в походах и в защите от врага. Поэтическим выражением этого и явилось понятие братства, родства древнерусских легендарных военачальников, героев, князей. Есть основание думать, что легенды о братстве Рюрика, Синеуса и Трувора, Радима и Вятко, Кия, Щека и Хорива отразили племенные отношения, существовавшие в начальный период создания древнерусского государства.

Особой группой преданий и легенд, отраженных в литературе, являются рассказы о подвигах героев-воинов и о воинских походах. Часть таких повествований также содержит воспоминания о жизни племен еще до образования государства; часть отражает переход от военной демократии к феодализму и развитие феодальных отношений на Руси.

Древнейшие предания и легенды этой группы рисуют борьбу славян с хозарами, с печенегами и походы против Византии. Если предания о родоначальниках говорили о том, как основывались города и создавалась земля русская, то предания и легенды о походах и войнах-героях возвеличивали силу, мощь, непобедимость Руси. Летопись, например, рассказывает о том, как хозары пошли на славянское племя полян и потребовали с каждого двора, с каждого «дыма» дань. Поляне соглашались уплатить дань, дав с каждого «дыма» по мечу. Хозарские старцы говорили, что это дань опасная, у славян мечи острые с двух сторон, и предупреждали князя: «Не добра дань, княже! Мы ся доискахом оружьемь одиноку стороною, рекше саблями, а сих оружье обоюду остро, рекше мечь.

¹ «Повесть временных лет». Часть I, текст и перевод. Литературные памятники. М.-Л., Изд-во АН СССР, 1950, стр. 14.

² Там же, стр. 18 и след.

Си имуть имати дань на нас и на инех странах». Так и случилось, как говорили старцы. Получив с каждого «дыма» по мечу, хозары через некоторое время оказались побежденными и платили дань славянам¹.

Предание создает образы мудрых людей, действия которых спасают города и села от вражеской власти и предрекают гибель врага. Образ русичей, находящих выход из самых тяжелых положений, спасающих соплеменников-горожан от покорения врагу, — типический образ воинской легенды. Особенно выразителен он в легенде о белгородском киселе. Легенда говорит, что в отсутствие князя Владимира печенеги осадили Белгород, и в нем начался сильный голод. Белгородцы уже теряли надежду на спасение. В это время один из старцев предложил собрать по горсти овса, или пшеницы, или отрубей и, сделав болтушку, из которой варят кисель, влить ее в бочку, вырыть яму и поставить в нее бочку с болтушкой; затем он велел собрать остатки меда, положить его в бочку, приготовить медовое сусло и поставить бочку с медом в другую яму. Наутро послали за печенегами и показали им болтушку для киселя и медовое сусло, утверждая, что жителей города кормит сама земля. Печенеги, видя все это, поверили осажденным и, сняв осаду, ушли от города².

Легенды о воинской хитрости и смелости, проявляемых в борьбе с врагом, многочисленны. Таково легендарное предание об отроке-кисвялянине, который под предлогом поисков убежавшего коня пробрался через полчища печенегов, осадивших Кисв, и призвал на помощь осажденным русскую дружину³, и многие другие. Но особенно интересна легенда о Кожемяке⁴ — простом парне незнатного рода, спасшем русичей от печенегов. Отзвуки легенды о Кожемяке — отроке необычайной силы — звучат в сказках восточных славян (ср. сказки о Кожемяке, напечатанные в сб. А. Н. Афанасьева «Народные русские сказки»). Самая же тема единоборства с врагом тесно связана с былинами, в которых столкновения с полчищами татар очень часто изображаются как единоборство богатыря с одним или многими («силы татарской — тысящи») воинами.

Образ Кожемяки — образ могучего «среднего телом» отрока, победившего великана-печенега, пришедшего с тьмой сородичей воевать Русь. Во имя победы над печенегами князь Владимир «заложил город на броне томь, и нарече и Переяславль, зане перея славу отроко ть. Володимер же великимь

¹ «Повесть временных лет», стр. 16—17.

² Там же, стр. 87—88.

³ Там же, стр. 47—48.

⁴ Там же, стр. 84—85.

мужем створи того и отца его. Володимер же възвратися в Къев с победою и с славою великою»¹.

Несомненно на основе устных преданий и легенд возникли летописные рассказы о правителях и военачальниках Руси — предках князя Владимира Святославича и его сына Ярослава Мудрого, при которых рождается русская литература. Предания о князе Олеге, о Святославе, о бабке Владимира Ольге входят существенной составной частью в древнерусские воинские повествования характеризуемого цикла. В них сочетались легендарно-сказочные мотивы, получившие распространение у разных народов, с реальными бытовыми подробностями, с правилами общежития и обрядами древнерусского быта. Особенно ясно выступают реальные элементы в преданиях об Олеге Вещем и о мудрой княгине Ольге.

Олег Вещий изображен мудрым и прозорливым воином-предводителем во многих походах. Широко известно записанное в летописи под 907-м годом предание о походе Олега на Царьград. Русские подошли к Царьграду на 2000 кораблях, так говорит летопись. Увидав приближающихся русских, греки замкнули Суд (залив Золотой Рог) цепью, и корабли не могли пройти к Царьграду. Но Олег обманул греков. Русским хорошо был известен способ передвижения волоком: перебираясь с одной реки на другую, русские ставили лодки на колеса и так перетаскивали их по суше от одной реки к другой. Так поступил Олег и теперь. Он поставил на колеса свои корабли, по суше подошел к Царьграду и взял его.

Но легенда, создавая образ вещего Олега, победителя врагов в многочисленных походах, рисует его обыкновенным человеком своего времени. Вещий Олег, утверждали легенды, не в силах предотвратить грядущее. К его имени в летописи прикрепляется популярная у разных народов легенда о гибели героя от своего коня. Рассказ о смерти Олега от укуса змеи, выползшей из черепа его любимого коня, так прекрасно переложенный А. С. Пушкиным, во многом — даже в деталях — совпадает с преданием о смерти скандинавского героя Орвард-Одда.

В кругу преданий и легенд древней Руси о воинах-героях и о походах против врагов следует особо отметить то, что рассказывалось о княгине Ольге. Ее образ в преданиях очень далек от житийных образов, восхвалявшихся церковниками древней Руси. Это величавый образ мудрой правительницы, женщины, преданной русской земле и мстящей врагам, и в то же время не останавливающейся, в соответствии с обычаями своего времени, перед самым жестоким истреблением врагов.

¹ «Повесть временных лет», стр. 85.

Летопись сохранила разные предания об Ольге. Наиболее интересны те, которые рассказывают о ее мести древлянам за смерть ее мужа — князя Игоря. В этих преданиях, как и в других, общие для фольклора разных народов мотивы принимают специфически русские формы. Описание сватовства древлянского князя к Ольге содержит характерные для русского свадебного обряда иносказания. Трижды князь посылает сватов и трижды, пользуясь метафорическими формулами загадок, Ольга заменяет ожидаемый свадебный обряд похоронным, уничтожая сватов-древлян (первый раз сваты, принесенные по приказу Ольги в ладьях, были заживо погребены в яме — ср. древнерусский обычай погребения в ладьях; другие сваты были уничтожены в бане: мытье в бане — обряд свадебной обрядности, но также и обряд похорон — ср. омовение умершего; третьи сваты также были убиты, и на их телах Ольга свершила тризну по мужу своему Игорю)¹.

Исторические предания и легенды по своему характеру близки к героическим песням древней Руси — к *былинам*. Эти жанры связывает друг с другом не только близость темы: события истории и подвиги могучих воинов, военачальников, князей. Их связывает бытописание, особенности образности древнерусского прозаического и стихотворного эпоса. И предание и былина повествуют о жизни и походах, о победах и пирях дружинников — воинов-богатырей. Когда летописное предание рассказывает, как князь Владимир Святославович на своих пирях «варил по триста провар меду» и на них было «и множество мяс, от скота и от зверины», то естественно вспоминается столь же образное описание былинного пира Владимира и многих князей, бояр, удалых богатырей («Красно солнышко идет с утра до вечера, а и пир идет на веселе»). Бои и единоборство воинов с врагами имеют в преданиях тот же характер, что в былинах. Самые образы деятелей древней Руси несут единую для былин и преданий печать героической борьбы. Таков, например, образ отца Владимира — князя Святослава, — воина, который свой век провел в походах, удовлетворялся простой жизнью дружинника, пренебрегал удобствами и роскошью. Летопись говорит о Святославе: «Князю Святославу възрастъю и възмужавшю, нача вои совкупляти многи и храбры и легько ходя, аки пардус, войны многи творяше. Ходя воз по собе не возяше, ни котля, ни мяс варя, но потонку изрезав конину ли, зверину ли или говядину на углех испек, ядыше, ни шатра имяше, но подъяклад постлав и седло в голо-

¹ Предания об Ольге перепечатаны в составленной Н. К. Гудзием «Хрестоматии по древней русской литературе».

вах; тако же и прочии вои его вси бяху. И посылаше к странам, глаголя: «Хочю на вы ити»¹.

Торжественно-героическое описание образа князя-воина в летописи несомненно связывается с традициями народного песенного эпоса, с «песнетворчеством», рассказывающим о «былинах» прошлого и сего времени. Древняя русская литература сохранила свидетельства о пении песен прославленными певцами. В летописи упоминается «словутный» певец Митуса, отказавшийся петь князю и насильно приведенный к нему. В «Слове о полку Игореве» есть прекрасный образ Бояна, творившего песни-славы, вспомилавшего первые времена усобицы. Образные сравнения дают представление об эпико-героическом творчестве создателей и исполнителей песен, о событиях современных и прошлых дней. Боян растекался мыслью по древу, серым волком по земле, сизым орлом под облаками; свои вещи персты он опускал на живые струны, и они сами славу князьям рокотали. Как и Боян, неведомый нам автор «Слова о полку Игореве» создает эпическое повествование о сражениях с половцами, о пленении и побеге из плена князя Игоря, о горе и радостях Ярославны и жен русских. «Слово», написанное им, перенесло в литературу традиции народного эпического песнетворчества, наиболее ярко выраженные в поэтике, в образах и языке русских былин (см. в главе о былинах анализ их поэтики). К XII в. эти традиции по всем данным получили свое полное выражение; использовавшие их древнерусские писатели создали в литературе особый, «песнетворческий» стиль. Современник «Слова о полку Игореве» Кирилл Туровский (XII в.) в «Слове в похвалу отцам Никейского собора» говорил о разной манере письма современных ему писателей и проповедников. Он выделял летописцев, которые пишут «не украшая пишущего», «вся временно-бытства земскаа, не обинуюся показують», и песнетворцев, что «приклоняют свой слух в бывшая межи цесари рати и ополчения», чтобы поведать их «украшены словесы».

Песнетворчество, как видно, оказывало воздействие на литературу. Отголоски былевого эпоса обнаруживаются в легендах и преданиях письменной литературы, в ряде случаев имевших историческую основу; героями их являются богатыри. В летописях встречаются имена разных былинных богатырей, особенно часто ближайших помощников Ильи Муромца — Добрыни и Алеша.

Как предполагают исследователи, у Алеша Поповича был исторический прототип — ростовский воин-богатырь Александр, живший в конце XII — начале XIII в. В летописи сведения

¹ «Повесть временных лет», стр. 46.

об Алеше Поповиче противоречивы: она называет его современником разных князей, живших то в XI, то в XIII в. В соответствии с этим Алеша сражается то с печенегами или с татарами, то участвует в междоусобной борьбе ростовского и суздальского князей. Видимо, образ исторического деятеля древней Руси, ростовского богатыря Александра, был заслонен песнями и преданиями о его подвигах, и в историческую запись о событиях и подвигах героя вошли элементы поэтического вымысла. Такое смешение поэтического вымысла с историей особенно заметно в поздних летописях (например, Никоновской), в которых и самый образ богатыря обрисовывается, как образ былинного эпического героя ¹.

Более определенны летописные записи о Добрыне Никитиче. Правда, и в них намечается отступление от исторической конкретности, но в значительно меньшей мере, чем в записях о подвигах Алеси: в летописях основные повествования о Добрыне сгруппированы вместе и говорят, что он жил при Владимире Святославиче (отступлением от этого является лишь упоминание о гибели славного русского богатыря Добрыни Рязаньча Златого пояса вместе со многими другими богатырями в битве с татарами на реке Калке в 1224 г.).

Летопись обрисовывает Добрыню как видного государственного деятеля конца X — начала XI в. Она называет его родным дядей князя Владимира, братом матери Владимира Ольгиной ключницы Малуши (с этим связывается встречающееся в былинах утверждение, что Владимир — неродовитый князь). Предания и легенды, записанные в летописях, позволяют восстановить основные факты деятельности Добрыни и датировать их. Под 970 г. рассказывается, что новгородцы просили князя Святослава дать им на княжение одного из своих сыновей. Княжичи Ярослав и Олег, гордые рождением от жены Святослава, княгини, отказались идти в Новгород. Тогда Добрыня посоветовал новгородцам просить поставить князем Владимира — сына рабыни, ключницы Малуши. Новгородцы так и сделали, и Владимир еще отроком пошел в Новгород на княжение.

Через 10 лет после этого, как рассказывает летопись, Добрыня выступает сватом. Он добывает в жены Владимиру княжну Рогнеду, дочь Рогволода, княжившего в Полоцке. Рогнеда не хотела идти за незнатного Владимира, хотела стать женой брата его Ярополка, который, убив в 975 г. своего брата Олега, властвовал на Руси. Добрыня разгромил Полоцк, убил Рогво-

¹ Об эволюции образа Алеси Поповича в летописях и былинах и о сюжетах былин о нем см. в главе «Былины», стр. 227—229.

лода, а Рогнеду силой отдал Владимиру. Она приняла имя Гориславы.

С летописным рассказом о добывании силой невесты для Владимира связана былина о Добрыне-свате. Примечательно, что в отдельных вариантах отказ отдать в жены Владимиру былинную невесту Апраксию мотивируется перодовитостью князя: «еще ваш-от князь не велик собой...», «еще ваш-от князь есть холопище...». В летописи рассказ о сватовстве записывается дважды; вторичная запись, помеченная 1128 г., более детально и поэтична и сопровождается указанием на устное бытование рассказываемой истории: «яко сказаша ведущим преж...». Это свидетельствует о том, что уже в Киевской Руси жили предания и песни о женитьбе Владимира.

Добрыня, по летописным рассказам, вместе с Владимиром совершает успешные воинские походы. Так, под 985 г. говорится, что Добрыня и Владимир ходили походом на болгар и заключили с ними мир. В былинах соответствия этому описанию нет, но самая воинская тематика связывает подобные летописные рассказы с былевым эпосом.

Поздние письменные источники добавляют к приведенным рассказам о Добрыне сведения о том, что он вместе с Владимиром крестил русских — новгородцев (см. Степенную книгу; В. Н. Татищев сообщал об этом, ссылаясь на использованную им так называемую Якимовскую летопись). Некоторые ученые (В. Ф. Миллер и др.), опираясь на эти свидетельства, утверждали, что тема крещения Руси отразилась в былевом эпосе: былинку о Добрыне и Змее они считали аллегорическим изображением крещения Руси (образ Змеи поганой при этом истолковывался как образ языческого божества, уничтожаемого в единоборстве христианином, совершающим крещение).

Имена богатырей упоминаются в различных летописях и памятниках литературы и письменности. Видимо, популярность эпических песен и сказаний о богатырях была огромна; незыблемой была также вера в истинность описываемых подвигов. Поэтому и такие исторические события, как нашествие татар и начало татарского ига, и в устном эпосе и в письменной литературе осмыслились как поражение и гибель богатырей. Среди былин известна былина о Камском (иначе Калцком) побоище; в ней рассказано о великой битве, в которой богатыри победили врагов, но неразумное хвастовство Алеши Поповича и Гаврилы Долгополого (оба они, как утверждает эпос, из духовного звания) воскрешает побитую вражью силу, и богатыри гибнут в неравном бою. Эта былина — устно-поэтическая параллель летописной повести о Калкской битве. Повесть о битве на реке Калке 1224 г. была создана в пределах Киева, перешла на север и вошла в начале XIV в. в состав

общерусского летописного свода. Она передавала ужас, вызванный ранее невиданным врагом — татарами, и спрашивала: не тот ли это народ, который, как рассказывала библия, был заперт до скончания века для того, чтобы в дни кончины мира выйти и «попленять всю землю от востока до Ефранта и от Тигра до Понетского моря, кроме Ефиопья»? В эту страшную годину, утверждает летописная повесть, и погибли русские могучие богатыри: «Тогда убиен от татар над рекою над Калком великий князь киевский Мьстислав Романович, княжив лет 10; убиша Александра Поповича, а с ним богатырь 70, и людей множество...»¹.

Параллельные былинам летописные повести, краткие упоминания о богатырях, встречаемые в памятниках письменности, сжатые и развернутые характеристики былинных героев — все убедительно свидетельствует о том, что эпическая песенная поэзия — былины, воспитывающие патриотические чувства, создавались и бытовали в древней Руси во всех княжествах. Особенно большую роль играли былины во время татарского ига — они будили русский народ, звали его на борьбу с врагами, полонившими Русь. Развитие былевого эпоса в условиях борьбы с татарами и обусловило то, что основной темой героических былин стала тема защиты русской земли и народа от чужеземных насильников, которые в былинах, независимо от того, кем они были на самом деле, называются половцами, печенегами, хозарами, польскими панами или литовскими князьями.

В условиях того же татарского ига и борьбы с татарами зарождается и получает начальное развитие другой песенно-исторический жанр — *исторические песни*. Наиболее ранние исторические песни были связаны с борьбой с татарами. Так, песня об Авдотье-рязаночке связывается с нашествием Батыя на Рязань и поэтически рассказывает о восстановлении рязанского княжества (ср. эту песню с последней частью повести о нашествии Батыя на Рязань; повесть опубликована в Хрестоматии по древней русской литературе, составленной Н. К. Гудзием). Песня же о Щелкане Дудентьевиче² является откликом на восстание в Твери в 1327 г.

Тверская летопись об этом восстании рассказывает так: в 1325 г. тверской князь Дмитрий Михайлович был убит в Орде, и на княжество сел Александр Михайлович. По приказу хана Узбека (Азьяка) его двоюродный брат Шевкал, сын Дюденыя, явился в Тверь «и въздвиже гонение велико на христианы

¹ См. образцы повести о битве на реке Калке в «Хрестоматии по древней русской литературе», сост. Н. К. Гудзием.

² По варианту, опубликованному в сб. Кириш Данилова «Древние российские стихотворения», под ред. П. Н. Шеффера. СПб., 1901.

насильством, и граблением, и биением, и поруганием». 15 августа 1327 г., когда татары отняли лошадь у некоего дьякона, «дьякон же сжалился и зело начат въпити глаголя: «о мужи Тверьстии, не выдайте!» И бысть между ими бой: татарове же, надеючися на самовластие, начаша сечи, и абие стекошася челоуеци и смятошася людие, и удариша в колоколы, и сташа вечием, и поворотися весь град, и весь народ том часе събрашася, и бысть в них замятня, и кликнуша тверичи, и начаша избивати татар, где кого застронив, и самого Шевкала убиша и всех порядку»¹.

В песню имя Шевкала, сына Дюдены, вошло в слегка измененном виде: Щелкана Дудентьевича. Содержанием песни стало описание насилия, грабежа, избиения и поругания, вторимого Щелканом, и расправы с ним восставших тверичан. При этом случайный повод, вызвавший восстание, — просьба дьякона о помощи — песнь опускает. Обобщая происходящие события, песнь берет главное. Шевкал-Щелкан обрисован как беспощадный насильник, собирающий дань с русских людей. У кого нет денег, он берет то, что есть; у кого ничего нет — берет в рабство семью или самого данника. Созданный песнью тип татарина-насильника углубляется благодаря внесению в нее вымысла: беспредельная жестокость, честолюбие, жажда наживы Щелкана подчеркнуты в эпизоде убийства сына и испивания сыновней крови Щелканом ради получения места наместника в Твери.

Обобщение и типизация действительности, как видно, ведет к умолчанию о мелких случаях, имевших место в жизни, и к включению подробностей, полно и глубоко раскрывающих сущность образов и характер событий. Мрачный образ Щелкана, завладевшего Тверью, сам по себе объясняет, почему вспыхнуло восстание. Песнь утверждает, что когда не помогли дары, отданные Щелкану, и он еще больше стал бесчинствовать, Щелкана убили. В дальнейшем летопись и песнь расходятся. Песнь завершается словами:

Тут смерть ему случилася,
Ни на ком не сыскалося².

Летопись же говорит о жестоком подавлении восстания в Твери.

Жанр исторических песен в XIV—XV вв. только зарождался. От былин исторические песни отличались особенно

¹ См. Н. П. Андреев. Русский фольклор. Хрестоматия. М.—Л., Учпедгиз, 1938, стр. 287.

² Кирша Д а н и л о в. Древние российские стихотворения, 1901, стр. 14. О песне про Щелкана см. Н. Н. В о р о н и н. Песня о Щелкане и Тверское восстание 1327 г. «Исторический журнал», 1944, № 9, стр. 75—82.

стями образов, приемами обрисовки исторической действительности. В условиях борьбы с татарским игом зарождалось стремление не только обобщенно и в известной мере условно изобразить противостояние врагу и победу над ним, но и запечатлеть отдельные события. Позднее, в XVI и последующих веках, в песенной исторической поэзии такая конкретизация станет главенствующей; вместе с тем обобщенно-монументальный стиль былин для XVI—XVII вв. станет нетипичным при изображении современных событий. В это время уже вполне отчетливо обозначится отличие исторических песен от былин: бóльшая связь песен с конкретными событиями истории, при изображении которых в меньшей мере используются условные приемы поэтики, создающие ощущение эпической медлительности и неторопливости развивающегося действия. В XVI в. собственно и сложится окончательно жанр исторических песен, зародыши которого появляются в XIV—XV вв. Исторических песен домосковской Руси, кроме песни о Щелкане и «Авдотья-рязаночке», до нас не дошло; может быть, их и не было. Попытки реконструировать песни о Евпатии Коловрате и об Александре Невском, сделанные Б. Н. Путиловым¹, интересны, но вызывают сомнения, так как предлагаемая реконструкция забытых произведений не учитывает в достаточной мере поэтического своеобразия жанра исторических песен, отличающего их от других жанров.

Наряду с историческими жанрами фольклора (преданиями, легендами, былинами, зарождающимися историческими песнями), отраженными в древнерусской литературе и письменности, были широко распространены жанры, отразившие глубокие изменения в сознании людей, происходившие в результате исторических событий в конце X и в XI вв. Значительную роль играло введение христианства, ломавшего языческие представления и верования. Христианские обряды, образы христианской религии через устное слово церковников, через письменность и литературу проникали в быт и сплетались с привычным язычеством. На Руси утверждалось бытовое православие, в котором за образами христианских святых — Иисуса Христа, богородицы — можно было различить древних языческих славянских богов, представления о которых возникали в разных условиях жизни. В одном из интереснейших памятников письменности — «Слове о том, како первое погании поклонялись идолам» — говорится, что у славян с развитием язычества проходила смена богов. Прежде чем возникло поклонение богу — громовнику Перуну и другим богам его

¹ Обобщенно они изложены в книге «Русское народное поэтическое творчество», т. I. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 285—288.

круга, славяне поклонялись роду и рожанице, а до того — берегине (земле рождающей)¹. Монах, обличающий остатки языческих верований в народном быту, писал, обращаясь к своей пастве: «По святом же крещеньи Перуна отринуша, а по Христа Бога яшася, но и ноне по оукраинам молятся ему, проклятому богу Перуну, и Хорсу, и Мокоши, и Вилу, и то творят отай сего и не могут ся лишити проклятого ставленья вторья трапезы наречения роду и рожаницам, велику прелесть верным крестьяном, и на хулу святому крещенью и на гнев богу»².

Христианство не могло сразу и безболезненно искоренить веру в древних богов. Земля рождающая — Берегиня, женское существо, дающее жизнь человеческому роду — Рожаница, женская богиня — Мокошь при всем их различии были едины: люди верили, что они давали жизнь, плодovitость, плодородие. Представления о жизненности и плодovitости, реализующиеся в образе женщины-богини, были повсеместно распространены в древности. Поэтому с введением христианства на Руси образ женщины-матери, непорочно зачавшей Христа, искупителя человеческих грехов, и тем давшей человечеству новую жизнь, наслоился на образы матери-земли рождающей, матери-женщины, продолжающей род, и слился с ними. Произошло отождествление богоматери с древними славянскими божествами плодородия. Воспринимая христианскую религию, насаждаемую на Руси, народ переносил в нее привычные представления, прикрепляя к христианским обрядам древние обряды и обычаи.

Слияние образа христианской богоматери с женскими языческими божествами не было единичным фактом в бытовом православии славян. То же самое происходило с другими святыми. Так, святой Власий сливается с языческим скотским богом Велесом и воспринимает от него функции покровителя скота (скотий бог Велес упоминается в «Повести временных лет» в записях под 912 и другими годами, в памятнике XI в. «Слове некоего Христороубца» и в других документах). Илья Пророк христиан отождествляется с Перуном и становится страшным властителем грома и молний. Каждый святой «берет на себя» те или иные функции, и в связи с этим рождаются легенды о том, как святые помогают или вредят человеку в его повседневной жизни и труде³.

¹ Анализ этого памятника письменности см. в ст.: Б. А. Рыбаков. Древние элементы в русском народном творчестве. «Советская этнография», 1948, № 1, стр. 90—107.

² Ф. Булаев. Историческая хрестоматия церковно-славянского и древнерусского языков. М., 1861, стр. 529.

³ Общую характеристику жанра легенд см. в главе о сказках, стр. 295—298.

Заняв место языческих богов, христианские святые вызвали к себе то же отношение, какое существовало у славян-язычников к существам, которым они поклонялись. Святым приносили кровавые и бескровные жертвы, в честь их совершали обряды и пели обрядовые песни. Свидетельства об обрядах и жертвоприношениях святым, отождествляемым с языческими божествами, находим в этнографических материалах и в памятниках старой письменности. Вплоть до XIX — начала XX в. сохранялся обычай выкармливать к Николину дню быка и «на никольщину» закалывать его, устраивать общее пиршество. На Егория Храброго и в честь его иногда закалывали овцу и творили трапезу. На Кузьму и Демьяна резали кур и готовили из них еду, заклиная святых помочь во всех нуждах. О том, что языческие жертвоприношения сохранялись в христианской Руси, говорят различные памятники письменности. Так, в «Слове святого Григория» сказано о подобных, языческих по своему характеру, жертвоприношениях и обрядовых трапезах.

Введение христианства на Руси не уничтожило, а лишь видоизменило и привело к включению в православные церковные праздники языческих обрядов, действ, игр. Зимой на рождество, масленицу, весной в дни и недели пасхальных празнеств и троицы, летом на Ивана Купалу и в другие дни совершались различные обряды, проводились пиршества, ридились, творили заклятия, призывали урожай, плодovitость. В первые дни нового года и даже каждого месяца совершали обрядовые действия. О таких действиях, тождественных с античными греко-римскими празднествами — календами, — говорит, например, Славянская Кормчая по списку 1282 г.¹

Русские книжники, переводя книги для славян, часто отождествляли с древнерусским язычеством античные мифы, обряды, верования. Такое отождествление нередко раскрывает сущность того или другого образа или обряда у славян. Так, и в этом упоминании обрядов, приурочиваемых к первым дням месяца и года, упоминание Диониса и дионисовых празнеств раскрывает, что празднества были связаны с заклтиями плодородия. Этот смысл обряда раскрывается и другими упоминаниями Диониса в памятниках письменности древней Руси. Так, подводя итоги церковным запретам языческих празнеств первых столетий древнерусского государства, памятник XVI столетия «Стоглав» говорил о недопустимости «козлогласований» и подобных им «эллинских беснований» на Руси. Глава 93 Стоглава, ссылаясь на правило 62 «вселенского шестого собора

¹ Ф. Буслев. Историческая хрестоматия церковно-славянского и древнерусского языков, стр. 383.

святых отец», запрещает «коленды и ватай-врумалии эллинским и греческим языком глаголется...». «Козлогласование», поставленное рядом с «баснословием» (рассказыванием сказок, легенд, быличек), как выясняется из контекста, означает вообще пение мирских песен, противостоящее христианскому церковному песнопению. Указание на терминологию «эллинского и греческого языка» вполне согласуется с упоминанием «бога Диониса» и топтания винограда, не произраставшего ни в средней, ни в северной Руси.

Насколько тесно приведенные строки из Стоглава связаны со всей предшествовавшей церковной письменностью, осуждавшей народные обряды и обрядовую поэзию, свидетельствует то, что цитированная глава Стоглава в ряде фраз дословно повторяет описание античных обрядов, данное, например, в Кормчей книге по списку 1282 г.¹ В разнообразных документах древней Руси, вплоть до официальных церковных постановлений, упоминается Дионис. Так, в постановлении собора 1274 г. сказано: «И се слышахом: в субботу вечер собираются вкупе мужи и жены, и играют и пляшут бестудно, и скверну деють в ночь святого въскресения, яко Дионусов праздник празднують нечестивии елини, вкупе мужи и жены, яко и кони вискають, и ржуть и скверну деють»².

Обряды, совершаемые «в ночь святого воскресенья», на рождество, масленицу и в другие праздничные даты, включали разные игры, пение песен и многое другое. Летописи и другие памятники литературы и письменности (ср. Номоканон, Пролог и др.) отмечают, что на рождественские святки и в другие дни ходили ряженые и играли игры.

Обозначения дат свершения языческих обрядов сохранились в христианском быту и иногда прикреплялись к дням церковного календаря. Так, самый короткий день календаря, день Спиридония-поворота, иногда именовался Карачуном (это название в ряде случаев входило даже в обозначение святочных дней). Неделя послепасхального поминовения усопших сохраняла название Радуницы. Неделя перед троициным днем (пятидесятым днем после пасхи), когда также поминали усопших, называли русальной. Русальными же назывались некоторые игры, проводимые на святках, и т. д.

На обрядовой поэзии и обрядах, таким образом, лежала явная печать двоеверия. Но были и фольклорные произведения, которые возникли под непосредственным влиянием христианских церковных книг: библии, житийной литературы, про-

¹ См. Ф. И. Буслев. Историческая хрестоматия., стр. 382 — 384.

² Русская историческая библиотека, издаваемая Археографической комиссией, р. VI, ч. I. СПб., 1880, стлб. 100.

логов и т. п. Таковы церковно-религиозные легенды и отчасти духовные стихи. Значительное количество этих произведений, изложенных или упомянутых в памятниках древней письменности, связано с событиями русской истории и упоминало имена деятелей древней Руси. Даже легенда об апостоле Андрее, по Библии одном из ближайших учеников Иисуса Христа, на страницах летописи становится легендой о начале русского государства. Согласно ей, апостол Андрей после смерти и воскресения Христа пришел с своими учениками на Днепр к Киевским горам и предсказал создание на них великого города со множеством церквей. Андрей был в Новгороде и наблюдал обычай париться в бане березовыми вениками. Вернувшись в Рим, апостол Андрей рассказал о виденном: «Дивно видех Словенскую землю идучи ми семо. Видех бани древены, и пережгутъ е рамяно, и совлокуться, и будутъ нази, и облеются квасом усипянымъ, и возмутъ на ся прутье младое, и бьются сами, и того ся добьютъ, едва слезуть ле живи, и облеются водою студною, и тако ожиуть... и то творять мовенья себе, а не мученье»¹.

Церковно-религиозная легенда нередко разрабатывала тему мученичества за веру христову и подвигов святых. Рассказы о первых христианах на Руси были включены в летопись, а легенды о жизни монахов в древнерусских монастырях вошли важнейшим элементом в сборники рассказов о подвигах русских святых — в патерики и в другие произведения древнерусской литературы.

В летописи под 983 г. значится легенда о том, как варяг-христианин отказался отдать для языческого жертвоприношения своего сына. Христианин-варяг обличил язычников и языческую веру и был убит вместе со своим сыном.

Чрезвычайно интересны предания и легенды о монахах Киево-Печерского монастыря. В XIII—XIV столетиях был создан Киево-Печерский патерик, излагающий эпизоды из жизни подвижников Киево-Печерского монастыря. Летопись также включает некоторые рассказы о монахах Киево-Печерского монастыря и дает интересные образцы христианских легенд о борьбе с бесами и о преодолении их. Рассказывается, например, о том, что бесы стремились соблазнить одного из подвижников — монаха Исакия. Они превращались и в еду, и в женщину — монах был тверд и побеждал бесов. И тогда один из бесов преображается в Христа, а другие в ангелов; монах, увидя перед собой Христа, начал ему молиться. Бесы возрадовались и, завладев Исакием, играли им. Исакий же на долгие годы остался лежать недвижим и безгласен.

¹ См. «Повесть временных лет», стр. 12.

И только уход за ним другого монаха исцелил его. Исцеленный Исакий, умерщвляя плоть и юродствуя, победил бесов.

Подобны этой и другие легенды о первых монахах Киево-Печерского монастыря Еремии, Матвее и др.¹

Утверждение христианства на Руси сопровождалось рождением письменной и устной легенды и духовного стиха как о русских, так и о чужеземных святых. Особое значение имели литературные и фольклорные произведения, повествующие о местных, русских святых. Возвеличение и культ русских святых в условиях борьбы Киевской Руси с Византией, стремившейся к политическому и культурному господству над русскими княжествами, приобретали в XI—XII вв. особое значение. Противодействие византийской церкви не дало возможности в то время канонизировать как святых ни княгиню Ольгу, по преданию принявшую христианство еще в пору господства язычества на Руси, ни князя Владимира, осуществившего крещение Руси и только значительно позднее названного равноапостольным и включенного в списки русских святых. Легенды об их жизни и религиозных деяниях, конечно, создавались церковниками и отраженно звучали в летописях; в Киевской Руси были канонизированы сыновья Владимира — Борис и Глеб, убитые в 1015 г. своим братом Святополком, прозванным Окаянным. Они были объявлены первыми страстотерпцами, русскими мучениками, и о них сложились легенды, были написаны летописная повесть, житие, пелись духовные стихи. Популярность литературных и фольклорных произведений, связанных с именами Бориса и Глеба, была обусловлена тем, что в сознании древнерусского христианина они первыми вошли в круг прославленных святых восточной православной церкви, и это свидетельствовало о самостоятельном значении христианской религии на Руси. Внимание к истории убийства Бориса и Глеба усугублялось еще и тем, что современникам был ясен политический характер события, совершившегося в княжеском доме, в семье Владимира. Убийство это было результатом начавшейся междоусобицы князей, ослаблявшей Русь. Ярослав выступил против Святополка; церковь, идя навстречу победившему Ярославу в его стремлении вновь возглавить русскую землю, как было при его дедах и отце, прокляла Святополка и наделила чертами святости убитых княжичей. Острый интерес к событию, возникший в связи с общей политической обстановкой на Руси начала XI в. (борьба Ярослава с братьями, борьба за подчинение старшему в княжеском роде и т. п.), сочетавшийся с сознанием значительности канонизации первых русских страстотерпцев, и отра-

¹ «Повесть временных лет», стр. 122—131.

зился в духовном стихе о Борисе и Глебе. Духовный стих говорит о смерти Владимира, даровавшего старшему брату Святополку Черниговград, младшим — Борису и Глебу — Киевград. Старший брат зовет Бориса и Глеба к себе на пир, но мать их вещим сердцем своим чует недоброе, просит их не ехать в Чернигов, говорит, что брат убьет их. Борис и Глеб матери не слушают, едут на зов брата, и по слову Святополка их убивают. И тогда Святополк похвалялся:

... Топѣрича наша вся Россѣя,
Со всеми со удельными городами,
Со всеми со верными со слугами! ¹

Бог на братоубийцу разгневался, два ангела землю подрезали-сотрясали, земля с кровью смешалась, — Святополк сквозь землю провалился. Тела же Бориса и Глеба нетленными лежали, чудеса совершали.

Житийные черты этого духовного стиха (рассказ о мученической кончине, о чудесах, творимых мощами, и др.) сближают его с многочисленными стихами, связанными с переводными апокрифами и житиями, бытовавшими в средневековой Руси (ср., например, стихи о Елизавете Прекрасной, Алексее — человеке божьем, Варваре Великомученице и др.). В то же время историческая основа стиха приводит к сближению его с героическим эпосом, в частности включает в духовный стих образ вещи матери, близкий образу матери былинного богатыря. Эпический характер ранних духовных стихов очевиден и в стихах эсхатологических (о светопреставлении), философско-религиозных, с евангельской тематикой и др. (ср. стихи о Голубиной книге, об Илье Пророке, о хождении богородицы по мукам, Христе и др.). Некоторые духовные стихи, по своему стилю сближающиеся с былинами, хотя и имеют в своей основе переводные житийные и апокрифические сюжеты, органически связаны с культурой, бытом, историей древней Руси. Так, стих о Егории Храбром, уничтожающем Змея (его образ впоследствии вошел в герб Московского княжества — это образ воина в светлых латах на белом коне, пронзающего копьём дракона), был связан с русской землей. Егорий — Георгий (иначе: Юрий) стал одним из наиболее почитаемых русской церковью святых, и к памяти его, празднуемой два раза в год (23 апреля и 26 ноября), прикрепились календарные приметы и указания на сроки работы и сделок (ср.: «Юрий работы починает, Юрий и кончает», «Крепки ряды Юрьевым днем» и т. д.). В духовном стихе об истязаниях Георгия-Юрия «царицем Девклетянищем»

¹ «Русские народные песни, собранные Петром Киреевским, ч. I. Русские народные стихи», 1848, VI. Стих о Борисе и Глебе, стр. 20—22.

говорится, как бог, услышав молитву Георгия, просидевшего замурованным в глубоких погребах тридцать лет и три года, освободил его.

Увидал Георгий свету белого,
Возвидел Георгий солнце красное,
Выходил Георгий из той ямы глубокия
На землю святорусскую.
Георгий походяючи,
Святую веру утверждаючи... ¹

Георгий-победоносец как победитель язычества в древней Руси ассоциировался с крещением ее. Естественно, что в сознании древнерусских людей его образ сочетался с историческими деятелями русского государства, утверждавшими христианство и внедрявшими церковную письменность в русских княжествах. Можно считать справедливым высказанное Б. М. Соколовым предположение о том, что духовный стих о Егории Храбром осмыслился как поэтический рассказ о деятельности Ярослава Мудрого. Этому содействовало и то, что Ярослав носил христианское имя Георгия-Юрия и, почитая своего святого патрона, в честь его строил города и церкви. В 1032 г. им был основан город Юрьев, при котором с 1072 г. образовалась особая Юрьевская епархия (духовное управление). В 1037 г. Ярослав перед вратами Киевской Софии построил храм во имя святого Георгия и приказал «по всей Руси творити праздник св. Георгия ноября 26 дня». В духовном стихе, возможно по связи в Киевской Руси церковью во имя Софии премудрой и Егория Храброго, Егорий стал сыном Софии (ср. в стихе: «Богу молится, Спасову образу, — его мать София Премудрая, Поклонился Георгий родной матери в резвы ноги...» ²).

В древней Руси духовные стихи были актуальными произведениями, утверждавшими христианство, связывавшими его с политической, государственной, культурной жизнью Руси. В духовном стихе, как и в религиозных сказаниях в целом, средневековые христиане искали ответ на волнующие их вопросы истории мироздания, ждали обоснования и оправдания противоречиям сложившегося социального строя, утверждали нормы христианско-религиозного поведения (см. «Голубиную книгу», «Стих о Христовом Вознесении» и др.). Вера в справедливость христианского учения и преклонение перед православными святыми становились характерными для русского средневековья, проникали и в эпос и в лирику, отражаясь даже в эпической поэзии, например в былине о том, как Василий Буслаев

¹ В а р е н ц о в. Сборник русских духовных стихов. СПб., 1860, стр. 104.

² Там же, стр. 105.

ездил молиться в Иерусалим. Тема «хождения в Иерусалим» разрабатывалась не только в древней русской литературе (см. «Хождение игумена Даниила» и др. памятники), но и в фольклоре. В народном творчестве эта тема разрабатывалась в «Сорока каликах со каликою» — произведении, которое исследователи характеризуют как звено между героическим эпосом и духовными стихами. «Сорок калик» — полубылина, полустих, повествующий о путешествии к царьградским святыням 40 паломников с атаманом Касьяном во главе. Жена князя Владимира княгиня Апраксия, которой не удалось соблазнить Касьяна, оклеветала атамана каличьей дружины, и он был обречен на смерть. Святость его спасает ему жизнь и обличает развратность княгини Апраксии.

Связь духовных стихов со средневековой русской действительностью, наметившаяся в ранний период Киевской Руси, сохраняется и в дальнейшем. В пору борьбы с татарским игмом духовные стихи о мученичестве во имя Христа воспринимались как песни-сказания о противодействии поганым — чужеземным насильникам чужой веры. Понятно поэтому, что о сопротивлении татарам, о памятных битвах с ними повествуется не только в повестях и летописях древнерусской литературы, но и в духовных стихах. Тема битвы с татарами и татарского полона составляет содержание стиха о Дмитрии Солунском. Стих сочетает легенду о чудесах Дмитрия Солунского с рассказом о поражении, нанесенном Мамаю Дмитрием Донским в 1380 г. На Салым-град идет неверный Мамай-царь.

Сечет он и рубит и во плен емлет,
Просвещенные, соборные церкви он разоряет...

Ангелы призывают святого Дмитрия Солунского восстать от смерти и защитить город — это видит святой старец Онофрий и о том возвещает он «князьям, боярам и воеводам, митриям-приполитам, попам, священникам, игумнам, всем православным христианам». То, о чем оповестил Онофрий, сбывается. Дмитрий Солунский — всадник на белом осле — уничтожает «неверную силу», отгоняет «неверного царя Мамаю». Но Мамай, бежавший в свою Орду, увозит двух русских полонянок и под страхом казни заставляет их вышить для поругания лик Дмитрия Солунского. Две девицы-полонянки лик вышивали и в горьких слезах и молитве заснули на вышитом ими ковре. Во время сна по божьему велению ковер с полонянками ветры перенесли на Русь, и там полоненные девушки обо всем рассказали¹.

¹ См. «Русские народные песни, собранные Петром Киреевским», ч. I. Русские народные стихи, 1848, IV («Стих о Дмитрии Солунском»), стр. 14—18.

Мамаево побоище на Куликовом поле, у реки Непрядвы, в 1380 г. возвестило об освобождении от татарского ига. В духовных стихах рассказ о Мамаевом побоище получил своеобразное освещение. Дмитрий Донской, как известно, не был канонизирован христианской церковью; но образ его слился с образом св. Дмитрия Солунского, именем которого был наречен князь. Победа над Мамаем в духовном стихе приписана святому Дмитрию, а нашествие татар отнесено к городу Солуну, осмысленному как город на Руси. Так в духовном стихе отразились события, являвшиеся поворотными в русской истории. Можно предполагать, что слиянию образа великого московского князя Дмитрия Донского с образом житийного святого Дмитрия Солунского содействовало установленное Дмитрием Донским поминовение всех усопших воинов, павших на поле Куликовом, в субботу, предшествующую 26 октября — дню памяти Дмитрия Солунского. «Дмитровская суббота» и в позднейшие века осмыслялась как день поминовения мертвых.

Среди жанров, связанных с религиозными обрядами и верованиями, следует отметить причитания, являвшиеся частью погребальной обрядности. Сведения о похоронном обряде и похоронных причитаниях содержатся в летописях и других памятниках. В упомянутой летописной повести и в житии Бориса и Глеба говорится об оплакивании их. Сообщает летопись и об оплакивании различных древнерусских князей: об Олеге Вещем «плакашася людие вси плачем великимъ». По княгине Ольге плачут «людие вьси». О смерти Владимира плачут «людие бещисла». Летопись сохранила не только такие общие упоминания о плачах, но иногда приводила и самый текст. Под 1078 г. «Повесть временных лет» приводит, например, плач Ярополка по Изяславу Ярославичу: «Отче, отче мой! Что еси пожил печали на свете семь, многи напасти приим от людей и от братья своея. Се же погипе не от брата, но за брата своего положи главу свою». Как правильно указывает Д. С. Лихачев, «в этом плаче дается оценка государственной деятельности Изяслава с точки зрения христианской морали. Языческий элемент в плаче полностью вытеснен темой оценки государственной деятельности умершего». Д. С. Лихачев, характеризуя плачи, введенные летописцем в его повествование, отмечает, что они выражают различные социальные тенденции; во многих плачах сохраняются типичные плачевые формулы, близкие к тем, какие встречаются в плачах, записанных в XIX—XX вв.¹

Особенно большой интерес представляют элементы плача в «Слове о полку Игореве». Автор «Слова», говоря о гибели Иго-

¹ Русское народное поэтическое творчество, т. I. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 212—213, 240—242.

рева войска и о разорении Руси половцами, вводит образы жен, оплакивающих воинов, павших в бою. «Жены русския въспл-кашась, аркучи: «Уже нам своих милых лад ни мыслию смысли-ти, ни думою сдумати, ни очима съглядати, а злата и серебра ни мало того потрешати»¹.

Горькие восклицания, вложенные в уста плачущих жен, сожалеющих о гибели милых лад, однако, не являются самостоятельными поэтическими произведениями; эти восклицания, как и краткие летописные упоминания о плачах, лишь свидетельствуют о существовании жанра и содержат отдельные плачевые формулы, но не раскрывают его поэтических возможностей. В «Слове о полку Игореве» лишь плач Ярославны, полный горя и любви к пленному Игорю, имеет самостоятельное художественное значение. У нас нет оснований считать, что все плачи были подобны плачу Ярославны; но можно полагать, что это один из видов причитаний, сближающийся с заклятиями; традиции включения заклятий в причитания сохранялись на всем протяжении существования этого жанра (например, они есть в традиционных обращениях в плачах к ветрам с требованием открыть крышку гроба, разметать пелену, закрывающую покойника, в обращении к умершему с требованием встать и т. д.)². Плач Ярославны целиком построен как выражение горя и вместе с тем заклятие сил природы. Ярославна не только оплакивает своего мужа, она заклинает ветер, реку и солнце, требует, чтобы и ветер, и Днепр, и солнце помогли Игорю вернуться на родину. Ответом на плач-заклятие Ярославны и является побег Игоря из плена и ласковая помощь Игорю реки Донца, говорящей князю: «Не мало ти величия, а Кончаку нелюбия, а Русской земли веселиа»³.

Плач Ярославны, созданный в XII столетии и являющийся поэтическим развитием народных плачей, воспроизводит характерные черты верований, поклонения природе, ее силам, которые могут оказать содействие человеку. Элементы магии закономерно вводились писателями древней Руси в обрядовую поэзию: они отвечали уровню развития сознания людей, стремившихся силою слов и магических действий повлиять на окружающий мир. О том, что магия слова, получившая развитие в жанре заговоров, была распространенным явлением в древней Руси, можно судить на основании разных данных. О заклятиях упоминают и летописи и повести. Формулы заговоров вводятся не только в причет и другие фольклорные тексты, но и в деловые документы. Таковы заговоры-клятвы, встре-

¹ Слово о полку Игореве. Литературные памятники. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1950, стр. 17—18.

² См. главу о причитаниях, стр. 396—402.

³ Слово о полку Игореве, стр. 26—29.

чающиеся в договорах Игоря и Святослава с греками: «А иже преступить се от страны нашея, ли князь ли ин кто, ли крещен или некрещен, да не имуть помощи от бога, и да будеть раб в весь век в будущий, и да заколен будеть своим оружием»¹. «Аще ли от тех самех прежереченых не съхраним, аз же и со мною и подо мною, да имеем клятву от бога, в его же веруем в Перуна и в Волоса, скотья бога, и да будем золоти, яко золото, и своим оружием да исечени будем»².

Среди жанров фольклора древней Руси, несомненно видное место занимали такие популярные во все времена и у всех народов жанры, как сказки, песни, пословицы, поговорки, загадки. Большинство произведений этих жанров не являлось непосредственным откликом на исторические события древней Руси и не было связано с изменением религиозных представлений. Естественно, что в связи с этим на них проповедники и писатели древней Руси обращали меньшее внимание, чем на произведения, отразившие историю или трактовавшие вопросы веры. В письменности XI—XII вв. особенно незначительно отражены сказки и песни. Только с течением времени элементы сказочного эпоса и народной лирики включались в литературу и начинали заметно влиять на нее. Но все же церковная письменность не обходит полным молчанием рассказывание сказок (по древнерусской терминологии «басен»). Поучения еще в XII в. запрещали басни баять; писатель и проповедник начала XIII в. Серапион Владимирский в писании своем молит людей не слушать «басен человеческих». В более поздних произведениях письменности запреты баять и слушать басни встречаются чаще и чаще.

Одним из замечательных произведений русской литературы, отразивших сюжетику и образы народных сказок, явилась «повесть от жития» Петра и Февронии, созданная в XV в. и окончательно обработанная Ермолаем-Еразмом в XVI столетии. «Житие Петра и Февронии» принадлежит в своей первоначальной редакции муромской литературе. Первая часть повести развивает тему змеборчества, вторая — испытания мудрой девы и женитьбы на ней. Сказочные фольклорные мотивы прикреплены к именам муромского князя Петра и его жены Февронии (во иночестве Давида и Евфросиньи), умершим в 1228 г. Видимо, о них существовали устные, а может быть, и письменные сказания, в которых мудрость вещей девы Февронии церковники трактовали как божественный дар. Но христианско-религиозное осмысление мотивов народного творчества в данном случае не уничтожало сказочной поэтичности повест-

¹ «Повесть временных лет». Памятники литературы, стр. 38.

² Там же, стр. 52.

вования. С самого начала повести читатель входит в мир фантастического вымысла. Древние мотивы о Змее-любовнике, начинающие повесть, являются своеобразным прологом к истории полюбивших друг друга князя и простой девушки, дочери древолаза. Мудрая девушка в повести такова же, как любимые героини народного сказочного эпоса. Феврония преодолевает препоны, мягко и твердо ведет князя своего по жизненному пути; неугасимым пламенем разгорается в супругах любовь. И когда после смерти Петра и Февронии бояре решили похоронить их тела врозь — гробы их чудесным образом соединились, становились рядом¹. Этот заключительный эпизод соединения насильно разлучаемых влюбленных после смерти также принадлежит народному творчеству и известен в многочисленных вариациях. В русском фольклоре он встречается и в древних былинах, и в более поздней былине-балладе о Василии и Софье, разлучаемых матерью и после смерти соединяющихся друг с другом в виде деревьев.

Еще менее, чем сказка, отражена в документах письменности XI—XV вв. народная лирика. Песенное лирическое выражение переживаний человека находим в плачах, сохранных в литературе; записей же собственно песен до нас не дошло. Косвенные свидетельства о их пении дает изобразительное искусство древней Руси. Так, фрески Софийского собора в Киеве изображают певцов-музыкантов. Наличие древней песенной культуры русского народа подтверждает и специальный музыковедческий анализ. Н. Финдейзен в исследовании, посвященном истории русской музыки, анализируя народную инструментальную музыку, мелодику песен и документы письменности, показал, какие разнообразные и богатые формы музыки существовали в древней Руси².

Богато представлены в памятниках письменности и литературы XI—XV вв. пословицы и поговорки, отчасти загадки. Эти краткие образные изречения, метко характеризующие все стороны общественной и личной жизни, вошли и в повести, и в летописи, и в другие произведения писателей древней Руси. Нередко очень трудно выделить из литературного текста пословицы, — так они сплетаются с афористической речью повествования. Но иногда сам писатель вводит народную пословицу, ссылаясь, что так говорят в народе. Так, летописец, рассказывая об уничтожении обрвов, «примучивших» дулебов (славянское племя) «и насилье творяху женам дулебским», пишет:

¹ Повесть о Петре и Февронии см. в «Хрестоматии по древней русской литературе», сост. П. К. Гудзием.

² См. Ник. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в., вып. 1. М.—Л., Госиздат, 1928.

«И есть притѣча в Руси и до сего дне: погибоша аки обре; их же несть племени ни наследька»¹.

Афористические изречения и пословицы издавна пользовались популярностью на Руси; из них составляли даже целые сборники поучительного характера. Яркое выражение эта любовь к сжатой и выразительной пословичной речи и умению кратко и образно сформулировать мысль нашли в «Молении Даниила Заточника» — памятнике, созданном в XII в. Являясь литературным произведением, написанным в форме прошения, обращенного к князю, «Моление» связано с самыми разнообразными текстами древней литературы (летописью, псалтырью, «Пчелой», «Физиологом» и др.), цитацией и пересказом отдельных мыслей и изречений. Умение «красно говорить», демонстрируемое в «Молении», приводит к уподоблению авторской речи пословицам. Так, по принципам пословичной речи строятся афоризмы. «Мудрых полцы крепки и грады тверды; храбрых же полцы сильни, а безумны»; «Луче един смыслен, паче десяти владеющих грады властелин без ума»; «Велик звер, а главы не имеет»; «Кому Переславль, а мне гореславль; кому Боголюбово, а мне горе лютое» и т. д.

Наряду с такими авторскими речениями в «Молении» были широко использованы пословицы. Целый ряд пословиц и поговорок, известных по записям XIX—XX вв., оказывается включенным в это произведение XIII в. Таковы «Ржа ест железо, а печаль ум человеку», «Всяк видит у друга сучец во очию, а у себя ни бревна не видит», «Птицы небесные... ни сеют, ни жнут, ни в житница собирают», «Не корабль топит человека, но ветр», «Не огонь творит разжение железу, но надмение мешное (раздувание мехов)» и т. д.

Памятники древней русской литературы еще недостаточно обследованы с точки зрения наличия в них пословиц, поговорок, метких слов, загадок и других подобных им фольклорных текстов. Но, бесспорно, жанры пословиц и загадок в литературе XI—XV вв. представлены довольно богато и детальное обследование материалов даст возможность углубить историческое изучение этих фольклорных жанров.

Разнообразные жанры народного творчества, бытовавшие на Руси в XI—XV вв. и так или иначе отразившиеся в литературе, формировались в основном как массовое, непрофессиональное искусство. На основе его в древней Руси появлялись произведения фольклора, созданные профессионалами. Такие люди на Руси получили название скоморохов. Происхождение этого слова неясно: можно предположить, что слово «скоморох» по своему происхождению связано со словом «мошкара»,

¹ «Повесть временных лет». Памятники литературы, стр. 14.

что означает «маска», «личина», которую надевали при представлении драматических сценок и во время исполнения песен и игр.

Изобразительное искусство и памятники письменности свидетельствуют, что скоморохи и скоморошество были широко распространенным явлением в древней Руси. Изображения скоморохов, пляшущих и играющих на музыкальных инструментах, поднимающих занавес кукольного театра, имеются и на фресках Софийского собора в Киеве. Скоморохи изображены в коротких платьях чужеземного покроя, и это выделяет их среди других людей. В памятниках литературы многократно говорится, что гуслички, «игрецы и прегудцы», «скоморохи» увеселяли во время княжеских пиров и выступали среди простого люда. Так, в житии Феодосия Печерского рассказывается, как Феодосий, придя к князю Святославу Ярославичу в палату, увидел поющих и играющих и сожалея о наказании на том свете за веселье на этом. Князь Святослав устыдился и прекратил игру, запретив и впредь играть на гуслих и сопелях при Феодосии. Обличал «плясание еже на пиру, на свадьбах и в повечерницах» Кирилл Туровский (XII в.). «Слово некоего Христороуца» (рукопись XIV в.) также обличает «бесовские игры» на пирах: плясбу, гудьбу, песни, сопели, бубны¹.

Поучения, жития, летописи и другие памятники Руси XI—XV вв., говоря о существовании непрофессионального и профессионального народного искусства, осуждали его и сурово обличали скоморохов, видя в них людей, противостоявших церковному православию, сеявших языческое греховное веселье. Христианство, утверждавшееся на Руси, вело жестокую борьбу со всем, что противостояло его учению о брешности жизни, о необходимости аскетического умерщвления плоти, страданий на земле и радости после смерти. Оптимистическое, жизнеутверждающее народное творчество в писаниях церковников древней Руси представлялось злом, идущим от дьявола, и потому, как правило, лишь упоминалось, но не записывалось. Однако и эти краткие упоминания и характеристики произведений народного творчества, встречаемые в памятниках письменности, в соединении с текстами фольклора, записанными позже, в XVIII—XX вв., дают возможность представить себе не только жанры, развивавшиеся в условиях древней Руси, но и своеобразие искусства, порождаемого действительностью, исторической жизнью русского государства XI—XV вв.

¹ Эти и другие сведения о запретах скоморошьях игр и действ см. в кн.: А. С. Ф а м и н ц ы н. Скоморохи на Руси. СПб., 1889.

**ОТРАЖЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗАХ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА**
(по позднейшим записям)

Образование древнерусского феодального государства наложило печать на народное творчество XI—XV вв. Многие образы фольклора, дошедшие до нашего времени, зародились в то время. Еще в Киевской Руси создаются, например, эпические образы Киева и Киевской земли, как матери русских городов, воплощающие представления о единстве государства и государственного объединения древнерусской земли. В эпическом творчестве того времени, создававшемся в различных княжествах Руси, обозначаются два главные центра: Киев и Новгород. Былины упоминают разные города — Чернигов, Ростов, Сурож, Галич, Волынь и др. Но все эти большие и малые центры древней Руси, согласно эпосу, связаны с Киевом, примыкают к нему. Они входят в землю русскую, их защищают киевские богатыри, они подвластны Киеву — так образно воплощается в героическом эпосе представление о государственном единстве феодальной Руси, сохраняемое и в то время, когда исторический Киев потерял свое былое главенствующее значение. Следует напомнить, что уже Андрей Юрьевич Боголюбский (княжил в 1157—1174 гг.), отказавшись жить в Киеве, переехал во Владимир, осуществил в 1169 г. поход на Киев, в котором удельные князья разгромили старинный столичный град. Однако эпический образ Киева продолжал жить как символ единой древнерусской земли, древнерусского государства, и даже Новгород русских былин сопоставляется со стольным градом Киевом и дублирует его. В этом смысле обычно упоминается Новгород (а с ним и «мужики новгородские») в киевских былинах. Исторически такое толкование Новгорода вполне объяснимо: летопись, как известно, рассказывает, что новгородцы еще в X в. просили себе князя из киевских княжичей; Добрыня и тысяцкий Путята, киевляне по происхождению, крестили новгородцев; Владимир Святославич княжил сначала в Новгороде, а потом в Киеве; вначале новгородским, позднее киевским князем был Александр Невский и т. д. Понятно, что исторические связи Киева и Новгорода должны были отразиться в эпосе в сочетании и даже некотором смешении образов и событий этих двух древнерусских центров. Общие черты так называемых киевских былин и новгородских порождали споры исследователей о том, куда следует отнести образы героев таких былин, как «Ставер Годинович», «Чурила Пленкович», «Дюк Степанович» и некоторые другие. Эти споры в сущности были отражением того, что былины киевского и новгородского приурочения взаим-

но дополняют друг друга и составляют единое целое, в котором благодаря своеобразию исторического положения Новгородского и Киевского княжеств сложилось некоторое различие в тематике.

Киевское княжество, лежавшее в центре русских земель, принявших первые удары татар, и впоследствии возглавившее борьбу с татарами-поработителями и победу над ними, естественно предстало в эпосе как образ Руси, противостоящей врагам; воинская тема в киевских былинах зазвучала как ведущая. Новгород, до которого татары в своем первом наступлении на Русь не дошли и положение которого в отношении татарского ига было несколько другим, чем среднерусских и южнорусских княжеств, предстал главным городом в былинах о событиях мирной жизни. Киев и Новгород в эпосе сочетались как разные аспекты одного исторически созданного образа — образа русской земли, русского государства.

Героический эпос утверждал идею единства, могущества древнерусского государства, его способности преодолеть силы врагов. Такая направленность эпоса обусловила не только создание замечательных образов, таких, как образ Киева — Новгорода — древней Руси, но и развитие тем и сюжетов. Темы и сюжеты борьбы за Русь, жизни и труда русского народа — главные темы фольклора; междоусобную борьбу феодалов, сепаратную политику князей, обессиливавшую Русь, народ не воспевал, и потому отражение этих тем можно усмотреть лишь в очень немногих произведениях. Если они и сохранялись, то жили, как правило, не как произведения о междоусобицах, а как песни и сказания на темы общественного или семейного быта. Так, былина о Дюке Степановиче, рассказывающая о том, как молодой богатырь Дюк приехал из Галича в Киев и там в состязаниях победил Чурилу Пленковича, первоначально, видимо, существовала как памфлет на Киев, созданный в Галицком княжестве, боровшемся за первенствующее положение на Руси. В этой былине можно ясно разглядеть возвеличение богатства, могущества Галича и опорочивание Киева, киевского князя, обычаев киевлян. В былине сохраняются предупреждение матери Дюка, советующей ему не ездить в Киев, так как «там люди лукавые, изведут тебя понапрасному»; противопоставление благоустройства Галича грязным улицам и плохим постройкам Киева; утверждение, что в Галиче лучше едят, вкуснее пьют, богаче живут, чем в Киеве. Как убедительно показали В. Ф. Миллер и А. Н. Веселовский¹, былина широко использует переводную

¹ А. Н. Веселовский. Южно-русские былины. VI. Дюк Степанович и западные параллели к песням о нем. «Сборн. Отд. русск. яз. и слов. АН», т. XXXVI, № 3, 1884; В. Ф. Миллер. Очерки русской народной словесности. Отголоски галицко-волинских сказаний в современных былинах, т. I, 1897.

повесть — «Сказание об Индии богатой» (иначе «Эпистола пресвитера Иоанна» или «Сказание об Индийском царстве»¹). По предположению В. Ф. Миллера, эта повесть была занесена в Галич во время княжения Ярослава Осмомысла. «Сказание об Индии богатой» получило известность в Галиче как раз в то время, когда Киев терял свое бывшее значение. В таких условиях естественно использование образов этой повести при создании песни-памфлета, направленного против Киева: образы повести, рисующие богатства сказочной Индии, были перенесены на Галич, Киев же был представлен резким контрастом ему, как город, который незаслуженно пользуется широкой славой. Вторую половину XII — начало XIII в., следовательно, надо считать временем зарождения этого памфлета. Однако первоначальное значение памфлета не было сохранено былиной «Дюк Степанович».

Возвеличение борьбы княжеств за главенство было чуждо народному эпосу, поэтому, сохраняя эту былину, выделяющуюся своими художественными достоинствами, народ совершенно закономерно заменил тему феодальной раздробленности Руси темой соперничества киевских и некиевских богатырей, разработал их характеристики, дал оценку их моральных, этических качеств.

В условиях суровой борьбы с врагами на первый план выдвигалась воинская тема богатырского подвига. Эта тема порождала многочисленные сюжеты героических былин. Память о битвах с татарами сохранялась в эпосе в отдельных именах, в разных наименованиях. Так, хан Батый вошел в былины как эпический Батыга с сыном Батыгой Батыговичем, с племянником Тараканником Каранниковым, с думным дьяком-вором выдумщиком; память о битве на реке Калке отразилась и в имени Калина-царя, подошедшего с полчищами татаровой к граду Киеву, и в названии былины о Калцком (иначе: «Камском») побоище.

Воинская тема, отражая историческую действительность, конкретизируется во многих образах; но главный из них, связанный с образом Киева-Руси — образ богатырской заставы, непреодолимой преграды для вражеских сил. Три богатыря на заставе — классический образ былевого эпоса, известный в разных вариациях и встречаемый не только как начало былины, но и как самостоятельный текст ее. Обычно это Илья Муромец, Добрыня Никитич, Алеша Попович. На заставе бывает и больше богатырей — 7,9,12, — тогда перечисля-

¹ См. в «Хрестоматии по древней русской литературе», сост. Н. К. Гудзим.

ются и другие имена. В былинах, в которых с образа заставы начинается повествование, обычно в дальнейшем выделяется один богатырь, его подвиг и описывается. Застава стережет Русь, смотрит «не прокурила бы где куревка, не пропорошила бы где порошица, не проехал бы чужеземный нахвальщина». Вражеский воин похваляется:

А я Киев-град головней скачу,
Церкви божии на дым спущу,
Князя Владимира во полон возьму,
А княгиню — во наложницы,
Чернедь мужиков всех повырублю!

Каждая фраза вражеской угрозы имеет глубокое значение.

Похвальба уничтожить Киев, если учесть эпическую символику его, о которой речь шла выше, означает угрозу уничтожить Русь, древнерусское государство. Обещание сжечь церкви также означает нечто большее, чем простое уничтожение церквей на Руси. Известно, что древняя русская культура была связана с деятельностью церковников. Со времени Ярослава Мудрого при церквах и монастырях развивалась письменность и создавались многие произведения русской литературы. При монастырях находились книгохранилища древней Руси. Угроза уничтожения церквей в условиях средневековья означала не только угрозу христианству, но в сущности угрозу важному прогрессивному фактору жизни — литературе, письменности, искусству.

Угроза взять князя в полон, княгиню в наложницы, как и угроза чернедь-мужиков повырубить, означает намерение «нахвальщины» уничтожить на Руси не только правителя ее, но и весь русский народ. Ответом на угрозу врага уничтожить Русь, ее культуру, ее независимость, самый народ и является подвиг богатыря, стоящего на богатырской заставе.

Тематика, сюжеты, образы фольклора Руси XI—XV вв. порождались, таким образом, реальной жизнью. Произведения народного творчества, отразившие образование древнерусского феодального государства, призывавшие к объединению всех сил для борьбы с врагом и к преодолению феодальной раздробленности Руси, передавались из поколения в поколение. Одни из них по тем или другим причинам забывались и исчезали. Другие в более или менее неизменном виде сохранялись и шлифовались.

Эти произведения, в художественных образах которых верно отразилась историческая действительность первых

веков существования русского государства, явились частью того культурного и художественного наследия, которое было воспринято и сохранено народом до самого последнего времени.

Л И Т Е Р А Т У Р А

Русское народное поэтическое творчество, т. I. Очерки по истории русского народного творчества X — начала XVIII веков. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). М.—Л., Изд-во АН СССР, 1953.





РУССКОЕ НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО ЭПОХИ РАЗВИТИЯ МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВА XVI—XVII вв.

ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ФОРМИРОВАНИЯ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА XVI—XVII вв.

XVI—XVII вв. — новый этап в истории экономической, политической, культурной жизни средневековой Руси; в это время развиваются также и новые явления в народном творчестве.

Четко выявившиеся в XVI в. изменения в жизни русского народа созревали постепенно; истоки их можно найти еще в XV и даже в некоторых явлениях XVI столетия. Борьба с татарами и объединение сил вокруг Москвы все более заметно выдвигали ее на первый план. Происходили глубокие изменения во внутренней и внешней жизни страны. Ставшая в XI—XV вв. традицией, ориентировка на православный Восток подвергается серьезным испытаниям. В 1453 г. пал Царьград и прекратилось политическое существование Византийской империи. События эти разрушили сложившиеся привычные взаимоотношения. Давние тенденции культурной самостоятельности русской земли в свете новых событий приобретают особую остроту, порождают мысль о предназначении Руси стать преемницей Византии. Внешний факт — женитьба Ивана III на Софье Палеолог (1472) — укрепляет эту идею преемственности. В борьбу за право наследства вступают Москва, Тверь, Новгород. Тверское княжество вскоре было подчинено Москве. В XV—XVI вв. Новгород, обессиленный, покоренный Москвой, также был вынужден признать свое подчиненное положение. В условиях объединения Москвой русских княжеств рождается и крепнет идея наследования ею политического и церковного значения Византии. Яркое выражение этой идеи дал в своих писаниях

инок псковского Спасо-Елеазарова монастыря Филофей. Он писал об опустошении и падении благочестивых царств и восклицал: «Вся христианская царства преидоша в конце и соидошася во едино царство нашего государя, по пророческим книгам, то-есть российское царство: два убо Рима падоша¹, а третий² стоит, а четвертому не быти»; «...вся царства православная христианския веры сидошася в ...едино царство...». Эти слова подчеркивают величие Москвы, которое очевидно современникам уже в XV — начале XVI в.

К середине XVI в. ясно обозначаются изменения в соотношении внутренних сил страны. Деятели русского государства XVI в. выдвигают абсолютизм как основу укрепления могущества и жизнеспособности страны. В 40-х годах XVI в. один из виднейших идеологов абсолютизма на Руси, Иван Пересветов, выступает с челобитными и сказаниями³, в которых ратует за усиление самодержавной власти, за ограничение прав бояр. Пересветов считал необходимым призвать на службу низшие сословия, даровав им свободу; говорил о реформе финансового и административного управления, судопроизводства, о целесообразности организации войска. Произведения Ивана Пересветова явились логическим завершением произведений, утверждавших идею Москвы — третьего Рима, подготавливавших почву для абсолютизму самодержавию московского царя.

Идеи сторонников абсолютизма на Руси практически были претворены в жизнь во второй половине XVI столетия; они отвечали внутренней политике Ивана IV, об этом свидетельствуют такие факты, как пересмотр «Судебника» Ивана III, обсуждение ряда вопросов на первом земском соборе 1550 г. и церковном соборе 1551 г. Культурная, литературная, художественная деятельность этого периода определяется глубокими изменениями, происходящими на Руси. Рождение новой Руси отражается, в частности, в разнообразных литературных произведениях, нередко грандиозных по размаху, пышных по стилю и оформлению. Апология величия Москвы звучит в памятниках, созданных официальными кругами, и в памятниках, вышедших из-под пера писателей, имена которых забыты⁴.

Памятники, создававшиеся в официальных кругах, отражали стремление к централизации. Пересматривались и заново создавались летописи, изложение событий в них доводилось до

¹ Рим и Константинополь.

² Москва.

³ «Челобитные» царю 1548 и 1549 гг.; «Сказание о Магмете Салтане» написано около 1547 г. (см. в «Хрестоматии по древней русской литературе», сост. Н. К. Гудзием).

⁴ См. «История Казанского царства», «Сказание о киевских богатырях» и др.

современности. Наиболее значительны среди них Воскресенская, доводившая летописание до 1541 г., и Никоновская — до 1558 г. Обе они широко использовали устное предание и легенду. В 60—70-х годах XVI в. создается богато иллюстрированный Никоновский лицевой свод летописи (он не был закончен, в сохранившейся его части содержится до 10 000 листов и 16 000 иллюстраций); в дальнейшем этот свод был переработан в «Царственную книгу».

Под руководством митрополита Макария создается свод переводных и русских житий (так называемые Макарьевские «Великие Четьи-Минеи»; наиболее полный список их был подготовлен для московского Успенского собора и содержал около 27 000 страниц большого формата). В этот свод вошли не только известные ранее жития, но и жития святых, канонизированных на соборах 1547 и 1549 гг.

К произведениям официальной московской литературы относится «Книга степенная», составленная царским духовником, располагавшая материал по «степеням» великокняжеских колен. «Степенная книга» — выпреципный, цветистый панегирик князьям и государям, завершаемый семнадцатой степенью — «царем всея Руси» Иваном Васильевичем IV.

Особое, очень важное место среди этих произведений занимали «Домострой», «Стоглав» (Свод постановлений и суждений собора 1551 г.) и «Азбуковник». Их основным назначением было не столько прославление Москвы и московского князя, сколько упорядочение, регламентирование на новых, утвердившихся в XVI в. основах, вопросов общественного, церковного и семейного быта. Эти книги были составлены видными деятелями того времени (например, «Домострой» с большим основанием приписывается Сильвестру) и вполне отчетливо выразили представлявшиеся идеальными нормы жизни. Это не только поучительная литература, но и документы быта и идеологической обстановки Московской Руси XVI в.

Как можно видеть по приведенным в литературе и публицистике данным, XVI в. был временем укрепления и распространения новых на Руси понятий, взглядов, представлений. Экономическая и политическая жизнь страны решительно изменяла облик государства. Борьба с боярством, введение опричнины в царствование Ивана Грозного были прогрессивным фактом; но суровые реформы второй половины XVI в. ни в какой мере не облегчали жизнь крестьянства и посадских городских низов общества. Именно в это время шел процесс полного закабаления крестьян, несколько позднее формально выразившийся отменой Юрьева дня¹ и указом от 9 марта 1607 г., окончательно

¹ 26 ноября; день, когда крестьянин мог уходить от хозяина.

закрепившего крестьян за владельцами земель, на которых крестьяне жили.

Вторая половина XVI в. — время не только важного для Московского государства укрепления власти царя и уничтожения противостоявшего ему боярства, но и закабаления и еще большего обнищания крестьян, а вместе с тем усиления крестьянских волнений. Уже на грани XVI и XVII столетий доведенные до отчаяния страшным голодом 1601—1603 гг. крестьяне поднимались на борьбу. Обнищавшие «смерды» бежали на юг страны. Значение польской интервенции начала XVII в. на первых порах было не осознано социальными низами: самозванцы использовали недовольство крестьян политикой правительства. Впоследствии, поняв стремления Лжедмитриев и польских панов, крестьянство и городской люд образовали ополчение и нанесли сокрушительный удар врагу.

События, следующие за «смутным временем», были результатом развития и углубления процессов, происходивших в XVI — начале XVII в. Феодално-крепостническое государство формировалось, укрепляя царское единовластие, опирающееся в первую очередь на служилое дворянство, и все более закабалая крестьянство, что закономерно вызывало восстания народных масс, боровшихся против угнетения и порабощения, но сохранявших царистские иллюзии.

Всю эту сложную противоречивую обстановку отражал русский фольклор XVI—XVII вв.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РУССКОГО НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА XVI—XVII вв. НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО ПО ДАННЫМ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ПИСЬМЕННОСТИ

Народное творчество XVI—XVII вв., как можно судить по данным литературы и по фольклорным записям позднейшего времени, сохранило и приумножило богатства, созданные ранее. Московское государство, осознавая себя наследником Киевской Руси, неоднократно обращалось к произведениям, темам, образам предшествовавшей литературы и древнерусского фольклора. Показательно, что повести, рассказывавшие о первой значительной победе над татарами — Куликовской битве, — творчески используют «Слово о полку Игореве»; повести XV в., связанные с идеей Москвы — третьего Рима, также устанавливали преемственность Москвы от Киевского государства. Эта тенденция сказывается и в обращении к былинам киевского цикла, и во введении в литературу XVI—XVII столетий образов богатырей. Рассказы о богатырях и их подвигах включаются в летопись, которая нередко детализируется за счет пересказа преданий и былин (ср. Воскресенскую, Никонов-

скую летописи и др.). Но особенно замечательно обращение к образам богатырей в воинских повестях — «Сказания о киевских богатырях, как ходили в Царьград» и в повести о Сухмане¹.

«Сказание о киевских богатырях» — рукопись XVII в., но самое произведение датируется более ранним периодом. Оно творчески использует былины об Илье Муромце и Идолице Поганом и рассказывает о богатырях, которые прославляют силу святорусскую, совершая подвиги в Царьграде, плененном чужеземными насильниками. В «Сказании» сохранены образы и описания былевого эпоса (не только в характеристике богатырей, но и в гиперболическом образе врага — Идола Скоропеевича, у которого между очами можно поместить стрелу, между плечами — сажень, голова которого с пивной котел, в описании битвы и т. д.). Возвеличение подвигов богатырей и приурочение этих подвигов к чужой земле — Царьграду (в отличие от основного круга былин, рассказывающих о подвигах в пределах русской земли), характерно для московской литературы, которая, утверждая могущество Руси, тему защиты ее сочетала с темой укрепления связей Московского царства с чужеземными странами. Образы Царьграда, Рима и других «славных царств» входят в литературу, в публицистику. Подвиг былинного богатыря в чужих землях в сознании современников был связан с представлениями о роли Руси в международной политике.

В несколько ином плане раскрывается традиционный образ былинного богатыря в другой повести — в повести о Сухмане, написанной в XVII в. (переработка былины о том же богатыре). Эта повесть снимает конфликт между князем и богатырем, характерный для былины о Сухмане Одихмановиче. В былине Сухман, победивший татар в единоборстве, обвинен князем во лжи и посажен в тюрьму-погреб. Не желая простить князю это оскорбление, богатырь умирает, истекая кровью. В повести Сухман, приехавший с бранного поля к князю, встречен с почетом; Сухман чувствует приближение смерти от нанесенных татарами ран, и никакие попытки князя спасти Сухмана не помогают; Сухман умирает; он погребен, оплакиваемый матерью, в «пещере каменной», где ему будет «смертный живот во

¹ См. А. В. П о з д н е е в. «Сказание о киевских богатырях как ходили во Царьград, и как побии цареградских богатырей учинили себе честь». Сб. «Старинная русская повесть». М.—Л., 1941; А. П. Е в г е н ь е в а. Сказание о киевских богатырях. «Труды отдела древнерусской литературы Ин-та русск. лит. АН СССР», т. V. М.—Л., 1948, стр. 108—128. Трактовка «Сказания» как записи былины, а не литературной повести, имеющаяся в некоторых работах, сомнительна. Повесть о Сухмане см. в публикации В. И. Малышева, напечатанной в «Известиях Отделения русск. яз. и литературы АН СССР», вып. 3, 1954.

веки». Московская литература, утверждавшая могущественную власть князя-царя, опиравшегося на служилое дворянство, на воинскую силу, не могла сохранить характерные для народного творчества антагонистические мотивы, обличение князей-правителей; но снятие социальных противоречий в данном случае не ведет к коренной переработке сюжета борьбы богатыря с полчищами врагов. Не приводит это и к искажению образа богатыря — чертой, характеризующей его, определяющей его действия и поступки, является типичный для былевого эпоса глубокий патриотизм, стремление защитить Русь от врагов. Повесть совершенно отчетливо воспроизводит былинный сюжет, меняя в нем лишь роль столольного князя, который из правителя, безрассудно расправляющегося с богатырем (см. былинку), становится государем, знающим цену богатырского подвига. Такое изменение образа былинного князя закономерно в литературе того времени — оно диктовалось существовавшей исторической обстановкой, отражало укрепление абсолютизма.

К XVII в. относятся и первые записи былин. Записи эти немногочисленны и точно не сохраняют текст. Тем не менее они свидетельствуют об интересе к богатырскому эпосу и фиксируют отдельные сюжеты и образы былин. От XVII в. до нас дошло в записях несколько произведений: «Повесть о князе Владимире Киевском и о богатырях киевских и о Михаиле Потоке Ивановиче и о царе Кашее Золотой орды», отрывок былины об Алеше Поповиче и Тугарине Змеевиче, былина о Ставре Годиновиче. Былины, записанные в XVII в., дают образы как героического воинского эпоса, так и былин новеллистического содержания. Язык и поэтика записанных в XVII в. для развлекательного чтения былинных текстов близки к языку и поэтике былин, записанных в XIX—XX вв. Это свидетельствует об устойчивости не только содержания, но и формы былин как жанра, сложившегося в условиях русского феодализма ¹.

Данные русской литературы и письменности XVI—XVII вв. свидетельствуют, что жанр былин в Московской Руси бытовал, воспринимался творчески, активно воздействовал на общественное сознание. Сюжеты и образы традиционных былин служили утверждению и пропаганде идеи могущества Москвы. Вместе с тем в былинах содержались героические истории, отличав-

¹ О поэтике былин см. стр. 242—247. О былинах XVII в. см. А. П. Е в е н ь е в а. Язык былин в записях XVII в., «Известия Отд. литер. и языка АН СССР», т. III, вып. 4, 1944, стр. 165—176; ее же: О некоторых поэтических особенностях русского устного эпоса XVII—XIX вв. (постоянный эпитет). «Труды Отдела древнерусской литературы Ин-та русск. лит. АН СССР», т. VI, 1948, стр. 183—184.

шиеся от обычных для церковной литературы повествований духовного характера. Светский дух былевого эпоса сближал его с рыцарскими историями, которые во второй половине XVII в. были переведены на русский язык. Именно в это время устанавливается связь былин с авантюрно-героическими повестями, закрепляющаяся в XVIII столетии и впоследствии приведшая к лубочным повестям и картинкам этой тематики ¹.

Наряду с былинами и даже в значительно большей мере, чем они, отразились в литературе XVI—XVII вв. исторические песни, предания, легенды. Исторический фольклор XVI—XVII вв. преимущественно связан не с летописанием, а с повестями, и сказаниями, описывающими отдельные современные события: с повестями времени Ивана Грозного, с повестями о Скопине-Шуйском (начало XVII в.), об Азовском сидении (середина XVII в.) и др. ². Несомненную связь исторических песен и преданий с литературой можно обнаружить в «Казанском летописце», подробно рассказывающем об осаде и взятии Казани в 1552 г., о котором поется и в песнях. И летописец, и песня говорят о том, как был вырыт подкоп под стену Казани, как была взорвана стена казанского кремля и русская сила вошла в Казань ³. Фольклорные истоки имеет предание летописца о начале Казанского царства, построенного на месте, где «вгнездесья змий велик, страшен, о двою главу, едину имея змиеву, а другую главу волову; единою пожираше человеки и скоты и звери, а другою главою траву ядыше» ⁴. Связь с народным творчеством обнаруживается и в других частях «Летописца». Но особенно интересно для сопоставления с фольклором описание «убиения князя Чепкуна», в которое составитель летописца включил развитые формулы плача о Казани ⁵. Оплакивание Чепкуна и падения Казани дано настолько четко ритмизированной речью, что местами текст может быть разделен на стихотворные строки.

¹ Переводные авантюрные повести XVII в. см. в «Хрестоматии по древней русской литературе», сост. Н. К. Гудзием (Повесть о Бове Королевиче, Повесть о Еруслане Лазаревиче, Римские деяния и др.). Авантюрная повесть в литературных переработках отразилась и в произведениях писателей XVIII в. (ср. повести о богатырях Державина, Карамзина и др.).

² О литературе и фольклоре XVII в. см. В. П. А д р и а н о в а П е р е т ц. Исторические повести XVII в. и устное народное творчество. «Труды Отдела древнерусской литературы Ин-та русск. литературы», т. IX. Изд-во АН СССР, М.—Л., 1953.

³ Песня о взятии Казани рассматривается дальше, на стр. 251—253.

⁴ Хрестоматия по древней русской литературе, сост. Н. К. Гудзий. Учпедгиз, М., 1952, стр. 281.

⁵ Там же, стр. 286.

Придоша бо к нам гости немалыя
 И наливают нам пити горькую чашу смертную,
 Ею же мы иногда часто черпахом им,
 От них же ныне сами тая же горькия пития
 Смертныя неволею испиваем.
 И кровь их излися на нас и на чада наша.
 И где есть ныне враг наш,
 Злодей князь сильный Чанкун?
 Вместо живота смерть на нас всоконечную наведе!..¹

Отрывок плача, разделенный нами на строки, должен быть сопоставлен не столько с жанром причитания, сколько с историческими песнями, одной из разновидностей которых в Московской Руси становится форма плача на общественно-политические темы современной действительности². Несомненно, цитированный плач казанцев не является ни записью, ни обработкой фольклорного текста. Но также несомненно, что этот плач создан в русле традиций народного творчества, в котором именно в XVI—XVII вв. появляется форма исторической песни-плача.

Связаны с памятниками литературы и письменности не только песни и предания об Иване Грозном, но и некоторые другие, одновременные им. По «Сибирским летописям» можно себе представить, какие предания, легенды и песни были сложены о Ермаке.

Единственный известный нам текст песни о походе Ермака в Сибирь³ настолько близок к письменным памятникам, что давно уже высказывалось предположение о создании ее «книжным человеком», причастным к литературе XVI—XVII вв. Песня о завоевании Сибири «дает, если так можно выразиться, подробный, почти протокольный, отчет о событии, шаг за шагом следя за казаками в их продвижении за Уралом, приводя подробно, как бы стремясь в точности сообщить все названия рек и речек, по которым плывут казаки. Такого рода описание, своего рода «реляция» о походе казаков, очень напоминает соответствующие страницы поздних «Сибирских летописей»⁴.

Сходство фольклорных и литературных произведений с исторической тематикой особенно ощутимо в текстах, отразивших события так называемого «смутного времени», говорящих о борьбе с шведско-польской интервенцией начала XVII в.

¹ Хрестоматия по древней русской литературе, сост. Н. К. Гудзий, стр. 287 (Текст не разбит на стихотворные строки).

² Самые ранние записи исторических песен в форме плача были сделаны в 1619—1620 гг. (см. П. К. С и м о н и. Великорусские песни, записанные в 1619—1620 гг. для Ричарда Джемса на крайнем севере Московского царства. СПб., 1907).

³ Запись XVIII в., см. К и р ш а Д а н и л о в. Древние российские стихотворения, 1901, стр. 47—51.

⁴ М. С п е р а н с к и й. Былины. Исторические песни. М., изд. М. и С. Сабашниковых, 1919, стр. 358—360.

Общая характеристика поэтического искусства этого времени совершенно верно дана в следующем замечании: «Что касается отношения исторической устной поэзии «Смутного времени» к русской литературе первых десятилетий XVII века, то помимо ряда случаев сближения книги и народного творчества в трактовке и художественной разработке одних и тех же событий можно говорить и о непосредственном проникновении песенных и иных народно-поэтических отголосков в книжные памятники «Смутного времени». Такова повесть о Скопине-Шуйском со значительными народно-поэтическими элементами, идущими от соответствующих исторических песен; с фольклором связано новгородско-псковское «Сказание о бедах и скорбях и напастях...», составленное, по выражению С. М. Соловьева, «по стостой молве народной»; устными преданиями насыщено «Сказание... о расстриге Гришке Отрепьеве»; в «Сказании» Авраамия Палицына встречаются пословицы и народные выражения, слагавшиеся и бытовавшие во время «Смуты»¹.

Из перечисленных повестей начала XVII в. надо особенно выделить «Писание о преставлении» Скопина-Шуйского, написанное через два-три года после его смерти (умер в 1610 г.). В «Писании» совершенно ясно ощущаются отзвуки исторических песен и преданий. Очень близко сюжетное строение «Писания» и песни. «Писание» рассказывает, что М. В. Скопин-Шуйский приехал в Москву и отправился на крестины к князю Ивану Воротынскому. На крестинах жена Дмитрия Шуйского (дочь Малюты Скуратова) поднесла Скопину отравленное вино. Сразу почувствовав себя плохо, он вернулся домой и, оплакиваемый матерью, умер. Весть о смерти Скопина вызвала общий плач — его оплакивают московские люди, воины, бояре, немецкий воевода Яков Пунтусов «со двенатцетью своими воеводами и с своими дворяны», духовенство. Повесть оканчивается описанием погребения Скопина и общей скорби по умершем.

Песни о Скопине, записанные в XIX—XX вв., почти полностью совпадают с частью повести, описывающей отравление полководца на пиру у Воротынского. Историческая поэзия, следовательно, выделяет из всего события самый напряженный, драматический эпизод убийства Скопина. Видимо, наряду с песнями об отравлении, существовали и песни-плачи о военнополководце: в 1619—1620 гг. — через 10 лет после описываемого события — на крайнем русском Севере была записана песня-плач о Скопине. В ней говорится, что звон колокола возвестил о кончине Скопина; плачут гости московские, усмеваются князь Мстиславский и Воротынский. Песня-плач так же близка

¹ Русское народное поэтическое творчество, т. I. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 382. Тексты повестей «смутного времени» см. в хрестоматии Н. К. Гудзия по древней русской литературе.

к повести, как и песня о самом отравлении. Песня-плач и «Писание» в отдельных деталях почти тождественны. Так, есть все основания сопоставить слова песни-плача:

А расплáчутца Свѣцкие Нѣмцы:
«Что не стало у нас воевóды,
Васильевича князя Михайла!»¹

со словами повести о том, как московские вельможи не хотели немецкого воеводу Якова Пунтусова с товарищами пускать «неверствия ради к мертвому телу» и как «Яков же з грубными (т. е. с горестными. — В. Ч.) словесы во слезах изглагола: «Како мя не пустите не токмо господина моего, но и государя, кормильца моего, своими очи мне видети?»; и когда допустили немца Якова до тела Скопина, Яков «восплакася горко, и целова его тело; простяся и пошед со двора, плакася горце и захлебаяся, глаголаше во слезах...»².

Из повестей середины XVII в. выделяются органическими связями с фольклором повести об Азове. Борьба за Азов, продолжавшаяся почти столетие, отражена в повествовательной литературе XVII в. Азов был важным стратегическим пунктом; из него турки совершали набеги на Русь. Охрану южных границ несло донское казачество, оно-то и развернуло борьбу с турками за Азов. Взятие Азова в 1590, 1637 и 1696 гг. породило много песен, в которых, как и в повестях, наиболее ясны отзвуки событий середины XVII в. Повести того времени рассказывали о захвате крепости небольшими силами казаков, вынужденных по требованию Москвы в 1642 г. оставить город. В песенной поэзии захват Азова объяснен смелостью и находчивостью казаков. Песнь говорит о том, что казаки, переодевшись купцами, спрятали на «возках» под видом товаров вооруженных товарищей, взяли Азов, но погибли в нем из-за того, что не поставили караул. Начало песни, говорящее о захвате города, было использовано при разработке «сказочной» повести об Азове (создана в последней четверти XVII в.). Но не только «сказочная» повесть об Азове, но и другие произведения о взятии Азова и об Азовском сидении казаков, тесно связаны с народным творчеством. Фольклорные истоки образов и положений ощущаются и в «исторической» повести о взятии Азова донскими казаками в 1637 г. и в «документальной» и «поэтической» повестях (терминология А. С. Орлова³) об Азовском осадном

¹ См. указанное издание П. К. Симопи песен, записанных для Ричарда Джемса, стр. 3.

² Хрестоматия по древней русской литературе, сост. Н. К. Гудзий, стр. 325.

³ См. акад. А. Орлов. Курс лекций по древнерусской литературе, 2-е изд. Изд-во АН СССР, М.—Л., 1939.

сидении 1641 г. Особенно интересна написанная как донесение дарю Михаилу Федоровичу «поэтическая» версия повести (есть четыре редакции) с очевидным воздействием поэтических оборотов, образов, языка былин (а также «Слова о полку Игореве» и повестей о Мамаевом побоище).

Традиции народной поэзии отразились во всех повестях об Азове. Наряду с сохранением традиционных образов старых воинских повестей (например, формул необычайного шума и грома битв, жалоб на изнеможение и усталость, упоминаний о помощи небесной силы и т. п.) в повести об Азове обильно включены элементы языка народного творчества. Они написаны ярким, грубовато-простонародным языком с частыми инверсиями в построении фразы, с многочисленными повторениями, постоянными эпитетами и т. п. Самые образы осажденных казаков близки к образам, созданным в песне. Казаки обрисованы как богатыри, но на них уже лежит отпечаток рыцарства, обычного в авантюрных переводных повестях второй половины XVII в. Отвага, мужество, бесстрашие, воинская доблесть казаков рисуются в легендарных чертах, столь характерных для исторической песенной поэзии того времени.

Воинские повести XVI—XVII вв., следовательно, являются произведениями, отразившими исторические песни и предания. Но не только по отражению в повестях мы можем судить о характере исторических песен и преданий XVI—XVII столетий.

К началу XVII в. относятся первые записи фольклора. Это — известные в науке записи, сделанные для Ричарда Джемса, священника английского посольства, прибывшего в Москву 19 января 1619 г.

Всего было записано 6 песен, из которых одна лирическая¹ и пять — исторических. Исторические песни, записанные для Ричарда Джемса, почти одновременно описываемым событиям. Только одна из них говорит о XVI в. — о набеге крымских татар на Русь в 1572 г. Четыре песни относятся к началу XVII в: две из них — песни-плачи Ксении Годуновой, которой грозит пострижение в монастырь после прихода в Москву Григория Отрепьева (Отрепьев короновался в Москве 29 июля 1605 г.); одна — песня-плач о смерти М. В. Скопина-Шуйского (май 1610 г.); одна — о приезде из Литвы в Москву Филарета (1619 г.). Тексты песен, записанных для Ричарда Джемса, невелики по объему, но очень характерны по жанровым признакам: они

¹ Ф. А. Корш, анализируя ритм этой песни, пришел к выводу, что ее метрика встречается в песнях «величальных, насмешливых, хороводных, плясовых и в приговорах при играх». Это песня о «весновой» (весенней) службе добрых молодцев, противопоставляемой тяжелой службе в холодные вьюжные зимы. См. в издании П. К. Симоны. «Великорусские песни, записанные в 1619—1620 гг. для Ричарда Джемса...», стр. 16—18.

эмоционально повествуют о событии, широко используют традиции народной лирики¹.

Рукописи XVII в. дают образцы не только исторических песен, но и сказок. Изложение и пересказ сказок встречаются в записках иностранцев в России; сказка в XVII в. включается в литературу, принимая форму повести; иногда писатели используют ее частично — в отдельных образах, эпизодах, положениях.

В 1667 г. в Лондоне была напечатана книга Самуэля Коллинса «Нынешнее состояние России»². С. Коллинс был врачом царя Алексея Михайловича и жил в Москве с 1660 по 1669 г. В 12-й главе своего сочинения Коллинс пересказал слышанные им сказки и рассказы об Иване Грозном. Часть этих рассказов, как предполагается, имеет литературные источники³. Но некоторые из них явно фольклорные. Особый интерес представляют сказки о честном лапотнике, который подарил царю Грозному огромную репу и пару лаптей, и анекдотическая история тайной прогулки Ивана IV по Москве и встречи его с ворами, которым он советует обокрасть хранителя государственной казны⁴.

Рассказы, изложенные С. Коллинсом, представляют собой популярные сказки, прикрепленные к имени Ивана Грозного. Вымысел, характерный для сказочного эпоса, получает историческую конкретность, так как раскрывает отношение народа к царю Грозному. В этих сказках царь обрисован с явной симпатией — он прост и хорош в обращении с голью и крестьянами, жесток с боярами, знатью. Социальные тенденции этих сказок обнаруживают демократическую направленность приуроченных ко времени Грозного анекдотических сюжетов. Интерес представляет и то, что сказка в данном случае не говорит о каком-то тридевятом царстве, а исторически и географически конкретизируется. Фольклор используется в литературе XVI—XVII вв. как материал, характеризующий социальные, общественные связи и отношения. Сказочный вымысел литературная повесть выдает за жизненную правду — с этой целью в сказку вводятся имена исторических лиц, названия географических пунктов; множеством деталей и намеков повествование связано с действительной жизнью. Эта конкретная реальность, вводи-

¹ О жанровых особенностях исторических песен и о лиризме песен, записанных в 1619—1620 гг., см. стр. 250—256.

² The present state of Russia, in a letter to a Friend at London. Переводы см. в «Русском вестнике», 1841, № 8 и 9 и в «Чтениях Общества истории и древностей российских при Моск. ун-те», 1846, № 1.

³ См., например, М. П. Алексеев. К анекдотам об Иване Грозном у С. Коллинса. «Советский фольклор», № 2—3, 1935, стр. 325—330.

⁴ Анализ сказок о Грозном см. в работе А. Н. Веселовского «Сказки об Иване Грозном». Собр. соч. А. Н. Веселовского, т. XVI. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1938, стр. 149—166.

мая в сказку, не уничтожает характерную для нее фантастику, вымысел, а лишь включает сказочный эпос в русло повествовательной литературы XVI—XVII вв., преподносимой в большинстве случаев как изложение действительно происшедших событий¹.

Сказочные сюжеты и эпизоды, вошедшие в повесть, свидетельствуют о существовании разных сказочных жанров. Например, были широко известны сказки о животных. Они должны были существовать и в простейшей форме, и в форме аллегорической, обличавшей современность. Повести сохранили один из самых популярных образов животного эпоса — образ лисы. Повесть о куре и лисе в основе имеет известные сказочные положения: лиса поймала петуха и хочет его съесть. В сказках петух обычно избавляется от лисы. В повести петух гибнет в когтях лисы. Однако в отдельных списках повести фольклорная традиция восстанавливается. Льстивые речи петуха вскружили голову лисе, петух вырывается из ее лап, взлетает на дерево и издевается над ней. Эта повесть, совершенно ясно связанная с народными сказками о лисе (ср. «Кот, лиса и петух», «Лиса и заяц», «Лиса-исповедница» и др.), в литературе XVII в. звучала как острая социальная сатира. Она обличала духовенство, его лицемерие и жадность. Тенденции иносказаний обычны в животном эпосе. Сказки о животных нередко рассказывались как иносказания об общественных и семейных отношениях людей. Эту иносказательность развивает литература XVII в., превращая сказки о животных в социальные аллегории². Наиболее ярко выявлен социально-аллегорический смысл сказки животного эпоса в знаменитой повести о Ерше, известной по многим спискам и живущей вплоть до наших дней и в письменной и в устной передаче.

«Повесть о Ерше Ершовиче» является сатирой на судебные порядки Московской Руси; полное название повести таково: «Список с судного дела слово в слово, как был суд у Леща с Ершом»³. Изображая рыбий суд, повесть рисовала волокиту, неправедность суда XVII в. Под образами рыб отчетливо видны судебные чины Московской Руси. «Повесть о Ерше» откликалась на судебные земельные тяжбы, частые после эпохи Смуты. Ерш — плут, проходимец и выскочка; его плутовство, увертливость очевидны, но в повести не вызывают осуждения.

¹ См. в «Хрестоматии по древней русской литературе» повести XVI—XVII вв.: о Петре и Февронии, о Юлиании Лазаревской, о Савве Грудцыне, о Фроле Скобееве и др.

² См. также историю о Мизгире, в которой монастырское начальство изображено в образах шершня и жука.

³ Текст повести см. в «Хрестоматии по древней русской литературе», сост. Н. К. Гудзием.

Наоборот, измывательство Ерша над глупым Осетром, изворотливость его перед судом вызывают даже одобрение. Проходимец в рассказе о суде рисовался ловким подсудимым, разум которого торжествовал над барско-боярским глупым умом.

Известна и другая редакция повести (имеющая фольклорные параллели). В ней истцами выступают не боярский сын Лещ, а «крестьяне Ростовского уезда» Ленц и Голавль, Ерш же оказывается родом из «детешек боярских, мелких бояр», «сильный толстосум». Здесь оценка поступков Ерша уже другая, автор на стороне малоимущего крестьянства. Изменение социального облика главного персонажа влекло за собой изменение тенденций повествования.

Сатирические обличительные тенденции, характерные для некоторых произведений повествовательной литературы XVII в., вели к широкому использованию таких сказочных жанров, которые позволяли показать существовавшие пороки. В повестях XVII в. широко используется авантюрно-новеллистическая, бытовая, анекдотическая сказка, отчасти сказка-легенда и в меньшей мере фантастическая (волшебная), чудесная сказка. Даже в тех случаях, когда использовались мотивы, образы, положения волшебной сказки, они сливались с элементами авантюрных сказок и сказок о богатырях. Таковы отзвуки волшебной сказки в повестях о Бове-королевиче, о Еруслане Лазаревиче, о Василии Златовласом и др.¹ В конце XVII — начале XVIII в. была написана «Повесть о купце, купившем мертвое тело»², в основе которой лежат сказка-легенда о благодарном мертвце и отдельные мотивы волшебных сказок. Повесть развивает традиционные положения легенды о мертвце, выкупленном парнем (здесь купеческим сыном): мертвец во всем помогает сказочному герою, приводит его к обогащению и женитьбе на царской дочери. Включенные в повесть эпизоды чудесной помощи, борьбы со змеем-чудовищем связывают «Повесть о купце» с волшебными сказками; связь с ними можно видеть и в некоторых чертах стиля «Повести»³.

Бытовая авантюрная и новеллистическая сказка в литературной обработке чаще всего имела сатирическую заостренность,

¹ См. тексты повестей в «Хрестоматии по древней русской литературе», сост. Н. К. Гудзием.

² См. М. О. Скрипиль. Народная русская сказка в литературной обработке конца XVII — начала XVIII в. «Труды Отдела древнерусской литературы Ин-та русск. литературы АН СССР», т. VIII, 1951, стр. 308—325.

³ Сказка о благодарном мертвце в «Указателе сказочных сюжетов по системе Аарне» Н. П. Андреева (Изд. Русск. геогр. о-ва, Л., 1929) отнесена к группе волшебных сказок (см. стр. 38, № 507 «Благодарный мертвец», «В» и «С»).

обличала существовавшие порядки и отрицательные явления быта. С повестью-сказкой о Ёрше тематически смыкалась повесть о Шемякином суде, известная и в устном бытовании; обличение суда в ней было столь же ярко, но художественные образы и приемы повествования не имели ничего общего с животным эпосом. В основе повести о «Шемякином суде» лежит сказка о богатом и бедном братьях. Богатый брат начинает судиться с бедным; бедняк невольно совершает преступления, должен быть осужден, но судья, думая, что бедняк обещает ему золото, оправдывает его. В литературе неправедный судья принял историческое имя Шемяки, перешедшее и в фольклор. Повесть осмыслила эту сказку как рассказ о галицком князе Дмитрии Шемяке, ослепившем своего брата, московского князя Василия II. «Хронограф» о Шемяке замечает: «От сего убо времени в велицей России на всякого судию и восхитника в укоризнах прозвался Шемякин суд». Действительно, имя неправедного судьи Шемяки стало нарицательным для старого русского судопроизводства.

Сатира повестей и сказок затрагивала не только администрацию, чиновничество, судопроизводство; она была направлена и против духовенства, против церкви и богослужения. Традиция сказок-пародий на церковную службу воспринимается и развивается в повестях. Наиболее выразительна «Служба кабаку» («Праздник кабацких ярыжек»). В ней пародируются «малая» и «великая» вечерни и трафарет благочестивого жития. «Служба кабаку» — произведение Сольвычегодского края (старший текст датируется 1666 г.). Пьянство осуждается как социальное зло, узакониваемое государством (в тексте восхваляется царев кабак). Свободное обращение с текстом канонической службы основано на знании текстов песнопений, молитв, церковной обрядности в целом. В языке повести смешаны церковнославянизмы с диалектизмами, даже вульгаризмами; он ориентируется на народную разговорную речь и язык сказочного эпоса. «Служба кабаку», использующая приемы сказочного пародирования церковной службы, написанная в традициях его, жила и в устном бытовании. Об этом свидетельствует письмо А. М. Горького своему сибирскому корреспонденту, датированное 4 октября 1912 г.: «Не поспевайте на время и напишите подробнее, что это за «Служба кабаку» и «праздник кабацких ярыжек», которую пюют ваши сибирские семинаристы. Будущие попы — и такое великое кощунство! Показательная для Руси штука»¹.

¹ Горький и Сибирь. Сб. сост. С. Е. Кожевниковым и А. Л. Коптеловым. Иркутское обл. гос. изд., 1949, стр. 55. Текст «Служба кабаку» см. в «Хрестоматии по древней русской литературе», сост. Н. К. Гудзиом.

В бытовом плане сюжет сатирической сказки о попах сохранен повестью о Карпе Сутулове. Сюжет ее повторяет сказку о верной жене, назначающей свидание людям, пытающимся ее соблазнить, с таким расчетом, чтобы изобличить их (в повести Татьяну, жену Карпа Сутулова, пытаются соблазнить ее духовник и распутный архиепископ)¹. В отличие от народных сказок, разоблачающих развратность попов, в повести о Карпе Сутулове нет моральной оценки неблагоприятных действий духовенства. Карп Сутулов с женой Татьяной не осуждают попыток соблазнить женщину, а просто используют их в своих интересах. И поступки персонажей повести — духовника верной жены и архиепископа — не возмущают, а лишь вызывают смех. Сюжет народной сказки повестью сохраняется полностью.

Отзвуки народных сказок можно обнаружить и в других произведениях русской литературы XVI—XVII вв. Они очевидны в отдельных сюжетных положениях повестей, во включенных в литературные произведения пословицах, изречениях, сказочных формулах и т. п. Все это, вместе взятое, свидетельствует, что в Московской Руси различные жанры народных сказок имели широкое распространение. Сказка звучала как художественное произведение, сюжеты и образы которого — независимо от того, был это животный эпос, волшебная сказка или сказка с бытовой тематикой, — имели общественно-воспитательное значение.

Литература и письменность XVI—XVII вв. отражают не только сюжеты и образы сказок, но и лирических песен. Записи 1619—1620 гг. включают песню о весновой службе «Бережочек зыблется». Кю второй половине XVII в. относятся отрывки песен в записи 1663—1677 гг., две песни из бумаг С. И. Пазухина (записаны в последнем двадцатилетии XVII в.), песня о рябине (запись 1699 г.) и отдельные строки лирических любовных песен о неразделенной любви, тоске, разлуке и т. п. (строки записаны Квашниным-Самариным, находившим в них выражение своих чувств). Как видно, записи в XVII в. песенной поэзии невелики, но они имеют значение как документальные свидетельства о народной лирике того времени.

Состав песен, зафиксированных записями XVII в., различен в жанровом отношении. «Бережочек зыблется» — бытовая песня служилых людей, несших службу на отдаленных окраи-

¹ См. «Хрестоматию по древней русской литературе», сост. Н. К. Гудзим. Ср. в «Указателе сказочных сюжетов по системе Аарне» № 1730: «Поп, дьякон и дьячок приходят к жене мужика один за другим; жена прячет их в сундук и т. п.; муж вывозит их в сундуке и продает и т. п.». Там же см. указание, в каких сборниках эта сказка напечатана.

нах Руси; подобные песни предшествовали солдатской песенной лирике¹.

Имеющийся в записях 1663—1677 гг. отрывок песни о молодой в кабаке, близкий к повести о Горе-Злочастии, является песней-балладой; близкие к ней образцы опубликованы в сборниках XVIII—XX вв. (ср. «Молодец и речка Смородинка», «Братья-разбойники и сестра» и др.)².

«Песня о рябине», рассказывающая о тяжелой жизни молодой женщины с «худым мужем» и о том, как она напоила мужа пьяным и сожгла его, относится к числу так называемых «семейных песен» о несчастной жизни женщины, насильно выданной замуж. Это один из самых популярных видов русской лирической песни³.

Остальные тексты народных песен, записанных полностью и в отрывках, относятся к любовной лирике, входят в группу протяжных песен, особенно многочисленную и популярную. Таковы две песни из бумаг С. И. Пазухина: в первой из них — «Д ой не плачьте мои ясные очи» — девушка горюет оттого, что ее милого друга «прельстила иная»; во второй — «Пойду я, млоденька, погуляю» — девушка идет в новые сени, смотрит в поле, всех людей в поле видит, одного милого не видит («А все люди с службы едут, моево света милова нету»)⁴. Песни такого же рода восстанавливаются по строкам из них, записанным Квашниным-Самариным; некоторые из них близки к семейно-бытовым⁵. Анализ записей Квашнина-Самарина, выполненный Л. С. Шептаевым, показывает, что среди них были литературные опыты самого Квашнина, перемешанные с зачинами и строками народных песен о разлуке с милым, измене, неразделенной любви. Отдельные записи, как предполагает Л. С. Шептаев, восходят к свадебной обрядовой лирике (например, стих-зачин «Из-за гор, из-за высоких» есть в причете невесты, рассказывающей, что лебедь отстал от стада лебединого, не пристал к стаду гусиному; «Не ясен сокол летает» — строка из свадебной песни).

¹ См. издание песен, записанных для Ричарда Джемса.

² Песнь издана Н. Поповым в *Archiv für slavische Philologie*, т. VI. Berlin, 1882, стр. 613.

³ См. А. П. Е в г е н ь е в а. Языковые особенности «Песни о рябине» в записи 1699 г. как материал для ее локализации. «Ученые записки Ленингр. гос. пед. ин-та», т. XV, вып. 4, 1956, стр. 163—181.

⁴ И. М. К уд р я в ц е в. Две лирические песни, записанные в XVII веке. «Труды Отдела древнерусской литературы Ин-та русск. литературы АН СССР», т. IX. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 380—386.

⁵ См. реконструкцию одной из песен по записанной строке ее, выполненную Л. С. Шептаевым в статье «Из материалов для истории устной поэзии». «Известия Академии наук СССР, Отдел лит. и яз.», № 2, 1932, стр. 913—916. Конец реконструируемой песни сходен с песней о рябине.

Лирические песни зафиксированы повестями. Так, в основе повестей «О старых, поймающих младые жены» и «Слово о мужьях ревнивых»¹ лежат песни о девушке, к которой сватается старик². Любовная тема в песнях, родственных повестям, получает сатирическую трактовку. Таким образом, мы можем говорить, что литература Московской Руси отразила также и песни сатирического характера.

Хороводно-плясовая песня «Береза» упоминается в «Римских деяниях». В русском переводе повести говорится: «Яков, гневаясь на него, Ивана, стоял на особых дворах и держал у себя толмача, чтоб его тепил, карты с ним играл и подвеселясь бы ему, Якову, с племянники песню «березу» петь». Как предполагают, под «березой» имелась в виду известная песня «Во поле береза стояла»³.

На основе записей, упоминаний, отражений песенных текстов в литературе можно сделать вывод о существовании разных жанров народной лирики в Московской Руси. Традиционная песенная поэзия, видимо, существовала во всех разновидностях ее жанров, известных по записям XVIII—XX вв. На основе стилистического анализа можно относить многие песни, впервые записанные в XVIII—XX вв., к значительно более раннему периоду. Органическая связь песенного творчества допетровской Руси с песенной поэзией более позднего времени видна на примере песен о Горе, тесно примыкающих к известной повести середины XVII в. — «Повести о Горе-Злочасти, как Горе-Злочаствие довело молотца во иноческий чин»⁴. Повесть имеет фольклорные параллели — в некоторых из них о гибели героя говорится отчетливее, чем в повести: молодец не идет в монастырь, а умирает. Судьба молодца из «Повести о Горе-Злочасти» родственна судьбе Василия Буслаева или молодца, переезжавшего речку Смородинку (похвалившего своей удачей и утонувшего в ней), и некоторых других героев народного эпоса и песен-баллад. И они, и молодец, встретившийся с Горем, рисуются с нескрываемой симпатией. Общность народной поэтической традиции во всех этих произведениях имеется не только в образах и сюжетных положениях,

¹ См. В. Перетц. Из истории старинной русской повести. «Университетские известия», № 9. Киев, 1907, стр. 77; В. И. Срезневский. Сведения о рукописях, печатных изданиях и других предметах, поступивших в Рукописное отделение Библиотеки Академии Наук в 1900 и 1901 годах. Приложение 1. СПб., 1903, стр. 192—193.

² Об этом см. «Русское народное поэтическое творчество (Очерки по истории русского народного поэтического творчества X — начала XVIII вев)», стр. 456—457.

³ См. там же, стр. 455.

⁴ Текст повести см. в «Хрестоматии по древней русской литературе», сост. Н. К. Гудзием.

но и в строении стиха, каким написана повесть. Фольклорные истоки повести несомненны. И в свою очередь «Повесть о Горе» воздействовала на народную песенную поэзию — на различные песни о Горе. Уже среди отрывков песен, записанных в 1663—1667 гг., имеется песня о молодце, по теме, образам, складу стиха сливающаяся с повестью. В записи песни читаем:

Как ходил доброй молодец по чужедальной стороне,
Да зашел доброй молодец да во ту избу кабацкую,
Пронивал доброй молодец да свою золоту казну,
Да хвалил доброй молодец ино ту избу кабацкую:
Ты, изба, изба кабацкая, кабыть рай на том свету,
Голова с целовальники кабыть аньелы крылатые,
Конухи да повары погубили ¹ моей главы.
Да ставал доброй молодец на свои на резвы ноги,
Да ставал добрый молодец на свои многолетны соблужки ².

Записи XIX—XX вв. дают разные варианты подобных песен о горе, привязавшемся к доброму молодцу, который зашел во царев кабак. Песни рассказывают, как напоенный в кабаке молодец лег спать — «как маков цвет, а стал молодец — как мать родила... стало горюшко поскакивать, поскакивает да поплясывает...». Овладело горе добрым молодцем.

А я от горя на царев кабак —
А горе встречает, уж пиво тащит!
Как я наг-то стал, насмеялся он... ³

Стилевые черты песенной лирики достаточно устойчиво сохраняются в продолжение ряда веков. Документы письменности и литературы Московской Руси, следовательно, дают достаточное основание для реконструкции песенной лирики русского средневековья.

Литература и письменность допетровской эпохи сохранили значительное количество пословиц, поговорок, метких народных слов. Образные выражения и пословицы сохранялись в отдельных произведениях писателей и проповедников, пословицы, кроме того, сохранены в особых сборниках, составленных в конце XVII — самом начале XVIII в. ⁴. Внимание и интерес к образной речи и к пословицам в XVI—XVII вв. настолько усиливаются, что составляются специальные рукописи, сбор-

¹ В. П. Адрианова-Перетц читает: «погубители».

² Archiv für slavische Philologie, VI, 1882, Berlin, S. 613. См. «Русское народное поэтическое творчество», т. I, 1953, стр. 462.

³ А. И. Соболевский. Великорусские народные песни, т. I, 1895, № 446.

⁴ См. П. К. Симоны. Старинные сборники русских пословиц, поговорок, загадок и проч. XVII—XIX столетий», вып. 1. СПб., 1899).

ники, располагающие пословицы в алфавитном порядке. Предисловия к сборникам пословиц говорят, что составителей и читателей интересовал разный материал. Среди пословиц различались изречения, которые «писана издрёвле, мно́ яко лет за сто, или бо́льше» (афоризмы религиозно-поучительного характера, извлеченные из книг), и пословицы «на слова́х обно́сящаяся»¹. В рукописях отмечается, что в сборники вошли и распространенные, всем известные, и непопулярные, иногда полузабытые старые пословицы; составители включали различный материал: собственно пословицы, поговорки, прибаутки, приметы, толкования снов. Тематический круг пословиц, включенных в сборники XVII в., очень разнообразен (в этом отношении, как и в отношении жанрового состава изречений, старорусские сборники пословиц очень близки к сборникам XVIII—XX вв.). Записанные в Московской Руси пословицы несомненно являются драгоценными свидетельствами развитости, богатства этого жанра в древнерусском государстве и внимания, которое он вызывал к себе. Помимо того, сборники дают ценный материал для исследования истории возникновения и бытования отдельных пословиц, бывших в обиходе еще до XVIII в. Интересный опыт такого исторического исследования пословиц осуществлен В. П. Адриановой-Перетц². Тематика и поэтика пословиц, записанных в XVII столетии, сливаются с тематикой и поэтикой пословиц, известных в позднейших записях. По всем данным, множество древних русских пословиц в позднее время было сохранено почти совсем без изменений³.

К XVII столетию относятся и первые свидетельства о народном театре и драматических представлениях.

Адам Олеарий, посетивший Московскую Русь в 1636 г., оставил описание своего путешествия по Московии. В нем он дал рисовку представления «Петрушки» в кукольном театре и рассказал об его устройстве. «Они (кукольные — В. Ч.) обвязывают вокруг своего тела простыню, поднимают свободную ее сторону вверх и устраивают над головой своей таким образом нечто вроде сцены (*theatrum portative*), с которою они ходят по улицам и показывают на ней из кукол разные представления»⁴. Рисунок А. Олеария, изображающий представление «Петрушки», показывает одну из самых популярных сцен, известных и по мате-

¹ П. К. С и м о н и. Старинные сборники русских пословиц, поговорок, загадок и проч. XVII—XIX столетий, вып. 1. СПб., 1899, стр. 69.

² Русское народное поэтическое творчество, т. I. «Очерки по истории русского народного поэтического творчества X — начала XVIII веков». М.—Л., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 430—446.

³ Общую характеристику стиливых и тематических особенностей пословиц см. на стр. 310—317.

⁴ А. О л е а р и й. Подробное описание путешествия голштинского посольства в Московию и Персию, стр. 178—179.

риалам XIX—XX столетий, — сцену продажи цыганом Петрушке лошади ¹.

Судя по документам, в Московской Руси были популярны различные обрядовые игры, в которых можно видеть истоки некоторых сценок народных драм. Такова, например, «медвежья комедия» (представление с медведем), порицаемая Стоглавом и Домостроем и упоминаемая в связи со скоморошеством некоторыми произведениями литературы XVII в. Однако существования развитой народной драмы, сформировавшейся в особый жанр русского фольклора, документы письменности и литературы XVI и даже XVII в. не подтверждают.

Как и в предшествующее время, в Московской Руси заметное место в народном творчестве занимала обрядовая поэзия. В документах XVI—XVII вв. сохранились сведения о семейной и календарной обрядности. Правда, о крестьянской свадьбе документы не говорят; дополнительная глава к «Домострою» в списке XVII в. ² и статья «Служебника» 1646 г. описывают царские свадебные чины. В основных моментах царский свадебный обряд совпадал с крестьянским; поэтому, снимая бытовые привнесения в свадьбу боярско-княжеской среды, исключая обычный ритуал царских смотрин и т. п., можно представить себе и состав народной свадьбы. Уже в XVI в. эта свадьба сложилась как драма девушки, отдаваемой в патриархальную семью мужа, в которой она не имела ни прав, ни защиты. Все это и определяло состав песен, характер причитаний невесты, особенности приговоров дружек и т. п. ³.

В значительно большем числе документов упоминаются календарный обряд и календарная поэзия. Эти документы не цитируют текстов обрядовой поэзии. Но упоминания об обрядах и общая характеристика их настолько отчетливы, что можно восстановить древнерусскую обрядность в ее основных чертах.

Поучительная и законодательная литература XVI—XVII вв. резко и категорично выступала против народного обряда. В главе 93 Стоглава, согласно правилу 62 «вселенского шестого собора святых отец», запрещалось проводить «коленды, и ватай-врумалии эллинским и греческим языком глаголется...». «Також неподобных одеяний и песен, и плясцов и скоморохов; и всякого козлогласования, и баснословия их не творити. Егдаже вино топчут, или егда вино в сосуды преливают, или

¹ Характеристику театра Петрушки см. на стр. 414—415.

² В. Яковлев. Домострой по рукописям императорской Публичной библиотеки. СПб., 1867.

³ Характеристику свадебного обряда и поэзии по записям XVIII—XX вв., сопоставляемым с данными литературы и истории культуры, см. стр. 392—396.

кое питье испивают, гласования и вопли творят неразумнии, по древнему обычаю, Эллинские прелести, Эллинского бога Диониса, пиянству учителя, призывают...»¹

Документы свидетельствуют, что существовал обычай народных сборищ в важнейшие даты аграрного календаря. Зимние игрища на святках, масленичные обряды проводов зимы, весенние гулянья и хороводы, летние очистительные и заклинающие плодородие действия и игры — все упоминается письменностью. В том же Стоглаве — главе 41 («О тридесяти и дву царских вопросах, и соборные ответы по главам») в вопросе XXIV сказано: «В русалье о Иване дни, и в навечерие Рождества Христова и Крещения, сходятся мужи и жены и девицы, на noctное плещевание и бесчинный говор, на бесовские песни и плясания, и на Богомерзкие дела, и бывает отроком осквернение и девкам растление, ношь мимоходит, тогда отходят игрецы с великим кричанием, аки бесы не омываются водою, и егда начнут Заутреню, тогда отходят в дома своя и падают, аки мертвы, от великого клохтания»².

Письменность XVI—XVII вв. в отдельных случаях давала и более детализированные описания обряда; по ним можно видеть, что обряд и обрядовая поэзия, зафиксированные записями XIX—XX вв., сохраняли древние черты. Очень интересна в этом отношении запись Густынской летописи (XVII в.) о летних купальских обрядах: «Купало бяше бог обилия, якоже у еллин Царес, ему же безумнии за обилие благодарение приношаху в то время, егда имяше настати жатва. Сему Купалу-бесу еще и доньше по некоих странах безумнии память совершают, наченше июня 23-го дня, в навечерие рождества Иоанна претечи, даже до жатвы и далей, сицевым образом: с вечера собирается простая чадь обоего полу, и соплетают себе венцы из ядомого зелия, или корения, и препоясавшися былием, возгнетают огонь; инде же поставляют зеленую ветвь, и емшеся за руце около обращаются окрест онога огня, поюще своя песни, преплетаяще Купалом; потом через оный огонь прескакуют»³.

Выразительную параллель к описанию Густынской летописи дает послание игумена Памфила (1505 г.), рассказывающего, что в ночь на Иоанна Крестителя собираются бесовские сбо-

¹ Стоглав. Собор, бывший в Москве при великом государе царе и великом князе Иване Васильевиче в лето 7059. Лондон, 1860, стр. 220.

² Стоглав..., стр. 104; см. в гл. 92 указание на «игри и плескания, которые творят... мужи и жены и дети в домех, и по улицам обходя, и по водам» в навечерие и «во днех» нового года и крещения.

³ На близость этого описания к народному обряду в записях XIX — XX вв. указывал Ю. М. Соколов (см. «Русский фольклор». М., Учпедгиз, 1952, стр. 152).

рица: «во святую ту ночь мало не весь град (Псков) взмется и възбесится, бубны и сопели, и гудением струнным, и всякими неподобными играми сотонинскими, плесканием и плясанием... стучат бубны и глас сопелей и гудут струны, женам же и девам плескание и плясание и главам и главам их наживание, устам их неприязненъ кличь и вопль, всескверненные песни, бесовская угодия свершахуся, и хребтом их вихляние, и ногам их скакание и топтание»¹.

Сохранились в документах письменности и указания на отдельные обрядовые песни, певшиеся в то или другое время года. Так, в различных памятниках довольно полно перечисляются новогодние песни и обряды, причем говорится о широком распространении их. Упоминание в Стоглаве «нощного плещевания и бесчинного говора», «бесовских песен и плясания»² в навечерие Рождества Христова, святых вечера и в навечерие Богоявления, запреты «чтоб с кобылками не ходили и на игрища б мирские люди несходилися... и коледу бы и овсеня, и плуги не кликали»³ в различных вариантах (а иногда слово в слово) повторяются в грамотах и других исторических памятниках. «Ведомо нам учинилося, — значитя в грамоте Алексея Михайловича, датированной 1649 г., — что на Москве, наперед сего в Кремле, и в Китае, и в Белом и в Земляном городах, и за городом, и по переулкам, и в черных и в Ямских слободах по улицам и по переулкам, в навечерии Рождества Христова кликали многие люди Коледу и Усень...»⁴ Самое сообщение о том, что «ведомо учинилося», с подробным перечнем мест, где наблюдались новогодние обряды, свидетельствует, что запрет был направлен против широко распространенного явления.

Обряд колядования, несмотря ни на какие преследования, продолжал бытовать; в ряде местностей сохранились даже названия песен, упоминавшихся и в XVI—XVII вв.

Памятники литературы и письменности Московской Руси говорят также об обычае ряжения, о гаданиях и приметах. Ряжение и игры ряженных упоминает и Стоглав. В 93 главе его сказано: «Отмечает, и запрещает, сице же и женская в народех плясания, яко срамна суца, и на смех и на блуд воставляюще многих, такожде и мужем и отроком, женским одеянием не

¹ «Дополнения к актам историческим, собранные и изданные археографическою комиссиею. 1846, т. 1, стр. 18.

² Стоглав, см. гл. 41; ср. гл. 92.

³ «Дополнения к актам историческим, собранные и изданные археографическою комиссиею 1867 г.», т. X, стр. 96.

⁴ Ср. с этим текстом Указ Алексея Михайловича в сибирские города (Память Верхотурского воеводы), грамоту Шуйскому воеводе и др. (Акты исторические, IV).

украшаться, ниже просто женская одеяния носить, ни женам в мужския одеяния облачатися, но комуждо подобная своя одеяния носити»¹.

«Перемена пола» переодеванием, использование звериных масок (личин, мошкар), ряжение другими способами было непрменной частью народных обрядовых игр. Возможно, что в XVI—XVII вв. обычай ряжения был не только развлечением, но сохранял и магические элементы — игры ряженных (нередко эротического характера) должны были, согласно поверьям, вызвать урожай, обеспечить благополучие в хозяйстве, спасти от «нечистой силы», в которую верили искренне и глубоко. О магических, заклинательных действиях ряженных упоминают и отдельные грамоты, запрещавшие «бесовские действия», и Стоглав.

О включении в календарный обряд и поэзию заклинаний (заговоров), гаданий и примет свидетельствуют и другие документы. В грамоте царя Алексея Михайловича в сибирские города — в «Памяти Верхотурскому воеводе» от 13 декабря 1649 г. указывается: на святки «клички бесовские кличут... веруют в сон, и в встречу, и в полаз, и в птичий грай, и загадки загадывают, и сказки сказывают...»². Цитированный перечень говорит об отгадывании будущего по приснившемуся сну, по тому, кто встретится (мужчина — к счастью, женщина — к неудаче, поп — к несчастью и т. д.), по тому, кто первый придет в дом на святки (ср. «полазник» у закарпатских украинцев; приметы, близкие к вере во «встречу»), по карканью ворона (к несчастью). Упоминание о загадывании загадок и рассказывании сказок во время проведения календарных обрядов также свидетельствует о том, что это было обычным явлением.

Календарная обрядность и обрядовая поэзия в Московской Руси жила в народном быту, сохраняя некоторые традиции язычества. Потому-то против нее и восставали поборники христианства, церковного благочестия, поддерживаемые светской властью; потому-то в своде постановлений Стоглава, как писал еще один из первых исследователей обрядовой поэзии И. М. Снегирев, упоминались, «совершавшиеся дотоле *Русальи* об Ивнове дни, сходбища в навечерие Рождества Христова и Богоявления на noctное плещевание, бесчинный говор, бесовские песни и пляски, кои оканчивались на утренней заре омовением в реках, и *Кликание мертвых* в Великий Четверг, в который утром жгли солому, *Оклички* в первый день Пасхи, *Вьюнец* на Радоницы, *Наливки* в понедельник Петрова поста... Там же запрещается присутствие кудесников и ворожей при судебных

¹ Стоглав... Лондон, 1860, стр. 220.

² Акты исторические, собранные и изданные археографич. комиссией в 1645—1676 гг., IV. СПб., 1842, стр. 124—125.

поединках и скоморохов на жальниках в Троицкую субботу, в которую там на могилах за воплями и плачем следовали скоморошские игры с пением, плясками, рукоплесканием и т. д.»¹

Церковные и светские запреты были направлены в первую очередь против обрядовой поэзии и обрядов. Но они в сущности не отделяли обрядности от необрядового народного творчества. Поражая его в целом и призывая к осуждению тех, кто исполнял и слушал песни, сказки, кто загадывал и разгадывал загадки, словом, творил «еретические дела», монахи и светские власти Московской Руси усилили гонение на народных лицедеев — скоморохов. Уже в Киевской Руси, как известно, скоморошество вызывало осуждение как греховное искусство, враждебное православию. В XVI в., в условиях углубления классовых противоречий и усиления социального протеста народных масс, скоморошество стало восприниматься как искусство, оппозиционное не только церкви, но и господствующим классам. В этом плане любопытен факт, приводимый в записках иностранца Герберштейна, посетившего в XVI в. Русь. Герберштейн рассказал о «шуте некоем», ходившем с меглой в 1523 г. во время въезда в Москву Шемячича; на вопрос о том, что это значит, шут ответил, что настало время очистить царство от сора. «Шут некий» следует понимать, как «скоморох»².

Безусловно, скоморошество не было явлением однородным. Часть скоморохов служила князьям и боярам. Но в основном скоморохи должны быть признаны мастерами, исполнителями и создателями многих произведений народного искусства. Скоморохи выходили из глубины народных масс; будучи профессионалами, они вместе с тем являлись и носителями народного искусства, которое они шлифовали и совершенствовали.

Документы письменности XVII в. характеризуют скоморошьи представления, игры, песни и пляски, говорят об отношении к ним народных масс. Царь Алексей Михайлович посылал послания и грамоты, в которых запрещал не только исполнять скоморошьи песни, но и слушать их, смотреть на скоморошьи действия. «Ведомо нам учинилось, — вещал царь в своей грамоте, — что в Белгороде и иных городах и в уездах мирские всяких чинов люди, и жены их, и дети в воскресные и в господские дни и великих святых, во время святого пения к церквам божиим не ходят, и умножилось в людях во всяких пьянство и всякое мятежное бесовское действо, глумление и скоморошество со всякими бесовскими играми. И от тех са-

¹ И. Снегирев. Русские простонародные праздники и суеверные обряды, вып. I. М., 1837, стр. 36—37.

² См. А. И. Киричников. К вопросу о древнерусских скоморохах. «Сб. Отдел. русск. яз. и слов. Академии наук», т. 52, 1891, № 5.

танинских учеников в православных крестьянх учинилось многое неистовство: и многие люди, забыв бога и православную крестьянскую веру, тем прелесником скоморохом последуют, на безчинное их прелщение сходятся по вечером и во всенощных позорищах на улицах и на полях, и богомерзких и скверных песней, и всяких бесовских игр слушают, мужесково и женесково полу и до сущих младенцов...»¹.

Грамота далее описывает кулачные бои, качания на качелях, перечисляет различные чарования и волхования, которыми занимались скоморохи: «... и медведи водят и с собаками пляшут, зернюю, и карты, и шахмоты, и лодыгами играют, и безчинное скакание и плесание, и поют бесовские песни...»; «...сходятся мужесково и женесково полу многие люди в бесовское сонмище, по дьявольской прелести, многое бесовское действо играют во всяки и бесовския игры...»; «накладывают на себя личины и платье скоморошское, и меж себя нарядя бесовскую кобылку водят: и в таких позорищах своих многие люди в блуд впадают...».

Пение, игры на гусях, сопелях, танцы, народную драму — все это грамота предлагала уничтожить. Алексей Михайлович в грамоте приказывал: «... скоморохов с домрами и с гусльми и с волынками и со всякими играми... в дом к себе не призывали... и медведей (не водили) и с сучками не плясали, и никаких бесовских див не творили... богомерзких и скверных песней (на свадьбах и по ночам на улицах и полях) не пели, и сами не плясали и в ладони не били, и всяких бесовских игр не слушали, и кулачных боев меж себя не делали, и на качелях ни на каких не качались... и личин на себя не накладывали, и кобылок бесовских не наряжали, и на свадьбах безчинства и сквернословия не делали...». Суровой карой угрожали тем, кто не подчинится этой грамоте. «А где объявятся домры, и сурны, и гудки, и гусли, и хари, и всякие гудебные бесовские сосуды, и тыб те бесовские велел выимать и, изломав те бесовские игры, велелъ жечь. А которые люди от того ото всего богомерзкаго дела не отстануть и учнут впрод такова богомерзкаго дела держаться, и по нашему указу тем людемъ велено делать наказание: где такое безчиние объявится, или кто на кого такое безчиние скажет, и выб техъ велели бить батоги²; а которые люди отъ того бесчестия не отстануть, а объявятся в такой вине в третие и в четвертые, и техъ, по нашему указу, велено ссылатъ в крайные города за опалу».

¹ Анализ этой грамоты см. в кн.: А. С. Ф а м и н ц ы н. Скоморохи на Руси. СПб., 1889, стр. 185 и след.

² Батоги — палки в палец или два толщиной. Нередки случаи, когда человека забивали батогами до смерти.

Различные документы — «память» Тобольского воеводы 1649 г., государевы указы, грамота в Белгород и др.¹ — говорят, следовательно, не только о преследовании самих скоморохов, но и о наказании тех, кто принимал и слушал их. В Московском государстве светская и духовная власти объединялись в своих действиях. Утверждение официально-христианской идеологии сопровождалось гонением на все, что не отвечало ей; и если непрофессиональное творчество народных масс искоренить было невозможно, так как оно могло исчезнуть лишь с уничтожением самого народа, то скоморошество — народное профессиональное искусство — было истреблено. В результате преследований скоморохи, фактически объявленные вне закона, либо превращались в шайки воров, либо уходили за пределы досягаемости, скрывались вместе с прочей бесправной голытьбой и крестьянами на окраинах русского государства. XVII — начало XVIII в. следует считать временем исчезновения в среде русского народа профессионалов, мастеров искусства — скоморохов. Имеющиеся у нас данные говорят, что уже к середине XVIII в. скоморошества как такового не было. Свидетельство этому можно видеть, например, в словах В. Татищева, записанных им в «Истории Российской» (т. I, стр. 44): «Я прежде (курсив мой. — В. Ч.) у скоморохов песни старинные о князе Владимире слышал». По всем данным можно полагать, что, говоря так, В. Татищев подразумевал даже не самих скоморохов, а тех, кто воспринял их искусство и кто сохранял их традиции в исполнении былин. Живая память о скоморохах позволяла называть крестьян и дворовых людей, по приемам своего творчества близких к средневековым профессионалам — мастерам фольклора, скоморохами.

ОТРАЖЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ДЕЙТЕЛЬНОСТИ XVI—XVIII вв. В ОБРАЗАХ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА (по позднейшим записям)

Централизация Русского государства отразилась в народном творчестве не только созданием песен и сказаний, повествующих об исторических событиях в жизни народа, но и появлением новых образов и изменением поэтических особенностей фольклора. Народное творчество Московской Руси воспринимает и сохраняет былинный образ Киева — синонима русской земли. Былевые образы и темы пользу-

¹ См. Акты исторические (арх. ком.), т. IV, стр. 124—126 и др.; см А. И в а н о в. Описание государственных архивных дел, стр. 296 и др.; Акты юридические, изданные археологическ. комиссией, 1838, № 334 и др.

ются любовью народа; их используют во вновь создаваемых произведениях, творчески разрабатывают. Но наряду с этим рождаются новые образы, обобщающие современность. Особенно значителен среди них образ Москвы, Московского царства. Этот образ создается и в литературе и в фольклоре. Одна из популярных сохранных и в наше время в устном исполнении исторических песен XVI в. — песня о взятии Казани — говорит о начале Москвы. Иван сударь Васильевич царицу казанскую привел в крещеную веру, а с царя Симеона снял царскую корону, царский костыль в руки принял — «и в то время князь воцарился и насел в московское царство, что тогда де Москва основалася, с тех пор и великая слава»¹.

Та же тема основания Московского царства звучит и в песне о Грозном и его сыне. Грозный царь похваляется на пиру, что он повывел измену из Пскова, из Новгорода, из самой каменной Москвы; в каменной Москве воцарился:

Царя Симёна под мир склонил,
Снял с царя порфиру царскую,
Привел я порфиру в каменну Москву,
Крестил я порфиру в каменной Москве,
Эту порфиру на себя полбжил,
После этого я стал Пресвитер-Царь,
Грозный царь Иван Васильевич!²

Тема наследования Москвой знаков царского достоинства и возвеличения Москвы, как сердца государства мира, разрабатывалась уже литературой XV в. (см. «Сказание о князьях Владимировых», «Повесть о Вавилонском царстве» и др.). Но в народной поэзии эта тема полноценно была развита только в XVI столетии.

Москва, как синоним Руси, Русского государства, значится и в песнях так называемого «смутного времени»; в песне-плаче Ксении Годуновой, в которой въезд в Москву Григория Отрепьева воспринимается как покорение им Руси; в песне о въезде Филарета в Москву, отождествляющей Москву и Русь (см. начало песни: «Зрадовалося царство Московское и вся земля святорусская...» — записи для Ричарда Джемса) и др.

Существенные изменения внесла историческая действительность и в самый образ правителя Русского государства. Утверждение абсолютной власти московского царя приводит не только к созданию образа Ивана Грозного в исторических

¹ К и р ш а Д а н и л о в. Древние российские стихотворения, 1901, стр. 120.

² П. В. К и р е е в с к и й. Песни, вып. VI, стр. 94—97.

песнях, в преданиях, сказках и легендах, но и к тому, что черты самовластного правителя Московского царства переходят на образ киевского князя Владимира, делая его грозным владыкой богатырей, сурово и самовластно расправляющимся с ними ¹. Разные жанры фольклора Московской Руси и прямо и косвенно испытывают воздействие исторических процессов. Внешняя и внутренняя политика Москвы отражается в народном творчестве. Историческая песня, значительно более конкретно приуроченная к отдельным событиям, чем былины, становится как бы поэтической летописью государственной жизни. Записи позднейшего времени сохранили многие произведения, перечень которых показывает, как обширна была сюжетика, порожденная историей Руси XVI—XVII столетий. XVI век: «Взятие Казани», «Походы Ермака по рекам и взятие им Казани», «Взятие Астрахани», «Смерть царицы Настасьи Романовны», «Женитьба Грозного на Марье Темрюковне» («Кострюк»), «Набег крымского хана Давлет-Гирея», «Грозный под Серпуховом в 1572 г.», «Осада Пскова польским королем», «Ермак приходит к Грозному царю», «Иван Грозный убивает сына», «Смерть Грозного и плач по нему», «Награда казаков реками»; XVII век: «Отравление и смерть Михаила Васильевича Скопина-Шуйского», «Песня-плач Ксении Годуновой», «Григорий Отрепьев и Марина Мнишек сели на Московское царство», «Пол Емеля и воры», «Прокопий Ляпунов, его заключение и смерть», «Воцарение Михаила Романова», «Приезд Филарета в Москву», «Земский собор при Алексее Михайловиче», «Царь Алексей под Ригой», «Убийство казаками князя Карамышевского», «Осада Соловецкого монастыря», «Взятие казаками Азова», «Азовское сидение», «Смерть Алексея Михайловича», «Степан Разин и сын», «Степан Разин и казачий круг», «Походы разинцев», «Взятие разинцами городов по Волге» (Гурьев, Астрахань и др.), «Казнь разинцами воеводы», «Вещий сон о судьбе Разина», «Побег Разина из тюрьмы», «Разин и Яковлев», «Выдача Разина Москве», «Казнь Степана Разина», «Плач разинцев» ².

Перечисленные песни не исчерпывают всех сюжетов исторической песенной поэзии XVI—XVII вв.; это только наиболее известные и значительные песни, отразившие события истории. Среди них, однако, нет произведений, связанных с рядом важнейших событий жизни народа. Так, в песенной поэзии

¹ Об отголосках эпохи Ивана Грозного и смутного времени в былинах см. работы В. Ф. Миллера, опубликованные в «Очерках русской народной словесности», т. I, 1897; т. II, 1910; т. III, 1924.

² Свод песен см. в кн. В. Ф. Миллера «Исторические песни русского народа XVI—XVII вв.». Пг., 1915; характеристику исторических песен этого времени см. на стр. 251—268.

не сохранились, например, произведения о Минине и Пожарском (известны только исторические предания и легенды об освобождении от шведско-польской интервенции).

Но даже такие пробелы не мешают признать, что внешняя и внутренняя политика Московской Руси богато и разносторонне отразилась в исторической песенной поэзии, создавшей образы выдающихся деятелей — Ивана Грозного, Ермака, Степана Разина.

Эти исторические образы — главные в исторической поэзии XVI—XVII вв.; остальные (М. В. Скопин-Шуйский, Годуновы, Григорий Отрепьев и др.), несмотря на всю свою яркость и завершенность, менее значимы. Песни о Грозном утверждают единую целеустремленность действий царя и человека из народа (см. в песне о взятии Казани — действия пушкаря и Ивана Васильевича; в песне о Кострюке — защиту Москвы простым кулачным бойцом, пришедшим по зову Грозного). В песнях о Ермаке, и в еще большей мере о Разине, созданы образы казачьих атаманов, неотделимых от казачьей массы. Образ народа обрисовывается песенной и сказочной поэзией XVI—XVII вв., сопоставляемый или сливаемый с героическим образом исторического лица. В фольклоре XVII столетия наблюдается знаменательное явление. Появление образа простых людей в исторических произведениях приводит к взаимному пополнению сюжетного и образного состава жанров исторической и лирической песни. Этот процесс свидетельствует о том, что в сознании создателей фольклора зарождалось понимание исторической значимости произведений о событиях жизни, общественном и семейном быте самих народных масс — о том, что было, собственно, главным предметом повествования народной лирики. Только вследствие этого лирическая песня, в которой рассказывается о жизни крестьянства, угнетенных масс, могла стать исторической песенной поэзией. Это было не оскудением народного творчества, исчезновением исторической песни, а новым этапом в истории русского народного творчества.

Начало этого нового этапа приходится на XVII в., и первые исторические песни, включавшие элементы поэтики народной лирики, связаны с восстаниями крестьян XVII столетия¹.

Отражение исторических событий и лиц в песне, продолжающей традиции поэтики народной лирики, делается обычным явлением со времени восстания Разина. В исторической поэзии второй половины XVII в. по сравнению с исторической поэзией предшествующих веков образ народных масс — прин-

¹ См. раздел «Исторические песни XVII в.», стр. 258—268.

ципально новый. Известно, что в древнем русском эпосе трудовой народ персонифицировался в образе богатыря, побеждающего вражеские полчища в единоборстве. Развитие классовых противоречий в XVII в., приводящее к массовым народным восстаниям, вызвало к жизни новые сюжеты и образы фольклора, обусловленные исторической действительностью Московской Руси.

Л И Т Е Р А Т У Р А

Русское народное поэтическое творчество, т. I. Очерки по истории русского народного поэтического творчества X — начала XVIII веков. Институт литературы (Пушкинский Дом). М.—Л., Изд-во АН СССР, 1953.





РУССКОЕ НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО XVIII—ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.

**(периода появления и развития капиталистических
отношений в России и разложения феодально-
крепостнического строя)**

ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ФОРМИРОВАНИЯ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА ЭТОГО ПЕРИОДА

Конец XVII — начало XVIII в. — время глубоких изменений в экономике, культуре, быте, искусстве России. Уходила в прошлое средневековая Русь, рождалась новая Россия. Осуществляемые под руководством Петра I реформы создавали совершенно иные, чем раньше, условия развития государства. Внешняя политика Петра вводила Россию в число мировых государств; победа в Северной войне говорила о могуществе, о военной силе страны. Петр создал вполне современную армию, одну из лучших в мире. Было положено начало промышленности. В связи с развитием горнозаводского дела, зарождением мануфактур появились рабочие, вначале тесно связанные с крестьянством, потом все более и более обособливающиеся от него.

В результате всего этого происходят значительные изменения в быте и идеологии русских людей. Отвергается прежнее отрицание мирских радостей и забот. Уничтожается характерная для средневековья власть религиозной идеологии; на смену ей приходит призыв к развитию науки, к познанию окружающего мира, к созданию светского искусства. Развиваются науки и ремесла, культура и искусство, меняется весь облик страны. В таких условиях и традиционное творчество народных масс не могло оставаться неизменным. В нем появлялись новые черты, рождались новые сюжеты, образы; в фольклоре появи-

лись новые герои песен и сказок. XVIII век, переломный в истории русского народа, сыграл большую роль и в народном творчестве.

Изменения в народной поэзии в начале XVIII в. не были кратковременным явлением. Фольклор, сопутствуя жизни русского народа, отражал действительность феодально-крепостнической России, в недрах которой развивались элементы капиталистических отношений. Интенсивное развитие крепостного права в XVIII—первой половине XIX в. ведет не только к фактическому порабощению большинства населения России, но и к дальнейшему росту сопротивления угнетателям, к усилению революционного движения. С крепостным правом и с выцветанием капиталистической промышленности связаны многие темы и образы русского искусства XVIII—первой половины XIX в. Можно с полной определенностью сказать, что все основные особенности народного творчества периода от реформ петровского времени до раскрепощения крестьян были определены крутым поворотом первых десятилетий XVIII в. в экономической, политической, культурной, художественной жизни страны и последующими судьбами государства.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РУССКОГО НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА РАССМАТРИВАЕМОГО ПЕРИОДА

Исследователи русского народного творчества XVIII—первой половины XIX в. располагают достаточно большим количеством записей произведений этого времени. Сборники, составленные и изданные в XVIII в. (былины Кириши Данилова, песни М. Д. Чулкова, Прача и Львова и др.) и в XIX в. (былины и песни в собрании П. В. Киреевского, сказки А. Н. Афанасьева, обрядовая и необрядовая поэзия И. М. Снегирева, И. Т. Сахарова, А. В. Терещенко, пословицы В. И. Даля и др.), различные архивные материалы дают возможность разносторонне рассмотреть судьбы фольклора в целом и охарактеризовать отдельные его жанры. Опубликованные и архивные записи позволяют осветить не только отражение в фольклоре современной тематики и пути развития образности народного творчества в тот период, но и ряд других вопросов.

Так, несомненный интерес для понимания особенностей русского народного творчества XVIII—начала XIX в. представляют областные традиции фольклора в период разложения феодально-крепостнического строя. Областные культурные и художественные традиции, сформировавшиеся в XI—XVII вв., в известной мере отражались и на произведениях народного творчества. Происходящие в жизни страны события не могли

оставить без изменений сложившиеся областные культурные и художественные традиции. Появление новых центров экономической и культурной жизни страны порождает и новые темы и образы народного творчества.

На основании записей, проводившихся с XVIII в., можно утверждать, что уже в древней Руси к середине XVII столетия определились две основные группы русского народного творчества. Одна из них — северная — бытовала на обширной территории, некогда освоенной Новгородом, а затем связанной своими судьбами с Москвой. С севера эта территория омывается морем. На юге граница проходила южнее бывшей Новгородской губернии, пересекала Тверскую, Ярославскую, Владимирскую губернии, захватывая их северные районы, шла к Казани.

Севернорусский областной стиль народного творчества, по свидетельству всех собирателей и исследователей, характеризуется детализацией, широким использованием приемов традиционной поэтики, замедляющих ход развития событий, эпичностью повествования. На Севере даже лирическая песня в известной мере эпизируется; жанр песни-баллады становится наиболее популярной. Детализация характерна для обрядовой, календарной и свадебной поэзии. Свадебные, похоронные, рекрутские причитания, передающие глубокие переживания человека, на Севере звучат как произведения, вскрывающие характерные особенности общественной жизни, обличающие социальную несправедливость, бесправие трудового народа в царской России. Сказочный эпос и былины, игравшие столь большую роль в культурной жизни дореволюционного Севера, характеризовались той эпической обрядностью, которая позволяет обстоятельно и монументально обрисовать героические образы.

С этой северновеликорусской группой народного творчества граничит средневеликорусская, сливающаяся с южновеликорусской. Центрами бытования этой группы являются Москва, Владимир, Нижний Новгород, Рязань, многими особенностями народного творчества связанные с Курской, Воронежской и граничащими с ними на востоке областями. Южнорусские области от среднерусских по типу народного творчества отличаются лишь связями с украинским фольклором, но не стилем. Русский фольклор средней и южнорусской полосы характеризуется развитием лирической песенной поэзии, в которой раскрываются переживания человека, его чувства и стремления. Причитания здесь не имеют вида эпического повествования, связанного с описываемым событием, а прямо, непосредственно говорят о том, что испытывает данный человек. Даже чисто эпические жанры — такие, как сказки, — сохраняя тради-

ционную поэтику, как правило, не сохраняют эпическую замедленность повествования, вносят большую динамику в развитие действия, чаще, чем на Севере, вводят в сказку черты современного быта и отношений. Отчетливее выявляется тяга к бытовой сказке, к сатирическому осмыслению действительности в сказочных образах.

Эти особенности фольклора северных и среднерусских земель, образовавшиеся к середине XVII в., не могли остаться неизменными в последующее время, так как развитие русского фольклора связано с политической и экономической жизнью страны.

События конца XVII — начала XVIII столетия на долгие годы определили судьбы русского Севера. Северная война, блистательно оконченная Россией, основание Петербурга и закреплявшиеся политические, экономические, культурные отношения с заграницей дали мощный толчок развитию производительных сил в областях, ранее не игравших значительной роли. Русский Север постепенно перестает быть территорией, по которой проходят тракты государственного значения. За ним сохраняется значение «украинного» — отдаленного места, куда могут быть отсланы неугодные люди. Русский Север в известной мере изолируется. Отдаленность большинства его районов от центров развивающейся промышленности¹ и отсутствие на Севере крепостного права ставят русский Север в особое положение, приводят к сохранению и дальнейшему развитию многих древних черт русской культуры и русского искусства (например, былевого эпоса). Вместе с тем это обусловило и появление некоторых новых форм народной поэзии, переосмысление и переработку ранее существовавших типов произведений (например, использование необрядовых сюжетных песен в календарном обряде, сильное развитие игровых драматических элементов песенной поэзии и т. д.).

В соответствии с быстрыми изменениями жизни в средней и южной России изменялся и фольклор в этих местах. Народ вводил в свое творчество актуальную современную тематику. Тема крепостного права и социального протеста при этом занимает немалое место. Традиционные, давно сложившиеся произведения в новых условиях нередко звучали иначе, чем раньше, откликаясь на изменения.

Наряду с продолжением и развитием сложившегося ранее народного творчества в старых центрах средне- и южновеликорусской поэзии, таких, как степные южновеликорусские районы, районы черноземной полосы, Поволжья и др., с на-

¹ Петрозаводская промышленность не оказала значительного влияния на экономику, культуру, быт, искусство русского Севера.

чала XVIII столетия появляются новые центры его. Это — места развивающейся промышленности.

С возникновением горнозаводской промышленности на Урале он становится областью, в которой рождаются новые темы и образы народного творчества. Параллельно горнозаводскому Уралу, в связи с другой отраслью промышленности — текстильной в центральной русской полосе (в первую очередь на Ярославской мануфактуре, затем в Иванове, Владимирской губернии и в других местах) рождается рабочий фольклор. И хотя он на первых порах был стилистически неотличим от устной поэзии крестьян, все же он приносил в творчество народа новые темы, идеи, образы, порожденные особенностями труда его создателей.

Обычае традиции русского народного творчества образуются также на осваиваемых и колонизируемых территориях. Именно в период формирования наций складывается своеобразие русского фольклора Сибири, Дальнего Востока, Кавказа, Средней Азии. Переселенцы соединяли свои старые областные традиции с традициями местного населения, происходило взаимодействие русского и инонационального фольклора, в сущности, рождались новые разновидности общерусского народного творчества. Но все же эти разновидности русского национального фольклора представляли собой лишь *части единого целого*. И чем дальше шло развитие национальной культуры, тем меньше оставалось локальных особенностей фольклора, тем более частными становились черты, отличающие народное творчество данного места от общенационального фольклора. Шел процесс обобщения национальной народной поэзии, в котором постепенно растворялись главные областные признаки и оставались лишь второстепенные ¹.

Народная поэзия с XVIII в. не знала профессионализма творчества в собственном смысле этого слова. Уничтожение в XVII в. скоморошества привело к сохранению и развитию фольклора в широких кругах народных масс, которые выдвигали знатоков и любителей народной поэзии. Такие знатоки и любители фольклора, однако, не делали исполнение произведений источником своего существования. Отсутствие профессионализма в фольклоре XVIII—XX вв. отличает русское народное творчество не только от творчества многих неславянских народов СССР, но даже от украинского, — украинцы сохраняли профессиональное кобзарство и лирничество, что,

¹ Сохранение лишь второстепенных признаков можно видеть на примере областных редакций сказок. См., например, сборники Д. К. Зеленина «Великорусские сказки Пермской губернии» (1914), «Великорусские сказки Вятской губернии» (1915), сохраняющие локальность лишь в описании природы и в использовании мотивов фольклора соседних народов.

несомненно, содействовало большей активности бытования традиционного украинского эпоса и вносило особые черты в развитие лирической поэзии.

Существование русского фольклора исключительно как непрофессионального творчества народных масс в условиях крепостной России, лишавшей крестьян возможности свободного перехода из области в область, крайне затрудняло, а во многих случаях делало невозможным взаимодействие областных традиций отдаленных местностей. Самый строй феодально-крепостнического государства, таким образом, содействовал развитию национального русского фольклора в локальных областных редакциях в виде самодеятельного (пользуясь современным термином) непрофессионального народного искусства; профессиональным поэтическим творчеством уже в XVIII, а тем более в XIX столетии становится литература.

Несмотря на известную областную обособленность фольклора России, процессы, происходившие в творчестве народных масс, в сущности были едины на всей территории государства. Единство процессов развития фольклора было обусловлено общностью действительности. Это становится очевидно даже при самой краткой характеристике отражения в фольклоре исторических событий и изменений в жизни страны, происходивших в XVIII—первой половине XIX в.

Песенно-историческая поэзия XVIII и XIX вв. сохраняет и развивает определившийся в условиях Московской Руси принцип изображения происходящих событий путем обрисовки образа народных масс, как основной действенной силы. При этом углубляется противопоставление масс антагонистическим классам, которое, как правило, имеет место даже в тех случаях, когда историческая песня разрабатывает не тему классовых противоречий и борьбы, а патриотическую тему обороны родины. При этом в исторической песне выявляется очень существенная черта: национальная и психологическая общность, проявляющаяся в изображении борьбы народа с врагами, углубляется социальными оценками поступков и действий отдельных лиц. Такая классовая интерпретация темы обороны родной страны видна в солдатских исторических песнях XVIII—XIX вв., которые в центр ставят собирательный образ массы народа, защищающей родную страну. В соответствии с реальной действительностью этот образ конкретизируется как образ русских солдат, возглавляемых талантливым полководцем. Они добывают в боях победу, противостоят окружению полководца, действующему в своих личных интересах.

Образ народа в песенной исторической поэзии XVII—XIX вв. дан обобщенно. Но эта обобщенность социально конкретна. В исторической песне второй половины XVII и всего

XVIII века образ народных масс конкретизируется как образ угнетенного и восстающего крестьянства и беднейшего казачества. В начале XVIII в., отражая реальную действительность, конкретизация образа народа осложняется введением в историческую поэзию образа солдата, в сущности, того же крестьянина, но оторванного от родного села, от семьи. А в конце столетия намечается образ рабочего, отдающего силы и жизнь тяжкому горнозаводскому труду или изнуряющей работе на мануфактуре. Это позволяет сказать, что в истории русского национального фольклора XVIII век является временем, когда в народное творчество приходят новые герои, а вместе с тем обогащаются и темы. С XVIII в. ведут, например, начало сказки о солдате — бесстрашном, умном, выносливом, не боящемся самого царя. У нас нет записей сказок о солдате, сделанных в XVIII в. Но устойчивость сказок о Петре I и его солдатах, распространенность этих сказок заставляют отметить авантюрную и бытовую солдатскую сказку в числе новых явлений народного творчества XVIII в.

Одновременно с зарождением солдатской сказки рождалась и новая группа лирической поэзии — песня о солдатах, их жизни и походах, и рождался новый жанр — рекрутское причитание. Плакание, известное в древности как обряд проводов покойников, с развитием патриархальной большой семьи было использовано в жанре свадебного причета, эмоционально и выразительно обрисовывающего зависимое положение женщины в чужой семье. XVIII в. порождает новую разновидность причета. Основой ее явилась бессрочная солдатская служба, на которую мать провожала, оплакивая, как бы хороня, сыновей. Замечательную зарисовку этого нового явления в народном творчестве в XVIII в. дал, как уже указывалось, А. Н. Радищев в «Путешествии из Петербурга в Москву». Приведенное им в главе «Городня» голошение по рекрутам является довольно близким пересказом характерных тем и мотивов рекрутских причитаний. Отметим попутно, что в то же время появляются причеты, связанные с крепостным правом: причитали по девушкам, отдаваемым в дворовые¹.

В XVIII в. рождается рабочий фольклор — песни, стихи, сказки рабочих о своем труде и жизни². Среди них следует

¹ Существование таких причитаний зафиксировано записями воспоминаний, сделанными в 30-х годах XX века. См. запись воспоминания о том, как отдавали девушку в дворовые, содержащую текст причитания, опубликованную в альманахе 11 «Год XX» (ГИХЛ, М., 1937): «Фольклор колхозной деревни Московской области», стр. 388—389.

² См. С. Д м и т р и е в. Рабочий фольклор XVIII в. «Литературное наследство», № 19—21. М., 1935; А. Н. Л о з а п о в а. Фабрично-заводские песни крепостной России. «Лит. учеба», 1935; № 7, 8, 9; Е. М. Б л и н о в а. Сказки, песни, частушки. Челябинск, 1937.

особо отметить сказы рабочих — новый жанр, порожденный действительностью XVIII столетия. Констатируя факт появления рабочего фольклора, отметим, что народное творчество XVIII в., являясь созданием широких трудящихся масс, опережает литературу в том отношении, что выдвигает как одну из актуальных, важных, больших тем тему фабрично-заводского труда, жизни рабочего люда и взаимоотношений заводчика и фабричного. Уже в XVIII — начале XIX в. народное творчество отражает в художественном произведении такие процессы, на которые литература пока еще не обращала внимания.

Приведенные данные показывают, что существенные изменения в творчестве народа, начавшиеся в XVII столетии, развивались в XVIII в. В фольклоре центральным образом становится обобщенный образ народных масс, активно участвующих в жизни страны. Крестьяне, солдаты, наконец рабочие входят как героические персонажи в поэзию народа. Действительность расширяет не только круг героев, вносит не только разнообразие тем, не только обогащает произведения народного творчества, но и вызывает изменения в его жанровом составе. В XVIII в. зарождается рекрутский и крепостнический причет; появляется фантастический и автобиографический рабочий сказ, дополняющий и в известной мере меняющий сложившиеся представления о фольклорной прозе; развиваются повеллистические элементы эпоса, одним из новых героев которого становится солдат; слагается солдатская историческая песня, как логическое следствие совершившихся в XVII в. в крестьянской исторической песенной поэзии процессов. Поиски и рождение новых жанров и форм, наиболее выразительно отражающих действительность, характерны для народной поэзии XVIII столетия.

Все эти элементы не только сохраняются, но и развиваются в первой половине XIX в. Традиции, установившиеся в XVII и XVIII вв., сохраняются в изображении исторических событий более позднего времени. В XIX в. историческая тема продолжает звучать как повествование о народных движениях, восстаниях и защите любимой родины. Протест против порабощения и угнетения крестьян отражался в развитии антикрепостнической темы в фольклоре. Впервые с большой силой зазвучал протест против крепостного рабства в песнях и сказаниях о Емельяне Пугачеве. Органически связанные с песнями и сказаниями о Разине произведения пугачевского цикла тем и отличаются, что именно борьба с крепостниками является их основной темой. В народном творчестве восстание Пугачева рисуется как народная война против крепостников-помещиков и крепостного права. В соответствии с этим историческая песня пугачевского

цикла часто говорит не о самом Пугачеве, а о тех кто шел вместе с ним. Песнь подчеркивает: «Пришел Емельюшка, пришла его неделюшка, голытьба тут догадалась, к Емельяну собирались» («Нас пугали Пугачем»). Голытьба, как расшифровывает фольклор, — это крестьяне, казаки, рабочие, солдаты (см. песни «Уж ты, ворон сизокрылый» и др.)¹.

Записи сохранили небольшое число произведений о восстании Пугачева; но то, что дошло до нашего времени, с небывалой до того резкостью противопоставляет пугачевцев (по народному преданию «пугачей»; сам Пугачев нередко именовался «Пугачем») помещикам. В одном из преданий рассказывается, как при виде Емельяна Пугача жестокая помещица-крепостница Салтычиха умирает от страха.

Антикрепостнические, антипомещичьи тенденции, впервые мощно прозвучавшие в русском фольклоре в конце XVIII в. в произведениях пугачевского цикла, не умерли и после подавления восстания, а продолжали звучать, все расширяясь и углубляясь. Антикрепостническая тема выходит далеко за пределы исторических песен и преданий и становится одной из ведущих тем народного эпоса и лирики в целом. Эта тема конкретизируется в многочисленных антибарских и антиклерикальных произведениях². Сказки и песни о барине и попе приобретают значение социальной сатиры, обличающей существовавший строй. В XIX в. народная сатира привлекает внимание передовых деятелей русской культуры. Эти произведения использовал в своем творчестве А. С. Пушкин; о них упоминал В. Г. Белинский; о них сказал Н. А. Некрасов в поэме «Кому на Руси жить хорошо», характеризуя отношение народа к духовенству; их издал за границей А. Н. Афанасьев с пометкой «год мракобесия». Острый интерес к этим произведениям не исчезает и после 60-х годов.

Народное антикрепостническое творчество, обличая феодальное рабство, продолжавшее существовать в России в период формирования капиталистических отношений, играло значительную роль в пробуждении сознания народных масс. Но в процессе развития русского народного творчества в XIX—XX вв.

¹ Тексты см. в сб. А. Н. Лозановой «Песни и сказания о Разине и Пугачеве». М.—Л., Academia, 1935. Анализ текстов см. в статье В. К. Соколовой «Песни и предания о крестьянских восстаниях Разина и Пугачева» (сб. «Русское народно-поэтическое творчество. Материалы для изучения общественно-политических воззрений народа». М., Изд-во АН СССР, 1953).

² См., например, свидетельство о представлении сценки «Афонька малый» крепостной дворней в XVIII в. (сценка связана с народными сатирическими пьесами о помещике и старосте) в сб. Н. Е. Олчукова «Северные народные драмы». СПб., 1911.

огромную роль играло не только укрепление классового самосознания, но и развитие чувства национального единства народа. Особенно большое значение в этом отношении сыграла Отечественная война 1812 г., память о которой сохранилась в многочисленных народных песнях и рассказах. Заметим попутно, что исследователи эпических форм совершенно неправомочно отрицали или замалчивали фольклор Отечественной войны 1812 г., видя в нем всего лишь вырождение эпических форм исторической песни¹. В действительности война оставила глубокий след в разнообразных произведениях народного творчества. Среди них и широко известные пословицы, пострепенные на образах, вызванных к жизни борьбой с армией Наполеона, и устные предания, и народная драма «Как француз Москву брал», и разнообразные исторические песни. Фольклор первых десятилетий XIX в. подлинно патриотичен — в нем глубокая любовь к родине и преданность ей, заставляющая самоотверженно бороться с вражескими полчищами, сочетается с протестом народных масс против крепостного права. Творчество народа, связанное с войной 1812 г., таким образом, как бы объединяет определившиеся в предшествовавшие десятилетия темы социального протеста и борьбы трудящихся с темой героики, воинских подвигов народа. Крестьянская и солдатская поэзия сливается в единое целое, отражая народную борьбу с вторгшимся в Россию врагом.

Образ крестьянской массы, крепостного крестьянина, оставаясь главным в фольклоре, сочетается с образом солдата. Образ солдата также углубляется, и в произведениях о нем острее, чем раньше, звучат ноты социального протеста (ср., например, сказки о 25-летней солдатской службе, об умном солдате и глупом офицере и др.), с образом рабочего человека, нередко крепостного, обладающего чудесным мастерством и талантом.

Некоторые новые черты, появляющиеся в рабочем фольклоре по сравнению с предшествующим периодом, все же не дают основания говорить о существовании в этот период значительных отличий его от фольклора, создающегося в крестьянской среде. Свообразие рабочего фольклора в середине XIX в. еще только накапливается. Наблюдаются также изменения в стиле народной лирической песни, объясняющиеся усилением воздействия на народную песню литературы. В песенной народной поэзии появляются новые произведения, отступающие от традиционных поэтических форм протяжной лирической, хоровой, обрядовой

¹ Справедливую критику этого взгляда см. в ст.: Э. С. Литвин. Отечественная война 1812 года в русских народных песнях. «Славянский фольклор». «Труды Института этнографии АН СССР», т. XIII. М., 1951.

поэзии, тяготеющие к литературному стихосложению¹. На середину XIX в. приходится также изменения в судьбах былевого эпоса. Еще в 30-х годах XX века, как показывает сборник П. В. Киреевского «Песни»², былины, правда в большинстве случаев в неполноценных вариантах, пелись во многих областях Европейской части России. В последнее же тридцатилетие XIX в. они в центральной русской полосе и на юге России в традиционных формах героического эпоса почти не встречаются.

Лучшие образцы русской средневековой литературы были органически связаны с народным творчеством.

* * *

Богатое, складывавшееся веками, жанровое многообразное народное творчество XVIII—первой половины XIX в. собственно и составило основной фонд русского народного поэтического искусства. Передавая из уст в уста издавна бытовавшие и вновь складываемые произведения, народ бережно хранил их, выражал в них свое отношение к прошлому и настоящему. Записи фольклора, сделанные в XVIII—XX вв., дают возможность рассмотреть темы, образы, стиль народного творчества эпохи феодализма, сгруппировав многочисленные разнообразные произведения по жанрам.

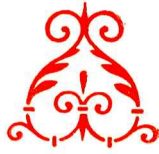
Л И Т Е Р А Т У Р А

Русское народное поэтическое творчество, т. I. Очерки по истории русского народного поэтического творчества X—начала XVIII веков. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). М.—Л., Изд-во АН СССР, 1953; то же, т. II, кн. 1: Очерки по истории русского народного поэтического творчества середины XVIII—первой половины XIX века. Институт русской литературы (Пушкинский Дом), М.—Л., Изд-во АН СССР, 1955.

¹ Такие тексты имеются среди фольклорных материалов, присланных в Русское геогр. о-во в 50—60-х годах XIX в. См. архив Русского географического о-ва (РГО). О «новомодных песнях» писал П. Н. Рыбников в своей известной статье «Заметки собирателя», предпосланной его сборнику песен (1-е изд. 1861—1867 гг.). Образцы подобных песен можно найти в «Материалах по этнографии русского населения Архангельской губернии, собр. П. С. Ефименком», ч. 2. М., 1878.

² П. В. К и р е е в с к и й. Песни (старая серия), вып. 1—10, 1862—1874.





Жанровая
характеристика
народного
творчества
эпохи
феодализма





БЫЛИНЫ

Былины — стихотворный героический эпос древней Руси, отразивший события исторической жизни русского народа преимущественно XI—XVI столетий. В народе распространено название: старины, старинки, старинушки. В научной и научно-популярной литературе до 40-х годов XIX в. их чаще называли: сказки богатырские. Во всеобщее употребление термин былины вошел во второй половине XIX в. В. Ф. Миллер, а за ним другие ученые считали, что этот термин впервые был введен собирателем-любителем фольклора 30—40-х годов XIX в. И. П. Сахаровым, использовавшим выражение «Слова о полку Игореве» (см. «Начяти же ся песни по былинам сего времени...») ¹. Последние разыскания советских исследователей показали, что термины «былина» и «быль» как названия древнерусских эпических песен употребляли писатели и исследователи XVIII — начала XIX в. В некоторых областях эти названия встречаются и в народном языке ².

ПРОИСХОЖДЕНИЕ БЫЛИН

В фольклористике существуют разные взгляды на время возникновения былин. Одни исследователи (В. Ф. Миллер, Б. и Ю. Соколовы и др.) считают, что жанр былин сложился в условиях Киевской Руси, одновременно описываемым событиям, и в последующее время получил лишь развитие.

Другие ученые (М. Е. Халанский, С. К. Шамбинаго и др.) утверждали, что былины в основном созданы в Московской Руси.

¹ См. В. Ф. М и л л е р. Очерки русской народной словесности, т. 1. М., 1897, стр. 29.

² См. П. Д. У х о в. К истории термина «былина». «Вестник Московского университета», 1953, № 4, стр. 129—135.

В недавнее время была выдвинута интересная теория, которая утверждает, что былины в основном сформировались в средние века, после падения Киевской Руси, как героические песни, объединенные образом стольного города Киева и киевского князя Владимира¹. Согласно этой теории, былины славились как песни о прошлом, а не о современности. «Эпическое время» былин — эпоха Киевской державы, рисующаяся в былинах как время, когда народ совершал подвиги и восстанавливал справедливость; этим эпическое время противопоставлялось современности с ее сепаратной политикой князей и татарским игом на Руси.

Несомненно следует признать, что по происхождению былины — эпические песни феодальной Руси. Как особый жанр они получили первоначальное развитие в процессе создания древнерусского государства. В своем развитии былины проходят несколько этапов, соответствующих исторической действительности и отражающих ее. Продолжая традиции эпического творчества восточнославянских племен, из которых спустя несколько столетий сложилось Киевское государство, исторический эпос домонгольского периода Руси, как можно судить по дошедшим до нас текстам, представлял сумму отдельных песен, прославляющих могущество и величие Киевского государства. Во время татарского ига возникает понятие Киевской Руси, как эпического времени былин, и намечается циклизация эпоса, воспитывающего патриотические чувства и устремления народа; при этом основным образом русского эпоса становится образ богатыря, объединяющего все лучшие силы государства для сокрушительного отпора врагу. В тот же период развитие древнерусских городов как важных государственных и культурных центров приводит к освещению в эпосе общественного и семейного быта Руси, ее идейной и культурной жизни. Оба эти периода явились временем расцвета былевого эпоса. И хотя мы не имеем записей былин, сделанных до XVII столетия, устойчивость содержания и формы древнерусского эпоса позволяет рассматривать основной состав былин как народное творчество средневековой Руси.

В условиях Московского государства и после реформ петровского времени жанр былин продолжает жить и развиваться, но в основном отображает те же исторические события, что и в ранее созданных произведениях. Новые же тексты былин появляются в большинстве случаев как пересказы повестей и сказочного эпоса. Былины в Московской Руси, несомненно,

¹ См. Д. С. Лихачев. «Эпическое время» русских былин. Сб. статей «Б. Д. Грекову ко дню семидесятилетия». М., Изд-во АН СССР, 1952, стр. 55—63.

не оставались неизменными; в них привносились черты современной общественной и политической борьбы, культуры и быта; они осмыслились как произведения, говорящие о настоящем, хотя они и повествовали о прошлых временах.

КЛАССИФИКАЦИЯ БЫЛИН

По своему характеру былины подразделяются на героические, основная тема которых — борьба с внешним врагом и защита Руси, и новеллистические, описывающие главным образом общественный и семейный быт средневекового Русского государства.

В силу того, что основные удары врага приходились на южнорусские княжества и на северо-восточную Русь, героические темы богатырских былин, рассказывающих о защите родины от врага, сосредоточиваются вокруг Киева. Это так называемый киевский цикл былин.

К киевскому циклу былин, главными героями которого являются Илья Муромец, Добрыня Никитич и Алеша Попович, примыкают галицко-волыньские былины. Отличие галицко-волыньских былин от киевских заключается в том, что они обычно рассказывают о борьбе с врагом, нападавшим с запада (см. былины о князе Романе).

Новеллистические былины, как правило, говорят о жизни Новгорода и его людей. Своеобразие новгородских былин обусловлено историческими судьбами Новгорода. Известно, что Новгород и новгородская земля были поставлены в особое положение в отношении татарского ига. Новгородские земли, особенно окраинные земли русского Севера, в меньшей мере страдали от татарского ига. Вполне понятно, что тема семейного и общественного быта для новгородских земель была обычной и в пору нашествия татар. Наиболее известны былины новгородского цикла о Садко и о Василии Буслаеве.

БЫЛИНЫ КИЕВСКОГО ЦИКЛА

Темы и образы былин отразили историческую действительность древней Руси. Средневековое Русское государство характеризуется всеми чертами развитого феодализма. Князь и бояре угнетали народные массы и, в своем большинстве, добиваясь личных выгод, преследуя личные интересы, опустошали в междоусобных войнах родные земли. Еще до нашествия татар князья нередко заключали союзы с врагами — половцами, и совместно с ними разоряли соседние русские княжества, уничтожали и брали в плен мирное население. Об антигосударственной политике князей гневно писал автор «Слова о

полку Игореве». Междоусобная борьба князей делала особенно тяжелым положение крестьян и городских социальных низов.

Правдивую и страшную картину разорения родной земли рисует «Слово о полку Игореве»: «В княжих крамолах, веци человекомь скратишась. Тогда по Русской земли ретко ратасе (пахари) кикахуть (перекликались), нь часто врани гряхуть, трупия себе деляче, а галици свою речь говорихуть, хотять полетети на уедие (покормки)»¹.

В народных массах зрели враждебные чувства к князьям и боярам. С презрением и враждебностью народ называет бояр «толстобрюхими». Даже былинный князь Владимир столяно-киевский, в образе которого сохранились воспоминания о нескольких исторических деятелях древней Руси, во многих былинах представлен бессильным правителем, неспособным оказать сопротивление врагу и совершающим жестокую расправу над богатырями (преимущественно над Ильей Муромцем) — защитниками родной земли. На эту особенность образа былинного Владимира указал еще В. Г. Белинский, отмечавший, что столяной князь не характеризуется как герой народного эпоса. «Он является в них (былинах. — В. Ч.) внешним героем: сам не действует ни в одной и везде только пирует да похаживает по гриднице светлой, расчесывая кудри... Владимир не является в этих поэмах ни лицом действительным, ни характером определенным, а напротив... более именем, чем человеком»².

Героями русского исторического эпоса явились люди, отстаивающие в борьбе с внутренними и внешними врагами права и интересы народа и Русского государства. Главный былинный герой — Илья Муромец.

БЫЛИНЫ ОБ ИЛЬЕ МУРОМЦЕ

Илья — крестьянский сын, прямодушный, честный, открытый. Илья Муромец стоит на заставе богатырской, честь блюдет, Киев бережет. Его жизнь — жизнь воина, отдающего себя служению стране. Об Илье Муромце сложено много былин.

Важнейшие из них — «Исцеление Ильи Муромца», «Илья и Святогор», «Илья и Соловей-Разбойник», «Илья и Сокольник», «Илья и сын», «Илья и Калин-царь», «Илья и Идолище поганое», «Ссора Ильи с Владимиром», «Илья и голи кабацкие» и «Как перевелись богатыри на Руси» («Калское или Камское побоище»). Былины перечислены нами в порядке биографического повествования об Илье — от его рождения и молодости до старости и смерти. Героический русский эпос, следовательно, раскры-

¹ Слово о полку Игореве. Литературные памятники. М.—Л., Изд-во, АН СССР, 1950, стр. 15.

² В. Г. Б е л и н с к и й. Полн. собр. соч., т. V. М., 1954, стр. 356.

васт биографию богатыря. Но создавались эти былины не в биографическом порядке. Как верно отмечал еще В. Ф. Миллер, в героическом эпосе первоначальное повествование говорит не о рождении, а о подвигах героя, о том, как он живет, что он делает, какую несет службу. Когда слава богатыря, как героя, совершающего подвиги, утверждается в народных массах, естественно, поднимаются вопросы: кто этот герой? откуда он взялся? каковы его детство и юность? что с ним случилось после совершенного подвига? Как ответ на эти вопросы создаются былины, рассказывающие о рождении и юности героя, о его смерти.

Таким образом, можно сказать, что биографический цикл былин (об Илье, о Добрыне и др.) — результат длительного развития русского героического эпоса.

Рассматривая группу былин об Илье Муромце, следует признать, что наиболее древними из них были былины о бое с Соловьем-Разбойником и бое с Сокольников и наиболее поздними — те, которые рассказывают, откуда у Ильи появились его необычайная сила и его мужество в борьбе с врагами. Поскольку былины об Илье наиболее полно разрабатывают темы русского героического эпоса и с ними тесно соприкасается большинство важнейших былин о других богатырях, на них целесообразно остановиться особо.

Одной из наиболее актуальных тем, возникших в процессе создания могущественного Киевского государства, была тема упорядочения жизни и противостояния разорению, уничтожению мирного населения. Сепаратистская политика князей обессиливала государство. Грабежи и поборы — неизменные спутники междоусобия — были характерным явлением жизни. Перед лучшими людьми встала задача сопротивления самовольным бесчинствам князей и прочих властителей, борьбы против внутрисосударственного неурядиства. Уже при описании княжения Владимира Святославича летопись упрекает его в недостаточно суровой борьбе с пороками общественной жизни. «И умножашась зело разбоеве, и реша епископы Володимиру: «Се умножишась разбойницы, почто не казнишь их?». Князя призывали к вооруженной борьбе с разбоем: «Рать многа, яже рать во оружия, и на конех будь!» («Повесть временных лет», год 994). Во времена Владимира тема борьбы с разбоем должна была стать актуальной для народного творчества. В последующие годы она сливается с темой дробления феодальной Руси и делается еще более животрепещущей.

Былина «Илья и Соловей Разбойник» рассказывает о борьбе с разбоем. Соловей сидит в своем соловьином урочище на девяти или двенадцати дубах, как сенная куча, всем преграждая путь; он уничтожает всех, кто появляется близ него. Страшная,

уничтожающая жизнь сила воплощена в образе Соловья; не случайно его прозвище: Разбойник. Сказочные очертания этого образа предстают как художественный прием типизации явлений повседневности. В фантастическом облике Соловья трудно различить даже контуры реального образа, послужившего основой для изображения чудовища. Сущность облика Соловья раскрывается в сопровождающем его обрисовку бытовом оформлении. Былина рассказывает, что за урочищем Соловья стоит его редкой красоты терем, хранящий баснословные богатства. Двор терема огорожен крепким тыном — оградой; его замыкают тяжелые дубовые ворота на засовах-замках; подворотня (в некоторых вариантах былины: «в девяносто пуд») — смертоносное орудие, которым дочери Соловья пытаются убить богатыря. Былина обрисовывает владенье Соловья не обычным жилищем мирного человека, а урочищем, напоминающим неприступную крепость. Этому вполне соответствует преувеличенное описание богатств Разбойника; в данном случае гипербличность описаний является приемом социальной характеристики образа. Не случайно былинный князь Владимир по многим вариантам льстится на богатые дары, привезенные детьми Соловья как выкуп за Разбойника, и дает согласие отпустить его в монастырь замаливать грехи. Такой поступок вполне в плане общего поведения Владимира, — он, как говорят богатыри, «много князей-бояр жалует» и притесняет богатырей.

И только благодаря богатырю Илье Соловей несет заслуженное наказание. Не считаясь с отношением Владимира к Соловью, Илья увозит его в широкое поле и там уничтожает. Казня Соловья, Илья говорит:

Тебе полно-тко слезить да отцѣй-мáтерей,
Тебе полно-тко вдовить да жеп молбдых,
Тебе полно-тко сиротáть да малых дегушек.

Богатырь Илья в этой былине выступает устройтелем земли русской. Тема борьбы с неурядицами и с разбоем на Руси получает развитие и в других, более поздних по времени происхождении, былинах об Илье Муромце. Эта тема разработана, например, в былине о трех поездках Ильи Муромца: в первой поездке Илья уничтожает стаю разбойников; во второй — королевичу, обманом поймавшую и заключившую в темницу великое множество добрых молодцев; в третьей поездке Илья находит деньги и строит церковь. Илья выступает против несправедливости, лжи и коварства, хотя бы в них был повинен и сам князь Владимир (например, в былине «Данила Ловчанин» Илья говорит в лицо Владимиру о его несправедливом поступке). Но все эти былины отличаются от былины об Илье и Соловье Разбойнике особенностями образности. Ни в одной из более поздних

былин, рассказывающих о борьбе Ильи с несправедливостью и неустройством Руси, нет характерной для ранних форм героического эпоса фантастичности и гиперболичности вражеского образа, столь ярко проявившейся в образе Соловья Разбойника. Образ Соловья как бы перенесен из мифологического повествования в былинную; образы разбойников былины о трех поездках Ильи — образы обычных людей, при обрисовке которых гипербола чудовищности внешних очертаний одного разбойника заменена гиперболой количества — например, в былине говорится: «сорок тысячей разбойников».

Тема устройства родной земли богатырем закономерно связана с мирным земледельческим трудом. Естественно, что сам Илья Муромец — главный русский богатырь феодальной Руси — воспринимается крестьянским сыном. В поздней былине об исцелении Ильи Муромца, объясняющей, как и откуда пришел Илья в Киев, этот богатырь показан крестьянином, работающим в поле. Так тема устройства жизни на Руси сливается с темой земледельческого труда народа.

В былине говорится, что Илья Муромец был крестьянским сыном — калекой. Его чудесно исцеляют старцы (калики перехожие или Христос с апостолами) и посылают служить в Киев, оборонять Русь от врага. В ряде вариантов былины Ильи, прежде чем покинуть родную деревню, идет в поле к родителям и там совершает свой первый подвиг — подготавливает крестьянское поле под пашню. Корчевка пней принадлежала к числу наиболее тяжелых форм старого земледельческого труда; она отнимала у крестьянина много сил и времени. Немудрено, что былина рассказывает об этом, начиная повествование об Илье. Для русских людей, как исконных земледельцев, мирный труд в поле: подготовка земли под пашню (в том числе очищение ее от валунов, корчевка пней и проч.), самая пахота, посев, а осенью уборка хлеба — был источником жизни.

Былина об исцелении Ильи, как видно, вводит образ его в круг образов русского эпоса, связанных с темой труда: Микулы Селяниновича и Святогора. Русский эпос утверждает: «Тяга земная» под силу только трудовому народу. Никакой богатырь, как бы силен он ни был, если он не связан с народом и землей, не в силах поднять ее. Нет никого сильнее Святогора — говорит народ в своих былинах. Из страны в страну ездил он, и силушка его по жилочкам переливалась. А сумочку с тягой земной он не мог поднять. Только чуть приподнял ее, и кровь с потом залила его лицо. Умер Святогор. Суму с тягой земной могли нести только неведомые старцы, чьи образы ассоциируются с образами старцев, исцеливших Илью, или Микула Селянинович (селянин — значит крестьянин) — пахарь из русского эпоса.

Илья Муромец крестьянством своим близок Микуле, в образе которого народ на заре Русского государства выразил свою любовь к труду, высказал мечту о радостном, легком труде. Микула очищает пашню от валунов и пашет ее сохой. С сошкой крестьянской Микулы Селяниновича княжеские дружинники не в силах совладать, не могут ее вынуть из земли. Мощной силой веет от образа пахаря. Вольга три дня ехал к Микуле, не мог доехать к нему раньше, хотя и слышал, как он понукал коня, вспахивая землю. Во время поездки в города Курцевец, Крестьяновец, Ореховец княжеский конь Вольги отстаёт, и не может идти вровень с крестьянской кобылой Микулы. Превосходство Микулы Селяниновича над Вольгой, называемым в былине племянником князя Владимира, выявляется во всем, и в частности в достоинстве, с каким крестьянин Микула разговаривает с княжичем Вольгой. Так, Микула уличает Вольгу в неумении оценить лошадь; в ответ на вопрос Вольги, как его зовут, Микула отвечает, говоря о своей крестьянской работе:

А я ржи напашу, да во скирды сложу,
Во скирды складу, домой выволочу,
Домой выволочу, да д́ома вымолочу,
Драни надеру, да и пива наварю,
Пива наварю, да и мужичков напою,
Станут мужички меня покликивати:
«Молодой Микулушка Селянинович»¹.

Даже самое название пахаря по имени и отчеству характерно для былины, и резко расходится с обычаем господствующих кругов пренебрежительно называть крестьян — Ванька, Мишка и т. п.

В образе пахаря Микулы, легко и с любовью обрабатывающего землю, собирающего обильный урожай, выразилась извечная мечта трудового народа о труде, обеспечивающем жизнь в довольстве.

Включение темы крестьянского труда в русский героический эпос вполне закономерно. Оно диктовалось самой жизнью. Древнерусское крестьянство жило в условиях постоянной опасности нападения врагов. Летописные свидетельства рассказывают, как велика была опасность разорения русских сел, истребления посевов, уничтожения населения врагами Руси.

История Руси неразрывно сочетала защиту родины с трудом; отражением этого и явилось слияние в русском былинном эпосе темы народного труда с темой защиты Русской земли. Характерно, что в былинах наказ о том, как воевать с врагом,

¹ П. Н. Рыбников. Песни, т. I. № 3, 1909, стр. 14.

дают Илье Муромцу, отправляющемуся на службу в Киев, его отец с матерью — крестьяне чернопахотные. Они говорят:

Когда будешь ездить по полю чистому,
Не проливай ты напрасно крови человеческой.

Богатырь твердо помнит этот наказ. Его подвиги направлены на защиту народа от вражеских сил.

Воинские былины об Илье рассказывают о самоотверженном подвиге богатыря, уничтожающем врага. В этом плане разрабатываются даже такие сюжеты, которые у других народов не связаны с патриотической темой защиты родной страны. Показательна былина о бое Ильи с сыном, имеющая многочисленные сюжетные параллели в фольклоре и литературе народов мира. По совершенно правильному утверждению А. Н. Веселовского, сюжет боя отца с сыном первоначально отражал коренные изменения отношений людей при переходе от матриархата к патриархату¹. Именно в этот период установления родства по отцовской, а не материнской линии (как было ранее) возникают сказания о розысках отца сыном, об их случайной встрече и бое друг с другом, о том, как отец в убитом воине узнает своего сына (ср. историю Рустема и Сохраба в «Шахнаме» Фирдоуси).

Идейное содержание былины о бое Ильи с Сокольников (сыном) свидетельствует, что в русском эпосе этот сюжет был развит как повествование о борьбе с врагом, угрожающим уничтожить Русь. Именно такое понимание сюжета определило величие образа Ильи, поднимающегося над личным чувством к найденному сыну во имя общих интересов. Былина рассказывает, что Илья, узнав в чужеземном воине своего сына, предложил ему стать на службу Киеву. В ответ на предложение Ильи Сокольник пытается воровски убить Илью. И тогда Илья уничтожает сына, говоря:

Кем ты, дитяtko, заведено,
Тем, дитяtko, будешь прикончено!²

Враждебность Сокольника родной стране вызывает необходимость его уничтожения. Такое понимание завершения борьбы Ильи с Сокольников формулируется в тексте былины, записанной от М. С. Крюковой:

Жалко, жалко-то тебя, млад Подсокольникчк,
Молодым-то ты погинул понапрасному!..

¹ Собр. соч. А. Н. Веселовского, т. II, вып. 1, стр. 77 и след.

² Ю. М. Соколов, В. Чернов. Онежские былины. Летописи Гос. лит. музея, кн. 13. М., 1948, стр. 664. См. также запись П. Н. Рыбникова от Сивцева-Поромского.

Мне-ко, старому, ведь и жисть-то стала недолгая...
После моего-то будет же жированьяца
Много-много ты (б) наделал врэду слáвну Киеву ¹.

Другие воинские былины об Илье Муромце — «Илья и Калин-царь», «Илья и Идолище поганое» и т. д., видимо, возникли позже былины о бое Ильи с сыном. В некоторых случаях они явились переработкой былин о других богатырях (о Михайле Даниловиче и о бое Алеши Поповича с Тугарином Змеевичем). Такая переработка происходила в связи с тем, что образ Ильи Муромца, воплотивший народные представления о лучших качествах богатыря, в годы борьбы с татарским игом стал в центр героического эпоса; об Илье стали петь песни, ранее связанные с именами других богатырей, с течением времени связавших свою известность. Какова была переработка былин при отнесении их к Илье, можно себе представить, рассматривая параллельно былины «Михайла Данилович» и «Илья и Калин-царь».

Введение в сюжет образа Ильи Муромца существенно меняло мотивировку развития действия, усиливало патриотическое звучание былины, хотя и сохраняло основные сюжетные звенья.

В былине о Михайле Даниловиче рассказывается, как богатырь Данила, став стариком, постригся в монастырь и на Руси не стало богатырей. Татары прослышали об этом и решились напасть на русскую землю. Князь Владимир не может защитить ее от них. Сын Данилы малолеток Михайла хочет идти против татар. Ни Владимир, ни старец Данило не дают Михайле по малости его лет благословения на бой с татарами. И все же Михайло идет против врагов. Он добывает коня и богатырское вооружение своего отца, просит коня о помощи в бою, и конь эту помощь ему обещает. Бой описывается по традициям героического эпоса. Былина рассказывает о страшной силе, которая окружала Киев, о том, что Киеву грозила гибель и что конь предупреждает Михайлу не скакать в середину вражеских полчищ. Там сделаны три подкопа. «Из одного подкопа, — говорит конь Михайле, — я тебя вынесу, из другого вынесу, а из третьего сам выскочу, а тебя сброшу». Михайло Данилович не слушает предупреждения коня и едет в середину вражеских войск. Там все происходит так, как предрекал конь: Михайло Данилович попадает в подкоп, его хватают татары и хотят казнить, но Михайло разрывает путы — веревки, которыми он связан, хватая врага за ноги и побивает им вражескую силу. В это время Данило из монастыря едет на помощь сыну, видит поле боя, усеянное трупами, ищет среди них своего сына;

¹ Э. Б о р о д и н а и Р. Л и п е ц. Былины М. С. Крюковой. Летописи Гос. лит. музея, кн. 6. М., 1939, стр. 176.

Михайло видит отца, останавливает его и вместе с ним возвращается в Киев.

На основе этой старой былины о малолетке-богатыре, очевидно, возникла былина об Илье Муромце и Калине-царе.

Былина об Илье и Калине-царе также начинается с повествования о том, что в Киеве нет богатырей. Однако мотивировка отсутствия богатырей другая. Князь Владимир замуровал Илью в тюрьму и обидел других богатырей. Они в обиде на князя покинули Киев, дав зарок не идти князю на помощь. Уже этот начальный, общий для обоих сюжетов мотив отсутствия в Киеве богатырей былины трактуют по-разному. Вместо малолетства богатыря на первый план выдвигаются социальные противоречия, приводящие к осуждению Ильи на смерть и к отказу богатырей служить князю.

Калин-царь радуется гибели Ильи и требует, чтобы Владимир отдал татарам Киев. Такова завязка сюжета, в котором традиционная тема защиты Киева от врагов (ср. «Михайла Данилович») слилась с темой антагонистических отношений народа с князьями-боярами.

Жизнь Ильи Муромца спасает племянница князя Владимира — Забава Путятична; она вырывает в тюрьме подкоп, приносит Илье свечу, евангелие и присылает ему еду.

Владимир, услышав угрозу Калина-царя, плачет; он видит, что заступиться за него некому. Забава Путятична говорит Владимиру, что Илья Муромец жив. Владимир бежит к земной тюрьме, раскапывает ее и просит, чтобы Илья вышел из тюрьмы, постоял за него. Илья согласен идти на врагов, но не за князя. «За тебя бы, собака, — Владимир князь, я не вышел бы», — говорит Илья. Он встает на защиту вдов-сирот, чернеди-мужиков.

Как видно, мотивировки отсутствия богатырей в Киеве и неспособности князя защитить город в былине об Илье и Калине-царе социально заострены. В связи с этим надо вспомнить замечания Н. А. Добролюбова об общественно-воспитательной роли былевых песен во время нашествия татар. Н. А. Добролюбов писал: «Во время бедствий родной земли вспомнил он (народ. — В. Ч.) минувшую славу и обратился к разработке старинных преданий... Возбуждалась любовь к этим песням, конечно, горьким чувством при взгляде на современный порядок вещей. При нашествии народа неведомого ожидания всех обратились, разумеется, к князьям: они, которые так часто водили свой народ на битву с своими, должны были теперь защищать родную землю от чужих. Но оказалось, что князья истощили свои силы в удельных междоусобиях и вовсе не умели оказать энергического противодействия страшным неприятелям... Горько было настоящее положение народа,

обманутого в своих ожиданиях; он невольно сравнивал нынешние события с преданиями о временах давно минувших и грустно запел про славных могучих богатырей, окружавших князя Владимира. Песня эта была сначала горьким упреком настоящему, а потом, доставляя народу забвение и даже утешение, стала увлекать его и заставляла применять прежние события к современному течению дел»¹.

Слова Н. А. Добролюбова справедливо объясняют, почему образ князя Владимира в былинах лишен героического ореола; они делают понятным не только отнесение старых былин к имени Ильи-богатыря, получившему в годы татарского ига особую популярность, но и характер переработки их, при которой заострялся показ социальных противоречий.

Сохраняя главные звенья сюжета былины о Михайле Даниловиче (предупреждение коня, эпизоды боя с татарами, падения богатыря в третий подкоп, единоборства и др.), былина об Илье и Калине-царе углубляет патристическое звучание повествования. Илья Муромец зовет богатырей к защите. Узнав, что богатыри дали клятву не вступаться за Киев-град, Илья берет грех нарушения клятвы на себя и говорит:

«И вы, руськии могучии богатыри!
Вы седлайте-тко добрых коней,
А й садитесь вы да на добрых коней,
Поезжайте-тко да во раздольцо чисто поле,
А й под тот под славный стольний Киев-град.
Как под нашим-то под городом под Киевом
А стоит собака Калин царь...
Розорить хотит ён стольний Киев-град.
Чернедь-мужиков он всех повырубить!»².

Прикрепление сюжетных положений былины о Михайле Даниловиче к Илье Муромцу, однако, не всегда отвечало характеру образа богатыря. Когда малолеток Михайла по юному неразумению не слушает вещего коня и потому едва не гибнет, попадая в руки врага, — это понятно. Но когда умудренный воинским опытом Илья Муромец становится по-молодому легкомысленным и не слушает коня — это нарушение цельности образа. Потому представляется естественным, что в XVI в. былина об Илье и Калине-царе подвергается новой переработке. В ней Илья становится на место старшего богатыря (Самсона), ушедшего со своими товарищами из Киева; богатырем же, едущим сражаться с Калином-царем, делается Ермак Тимофеевич, которому Илья помогает и которого в конце концов спасает от близкой смерти.

¹ Н. А. Добролюбов. Избр. соч. Подбор текста и примечания А. Лаврецкого. М.—Л., 1947, стр. 32.

² А. Ф. Гильфердинг. Онежские былины, 1873, № 75.

Мотивы осуждения князей-бояр, звучащие в былинах об Илье Муромце, наиболее яркое выражение получают в былине о соре Ильи с Владимиром («Илья и голи кабацкие»). Различные варианты этой былины всегда контрастно противопоставляют богатыря князьям-боярам. Причины ссоры указываются разные: наговор на Илью бояр-купцов; оскорбительное для Ильи место на пиру у Владимира — на нижнем конце стола; отказ княжеских целовальников Илье, возвращающемуся с заставы, дать вина под залог нательного креста; оскорбление, нанесенное Илье Владимиром, не позвавшим его на пир. Илья, поссорившись с Владимиром, гуляет с голью, пьет вино на площадях, стреляет по церковным крестам, по маковкам княжеского терема. Испуганный Владимир устраивает для Ильи особый пир и через Добрыню зовет на него Илью. В ряде вариантов на пир к князю Илья приходит с голью. Примечательны слова Ильи на пиру у Владимира.

Ай же ты, Владимир стольно-киевский!
Знал, кого послать меня позвать!
Кабы не братец крестовый названный,
Никого я не послушал бы.
А было намерение наряжено:
Натянуть тугой лук разрывчатый,
А класть стрелочка каленая,
Стрелить во гридню во столовую,
Убить тебя, князя Владимира,
Со стольною княгиной с Опраксий.
А воне тебя бог простит
За эту за вину за великую! ¹.

Несомненно, особую остроту антагонистические мотивы этой былины приобрели в период «смутного времени» и крестьянских волнений второй половины XVII в². Но нет оснований считать, что этих мотивов не было ранее — во времена борьбы с татарами. Разыскания историков о крестьянских движениях на Руси ³ вскрыли глубокие социальные противоречия, приводившие к борьбе масс с произволом феодалов. Это, собственно, и порождало мотивы эпоса, подобные тем, какие развиты в былине о соре Ильи с Владимиром.

Восприятие образа Ильи Муромца как главного богатыря русского эпоса привело к тому, что он стал осознаваться как общерусский богатырь. Герой отдельного княжества в процессе развития средневекового народного эпоса неизбежно должен был стать героем всей Руси. Этот процесс отчетливо виден на

¹ П. Н. Рыбников. Песни, т. II, 1910, стр. 103.

² На это справедливо указывал еще В. Ф. Миллер (см. его «Очерки русской народной словесности», т. III, 1924).

³ См. исследование Б. Д. Грекова «Крестьяне на Руси» М., 1949.

примере былин об Илье. Преодоление областной ограниченности, так часто встречающейся в условиях средневековья, шло в процессе собирания земель и сил вокруг Москвы. Как показывают документы письменности, уже в XVI в. имя Ильи Муромца стало нарицательным, а отсылка к былинам о нем характеризовала типические жизненные ситуации. До нас дошла восточная отписка старосты Филона Кмита Чернобыльского из Орши, датированная 1574 г., в которой Кмита пишет о тяжелом положении пограничной защиты. Кмита стоит на стороже, погибая от голода и холода — не так ли стояли на заставе богатыри? Но придет час, когда «будет служб наших потреба, — пишет Кмита Чернобыльский, — коли будет надобе Ильи Муровленина и Соловья Будимировича»¹. Обращение к образу героического народного эпоса киевского цикла для характеристики создавшегося положения в северо-западной Руси первой половины XVI в. свидетельствует об осознании образа Ильи, как богатыря общерусского.

Об общерусском значении образа Ильи в это время свидетельствует и то, что Илья к XVI в. был объявлен святым, и его мощи стали показывать в Киево-Печерской лавре. Итальянский путешественник Эрих Лассота в своих записках рассказывает, что в одном приделе киевской Софии видел гробницу Ильи Муромца и его товарища. Запись Лассоты датируется 1594 г. К этим свидетельствам примыкает разыскание Кальнофойского о времени жизни Ильи. Кальнофойский в 1638 г. издал книгу о святых Киево-Печерской лавры². В ней он утверждал, что Илья жил в конце XII в. Видимо, ко времени Кальнофойского мощи Ильи из киевской Софии были перенесены в Лавру. К XVII и началу XVIII столетия относятся и некоторые другие документы (запись паломника Леонтия 1701 г., картинки из Киевского патерика 1661 г. и др.); говорящие об Илье как о святом, память которого ежегодно празднуется в Лавре.

Канонизация Ильи Муромца и открытие его мощей не может служить свидетельством, что этот богатырь действительно жил. Нет ни одного древнего свидетельства, упоминающего богатыря Илью как реальное историческое лицо. Включение Ильи в списки святых было связано с тем, что этот богатырь, созданный народным воображением, уже в средние века осознавался идеальным воином, защищающим Русь, а эпические песни о нем воспринимались как повествования о подлинных исторических

¹ Полный текст письма см. в труде А. Н. Веселовского «Южно-русские былины», 1881, очерк 2-й «Илья Муромец и Соловей Будимирович в письме XVI века».

² «Teratourgema, luba cuda, ktore byly jak w samym swieto cudotwornym monastyru pieczarskim kyonskim, tako y w obudwu swietych pieczarach».

событиях ¹. Общерусский характер образа Ильи Муромца подтверждается также его прозвищами, связывающими образ Ильи с различными местностями Руси. Обычно Илью называют Муромцем и связывают с Муромом, селом Карачаровом. Говорят, что под Муромом, у села Карачарова имеется Девятидубье — урочище, где, по всей видимости, и сидел Соловей-Разбойник. Но такое же урочище Девятидубье имеется и в других местностях России. Его указывают и невдалеке от города Карачева — древнего города черниговских князей ². Есть оно и в других местностях; и всюду, где указывают на Девятидубье, Карачево и Карачарово, речку Смородинку и т. п. эпические названия, существовали предания о совершении Ильей Муромцем подвигов именно в этих местах. Нередко Илью Муромца осознавали также как выходца из Северной Руси. В этих случаях прозвище «Муромец» связывали с Мурманом, Мурманском и даже называли его «Мурманцем».

ОБРАЗ АЛЕШИ ПОПОВИЧА И БЫЛИНЫ О НЕМ

Осмысление богатырей былин как героев общерусского эпоса характерно и для других былинных образов. Процесс этот раскрыл Д. С. Лихачев в анализе летописных известий об Александре Поповиче ³. Как и былины об Илье, былины об Алеше зародились в домонгольский период. На основании летописных свидетельств, сопоставляемых с былинами, Д. С. Лихачев устанавливает, что древнейшие сказания об Алеше — Александре Поповиче не выходили за пределы Ростовско-Суздальской земли и говорили о «храбре» (дружиннике) Всеволода Большое Гнездо, а затем сына его Константина (Александр участвовал на стороне Константина в борьбе за наследство Всеволода). В XIV—XV вв. «с ростом сознания общерусского единства Александр Попович теряет черты узко местного ростовского героя и становится героем общерусским» ⁴. Этот процесс переосмысления образа Алеши связан с разработкой былины об «Алеше и Тугарине Змеевиче», в которой упоминается и о Ростове (см. эпизод отъезда Алеши Поповича из Ростова в Киев).

¹ Еще записи 30—40-х годов XIX в. свидетельствуют об известности былин на всей территории России (см. П. В. К и р е е в с к и й. Песни, вып. 1—10, 1862—1874).

² См. об этом В. Ф. М и л л е р. Очерки русской народной словесности, т. III, 1924, стр. 81—90.

³ См. Д. С. Л и х а ч е в. Летописные известия об Александре Поповиче. «Труды Отдела древнерусской литературы ин-та русской литературы», т. VII. М—Л., 1949, стр. 17—51.

⁴ Там же, стр. 46.

Летописные свидетельства об Алеше Поповиче разноречивы. Они говорят об Алеше — Александре Поповиче то как об участнике Липецкой битвы (1216 г.) и битвы на реке Калке (1224 г.), то как о воине, боровшемся с половцами в княжение Владимира Святославича (1000—1004 гг. по Никоновской летописи), то как о богатыре, сражавшемся с половцами при Владимире Мономахе (конец XI — начало XII в.). Эта разноречивость «свидетельств — результат длительного процесса развития и переработки эпических сказаний об Алеше Поповиче. Самая былина об «Алеше и Тугарине», как показывает исследование Д. С. Лихачева, формировалась в течение ряда столетий. В ней есть отклики на борьбу с половцами в XI—XII вв. (например, в фантастическом образе Тугарина не без основания видят черты половецкого захватчика Тугор-хана, разорившего русскую землю в последней четверти XI в.), есть в ней и осознание подвига Алешы Поповича, как освободителя всей русской земли от татар.

В окончательном виде былина об Алеше Поповиче и Тугарине Змеевиче представляет собой эпическую песню, возвеличивающую, как и в былинах об Илье Муромце, мужество богатыря и самоотверженность его подвига в борьбе с врагом, поработившим Киев. Фантастический, страшный облик Тугарина — его огромный рост, то, что он пышет огнем и сыплет искрами, летает на крыльях — не останавливает Алешу, вступающего с ним в единоборство. Самый образ Алешы в этой былине — образ эпического воина, не теряющегося даже в неравном бою. Алеша «где силой не возьмет, — возьмет хитростью, смелостью-уверткой богатырскою». Смелостью-уверткой он и побеждает Тугарина. Алеша хитростью заставляет пышущего огнем Тугарина оглянуться, и в это время срубает с него голову. Своей хитростью-сметкой в бою Алеша отличается от Ильи, всегда идущего прямо на врага и не пользующегося воинскими уловками. Что же касается отношения Алешы к княжескому двору, то в этой былине оно сходно с отношением Ильи. Алеша видит, что князь не может противостоять Тугарину, сожалеет о бессилии князя Владимира и гневно осуждает безнравственность княгини Апраксии.

Близость ситуаций былины «Алеша и Тугарин» к тем, какие характерны для воинских былин об Илье, привела к созданию особой былины «Илья и Идолище поганое», использующей положения и описания былины об Алеше (ср. обрисовку образов Тугарина и Идолища, описание поведения этих чудовищ на княжеском пиру, их ссоры с богатырями). В процессе бытования в XVIII—XIX вв. постепенно исчезала из устного обихода былина об Алеше Поповиче и Тугарине Змеевиче, распространилась былина «Илья и Идолище». Такое уменьшение по-

пулярности героической былины об Алеше по всем данным сочеталось с утверждением взгляда на него, как на поповича, т. е. эпического персонажа, не способного на подвиг; к Алеше Поповичу стали относить пословицу: «У попа глаза завидушие, руки загребушие», Алешу стали звать бабьим угодником, дедичьим насмешником, чертами его характера стали коварство, зависть, лживость¹. Таким Алеша выступает в былине «Добрыня и Алеша», в которой рассказывается, как он, воспользовавшись отъездом на заставу богатырскую Добрыни, при помощи Владимира и Апраксии пытался жениться на добрыниной жене и был за то жестоко наказан. Эта былина, разумеется, не имеет никаких исторических связей и является осмыслением известного сюжета «муж на свадьбе своей жены» (см., например, возвращение Одиссея); но бытовая и историческая обстановка древней Руси обусловила трактовку этого сюжета как произведения, повествующего о несправедливости княжеского отношения к богатырям, несущим сторожевую службу, о бесчинствах приближенных князя и о беззащитности семьи богатыря.

В результате длительной и сложной эволюции образ Алеша Поповича — славного есаула богатырской заставы — вошел в былевой эпос как сложный и несколько противоречивый. Алеша Попович не так силен, как Илья; Илья это отмечает в словах: «Алеша силой не силен, да напúском смел». Беспредельная смелость Алеша сочетается в нем с ловкостью, ухваткой, находчивостью.

Алеша Попович не обладает такими высокими моральными качествами, как Илья и Добрыня. И все же Алеша, как эпический персонаж, сохраняет очарование героя. В русском эпосе он остается вместе с Ильей и Добрыней одним из главных богатырей, зорко следящим на заставе, не проехал бы где какой «чужеземный нахвальщик».

ОБРАЗ ДОБРЫНИ НИКИТИЧА И БЫЛИНЫ О НЕМ

Едва ли не самыми старыми из дошедших до нас былин являются былины о Добрыне Никитиче, чье имя с известным основанием связывалось с именем исторического лица — дяди князя Владимира Святославича — Добрыни (в некоторых былинах Добрыня выступает племянником эпического князя). Летопись характеризует Добрыню, как крупного исторического деятеля, вначале защитника, а затем соратника Владимира. Он был братом матери Владимира (Малуши, ключницы кня-

¹ На связь отрицательной характеристики Алеша Поповича с его происхождением указывал В. Ф. Миллер в статье «Илья Муромец и Алеша Попович» (см. «Очерки...», т. II, 1910).

гини Ольги, бабки Владимира). По летописному рассказу, Добрыня научил новгородцев просить к себе на княжение Владимира; он сватал для Владимира дочь полоцкого князя Рогнеду и привез ее ему в жены; вместе с Владимиром он совершил ряд удачных воинских походов; при участии Добрыни проходило и крещение Руси. Летопись, как можно видеть, тесно связывает деятельность Владимира и Добрыни, делает Добрыню участником не только реформ конца X — начала XI столетия, но и близким князю человеком. Так же обрисовывается былинный Добрыня. О нем рассказывают былины «Добрыня-сват» (былина, параллельная к летописному рассказу о сватовстве Добрыни; в ней рассказано, как у короля ляховецкого Добрыня и Дунай силой добывают невесту для Владимира), «Добрыня и Змей» (по предположению В. Ф. Миллера и некоторых других исследователей, в этой былине сохранились отзвуки крещения Руси), «Добрыня и Василий Казимирович» (былина говорит о том, что богатыри не только освобождают Киев от обязанности платить чужеземному королю дань, но даже делают последнего данником Владимира), «Добрыня и Алеша», «Добрыня и Маринка» (по предположению исследователей, былина содержит отзвуки событий «смутного времени») и др.

Разносторонняя деятельность Добрыни заставляет говорить о нем, как о богато одаренном человеке. О Добрыне идет слава великая. Он прославил себя в боях, как богатырь великой силы и смелости. Ярче, чем в других былинах, о силе и храбрости Добрыни рассказано в былине «Добрыня и Змей». В ней повествуется о том, как Добрыня дважды бился со змеем и оба раза победил его. Богатырь освободил из-под власти змея множество пленников. Добрыня искусен и в боях, и в забавах богатырских — единоборстве, стрельбе из лука в цель, игре в шашки-шахматы, в тавлеи золоченые. Добрыня — прекрасный пловец, он ныряет и плавает под водой; когда матушка отдала Добрынюшку грамоте учиться, — грамота ему «в наук пошла», стал он знать «как себя вести», да к тому еще и «как себя блюсти».

Сила и опытность воина, богатырская выучка, образованность заставляют относиться к Добрыне, как к умелому в обращении человеку, способному «в послах ходить». На этом собственно и построены былины о Добрыне-свате и о поездке Добрыни и Василия Казимировича к королю ляховецкому для освобождения от дани-невыплат. С теми же качествами Добрыни связано введение его в некоторые другие былины, например в былинку «Сорок калик со каликою», в которой Добрыня разыскивает пропавшую, якобы украденную каликами, золотую чару князя Владимира.

Добрыня, помимо всего прочего, обучен «четырь-пятью церковному». И не только «церковный глас» ведом Добрыне; див-

ные песни поет Добрыня, играя на гуселках яровчатых. Мастерство Добрыни-музыканта показано в былине «Добрыня и Алеша». Вернувшись неузнанным в Киев, Добрыня одевает скоморошье платье и идет на свадебный пир своей жены. Сев на скоморошье место, Добрыня начал играть.

А и тонцы он повел от Киева,
Ай припевки повел да от Чернигова,
А и наигрып — от Царя-града.
Да и повыйграл на пиру всех поименно.
Вси-то на пиру да призадумались,
Вси-то на пиру да прислушались
Нунь говорят да таковы слова:
Нунь такого играца у нас и не было!..

Впечатление, произведенное игрой Добрыни, велико. Ему предлагают сесть на любое место, и «молодая княгиня» подносит ему чару зелена вина.

Отношение Добрыни к князю Владимиру в былинах, сложенных после нашествия татар, сходно с отношением Ильи. Добрыня выполняет все поручения князя, но при случае говорит ему правду в глаза. Когда жена Добрыни по настоянию князя с княгиней пошла замуж за Алешу Поповича и только возвращение Добрыни с заставы расстроило задуманную свадьбу, Добрыня говорит в глаза князю:

А я дивую нунь же солнышку Владимиру
Со своей было княгиною:
Он же солвышко Владимир стольне-киевской,
Он же был да сватом ли,
А княгинушка да свахою, —
От живого мужа жонушку за мўж берут, просватают! ¹.

Князь Владимир от этих укоризненных слов только опускает голову.

КИЕВСКИЕ БЫЛИНЫ О ДРУГИХ БОГАТЫРЯХ

Былины об Илье, Добрыне и Алеше составляют главное звено в русском героическом эпосе киевского цикла. Помимо них, в этот цикл входят другие былины, не очень многочисленные, но весьма ярко рисующие образы разных богатырей, сражающихся с врагами за Киев-град. Многие из них связаны с Ильей Муромцем, который хорошо знает сильные и слабые стороны богатырей, знает, кого и на какой подвиг можно послать. Очень часто в былинах отражено отношение к богатырям как к выходцам из социальных низов. Характерно, что во главе богатырей стоит крестьянин, «седатый казак» Илья Муромец. Князь Владимир и бояре презрительно именуют Илью «деревенщиной-засельщиной». Нередко даже родовитые герои былин уравни-

¹ А. Ф. Г и л ь ф е р д и н г. Онежские былины, 1873, № 5.

ваются с крестьянскими детьми. В глазах князей-бояр они — та же деревенщина. Жена князя Владимира княгиня Апраксия, восхищающаяся своим любовником, Тугарином Змеевичем, полонившим Киев, с ненавистью ругает деревенщиной победителя Тугарина Алешу Поповича. Но для богатыря «деревенщина» не звучит бранным словом. В отдельных вариантах даже Добрыня называется богатырем «роду крестьянского».

Василий Игнатьевич именуется голю кабацкой и пьяницей, но этот представитель голытьбы спасает Киев от разорения, в то время как знатные бояре в страхе прячутся. Он ловок и бесстрашен: один идет в стан врагов, хитростью делит вражеские силы на части и уничтожает их («Василий Игнатьевич и Батыга»).

Правда, былина не всегда упоминает «род-племя» богатыря; мы не знаем, кто родители Саура Леванидовича, Данилы Игнатьевича, ушедшего на старости лет в монастырь, Сухмана Одихмантьевича и некоторых других. Но все они сходны с Ильей, Добрыней и Алешей в своей любви к Руси; все они, подобно богатырям рода крестьянского, по мере своих сил и возможностей борются с врагом. Так, честный и правдивый Сухман освобождает Русь от татар. Князь Владимир обвинил его в пустом хвастовстве, во лжи. Добрыня, съездив на поле, где Сухман один побил полчища врагов, подтвердил истину рассказа Сухмана о бое. Владимир готов был уже чествовать богатыря, но Сухман выдернул листья из полученных им в бою ран и умер, истекая кровью, — он не хотел служить князю, подозревавшему богатырей во лжи («Сухман»).

Идеи и образы, порожденные в древней Руси реальной действительностью, значительно углубляются и обостряются в дальнейшем. Нашествие татар, суровая борьба древней Руси с ними, завершившаяся уничтожением татарского ига, стала основной темой русского былевого эпоса XI—XV столетий. Эпос воспевал противостояние Руси вражеским насильникам. Борьба с татарами, разумеется, не сняла в народном эпосе других тем, но они были отодвинуты на второй план, а во многих случаях приобретали новое звучание, отвечающее задачам современности (так случилось, например, с былинами о Добрыне, созданными в XI—XII вв., в которых стала преобладать та же «татарская тема»).

Тема борьбы с татарами — основная в киевских былинах. Другой характер тематики обнаруживается в галицко-волынских и новгородских былинах.

БЫЛИНЫ ГАЛИЦКО-ВОЛЫНСКОГО ЦИКЛА

Былины галицко-волынского цикла сочетают воинские темы с темами общественного и семейного быта. В отличие от киевских, галицкие былины раскрывают воинскую тему как борьбу с вра-

гами, нападающими на Русь с запада. Среди былин галицко-волынского цикла наиболее значительны в идейном и художественном отношении былины о князе Романе («Князь Роман и братья Ливики», «Князь Роман и Марья Юрьевна») и былина о Дюке Степановиче. Некоторые исследователи включают в этот цикл также былину о Чуриле Пленковиче; однако другие ученые с известным основанием связывают эту былину с северо-восточной Русью и говорят о более позднем происхождении ее (XV в.)¹.

Былины о князе Романе вряд ли следует привязывать, как это делали сторонники исторической школы, исключительно к Галицкому княжеству, а самый образ былинного Романа отождествлять с известным князем галицким Романом Мстиславичем, умершим в 1205 г.; неверно также отождествлять Романа этих былин и с Романом Михайловичем брянским, жившим в конце XIII — начале XIV в. Былевой эпос обобщает факты истории, рисует типические картины исторической жизни народа, нередко объединяя разные по времени и месту, но сходные по своему существу события. Эта особенность определяет также характер былин о князе Романе. В образе братьев Ливиков, которых побеждает и изгоняет из русских пределов былинный Роман, не следует видеть только польских королевичей Лешку и Конрада, с которыми вел борьбу Роман Галицкий около 1195—1196 гг., как утверждали сторонники связей былины с историей Галицкого княжества; не следует также видеть их тождества только с племянниками литовских князей Миндовга Эрдвига и Зивибунда, как это делали ученые, выведившие былину из борьбы Брянска с Литвой. Обе былины — «Князь Роман и братья Ливики» и «Князь Роман и Марья Юрьевна» — явились обобщением борьбы, которую Русь вела с врагами, нападавшими с Запада. Этот обобщенный характер повествования обусловил использование в былинах о князе Романе особенностей эпического образа и известных сказочных эпизодов, встречающихся в других былинах. Таким общим эпическим местом в былине о Марье Юрьевне является рассказ о победе увезенной княгини из плена (исследователи связывают его с историей Авдотьи Рязаночки, идущей к Бахме турецкому; с побегом из плена Игоря в «Слове о полку Игореве» и др.), эпизод вещего сна Марьи (ср. вещие сны в былинах и исторических песнях; вещий сон в «Слове о полку Игореве» и др.); в былине о братьях Ливиках характерно перенесение на князя Романа черт Вольги Святославича (см. оборотничество того и другого), а вместе с тем включение в былину эпизодов из былины о походе Вольги

¹ Былину о Чуриле Пленковиче относят к Московской Руси, видя в ней отражение бытовых черт: щегольства особого типа, против которого выступал митрополит Даниил, и др.

в Индийское царство; там же содержится общий эпический мотив «слепой безногого несет» (см. расправу князя Романа с братьями Ливиками, сжегшими русские города); введен в былинную о Романе также эпический эпизод рассказа вещей птицы о несчастье.

Широкое использование эпических положений в былинах о Романе не снимает своеобразия этих произведений. Самые образы Ливиков, нападающих на Русь, даны несколько иначе, чем образы татар. Для образов татар характерна фантастичность и гиперболичность описаний их внешнего облика, сохраняющаяся в эпосе, может быть как отзвук представления о татарах, как об апокрифическом неведомом народе, которое было при первом их появлении на Руси¹.

Братья Ливики — королевские племянники — по своему облику ничем не отличаются от других людей. Они нападают на Русь, жгут села и города, уничтожают «чернедь-мужиков», но в описании нет ни чудовищности Тугарина или Идолица, у которых голова, что пивной котел, нос — дубина здоровая, из хайлица огонь пышет, ни гиперболической множественности татарских полчищ, которые, став вокруг Киева, не дают людям ясно видеть солнце «от того ли пара лошадиного». Ливики со своей дружиной совершают грабительский набег на Русь и наказаны, как королевские племянники-грабители. Образы и события, описанные в этих былинах, вызывают ассоциации с многочисленными событиями длительной борьбы русских княжеств и с польскими королями, и с псами-рыцарями, и с литовскими «королевичами».

Былина о Дюке Степановиче, являющаяся прекрасным образцом новеллистических былин, в процессе бытования потеряла свое первоначальное значение политического памфлета на Киевское княжество и ввела образ Дюка в число богатырей, славящихся силой и ловкостью. Дюк остается в Киеве заезжим богатырем; но характерно, что его другом и покровителем, к которому сам Дюк относится с величайшим почтением, оказывается Илья Муромец. Старая тема неисчислимости богатств Галича, перед которыми меркнет слава Киева, во многих вариантах оказывается отодвинутой на второй план, на первый выдвигается тема богатырского состязания и щегольства Дюка и Чурилы, причем на стороне Дюка, изображаемого как идеал мужской

¹ См. в повести о битве на р. Калке по Лаврентьевской летописи: «В лето 6731... Того же лета явишася языци, ихже никтоже добре ясно не весть кто суть, и отколе изидоша, и что язык их, и которого племени суть, и что вера их... ини глаголють, яко се суть, о них же Мефодий Патомский епископ свидетельствует: яко си суть ишли из пустыня Етриевски, суще межю востоком и севером, тако бо Мефодий рече: яко к скончанью времен явитися тем, яже загна Гедеон, и поплнеть всю землю... Бог же един весть их, кто суть и отколе изидоша».

красоты и силы, стоят Илья Муромец и все лучшие люди Киева; на стороне же Чурилы — красавца и соблазнителя — оказываются лишь женщины, не способные оценить поступков богатыря. Примечательно, что решающая оценка, окончательное признание преимуществ Дюка, как богатыря и человека, перед Чурилой, происходит не тогда, когда они состязаются в богатстве и разнообразии нарядов, а после богатырского состязания — перескакивания на коне через Пучай-реку. По уговору Дюк может казнить побежденного им любимца Владимира и Апраксии Чурилу шапа Пленковича да Щеголенковича; от казни Дюка удерживают или князь с княгиней, или девки с бабами, или же Илья Муромец, убеждающий Дюка не грязнить «рук белых», пустить Чурилу шататься «меж бабами, меж девками». Таким образом старая галицкая былина, порожденная феодальной раздробленностью Руси, и в противопоставлении Киева и Галича, использовавшая образы «Сказания об Индии богатой», стала звучать как былина, рисующая идеальный тип богатыря, поддерживаемого главным киевским богатырем — Ильей Муромцем, противопоставляемого двору князя Владимира.

БЫЛИНЫ НОВГОРОДСКОГО ЦИКЛА

Былины новгородского цикла разрабатывают темы общественного и семейного быта. Военская тематика киевских былин имела общерусское значение. Новгород, почти не знавший татарского ига, не разрабатывал былин с воинской тематикой. Из новгородских былин, как сказано, особенно большое значение имеют былины «Садко» и «Василий Буслаев». К новгородским былинам, по справедливому предположению В. Ф. Миллера, относится также былина о Вольге и Микуле, в которой, помимо характерных для северной Руси географических и бытовых деталей (см. описание поля Микулы, упоминание о соляном вопросе, название Ореховца-Шлиссельбурга и др.), имеется контрастное противопоставление князя-дружинника крестьянину, легко объяснимое в Новгородской Руси, в которой князь был приглашенным со стороны лицом, не имеющим права на землю¹.

Изображение в былине о Садко купеческих пиров, похвалыбы лавками с товарами включает острые социально-бытовые характеристики. Былина разрабатывает тему чудесного избавления от нищеты. Сам по себе такой мотив мог зародиться только в среде, где недоедание-недопивание было обычным явлением. Сказители в начале былины рисуют Садко нищим гусяром, создателем чудесных песен. Сила его искусства огромна, она способна вызвать отклик в самой природе. Но это искусство

¹ См. Ю. М. С о к о л о в. Русский былинный эпос. «Литературный критик», 1937, № 9.

новгородским купцам оказалось ненадобно, и Садко не на что было жить, нечем было себя кормить. Садко уходит от купцов на берег Ильмень-озера и своей игрой на гуслях и пением покоряет водную стихию. Сам царь морской поднимается из глубины вод и одаривает гуслира невиданными дарами — «рыбами золотые перья». Нищий гуслир, представитель народного искусства, побеждает именитых купцов.

Былина о Садко построена на показе конфликта бедного гуслира и купцов Новгорода (купцы не зовут Садко на пир; Садко игрой на гуслях восхищает морского царя, получает от него награду и по его наущению спорит с купцами; Садко выигрывает спор, делается богатым, гордится своим богатством, спорит с купцами повторно). Конфликт разрешается благополучно для Садко до тех пор, пока он борется с отдельными купцами. Как только Садко теряет сознание своей связи с коллективом и приходит к противопоставлению себя всему Великому Новгороду, он проигрывает. Поражение того, кто противопоставляет себя коллективу-народу, неизбежно — такова идея, утверждаемая былиной и определяющая развитие сюжета. Во второй части повествуется, как побежденный Новгородом Садко, покинув родной город, странствует по морям. Былина сочетает мысль о чудесном преодолении социальной несправедливости (богатые купцы — бедный гуслир) с прославлением Новгорода.

Былина о Садко имеет ряд эпизодов, схожих с эпизодами эпоса других народов. Это позволило ее сближать с «Калевалой» (образ чудесного музыканта Вайнемейнена толковался некоторыми исследователями как параллельный и даже тождественный Садко; морской царь былины истолковывался как переработка водяного бога Ахто карело-финского эпоса). Эпизод опускания Садко в море рассматривался как вариация темы бросания грешника в море, разработанной Библией (история Ионы во чреве китовом) и средневековой литературой (ср. историю о Садоке в старофранцузском романе «Tristan de Leonois») ¹.

Возведение былины о Садко к иностранным источникам и толкование ее как переработки фольклора и литературы других народов глубоко ошибочны. Но самые параллели к былине о Садко должны учитываться, как материал для изучения русского эпоса, помогающий раскрыть его особенности и то общее, что роднит былины с героическим средневековым эпосом других народов.

Столь же замечательным образцом новгородского былевого эпоса являются две былины о Василии Буслаеве — о его молодости («Василий Буслаев и мужики новгородские») и о том,

¹ В. Ф. М и л л е р. Очерки русской народной словесности, т. I. М., 1897, стр. 283—304.

как он ездил молиться («Смерть Василия Буслаева»). Эти былины, отражая быт и социальные взаимоотношения средневекового Новгорода (в них содержатся замечательные бытовые зарисовки, имеющие соответствия в летописных записях — см. Новгородскую летопись и Софийский временник), особенно важны тем, что отразили ранние проблески критицизма и элементов рационализма на Руси.

В былинах о Василии Буслаеве отражено критическое отношение к догмам, утверждаемым церковью и всем строем феодального государства. Самый образ Васьки Буслаева характеризуется отсутствием суеверия, столь типичного для средневековья, и стремлением нарушить установленный строем порядок вещей. О Буслаеве говорят, что он «ни в сон, ни в чох, ни в птичий грай не верует». Отсутствие уважения ко всему, что почиталось как освященное религией, проявляется во многих поступках Васьки. Так, в пылу боя на мосту через Волхов Васька не задумывается поднять руку на своего «крестного батюшку»; надо припомнить, что крестный предстает перед Васькой в духовном облачении, следовательно, Ваську не останавливает и монашеская одежда. У гроба господня Васька нарушает правила поведения, входя нагим в Иордань-реку. Творил Васька и другие запретные для христианина дела.

Эти характерные черты образа Буслаева всецело объясняются идейной жизнью русского средневековья. Чем больше усиливался идеологический гнет русской церкви, тем рациональнее становилось сознание людей. В условиях господства религиозного мировоззрения он нередко принимал формы «еретических» движений. Таковы были известные на Руси ереси стригольников и жидовствующих. Последние, например, отрицали божественность Иисуса Христа, чудотворность икон и многое другое, что отстаивала каноническая православная церковь как основные элементы христианского вероучения.

Былины о Василии Буслаеве, разумеется, нельзя непосредственно связать с этими «еретическими» направлениями русской общественной мысли. Но эпические песни о нем несомненно отразили обстановку, которая порождала по-разному выражающийся рационализм. Протест Василия Буслаева против установленных запретов, нарушение им устоев и правил жизни, неверие в поверья и приметы отражали прогрессивные явления общественной жизни средневековой Руси. А. М. Горький справедливо подчеркивал, что образ Буслаева явился специфически русским обобщением общественных явлений и указывал, что в нем отразились некоторые стороны национального русского характера.

Необходимо заметить, что народное творчество отмечает неосознанность протеста Буслаева. Самый протест целиком за-

хватывает героя былины, заставляя его нарушать все правила общежития, совершать также и неразумные действия — всецело ради бесшабашного удалства. Отсюда идет некоторая противоречивость образа, сказывающаяся в том, что Васька, воспринимаемый как явно положительный герой, поступки которого выражают протест против средневекового застоя, против установившихся обычаев, совершает ряд действий, по существу ненужных, ничего не дающих, а иногда противоречащих элементарным правилам поведения (см., например, эпизод с мертвой головой). Василий Буслаев не знает удержу ни в чем; он сам становится жертвой нарушения запретов и в конце концов гибнет.

Былины о Василии Буслаеве, рассказывая о жизни героя в Великом Новгороде, дают замечательные зарисовки быта средневекового города (обычай братчины, кулачные бои и т. п.). Бытопись былины очень точна и полностью подтверждается летописными рассказами (ср. в Новгородских летописях). Сочетание правдиво отображенных идеологических явлений средневековой Руси с точными и яркими зарисовками общественного и семейного быта выделяют былинку о Василии Буслаеве как одну из наиболее художественных самобытных эпических песен русского народа.

С новгородскими былинами соприкасается (а быть может, в новгородских землях и была создана) былина о Вавиле и скomorохах. Основание для этого предположения дает то, что скomorошья песенная и былинная традиция живо сохранялась на территории новгородских пятин вплоть до XX в., и былина «Вавила и скomorохи», записанная на р. Пинеге, представляет собой яркий образец этой традиции. Новгород в XV—XVII вв. наряду с Москвой был центром средоточия скomorошьего искусства. Естественно, что преследование скomorохов, гонение на скomorошье искусство, особенно сильное в XVII столетии, в новгородчине проходило также. Скomorохи в грамотах Московской Руси были объявлены слугами дьявола, а их искусство — бесовским¹. Былина о Вавиле и скomorохах как бы отвечает правительству и духовенству и называет искусство скomorохов святым. Эта былина — апология скomorошьего искусства.

В былине царь Собака с сыном, дочерью и зятем противопоставлены скomorохам, ведущим с собой крестьянина Вавилу. Видеть какое-либо определенное лицо под именем царя Собаки (например, царя Алексея Михайловича, особенно сурово преследовавшего скomorохов) нет достаточных оснований. Скорее всего этот образ надо понимать, как обобщающий эпический об-

¹ См. Н. Ф и н д е й з е в. Очерки по истории музыки в России, т. I, гл. V. Скomorошье дело на Руси. М., Музгиз, 1929.

раз, противостоящий скоморохам, с которыми, по их призыву, оставив повседневную работу в поле, идет крестьянин Вавила. Силой своего искусства — песней и игрой — Вавила и скоморохи вызывают огонь, испепеляющий «ищище царство» царя Собаки. На царство скоморохи сажают Вавилу. Заслуживает внимание и то, что в былине скоморохи, идущие на царя Собаку, названы именами святых Кузьмы и Демьяна — бессребреников (т. е. неимущих), покровителей ремесленников (в основном — кузнецов). О них былина говорит: «Не простые люди-то, святые!».

Былина, противопоставляя крестьянина Вавилу царю, утверждает победу смерда над правителем-Собакой и законность уничтожения его царства.

ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ БЫЛИН

Былевой эпос дал замечательные образы не только героев, защищающих Русь, воплотивших в себе идеал мужества и красоты, не только тех, кто не был удовлетворен существующей жизнью и нарушал ее законы и правила, не только одаренных в разных областях людей, покоряющих даже силы природы, но и замечательные женские образы. Среди этих образов особенно выделяются образы матери богатыря и его верной жены.

Мудрая мать, наставница сына, окружающая его заботой и всегда ожидающая его, — такова мать богатыря. Но нельзя сказать, что эпическая мать, наделенная этими чертами, не имеет своеобразных черт, различающих ее в разных былинах. Мать Дюка, мать Добрыни, мать Василия Буслаева — каждая имеет свои особые черты.

В былине о Дюке Степановиче образ матери в то же время образ градоправительницы. Она — хозяйка города, глава его. Как и других матерей русских богатырей, ее нередко зовут Мамелфа (вариант Амелфа и т. д.) Тимофеевна; с первого же появления чувствуется ее властность и независимость, противостояние киевскому двору Владимира. Она не хочет отпустить сына в Киев, говоря, что там живут хитрые люди, они изведут молодого Дюка, воспользовавшись его неопытностью; и только когда Дюк собирается ехать в Киев против воли матери, она дает ему напутствие — благословение. Когда Дюк поспорил с Чурилой, кто кого перешеголяет, и послал коня Бурушку с запиской в «Галич-то красную, Галич богатую», мать Дюка помогает сыну в его споре, послав ему дивные наряды. Полностью же образ матери Дюка — властной градоправительницы — обрисовывается в конце спора Дюка с киевлянами, когда послы князя Владимира приезжают в Галич описывать Дюково имущество.

Самая встреча с матушкой Дюка послов Владимира, принимающих за мать богатыря сначала портомойницу, затем каравайницу, затем нянюшку, выразительно обрисовывает величественный образ градоправительницы. Введение сатирических элементов в рассказ о поведении послов в Галиче, которые оказались не в состоянии описать имущество Дюка, оттеняет основные черты Мамелфы Тимофеевны: чувство собственного достоинства, сознание своей независимости; умение держать себя, как полагается властной и богатой хозяйке, большой ум и такт в обращении с людьми.

Сочетание любовного, заботливого отношения к сыну со свободным, равноправным отношением к городскому люду характерно для матери Васьки Буслаева и в какой-то мере сближает ее образ с образом матери Дюка. Самое начало былины, говорящее о смерти Буслая и о том, что на руках матери осталось буйное неразумное чадо, молодой Васильюшко Буслаевич, которого она удерживает от бесчинств, ставит ее в особые отношения с горожанами и выделяет ее положение, как главы семьи. Не забитой, зависимой от горожан, а равноправной с ними обрисована новгородка — мать Василия. Многими вариантами это подчеркивается особенно ясно в эпизоде попытки матери примирить новгородцев с Васькой. Богатые дары несет мать новгородцам, лишь бы они не бились кулачным боем с Васькой; когда же новгородцы, посмеявшись, отказываются от этих даров, рассчитывая завладеть всем Васькиным имуществом, мать Василия гневно возвращается домой и так ударяет ногой тынину, что та улетает с места, а дверь распаивается, едва не сорвавшись с петель. В образ матери Василия привносятся черты богатырки, которые роднят ее с сыном. Она успокаивает разошедшегося во время кулачного боя Василия и уносит его на руках с моста через Волхов-реку, спасая мужиков новгородских от поголовного истребления. К ней же — хозяйке дома, властной новгородской женщине — возвращается Васькина дружина после его гибели, и мать Василия рассчитывается с дружинниками и отпускает всех по домам.

Несколько иной характер имеет образ матери в богатырских былинах: мать богатыря рисуется менее самостоятельной в отношениях с киевлянами, сфера ее действий более ограничена семейными отношениями и она более зависима от князя. Такова мать Добрыни Никитича. Она многое предвидит, многое знает; она предостерегает богатыря от неразумных поступков и спасает его в опасных случаях жизни (например, дает ему чудесный платок, восстанавливающий силы, плетъ, придающую силы коню, — см. варианты былины «Добрыня и Змей»; она заставляет Маринку, обернувшую Добрыню туром, возвратитъ ему человеческий облик и сама превращает колдунью в сороку —

см. «Добрыня и Маринка»). Но мать Добрыни безропотно подчиняется решениям князя даже в тех случаях, когда он творит насилие над богатырем и его семьей (см. «Добрыня и Алеша»). Глубока, сильно любовь матери; нередко эта любовь охраняет богатыря от несчастья. И куда бы ни уехал богатырь, как долго бы он ни отсутствовал, мать его ждет, смотрит в поле через окошко косивчатое.

Русские былины создали не только прекрасный образ матери, но и образ верной, любящей жены. В былине о Добрыне и Алеше рядом с матерью богатыря встает образ верной жены Настасьи Микуличны. Она ждет любимого мужа, уехавшего в долгую поездку богатырскую, гонит от себя сватающегося к ней Алешу, и только когда князь Владимир насильно заставляет ее, она идет замуж.

Тема любви и верности — основная в показе отношений богатыря и его жены. Эта тема определяет развитие действия многих былин, говорящих о судьбах жены и мужа. Она раскрывается в сюжете возвращения мужа на свадебный пир жены, так своеобразно разработанным былиной «Добрыня и Алеша». Она трагически окрашена в «Даниле Ловчанине» и имеет несколько приключенческий характер в «Ставре Гоудиновиче». И несмотря на различную трактовку этой темы, несмотря на различие в обрисовке самого образа верной жены, все эти былины (и другие, примыкающие к ним) говорят о стойкости женщины в любви и верности.

Былина «Данила Ловчанин» рисует деспотический образ князя Владимира. Князю полюбилась Василиса, жена Данилы, и он приказал Данилу убить, чтобы взять Василису себе в жены. Тема женитьбы на чужой жене получает, таким образом, трагедийную разработку. Обличительные слова Ильи Муромца не останавливают Владимира. Но смерть Данилы не приводит к исполнению желания князя. Василиса убивает себя над телом мужа. Так исполнились слова Ильи: «Изведешь ты ясна сокола, не увидишь белой лебеди». Образ Василисы, любившей мужа и принявшей смерть, лишь бы не стать женой князя, более глубока, чем образ Настасьи, которая помнила мужнин наказ и все ж «не по его наказу сделала», побоялась князя Владимира и «его грозы великия».

Иные черты идеального женского характера раскрываются в былине о Ставре, в которой жена, тоже Василиса, переодевшись в мужское платье и приехав под видом иноземного богатыря (иногда жениха княжеской племянницы), обманывает князя Владимира и выручает мужа, посаженного в тюрьму. По образному выражению былины, проведенный Василисой князь Владимир «наделал много смеху-хохоту по всему по Киеву, по Киеву, по Чернигову».

Все эти женские образы былии отражают народные представления о том, какой должна быть женщина. Противоречия утверждению церковников о том, что женщина — «сосуд дьявольский», и бытовым правилам Московской Руси, ограничивавшим сферу действий женщины домом и двором, народный эпос создавал идеальный образ женщины — всеми уважаемой матери, мудрой, способной возглавить семью и управлять городом; жены, преданной мужу, любящей и тихой, способной в минуту испытаний сохранить верность и выручить из беды мужа. Большие чувства, глубокие переживания характеризуют эпический образ женщины — идеальный характер, живший в сознании народа.

ПОЭТИКА БЫЛИН

Поэтика былин является разновидностью поэтических форм народного творчества, складывавшихся в условиях русского феодализма. Особые черты образности и поэтического языка былевого эпоса обуславливались исторической сущностью жанра, возникшего на ранних этапах Русского государства, когда еще сохранялись черты мифологизирования природы и общества.

С возникновением феодального государства типические представления предшествующего периода не исчезли, но стали по-новому осмысляться и подчинились образам, порожденным новой исторической обстановкой. В результате для былин делается характерным сочетание реальных, имеющих четкий исторический смысл и обусловленных действительностью образов (например, образов Киева, киевского столяного князя, средневековых русских церквей, героических образов деятелей древней Руси и т. п.) с фантастическими образами, корнями уходящими в дофеодалное мышление людей (ср. фантастические образы Змея — первоначально чудовища, позднее синонима врага, поработившего государство; Соловья Разбойника, воплотившего конкретную силу, разоряющую Русь; одухотворенной природы, например Непры-реки, вступающей в бой с татарами, морского царя и т. п.). Ведущими в поэтике былин являются образы, порожденные исторической действительностью. Таким образом, самая поэтика былин выявляется как образная характеристика истории Руси до образования Московского многонационального государства.

Композиционное строение былин в известной мере связано с их установкой на историю. Былина часто как бы обрамляется так называемым запевом и исходом. Генетически запев и исход восходят к самостоятельным мелким произведениям искусства, нередко создававшимся средневековыми профессионалами-скоморохами, которые разнообразили ими свои выступления. Присоединенные непосредственно к текстам отдельных былин

исход и запев не получили распространения, так как самые условия исполнения былевого эпоса в крестьянской среде не требовали их развития.

Запев по своему содержанию не связан с тем, что излагается в былине. Он представляет самостоятельную картину, предшествующую основному эпическому рассказу. Таков, например, запев в варианте былины о Соловье Будимировиче из сборника Кириши Данилова «Древние российские стихотворения»:

Высота ли высота поднебесная,
Глубота глубота акиян-море,
Широко раздолье по всей земле,
Глубоки омуты днепровские ¹.

Эта великолепная картина Руси, так же как и другие запеваы, подготавливала внимание слушателей и создавала соответствующее настроение. Помимо того, запев, исполняемый пока слушатели собирались вокруг певца, давал возможность начать былину уже перед собравшейся аудиторией.

В отдельных случаях запев тематически сближается с былинным повествованием. Например, былина о Василии-пьянице начинается запевом, рассказывающим, как туры пробегают мимо Киева и видят, что на стене плачет красна девица, сама пресвятая богородица; она знает: быть Киеву разоренному. Тема запева та же, что и в былине — нашествие татар. Но запев утверждает — Киев будет разорен татарами; самая же былина рассказывает об уничтожении татар и о том, как Батыга бежал от Киева и заклинался, что ни он, ни его дети, ни внучата никогда не придут на Русь.

Исход — это концовка былины, краткое заключение, подводящее итог, или прибаутка. Краткое заключение бывает различно: «То старина, то и деяние», «На том Соловьё и славу поют», «Синему морю на тишину, добрым людям на послушанье», «На том старинка и покончилась» и т. д.

Такие исходы — массовое явление в былинах. Но есть и другие исходы, которые, видимо, были разработаны скоморохами — профессиональными мастерами искусства, чеканившими и усложнявшими композиционные и поэтические приемы и самую манеру исполнения эпоса. С полным основанием можно думать, что, например, ими были созданы в некоторых былинах развернутые исходы, подобные знаменитой прибаутке, заканчивающей былину о Василии Игнатьевиче и Батыге:

Сильные-могучие богатыри во Киеве;
Церковное ленье в Москве городе;

¹ Кириша Данилов. Древние российские стихотворения, 1901, № 1, стр. 1.

Славный звон во Нове-городе,
 Сладкие поцелуи Новолодожанки;
 Гладкие мхи к синю морю подошли;
 Щельё-каменьё в северной стороне;
 Широкие подола олонецкие;
 Дубяные сарафаны по Онеге по реке.
 подола по Моше по реке,
 Рипсоватые подола Почезёрочки;
 Рядные сарафаны Кенозёрочки;
 Пучеглазые молодки Слобожаночки;
 Толстобрюхие молодки Лексимозёрочки;
 Малошальский поп до солдатов добр.
 Дунай, Дунай,
 Боле петь вперед не знай! ¹

Подобные исходы встречаются в былинах очень редко и могут быть сопоставлены с прибаутками, в некоторых случаях заканчивающими сказки. Исход типа прибаутки, завершая серьезное драматическое повествование былины, служит для разрядки напряжения, вызванного эпическим повествованием. Такая разрядка важна при исполнении подряд нескольких былин; она как бы подготавливала слушателя к восприятию нового произведения, перебивая настроение, вызванное только что исполненным. Опыт профессионалов, всегда учитывающих настроение и активность восприятия, вызвал к жизни исход-прибаутку.

Самая былина обычно начинается с зачина, определяющего место и время действия. В большинстве былин, вследствие объединения их вокруг Киева, зачин указывает, что события происходят в этом древнем стольном городе при князе Владимире. Эпическое понимание данного указания связывается с фактом борьбы славян с кочевниками и, следовательно, определяет время событий, совершившихся в древней Руси (и именно до создания Московского государства).

Вслед за зачином дается экспозиция, в которой выделяется герой произведения, чаще всего приемом контраста. Типическое положение дает, например, описание пира у Владимира, на котором поведение героя иное, чем поведение всех остальных пирующих; таким же типическим положением является обращение Владимира к присутствующим с каким-либо трудным поручением, которое падает на долю героя. Эти положения, равно как и многие другие, всегда дают возможность выявить особую роль героя и подчеркнуть своеобразие его как былинного типа. Таким образом, в начале повествования, следующего за зачином, должна быть выделена завязка действия, в которой дается характеристика героя. Образ героя стоит в центре всего повествования.

Эпическое величие образа былинного героя создается путем раскрытия его благородных чувств и переживаний (преданности

¹ П. Н. Рыбников. Песни, т. II, № 194, 1910, стр. 601.

родине, стремления защитить обездоленных и др.); качества героя выявляются в его поступках, описываемых с величавой медлительностью. Монументальность образов создается средствами поэтики, обычными в народном творчестве феодального периода. Но среди них следует особо остановиться на троичности изображаемого и гиперболе, особенно последовательно применяемых в былевом эпосе для раскрытия образов героев и рисуемых положений.

Замедленность в развитии действия, столь характерная для былин, первоначально имела смысл условного обозначения напряженности, сложности и многократности совершаемых подвигов. Это можно обнаружить, в частности, на приеме троичности (троекратности) изображений и повторов, бывшем вначале не только элементом поэтики, но и прямым обозначением сложности и длительности совершаемого. Число «три» — первое в порядке чисел, содержащее представление о многократности. Отсюда эпическое значение числа три и чисел, производимых от него: 6, 7 (т. е. 6 + 1), 9, 12 и т. д. Троекратность, или троичность, характерная для фольклора докапиталистического периода, в былинах является одним из главных приемов изображения героических подвигов и вообще эпических положений. На богатырской заставе стоят три богатыря — Илья Муромец, Добрыня Никитич, Алеша Попович, воплотившие в себе разнообразие и неисчислимое могущество русской воинской силы; этот эпизод иногда варьируется: на заставе могут быть 7 или 12 богатырей. Богатырь совершает три поездки богатырские (см., например, былину «Три поездки Ильи»). Садко три раза купцы не зовут на пир, он трижды играет у озера Ильмень, морской царь награждает его тремя рыбами «золотые перья», он три раза спорит с купцами. Илья Муромец трижды вступает в единоборство с Сокольниковом. Добрыня Никитич с заставы из чистого поля не приезжает три года, еще три года и еще три года, и каждый раз по истечении трех лет Алеша Попович сватает его жену; в данном случае характерно раскрытие смысла числа «3» — трижды повторяемой словесной формулой, подчеркивающей быстротечность времени и длительность ожидания.

День-то за день будто дождь севет,
А неделя за неделей как трава растет,
Год-тот за годом да как река бежит,
А прошло-то тому времечки да три годы,
Не бывал же тут Добрыня из чиста поля¹.

Троичность лиц, троекратность действий, троекратность словесных повторов имеется в любой былине и служит для под-

¹ А. Ф. Гильфердинг. Онежские былины, 1873, № 5.

черкивания значительности описываемого. В былинах мастеров народного творчества прием троичности к второстепенным деталям не применяется. Он характерен для таких важных моментов, как сражение с врагами, единоборство богатыря, богатырский подвиг, обличение социальной несправедливости, преданность и верность в любви и дружбе и т. п.

Таковую же большую роль в былинах играет гипербола, используемая также для описания героя и его подвига. В отличие от троекратности гипербола характеризует не протяженность во времени или указание на множественность лиц и действий, а преувеличение качеств былинного персонажа. Гиперболично, например, описание полчищ врагов, наступающих на Русь (их тьма тьмы, т. е. поэтически — они необозримаемы глазом). Богатырь, в особенности Илья Муромец (а также Сухман и др.), характеризуется преувеличенным описанием силы как существенного качества воина. Гипербола лежит в основе изображения врагов Руси (например, Тугарина Змеевича, Идолица поганого, Соловья Разбойника), которые фантастичны и по своей внешности. Если гипербола качеств богатыря базируется на реальных свойствах человека, то гипербола вражеских образов чаще всего в былинах продолжает фантастику раннего легендарно-сказочного творчества. Гиперболизм битвы поэтому предстает как исторически осмысливаемое столкновение героя древней Руси с чудовищами, угрожающими ее благополучию. Таким образом, гипербола в древнем историческом эпосе приводит к условному изображению событий, к персонификации множества в одном обобщающем образе (например, при изображении битвы один богатырь сражается с полчищами врагов — см. «Илья и Калинцарь»; враги, захватившие Киев, представлены одним образом Тугарина Змеевича и т. д.).

В основной, повествовательной части былины широко применяются приемы параллелизма, ступенчатого сужения, исключения единичного из множественного, антитезы и пр. (см. раздел о песнях). Этими приемами характеризуются образ, поступки героя и т. п. В использовании этих приемов, равно как и при введении устойчивых эпитетов, сравнений и пр., былины сливаются с другими жанрами крестьянского фольклора, сформировавшимися в условиях феодализма.

Текст былины подразделяется на постоянные (так называемые «loci communes», или типические формулы) и переходные места. Переходные места — части текста, созданные или импровизируемые сказителями при исполнении; эти места не связаны с повторяемыми в разных былинах эпическими положениями. Постоянные места имеют вид устойчивых, обычно незначительно варьируемых формул, повторяемых в различных былинах; loci communes обычно представляют высоко художественные,

отточенные многими поколениями исполнителей образцы описания важных моментов в повествовании (например, богатырского боя, поездки богатыря, седлания коня и разговора с ним, богатырского снаряжения и т. д.). Сказители обычно с большей или меньшей точностью усваивают *loci communes* и повторяют их по ходу действия. Переходные же места сказитель говорит, свободно изменяя слышанный текст, частично импровизирует его, следуя усвоенной им традиции речитативного сказа и используя поэтические образы и устойчивые выражения героического эпоса.

Сочетание постоянных и переходных мест в пении (сказывании) былин является одним из жанровых признаков древнерусского эпоса.

Былины не имеют рифмы в обычном понимании ее. Но подобие ее есть в каждой былине. В былинах часто встречаются созвучия морфологически тождественных окончаний. Эти созвучия не располагаются через одну строчку, парными строками и в других комбинациях, обычных для литературного произведения. Целый ряд строк может вовсе не рифмоваться, а затем несколько строк рифмуются. Рифмовка облегчается тем, что при дактилическом окончании строк (что типично для былин) на последний слог падает дополнительное, слегка ослабленное ударение (например: «Как встал Илей на резвы ногы, брал он палицу боевую во белы руки...»). Очень часто в былинах встречаются консонансы и ассонансы.

Количество слогов в былинах может быть различно. Обычно оно колеблется от 8 до 14—15 в строке. Цезура бывает мужской и женской. Былинный стих, как правило, имеет четыре ударения, которые связываются с мелодией, напевом.

Русский героический и новеллистический эпос сложился в своих основных чертах в древней Руси. Идеи и образы, выраженные в нем, на протяжении многих веков оставались живыми; эпическое повествование рассказывало о жизни и борьбе древнерусской народности, о создании могучего независимого государства. Величественные образы былин вызывали любовь и удивление; люди, слушавшие и исполнявшие былины, верили, что богатыри действительно жили и отдали жизнь свою родине. Повествуя о былинных боях и победах, народ воспитывал в себе готовность в любую минуту отразить натиск врагов.

СБОРНИКИ БЫЛИН

Древние российские стихотворения, собранные Киршей Даниловым. СПб., 1804; СПб., 1818. Научное издание под ред. Шеффера. СПб., 1901. Изд. под ред. С. К. Шамбинаго. М., 1938.

Рыбников П. Н. Песни. 1-е изд. в 4-х томах, 1861—1867; 2-е изд. в 3-х томах, 1909—1910.

Гильфердинг А. Ф. Онежские былины. 1-е изд. СПб., 1873; 2-е изд. в 3-х томах, 1895; 3-е изд., т. 2,3, 1938; 4-е изд. в 3-х томах, 1949—1951.

Киреевский П. В. Песни (Старая серия), вып. 1—10. М., 1862—1874.

Тихонравов Н. С. и Миллер В. Ф. Русские былины старой и новой записи, М., 1894.

Марков А. В. Беломорские былины. М., 1901.

Григорьев А. Д. Архангельские былины, т. I, М., 1904; т. II, Прага, 1939; т. III, СПб., 1910.

Ончуков Н. Е. Печорские былины. СПб., 1904.

Миллер В. Ф. Былины новой и новейшей записи. М., 1908.

Догадин А. А. Былины и песни астраханских казаков. Астрахань, 1911.

Соколовы Б. и Ю. Сказки и песни Белозерского края. М., 1915.

Озаровская О. Э. Бабушкины старины. 1-е изд. М., 1916; 2-е изд. М., 1922.

Астахова А. М. Былины Севера. М.—Л., Изд-во АН СССР, т. I, 1938; т. II, 1951.

Гуляев С. И. Былины и исторические песни из Южной Сибири. Ред. М. К. Азадовского. Новосибирск, 1939.

Бородин Э. Г. и Липец Р. С. Былины М. С. Крюковой. Летописи Гос. лит. музея, М., кн. VI, 1939; кн. VIII, 1941.

Базанов В. Г. Былины П. И. Рябинина-Андреева. Петрозаводск, Каргосиздат, 1939.

Парилова Г. Н. и Соймонов А. Д. Былины Пудожского края. Петрозаводск, Госиздат, 1941.

Листопадов А. М. Донские былины. Ростов-на-Дону, 1945.

Ливневский А. М. Сказитель Ф. А. Конашков. Петрозаводск, Госиздат, 1948.

Соколов Ю. М., Чичеров В. И. Онежские былины. Летописи Гос. лит. музея, кн. XIII, М., 1948.

Гуляев С. И. Былины и песни южной Сибири. Редакция В. И. Чичерова. Новосибирск, Гос. обл. изд., 1952.





ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ

ВИДЫ ИСТОРИЧЕСКИХ ПЕСЕН

Исторические песни — жанр народного творчества, рассказывающий о событиях гражданской и военной истории (в основном, XVI—XX вв.) и содержащий оценки деятельности исторических лиц. Как жанр исторические песни сформировались в Московской Руси, но зародыши исторических песен появляются еще в пору борьбы с татарским игом, — образцами их могут служить стоящие на грани былин и исторических песен «Авдотья Рязаночка» и «Щелкан Дудентьевич»¹. Обе эти песни характеризуются поисками новых путей исторического песенного повествования — отражения в произведении исторической конкретности, как в песне о Щелкане, или использования исторической темы для создания обобщенного патриотического образа, как в «Авдотье Рязаночке». Развитие качественно нового исторического повествования наблюдается в песнях XVI столетия.

Уже в цикле песен времени Ивана Грозного ощущается принципиально другое, чем в былинах, отражение событий истории. Историческая песня, как правило, стремится к образному воспроизведению конкретных событий, к сохранению точной памяти о них. Если в исторических песнях и встречаются элементы фантастики, то они немногочисленны и обычно не связаны с древними верованиями и мифологическими образами. Поэтические традиции исторической песни уже с XVI в. начинают тяготеть не столько к былевому эпосу, сколько к песенной массовой лирике, которая повествует о повседневной жизни народных масс.

¹ См. Н. П. Андреев. Русский фольклор. Хрестоматия. М. — Л., Учпедгиз, 1938, стр. 281—287; С. И. Василенок и В. М. Сидельников. Устное поэтическое творчество русского народа. Хрестоматия, Изд-во МГУ, 1954, стр. 158—165.

Произведения с исторической тематикой, создававшиеся в XVI—XIX вв., не могли быть совершенно однородны — слишком глубоко в эти столетия менялась жизнь. Жанр исторических песен развивался в условиях укрепления феодализма, разложения его и роста капиталистических отношений. Ясно, что и самое понятие исторической песни объединило разные по характеру тексты XVI—XIX вв.; границы этого жанра, следовательно, не могут быть обозначены так четко, как границы былии.

Исторические песни XVI—XX вв. многообразны в стилевом отношении. Они объединяют произведения, сближающиеся по стилю со старой эпической былиной (например, ряд песен XVI—начала XVII в.), тождественные с так называемой протяжной лирической песней, воспринимавшие стиливые особенности плачей по умершим, песни типа народных баллад (см. песни о татарском полоне и побеге из него), воинские походные песни, а также народные песни, сложившиеся под воздействием литературных произведений.

К историческим песням обычно (и с полным основанием) относят не только массовые народные песни, рассказывающие об исторических событиях, не только песни, оценивающие деятельность исторического лица, но и солдатские песни о битвах и воинских походах, осуществленных русской армией, некоторые военно-бытовые и казачьи песни, песни о событиях революционной борьбы. Часть этих песен стоит на грани лирических и исторических. Известны, например, народные песни-баллады, в отдельных вариантах которых упоминаются имена исторических лиц, что позволяет их включить в число исторических песен; другие варианты этих баллад остаются безымянными и не связываются ни с образом исторического лица, ни с событием¹. Многие солдатские песни, рассказывая о тяготах солдатской службы, о походах или непосильных «государственных работах»², хотя и не содержат непосредственных упоминаний о событиях, также могут быть включены в историческую песенную поэзию народа, так как создают правдивые картины народной жизни в связи с внутренней и внешней политикой Русского государства.

Перечень разновидностей исторических песен, свидетельствующий о богатстве их жанровых форм, подтверждает поло-

¹ См., например, песни о пострижении первой жены Петра Великого, песни о казни-наказании доброго молодца и казни князя Ивана Долгорукого, песни о правде и песни о допросе разбойника («Не шуми, мати, зеленая дубровушка»), прикрепленные к имени Ивана Грозного или Петра I и др. Тексты собраны в сб. П. В. Киреевского «Песни» вып. 5—9.

² См., например, песни о работе на Ладожском капале, в рудниках и др.

жение о том, что по содержанию историческая песня является продолжением русского былевого эпоса, но по стилю, по поэтическим приемам она органически связана с лирической песенной поэзией народа.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ XVI в.

XVI век в истории русского народа занимает особое место. Это — время укрепления Руси, сбросившей с себя татарское иго, время возвеличения Москвы, собирания сю русских земель, рождения новой Руси, противостоявшей Руси боярской. Победа внутренней политики Грозного изменила положение и роль боярства и церкви в государственной жизни страны; решительная внешняя политика Ивана Грозного имела прогрессивное значение и во многом отвечала интересам народа. Крутой поворот к усилению царской власти сопровождался суровой борьбой с боярством — исконным врагом-угнетателем народных масс, с изменой, предательством, гнездившимися в княжеских и боярских теремах. Народная историческая песня XVI в. развивает антибоярские тенденции, повествуя о внутренней и внешней политике того времени. Из множества событий второй половины XVI в. брались только некоторые; но, говоря об отдельных событиях, песни типизировали их, поднимаясь до широкого обобщения характерных явлений эпохи. Наиболее значительны песня о взятии Казанского царства, утверждающая успехи внешней политики Грозного и укрепление Московского государства; песня об убийстве Грозным сына, разрабатывающая по существу тему борьбы с изменой; песни о походах Ермака, в которых впервые вырисовывается образ широких народных масс.

Песня о взятии Казани открывает цикл песен второй половины XVI в. Это одна из распространенных песен, записи которой сделаны в различных местах¹. Взятие Казани не случайно привлекло внимание народа и вызвало появление песни. Это было событие большой важности. С падением Казанского царства уничтожалась опасность вражеского вторжения в русские земли с востока. Память о татарском иге заставляла осознавать казанский поход как этап, заключающий многолетнюю борьбу с татарами. Не случайно народное воображение связывает с этим не только поход войск Грозного, но и воинские действия казаков,

¹ См. В. К. Соколова. Русские исторические песни XVI в. (эпоха Ивана Грозного). Славянский фольклор. Материалы и исследования по истории народной поэзии славян. «Труды Ин-та этнографии АН СССР», М., Изд-во АН СССР, 1951, стр. 21—23.

якобы взявших Казань под предводительством Ермака Тимофеевича¹.

Отмечая песней о взятии Казани событие большой государственной значимости, народ утверждал прогрессивность внешней политики Ивана IV. Но все же не Грозный предстает главным героем, осуществляющим взятие Казани. Не только в песне об осаде Казани казаками Ермака, но и в песне о походе Грозного главный герой — простой человек, в песне о Казани — пушкарь. Такой герой — пушкарь-воин — впервые появляется в русской исторической поэзии XVI в. Появление его было исторически обусловлено. Положив начало регулярному войску, Иван Грозный обратил особое внимание на артиллерию, которая в его время становится грозной силой. В казанском походе у Грозного было 150 крупных орудий, обслуживаемых специально обученными людьми. Роль артиллерии при взятии Казани была значительна. Народная поэзия делает воина-пушкаря героем, который мужественно, но с воинским расчетом применяет свои знания, противостоит своей стойкостью и выдержкой горячности и подозрительности Грозного.

Содержанием песни о взятии Казани собственно и является столкновение Ивана IV, заподозрившего измену в войске, с пушкарями, преданными родине и обеспечившими победу над врагом. Под стены Казани подвели подкоп, в подкоп закатили бочки с порохом. Равные свечи поставили и зажгли одну в подкопе на бочке с порохом, другую — в шатре Грозного. Сгорела свеча в шатре «великого князя Московского», а взрыва нет. В гневе Иван хочет казнить пушкарей. Молодой пушкарь смело говорит царю: «На ветру свеча горит скорее, под землей свеча горит тише». Задержал великий князь московский расправу с пушкарями, догорела свеча до пороха, взорвались стены города, была взята Казань.

Песнь правдиво обрисовывает обстановку взятия Казани. Некоторые варианты песни исторически верно указывали даже движение войск.

Подходили под Казанское царство на пятнадцать верст,
Становились они подкопью под Булат-реку,
Подходили под другую, под реку под Казанку...

Правдиво передавались в песнях многие другие детали. Интересное отражение в песне получили жившие в народе рассказы о сопротивлении русскому войску Едигера, правившего казанским царством. Едигер в оскорбительной, грубой форме отказался покориться московскому царю. Его отказ и противо-

¹ См. текст об Ермаке под Казанью в хрестоматии С. И. Василенка и В. М. Сидельникова (стр. 170—172).

поставление себя Московскому государству определили его образ в исторической песне, как образ врага, который должен быть уничтожен. Отступая от исторической правды, — по истории Едигер был во время штурма Казани выдан, увезен в Москву, крещен, при крещении получил имя Симеона, — песнь рассказывает о смерти непомерно гордого казанского царя, жена которого идет в монастырь. Уничтожение царя Симеона, о котором говорит песня, несомненно воспринималось в общей связи с идеей централизации государственной власти в руках правителя Москвы. Поэтическим символом централизации в песне является рассказ о том, что князь Иван Васильевич Московский снял с Симеона царскую порфиру, принял в руки царский «костыль» и воцарился в Московском царстве.

Запечатленные в песне идеи и события, волновавшие людей XVI столетия, являются лишь основой для сопоставления взявшего царский посох Ивана IV с человеком из народа. О столкновении Грозного царя и пушкаря не говорит ни один из документов, рассказывающих о взятии Казани. Возможно, такого факта во время осады Казани не было. Надо думать, это народный вымысел, позволивший раскрыть отношение к историческому событию, а вместе с тем сказать об истинном герое — человеке из посадского или сельского люда. Выдвигая простого человека как героя исторических событий, песня, однако, не ставила его во враждебные отношения к царю. Антагонистические отношения в песнях XVI в. раскрываются между крестьянином, посадским человеком или казаком и боярами-князьями, а не Грозным царем. Такое раскрытие социальных противоречий объясняется в значительной мере царистскими иллюзиями крестьянства, которые развивала и поддерживала в XVI в. борьба Грозного с боярами. Народ хотел видеть в враге бояр своего «хорошего», «крестьянского» царя. Надежда на царя, борющегося с боярами, и обусловила введение в легенды и песни о Грозном мотивов любви и милости царя к крестьянам чернопахотным, к бедному люду. Так, в уста умирающей Настасьи Романовны народная песня вкладывала слова — наказ Грозному царю:

Да ишше ты будь ведь доброй, будь ты милостивой
До солдатушков да новобранных,
Да ешше ты будь доброй, будь милостивой
Ты до вдов-то бедных, малых детодек их.

Это же восприятие заставляет сказку и песню противопоставлять боярину-архиерею-князю не только угнетенного человека, но и Грозного царя. На основе той же оценки царя, близкого и доступного народу, возникает и легенда о создании им обетованной «Никитиной вотчины», в которой можно укрыться от властей. Эта легенда заключает одну из интереснейших

песен XVI в. — песню об убийстве Грозным сына. Песнь говорит об этой вотчине:

Хоть коня угони, хоть жепу уведи,
Хоть каку ни есть победушку да сделай ли,
Да в Микитину да отчину уйди,
Того доброго же молодца да бог простил ¹.

Именно потому, что Грозный царь борется с боярской изменой и — по преданию народа — доступен народу, казак Ермак прямо идет к царю, на глазах у него смело расправляется со старшим думным боярином, требующим казни Ермака; а в другой песне Грозный, улыбаясь, встречает Ермака и, услышав смелый ответ, посылает его братъ Казань-город.

Борьба с изменой в песнях второй половины XVI в. звучит, как важнейшая тема, с которой связывается борьба за усиление государства; она позволяет с особой силой проявиться антибоярским тенденциям. С наибольшей остротой эта тема звучит в песне об убийстве Грозным сына. Исторический факт воскресил старое эпическое противопоставление отца — защитника Руси, и сына — ее врага. Убийство Грозным царевича поразило воображение народа, но не получило удовлетворительного объяснения. История не знает причин, вызвавших гнев царя и его роковой удар; их не объясняют ни документы, ни свидетельства современников. Народ искал объяснение факту в политической жизни страны, в борьбе с внутригосударственной изменой. Такое осмысление факта народом сказалось на исторической песне, которая часто начинает рассказ словами о борьбе с изменой:

Наш прегрозный сударь-царь Иван Васильевич,
Он повывел тут измену из Казани-града,
Он повывел тут измену из Рязань-града,
Он повывел-то изменушку из Оскова... ².

Речь о выведении измены на Руси упорно повторяется в песне. Грозный сам говорит об уничтожении измены в Пскове, Новгороде, Киеве, Чернигове, в других городах и обязательно — в Москве. Упомянутые им города относятся к числу тех исторических пунктов, которые играли большую роль в формировании Русского государства и сохранились в эпосе как память об этапах народной жизни. В ответ царю раздается голос одного из

¹ «Иван Грозный и сын». См. хрестоматию «Русский фольклор», сост. П. П. Андреевым. М., 1938, стр. 291.

² «Иван Грозный и сын». См. тексты песни в хрестоматии, сост. П. П. Андреевым. «Русский фольклор» М., 1938, и хрестоматии, сост. С. Н. Василенком и В. М. Сидельниковым «Устное поэтическое творчество русского народа», Изд-во МГУ, 1954.

пирующих бояр или царевича, обвиняющих царского сына в измене. Такой зачин песни не находит оправдания в истории. Из песни исчезла характерная для поздней исторической поэзии народа отчетливость контуров событий. Это в данном случае произошло потому, что народ не имел объяснения их. Домысел слился с реальным фактом; этот домysel базировался на характере внутригосударственной политической борьбы.

Народ мало соприкасался с царевичем Иваном, убитым царем. Он знал другого царского сына — Федора, воцарившегося в 1584 г. Забвение имени Ивана при сохранении титула обусловило путаницу имен. Песнь стала говорить не о царевиче Иване, а о царевиче Федоре. В силу того, что Федор после смерти отца воцарился, она не могла говорить об убийстве царского сына. Трагический исход смерти Ивана был заменен счастливым концом — возвращением живого Федора Грозному царю.

Полная напряженного драматизма песнь об убийстве Грозным сына, следовательно, не совпадает с историческими фактами и воспринимается как вымысел, варьирующий историческую тему. Не потому ли эта песня так богата вымыслом, что о совершенном убийстве нельзя было громко говорить? Но даже будучи вымышленной, песнь оставалась верной принципу исторической правды. Суровая правда тяжести народной жизни звучит в упомянутой легенде о создании Никитиной воичины; царь, беспощадно борющийся с боярством, должен устроить так, чтобы люди могли избежать притеснений бояр. Правдиво в ней создан самый образ царя, с суровой подозрительностью выслеживающего и карающего измену. Это тот же образ, что в песне о взятии Казани, где простой пушкарь останавливает царя в его скором и неразумном решении.

Исторические песни XVI в. говорили о современности, во многом сохраняя традиции поэтики былевого эпоса. Строение песенной строки, поэтический язык, композиционные приемы исторических песен XVI в. (а из песен начала XVII в. — песни об отравлении М. В. Скопина-Шуйского) еще настолько близки поэтике былин, что в условиях Севера, в тех районах, где былины еще в XIX и начале XX в. сохранялись как живой жанр, отдельные сказители их могли перерабатывать, сливая с былевым эпосом (см., например, печорские варианты песни о смерти М. В. Скопина, вариант А. Я. Крюковой песни об убийстве Иваном Грозным своего сына)¹. Эта связь с поэтикой былин отличает ранние исторические песни (XVI — начало XVII в.)

¹ Как показывают записи былин XIX и XX вв., еще в середине XIX в. былины пелись не только на севере (в Олонецкой и других губерниях), но и в центральных областях Европейской России, в Поволжье, в районах Урала, Сибири, Дальнего Востока. Во второй половине XIX — начале XX в. русские былины становятся все большей и большей редко-

от всех последующих. Отличия по всем данным ощущали и сами исполнители и слушатели исторической песенной поэзии: мы не знаем ни одного случая былинной обработки исторических песен второй половины XVII в. и последующего времени.

По приемам поэтики с былинами могут быть сближены прежде всего песни об убийстве Иваном Грозным сына, версия песни о Кострюке, сохраняющая отзвуки песни о женитьбе Грозного на Марье Темрюковне ¹ (версия же, трактующая приезд Кострюка и Марьи в Москву как вражеский набег, от этой традиции в большинстве случаев отступает), печорские варианты песни об отравлении Скопина ² и некоторые другие песни.

В группе исторических песен, по поэтике сближающихся с былинами, можно встретить зачин (например, в былине: «Как во славном во городе во Киеве, у ласкового князя во Владимире...») с той разницей, что указываемое в нем место действия и действующие лица не Киев и не Владимир с богатырями, а Москва белокаменная и грозный царь Иван Васильевич с опричниной и думными боярами (в песне «Иван Грозный и сын» зачин о выведении измены на Руси и о пире Ивана Грозного; запевы вариантов этой песни были использованы М. Ю. Лермонтовым в «Песне про купца Калашникова»). Характерная для былевого эпоса замедленность действия, создаваемая троекратными повторами эпизодов, введением повторяющихся развернутых словесных формул, детализированными сравнениями и описаниями также проникает в некоторые ранние исторические песни. Она есть в ранней песне об Авдотье Рязаночке (описание пути Авдотьи в турецкую землю и ответ Бахме-турецкому). Она имеется и в песнях XVI столетия — например, умирающая Настасья Романовна дважды посылает сыновей за Грозным царем, и только на второй призыв царицы к ней приходит Иван Васильевич; она встречается в повторных обращениях Грозного к палачам и в повторных пожеланиях боярина Романова здоровья всей семье царя Ивана IV (см. «Иван Грозный и сын»). Традиции былинной замедленности действия обнаруживаются в отдельных эпизодах некоторых исторических песен XVI столетия. Но эти традиции не являются определяющими в построении ис-

стью, сохраняя свою древнюю речитативно-повествовательную форму преимущественно в исполнении севернорусских сказителей. В казачьих южнорусских районах сохраняются отрывки былинных сюжетов. Эти так называемые «казачьи былины» совершенно меняют свой характер. Они сливаются с хоровой лирической песней, а в построении образа и в повествовании воспринимают особенности лирической исторической песни (образцы казачьих былин см., например, в сборнике А. М. Листопадова «Былинно-песенное творчество Дона». Ростов на Дону, 1948).

¹ См. П. Н. Рыбников. Песни, т. II, 1910, стр. 386—392; см. также другие варианты.

² Н. Е. Ойчук. Печорские былины, 1904.

торической песенной поэзии XVI в., — они перерабатываются в процессе создания новых стилевых особенностей. Это ясно видно, например, в песне о Кострюке, которая имеет эпически развернутый сюжет, включающий повторы, замедляющие действие (приказ Кострюка послу ехать с ярлыками в Москву, приезд его в Москву и др.), а строением строки и учащенным темпом исполнения песни уничтожает эпическую плавность и неторопливую величавость повествования. Скороговорный характер песни о Кострюке, ощущаемый с первых слов ее («При нынешних при царях при досюлешних королях царица-то крымская Кунава татарская»), напоминал плясовые ритмы исторической песни о шурине Грозного.

В песнях XVI в. намечается нарушение былинной эпичности повествования; вместо развернутого повествования былины в исторических песнях сюжет чаще всего ограничивается одним эпизодом, представляющим собой кульминационный пункт в развитии действия. В результате исчезло постепенное нарастание действия, целостный сюжет заменялся изложением центрального драматического эпизода, в котором раскрывались чувства и переживания создателей произведения. Неоднократно исследователи отмечали, что, например, песня о взятии Казани опускает всю историю похода в Казанское царство и говорит лишь о моменте взятия города. Также можно отметить, что нет развития действия в песне о смерти Настасьи Романовны, в песне о молитве Грозного в церкви после убийства сына, в большинстве других песен XVI в. Принцип построения сюжета исторической песни путем выделения одного, главного эпизода и отказа от постепенного развития действия в повествовании не может считаться поздним привнесением в поэтику народной исторической песни. О том, что он был свойствен историческим песням уже в XVI столетии, свидетельствует самая ранняя (начала XVII в.) запись песни времени Грозного. Песня о набеге крымского хана Девлет-Гирея, записанная в 1619—1620 гг. для Ричарда Джемса, так же как многие другие исторические песни, не имеет развернутого действия, ее сюжет ограничен эпизодом прихода татар к Оке-реке, их похвальбой и затем бегством из русской земли.

С особенностями построения сюжета исторических песен в значительной степени связано и уменьшение в песнях XVI столетия роли гиперболы — одной из главных особенностей русских былин. Гиперболический образ нередко создавался в результате развертывания повествования (например, гиперболические образы врагов Руси, всегда раскрываемые в рассказе о богатырских сражениях). Замена развернутого сюжета одним драматическим эпизодом требовала иных, чем раньше, приемов создания образа.

Новые черты в композиции и построении произведения, появление новых особенностей создания образа, введение в историческую поэзию ранее чуждых ей песенно-стихотворных ритмов обнаруживаются и в песнях о Грозном царе, и в других песнях XVI и начала XVII в. Еще более ясно, чем в песнях о Грозном, эти черты выявляются в песнях о набегах татар и в песнях о Ермаке, образ которого, как атамана вольной ватаги, предваряет образы вождей народных восстаний XVII и XVIII вв. Все эти произведения при всем том, что они преемственно связаны с былевым героическим эпосом — новое явление в исторической поэзии русского народа.

Исторические песни XVI в. создавались в эпоху новых задач, стоящих перед государством. В этих песнях в полной мере сказалось стремление к реалистическому воспроизведению событий. Факты жизни воспринимались и сохранялись как драгоценные свидетельства истории народа, образ которого в народной поэзии XVI в. конкретизируется изображением людей, помогающих Грозному проводить его реформы и всегда противостоящих боярам и чужеземным насильникам.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVII в.

Создание централизованного Русского государства сопровождалось глубокими изменениями в жизни трудовых народных масс. Феодалы-землевладельцы оставались господствующим классом, но уже к началу XVI столетия не были монолитным единым целым. Внутри этого класса обозначались две группы: крупные вотчинники-бояре и служилые дворяне. Интересы этих групп были противоречивы, даже враждебны друг другу, и эта враждебность их интересов объясняется противоречивостью вотчинного и поместного землевладения. С ростом служилого дворянства росла потребность в свободной, незанятой земле, которой не хватало. В XVI столетии возрастание власти царя сопровождалось обессиливанием противостоящего ей боярства; царская власть опиралась на служилое дворянство. В таких условиях надобность в свободной земле стала удовлетворяться путем конфискации боярских и даже монастырских земель, а это вызывало обострение борьбы внутри господствующего класса. Углубление противоречий и борьбы внутри класса феодалов-землевладельцев сочеталось с ухудшением положения крестьян. Уже к концу XV в. в результате развития рыночных связей увеличиваются требования феодалов-землевладельцев к крестьянам. Натуральные подати, взимавшиеся с крестьян до тех пор, начинают заменяться денежными податями. Усиливается феодальная зависимость крестьян, а в связи с этим уничтожается право перехода крестьян с земель одних феодалов на земли

других. Закрепощение крестьян, ухудшение положения городского тяглого населения вызвало усиление классовой борьбы. Середина и вторая половина XVI в. знаменуются развитием антифеодального движения, восстаниями в городах. Восстание посадских людей Москвы в 1547 г. вызывает страх господствующего класса, заставляет его на некоторое время забыть о своих внутренних противоречиях. Стремление укрепить положение царя и служилого дворянства является одной из причин создания опричнины, которая была не только орудием разгрома феодальной знати, но и силой, удерживавшей в подчинении трудовой народ. Феодальная эксплуатация крестьян непрерывно росла. Это вызывало усиление антифеодальной народной борьбы. В начале XVII в. борьба трудовых масс с эксплуататорами вылилась в первую крестьянскую войну, соединившуюся с борьбой русского народа против шведско-польской интервенции. Особый размах революционная борьба крестьянства приобрела во второй половине XVII в., когда вспыхнуло восстание под руководством Степана Разина.

Вполне естественно, что историческая песня, отражающая события государственной жизни, в начале XVII столетия обращается к новым темам, создает иные образы, чем в XVI в. Историческая песня начала XVII столетия отразила борьбу со шведско-польской интервенцией. Основным же циклом исторических песен XVII в. является цикл песен о восстании, возглавленном Степаном Разиным. Это — песни, отразившие борьбу закрепощенного народа с поработителями. Именно в это время окончательно выявляется поэтическое своеобразие исторической песни как жанра, отличающегося от традиционного героического эпоса русского народа. Говоря о формировании жанра исторических песен, следовательно, можно утверждать: исторические песни, ставшие самостоятельным жанром русского народного творчества в XVI в., дальнейшее развитие получают в XVII—XVIII столетиях. В это время ясно выявляется песенная лирическая основа новых форм исторической поэзии. Историческая песня XVII—XVIII вв. предстает как казачья и крестьянская, а с XVIII столетия также и солдатская лирика на исторические темы.

Тяга к лирике и связь отдельных текстов с традицией причитаний в исторической песне XVII столетия обнаруживаются в самых ранних записях (1619—1620 гг.)¹, сделанных для Ричарда Джемса — английского священника, приехавшего в Россию с английским посольством, посланным королем Иаковом I к царю

¹ См. П. К. С и м о н и. *Великорусские песни, записанные в 1619—1620 гг. для Ричарда Джемса на крайнем севере Московского царства. «Сборник Отд. русск. яз. и слов. АН», т. I, LXXXII, вып. 7. СПб., 1901.*

Михаилу Федоровичу. В этих записях находим песню о смерти М. В. Скопина-Шуйского, две песни-плача Ксении Годуновой, песню о выезде из Литвы в Москву Филарета, песню о набеге крымского хана Девлет-Гирея. В трех песнях использованы традиции лирического причитания для создания произведения с исторической тематикой¹. Прямая связь исторической песни первой половины XVII в. с лирической песнью обнаруживается в так называемых «разбойничьих» и в казачьих песнях. Примером их может служить песня о попе Емеле («Выпала порошица на талую землю») ², в образе которого исследователи с некоторым основанием видят попа Еремея, активного участника борьбы с поляками; показательна также песня о взятии Азова (1636 г.), известная в ряде вариантов, объединивших три исторических события (1590, 1637 и 1695 гг.)³. Именно использование традиций лирики в процессе создания исторической песенной поэзии приводит к тому, что наряду с новыми песнями, содержащими отзвуки истории, ряд традиционных лирических песен получает иное, чем раньше, осмысление и прикрепляется к определенной исторической эпохе, нередко включая историческое лицо. Видимо, возникшая в XV в. знаменитая «разбойничья» песня «Дубровушка» — «Не шуми ты, мати зеленая дубровушка, не мешай мне, молодцу, думу думати» — прикрепляется к XVI в.; при этом царь-государь, допрашивающий молодца и жалующий его хоромы высокими, двумя столбами с перекладиной, называется Иваном Васильевичем Грозным.

Аналогично историческое прикрепление и некоторых других (чаще всего «разбойничьих») песен, относимых теперь ко второй половине XVI или к XVII в.

Историческая песня XVII в. в поэтическом отношении неотделима от лирической песенной поэзии. Как и лирические песни, песни исторические XVII и последующих веков сохраняют сюжетность повествования, но как сюжетность выхваченного из жизни эпизода; рассказ об эпизоде, выделенном из цепи совершающихся событий, эмоционален, — в повествовании вскрывается глубина, непосредственность и яркость переживаний людей, причем описание даже индивидуальных чувств, радостей, страданий приобретает значение общих, народных. Так, чувство общей тревоги перед грядущим несчастьем передается песнью-плачем

¹ В данном случае не играет никакой роли, являются ли песни-плачи о Скопине-Шуйском и Ксении Годуновой в рукописи записью, принадлежавшей Ричарду Джемсу, или индивидуальной обработкой народных песен. Для нас важен самый факт использования традиций народных причитаний.

² См. Н. А р и с т о в. Об историческом значении русских разбойничьих песен. Воронеж, 1875, стр. 25.

³ См., например, А. П и в о в а р о в. Донские казачьи песни. Новочеркасск, 1885, № 28.

о Скопине-Шуйском. Песнь не сообщает о том, как, где, когда умер воевода, одержавший победу над врагами. Она ограничивается рассказом о том, что почувствовали при получении вести о смерти Скопина гости-москвичи, князья-бояре, шведские немцы. Плач, горе москвичей противопоставлены радости бояр. Эмоциональный, а не эпически-повествовательный характер песни определил и строки ее запева — запева о тревожных вестях:

Ино что у нас в Москве учинилося:
С полуночи у нас в колокол звонили?

О переживаниях, о горе девушки, потерявшей родных и постригаемой в монастырь в дни вторжения польских панов на Русь, говорит песня о Ксении Годуновой. Эта песня и по содержанию и по построению — лирическая. В ней — характерное для народной лирики сопоставление образов (параллелизм): малая птичка-перепелка плачет над разоряемым гнездом; девушка оплакивает гибель семьи и свое пострижение в монастырь. Можно отметить, что такое построение песни, иногда с детальным развитием образа первой из сопоставляемых параллелей, в XVIII—XIX вв. станет одной из традиционных форм композиции исторической песенной поэзии¹; традиционной формой XVII и последующих столетий станет и самая форма песни-плача. Известная нам по произведениям времени польско-шведской интервенции XVII в. она будет варьироваться и даст такие интересные образцы, как плач о Петре I, плач донского казака в плену Азовском, плач разинцев и др.

Использование лирики (протяжной, плясовой) для создания в XVII в. произведений с исторической тематикой не было принято во внимание исследователями народного творчества, объединявшими воедино былины и исторические песни. Вполне понятно, что, не находя в середине XVII столетия традиционных эпических форм исторической народной поэзии, они заявили об оскудении творчества народа. Ложные теоретические послышки, ориентировавшие на стилевые черты традиционного эпоса, обусловили некоторые ошибочные выводы. Между тем сам материал приводил отдельных исследователей к заключению, что уже в начале XVII столетия в лирическую песню прочно входила историческая тематика. Большой интерес в этом отношении представляет знаменитая русская «Кама-ринская», возникновение которой, по всем данным, было связано с событиями начала XVII в. На возможность этого еще в 1900 г. указал Т. А. Мартемьянов в этюде «Кама-ринская и

¹ См., например, песню о Краснощекове в неволе. А. М. Л и с т о п а д о в. Донские исторические песни. Ростов на Дону, 1946, стр. 74—75.

Барыня (К истории народных песен)»¹, а в 1906 г. это предположение повторил Г. М. Пясецкий в работе «Исторические очерки города Севска и его уезда»²; в наше время об этом напомнили И. И. Смирнов³ и В. П. Адрианова-Перетц и Б. Н. Путилов⁴. В этих работах указывалось, что родиной песни о камаринском мужике является Орловщина, точнее Камаринская (иначе Комарницкая или Камарицкая) волость — одна из наиболее значительных в исторических судьбах русского народа XVII в. местностей, где сосредоточивался бежавший от произвола властей люд и началось восстание Болотникова. Взгляд на «Камаринскую» как на историческую песню подтверждается соображениями Е. Э. Линевой, которая установила общность мелодии «Камаринской» с напевами скomorошьих сатирических былин и исторических песен⁵.

Отдельные песни такого характера, созданные в первой половине XVII столетия, связаны с историческими событиями и отражают их. В тот же период конца XVI — первой половины XVII в., видимо, создается новый цикл песен о набегах татар на южную и центральную Русь. Песни о полоне и о побегах пленников из турецкого и татарского плена по сюжетам и образам нередко являются общим достоянием русского и украинского народов — отдельные песни этого цикла пелись и на русском и на украинском языках.

Факты, вызвавшие в XVI—XVII вв. к жизни песни о набегах татар, широко известны. Исторические документы того времени содержат сообщения о разорении сел и городов средней и южной России, об убийстве и продаже в рабство русских людей, захваченных во время набегов. Особенный интерес для понимания песен о набегах татар и об освобождении пленников имеют так называемые «расспросные речи» русских полонников — нескольких сотен человек, возвратившихся на родину в 1623—1624 гг.⁶ Расспросные речи,azineмые вернувшимся

¹ СПб., 1901. Первоначально опубликовано в «Историческом вестнике», октябрь 1900, под названием «Правда о «Камаринской» и «Барыне» (История двух народных песен)».

² «Сборник Орловского церковно-историко-археологического общества», т. II. Орел, 1906.

³ И. И. Смирнов. Восстание Болотникова 1606—1607. Л., 1949, стр. 114.

⁴ См. Русское народное поэтическое творчество, т. I, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 364—365.

⁵ См. сопоставление напева «Камаринской» с напевом поздней скomorошьей быliny «Гость Терентьище», опубликованном в сборнике Кириши Данилова «Древние российские стихотворения» (середина XVIII в.); Е. Линева. Великорусские песни в народной гармонизации, вып. 1. СПб., 1904, стр. XXXVI.

⁶ См. «Русскую историческую библиотеку, изд. археографической комиссией». СПб., 1875.

из полона людям, должны были установить, кого из побывавших в татарском и турецком плену надлежит вновь обращать в православие, а у кого надо только «исправить веру». Рассказы пленников о жизни и страданиях в рабстве для нас интересны не столько в связи с историей религии, сколько как правдивые документы, раскрывающие жизнь народных масс, даже в XVI в. не защищенных от постоянной опасности набегов крымских татар и племен северного Кавказа. В расспросных речах выясняется, что несколько сотен человек, допрашиваемых патриархом, были взяты в плен «ногайскими, крымскими и азовскими татарами» и «литовскими людьми». Татары, большей частью, отводили взятых пленников в Кафу, в Крым для продажи на невольничьем рынке. В рабстве пленные жили десятками лет. Можайтенин (из гор. Можайска) Гаврила Великопольский на опросе рассказал, что в плену он был 35 лет и из них на каторге 30 лет. По многу лет жили в плену Иван Григорьев Жиров из Курска, Федор Воробьев из Ливен и др. Полонянки также рассказывали, как, попав в плен, долгие годы томилась в нем, пытались выкупиться или бежать. Об этом рассказывала жена Семена Реутова из Мценска, которую взяли «в полон нагайские татаровя тому 10 лет», жена «Микиты Южкова, Федорова из Болхова: взяли ее в полон нагайские татаровя тому осьмнадцать лет» и другие, чьи имена сохранили нам расспросные речи. Исторические документы воссоздают живые образы русских людей, насильно уведенных на чужбину, страстно любящих родину и преодолевающих все препятствия, чтобы вернуться домой.

Песни XVI—XVII вв. о полоне рисуют те же образы; в них сохраняются и детали, известные по допросным записям. Песни о полоне очень конкретны в описаниях. Нередко сохраняются даже названия географических местностей, придающие текстам локальную конкретность. История говорит нам о набеге на разные земли Руси, в том числе и на приокские районы. Песня рассказывает, как девушка плачет перед татаринном в шатре, раскинутом на берегу Оки-реки. О набеге на южные казачьи области вспоминает песня о Сироточке, схваченном у синего моря. Из города Галича-Галицына татары увезли брата и сестру Михаила Казаренина. Через Дарью-реку, протекающую в Ставропольском крае, пытается переплыть полонянка, бежавшая на Русь¹. Географическая конкретность подчеркивает правдивость песен о полоне, углубляет жизненность образов угнанных людей.

¹ См. П. В. Киреевский. Песни, вып. 7, стр. 195—197; вып. 8, Приложения стр. 322—325; С. И. Гуляев. Былины и исторические песни из южной Сибири. Новосибирск, 1939 и др. издания.

В песнях сохранены не только эпизоды жизни этих несчастных, но раскрыты их переживания — т. е. дано то, что лишь в редких случаях имеется в исторических документах. Плачет девушка, молит отпустить ее на родину к отцу-матери; «тешат» полонянку красную девку «пан да татарин», но она отказывается и от шубки татарской и от шапки литовской, просит только отпустить ее на Русь; полонянка, убегая из плена, бросается в реку, тонет «словно ключ ко дну», но не дается татарской погоне. Знаменита песня о девушке, ребенком увезенной татарами, выросшей в плену и отданной замуж за татарина. Ее мать, захваченная во время другого набега и проданная татарами в рабство, отдана ей в служанки. Рабыня-мать служит ничего не подозревающей дочери, укачивает своего внука и поет над ним колыбельную:

Ты по батюшке млад татарчонок,
А по матушке родной внучек мне.

Большинство песен о полоне создает образ плененного, но не покоренного русского человека. В связи с этим так часто в песнях о плене разрабатывается тема побега и освобождения пленника.

Образ русского человека, захваченного татарами во время набега на села и города Руси, выдвигался песнями о полоне на первый план. Пленник — это попавший в беду посадский человек, закрепощенный крестьянин. Так, наряду с песнями о крупных исторических деятелях на грани XVI—XVII веков создавались исторические песни о смердах. В исторической песенной поэзии русского народа все яснее и яснее обрисовывались народные массы. Но, говоря о народе, исторические песни, раскрывавшие жизнь посадского люда, казачества, закрепощаемого крестьянства, еще не создали образа народного исторического героя, вождя трудящихся масс. Эти песни являются как бы истоком той песенной исторической поэзии, которая во всем своеобразии и неповторимой красоте проявится во второй половине XVII в. и сохранится в поколениях как цикл народных исторических песен о Степане Разине и его товарищах.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ О СТЕПАНЕ РАЗИНЕ

Большинство исторических песен о Разине (о казачьем круге, о походе по Волге-реке, о казни Разина, о разинцах и др.) имеет характер хоровых песен и сливается с песнями социального протеста. Разинский цикл песен втягивал в себя многие крестьянские и казачьи лирические песни, первоначально по всем данным не относившиеся к нему. В результате этот цикл

песенной поэзии стал повествовать о крестьянских восстаниях в целом. Самый же образ Разина и разинцев, трактуемый как образ героических народных борцов против угнетения и закрепощения народных масс, прошел через века, слившись в XVIII столетии с образом Емельяна Пугачева и воспринимаясь в последующие столетия как выражение вольнолюбия и непокорности народных масс.

Песни о Разине и разинцах историчны в своей основе прежде всего потому, что в них правдиво запечатлелась жизнь крестьянства, казачества и посадского населения конца XVII в. Уложение 1649 г., отменившее сроки сыска беглых, окончательно завершило процесс закабаления крестьян и в значительной мере обусловило бегство крестьян в районы Дона и Поволжья, ставшие очагами крестьянской войны XVII в. В городах в середине XVII столетия вспыхивали восстания, в которые выливался протест против бесчинств царской администрации, непосильных притеснений, налогов, поборов. Все это закономерно порождает в исторической песенной поэзии собирательный образ народных масс, объединяющихся в борьбе с несправедливостью и закрепощением. Старый исторический эпос не знал выдвижения народных масс и слияния с ними героя, выступающего от их лица. Трудовой народ предстал в нем в образе героического богатыря, вступающего в единоборство с тысячами врагов.

Песни правдивы не только отображением положения и настроений крестьянства, казачества, посадского люда второй половины XVII в.; песни верны исторической правде в рассказе об отдельных эпизодах восстания, в описании движения разинцев по Волге, упоминании о взятых городах и т. п. В песнях поется о том, как разинцы прошли Астрахань, прошли Царицын, останавливаются в Жигулях¹, о победе под Астраханью и другими городами, о поражении под Симбирском, об овладении Яицким городком и т. п.² Описание подвигов разинцев, отдельных событий крестьянской войны XVII в. позволяет четче и полнее осветить образ восставшего народа и его вождя. Характерна для песен ясность определения социальных связей Степана Разина. Песнь подчеркивает социальное расслоение казачества и связь героя с бедняками, голытьбой. Доселе, говорит песня, Разин не ходил в казачий

¹ Цит. в статье В. К. Соколовой «Песни и предания о восстаниях Разина и Пугачева». Сб. «Русское народно-поэтическое творчество. Труды Ин-та этнографии АН СССР», (новая серия), т. XX. М., 1953; ср. тексты в сб. В. Ф. Миллера «Исторические песни русского народа». М., 1915.

² См. А. Н. Л о з а н о в а. Народные песни о Степане Разине. Нижне-Волжское областное научное общество краеведения, 1928.

круг: пошел Степан Разин думу думать с голытьбой; выбрали беспаспортные бурлаки Разина своим атаманом, с ним в поход пошли ¹.

Типичной чертой и разинских и последующих за ними песен о восстаниях народных масс является акцент на классовой сущности движения, протест против именованя его разбойничьим. Бежавшие из тюрьмы разинцы говорят о себе:

Мы не воры, не разбойнички,
Стеньки Разина мы работнички,
Есауловы все помощнички ².

Разин и разинцы восстали, чтобы добыть себе волю. Об этом говорит песня:

Братцы, вы мои казаченьки,
Ай ну и голь жа, голь бедняцкая,
Собирайси ты со всех, ну, со всех сторон!
Товарищи вы, други любезная,
Собирайтесь, братцы, вот вы сылетайтесь,
Братцы, на волюшку-волю, вольнаю! ³.

Вольнолюбие и осознанное противопоставление себя боярам, посводам, царским прислужникам — характерная черта таких песен, отмеченная уже в ранних записях XVII в. В чулковском песеннике XVIII столетия была напечатана замечательная песня о том, как разинцы казнили астраханского губернатора, поймав его на Волге-реке. Казня губернатора, они говорили:

«Ты добре, ведь, губернатор, к нам строгонек был,
Ты, ведь, бил нас, ты губил нас, в ссылку ссылавал,
На воротах жен, детей наших расстреливал!» ⁴.

Степан Разин и разинцы предстают единым целым. И когда «помутился славный тихой Дон», узнав, что «атамана больше нет у нас» ⁵, родилась легенда о том, что Разин остался жив, но скрылся в пещерах Жигулевских гор, а песня о сынке Степана Разина, гулявшем по Астрахани и не ходившем на поклон к губернатору, через столетие стала песней о Емельяне Пугачеве, возглавившем крестьянское восстание, которое так сильно потрясло русскую империю XVIII в. и предвещало еще более грозные бои с царским самодержавием ⁶.

¹ См. А. Н. Лозанова. Народные песни о Степане Разине, 1928.

² Там же, стр. 221.

³ А. М. Листопадов. Донские исторические песни, 1946, № 7, стр. 20—21.

⁴ Перепечатано в сб. А. Н. Лозановой «Народные песни о Степане Разине» стр. 223.

⁵ См. там же, стр. 213.

⁶ Ср. песню «Сынок Степана Разина» с песней «Емельян Пугачев в Астрахани». А. Н. Лозанова. Песни и сказания о Разине и Пугачеве. Academia, 1935.

Песни о Разине и разинцах — в полной мере лирические песни. Только две из них имеют тенденции к развитию и осложнению сюжета — это песня о сынке Степана Разина, пойманном в Астрахани, и песня о расправе с астраханским губернатором. Но и они сосредоточивают внимание на узловых эмоциональных моментах; на смелой речи перед воеводой разинца, обещающего приход в Астрахань Степана Разина, и на казни губернатора.

Исследователи песен о Степане Разине справедливо писали о лирическом характере их образов и поэтического языка. В литературе уже отмечалось, что в образе самого Разина много лирического, сближающего его с образами безымянных героев «удалых» или «разбойничьих» песен. Портрет Степана Разина тождествен портрету доброго молодца «сбеглого, сильного». Те же русые кудри, то же прекрасное лицо с соколиными очами и соболиными бровями, та же одежда — кафтан, подпоясанный широким поясом, плисовые штаны, сафьяновые сапоги у Степана Разина, что и у безыменного молодца, бежавшего от царских разъездов в дремучие леса, на широкие реки. Для разинских, как для всех народных песен лирического типа, характерен не индивидуализированный, а обобщенный портрет, в котором воплотились представления о мужской силе и красоте. Обобщающий характер портрета народной песни при условии близости тематики произведений содействовал слиянию песен о Разине с песнями о беглых крестьянах, о казаках, о посадской голытьбе, уходящей от притеснений воевод. Разинский цикл песен нередко пополнялся народными лирическими песнями о безымянных героях, противостоящих властям. Образ Разина как бы вбирал в себя образы всех тех, кто бедствовал и находил в себе силу и мужество восстать против угнетателей. Это подкреплялось единством поэтического языка народной лирики и исторической песенной поэзии. Для песен о восставших во второй половине XVII столетия крестьянах и казаках характерно широкое использование постоянного эпитета — чисты поля, темны леса, ясны очи, белы руки и др. Постоянные эпитеты, рисующие образ Разина, тождественны эпитетам, применяемым к безымянным разбойникам. Степана Разина песни называют: «добрый молодец», «удал добрый молодец», «удалой казак», «удалой атаманушка», «хозяин разудалый молодец», «мил-ясен сокол». Эпитеты подчеркивают народную любовь к Разину и веру в него и в то же время его единство с восставшей голытьбой, к которой также применяется большинство из перечисленных эпитетов.

Сопоставление и противопоставление явлений природы переживаниям и действиям человека, как и в лирической песне, в исторических песнях XVII в. получает особое развитие. Такие параллельные образы, как, например, образы порубленных,

поломанных кустов и пойманных, закованных в кандалы разинцев, как образ поднимающейся грозной тучи и идущих на воевод разинцев, как образ помутившегося славного тихого Дона и смешавшегося после казни Разина казачьего круга и многие другие, усиливают лирическую напряженность, эмоциональность восприятия описываемых событий.

Поэтическая образность лирической песенной поэзии, органически вошедшая в исторические песни второй половины XVII в., с глубоким чувством любви раскрывает облик Разина, восставшего против бояр-воевод, полного решимости бороться, возглавившего неимущий, притесненный люд. В народной поэзии образ Степана Разина слился с образом народа ¹.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ XVIII В. ПЕСНИ О ПУГАЧЕВЕ

Образ трудового народа, олицетворенный в образе главного героя, получает дальнейшее развитие в устном творчестве с исторической тематикой. Исторические события начала XVIII столетия отражаются в народной поэзии, которая освещает их как результат деятельности народных масс, идущих за Петром Великим и его сподвижниками. И хотя образ народа в историческом эпосе XVII—XVIII вв. дан обобщенно, все же основные персонажи отчетливо различаются. Для второй половины XVII и для XVIII в. это — в первую очередь крестьянская гольтыба и бедняки-казаки, противостоящие господствующим классам. С начала XVIII в. наряду с крестьянином в эпосе выступает образ солдата — такого же крестьянина, но оторванного от родного села, от семьи. Образ солдата входит в историческую песенную поэзию, как отражение события огромного значения — создания Петром I регулярной армии, способной противостоять сильному врагу. В развивающейся в связи с этим солдатской героико-патриотической народной поэзии созданы образы героев-солдат, идущих за своим полководцем. Следует заметить, что с XVIII в. солдатская историческая песня становится основной в русской исторической песенной поэзии, и это может быть объяснено тем, что солдаты принимали непосредственное участие в событиях внешней политики. Широкие крестьянские массы активно вовлекались в военно-политическую жизнь государства в XIX в. только тогда, когда над страной нависала страшная угроза подчинения чужеземным

¹ См. Исследования А. Н. Лозановой «Народные песни о Степане Разине». Нижне-Волжское областное научное общество краеведения, 1928, и «Песни и сказания о Разине и Пугачеве». М.—Л., Academia, 1935. «Русское народное поэтическое творчество», т. I, Очерки по истории русского народного поэтического творчества X — начала XVIII веков. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 406—409.

завоевателям, как это было в 1812 г.; такое событие и порождает массовое поэтическое творчество, обрисовывающее героический образ народа.

Среди песен XVIII столетия особое место занимают песни петровского времени, сближающие образы Петра Великого и Ивана Грозного. Сближение идет по линии подчеркивания демократизма царя, его близости народным массам. Но демократизм образа царя отнюдь не мешает народу говорить о все более усиливающемся гнете, о тяжести крестьянской и солдатской жизни. Народ пел в своих песнях: «Подневольная жизнь наша боярская... государева служба царя белого...», «Тяжело служить служба день до вечера»¹, пел о том, как на земляные работы шли, как на каторгу². Песнь рассказывает, как гребцы на струге — пятьсот человек разговоры говорят, князь Гагарина бранят: «Заедает вор Гагарин наше жалованье, долговое, трудовое, малоденежное!»³. Классовый гнет, бесправие народа все более усиливались, и в народных массах зрел протест. В царствование Екатерины II он отразился в исторической поэзии, в частности в песне о графе Панине и Емельяне Пугачеве, образы которых предстают как типичные образы антагонистических социальных сил. Пугачев, заключенный в клетку, в ответ на вопрос графа Панина, много ли он перевешал князей и бояр, отвечает:

Перевешал вашей братья семьсот семи тысяч.
Спасибо тебе, Панин, что не попался:
Я бы чину-то прибавил, спину-то поправил,
На твою-то бы на шею вардвинны вожжи,
За твою-то бы услугу повыше подвесил!⁴

Социальный протест, как свидетельствуют, вместе с другими материалами, песни второй половины XVIII в., охватывает все более широкие слои населения. Песни о восстании, возглавленном Емельяном Пугачевым, как известно, создавались не только русским народом. О восстании под водительством Салавата Юлаева и Пугачева говорят башкирские песни, отмечая, что в восстании участвовали и крестьяне, и казаки, и рабочие. В одной из песен девушка говорит о милome, работающем на литейном заводе.

¹ П. В. Киреевский. Песни, вып. 9, 1872. Приложение, стр. XXVI—XXVII. «Служба царская, солдатская».

² См. П. В. Киреевский. Песни, вып. 8, 1870, стр. 261—262. «Сборы на земляные работы», «Ладожский канал».

³ П. В. Киреевский. Песни, вып. 8, 1870, стр. 297—298. «Князь Гагарин».

⁴ П. В. Киреевский. Песни, вып. 9, 1872, стр. 248. «Суд над Пугачевым. Панин».

«Не пьет милый, не гуляет,
Медны трубы выливает,
Емельяну помогает»¹.

Сам Емельян Пугач — казачьего рода. Собирается к нему голытьба, люд крестьянский, казаки. С различными слоями населения, объединившимися в пугачевском движении, связаны и стилевые различия песенной поэзии. Наряду с традиционными по стилю крестьянскими песнями, близкими к песням о Степане Разине², встречается, например, протяжная солдатская песня, сохраняющая традиции крестьянской лирики. Такова песня о Чернышеве-Чике в тюрьме³. Эта песня является переработкой созданной в годы семилетней войны солдатской песни о Захаре Григорьевиче Чернышеве, заключенном в тюрьму города Кистрина. При переработке она была объединена с песней разинцев о побеге их из тюрьмы («Ты возмой-возмой, туча грозная...»). С казачьими песнями генетически связывается песня «Пугачеву быть в беде»⁴. Образ Емельяна, выезжающего на коне сив-буршахматном, близок образам казаков, отправляющихся в поход. Песни «Уж ты, ворон сизокрылый» и «Нас пугали Пугачом»⁵, возможно связанные с творчеством рабочих, вносят в цикл песен о Пугачеве особые черты. Эти песни отступают от традиций старой крестьянской песни под воздействием стихотворной поэзии, в них появляются двусложные размеры и парная рифмовка.

Стилевое разнообразие песен о народном восстании под руководством Пугачева свидетельствует о том, что в исторической песенной поэзии, в которой до второй половины XVIII в. главенствовали традиции крестьянской протяжной лирической песни, наметились изменения. Песня выходила за пределы установившихся канонов, и это наблюдалось не только в песнях о народных восстаниях, но и в военно-героических песнях, создававшихся в солдатской среде.

ТЕМА ПАТРИОТИЗМА В ИСТОРИЧЕСКИХ ПЕСНЯХ XVIII В. СОЛДАТСКИЕ ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ

Наряду со все большим обострением классовых противоречий зрело и развивалось искони существовавшее чувство любви к родине, преданность ей. Потому и события внешней политики

¹ П. Т. Завьяловский. Песни оренбургского казачества. Оренбург, 1938. «В стане Пугачева», стр. 55.

² «Емельян Пугачев в Астрахани» передана из песни о сынке Разина в астраханской тюрьме. «Русская старина», кн. XII. 1874, стр. 817.

³ П. В. Киреевский. Песни, вып. 9, 1872, стр. 144—145.

⁴ Там же, стр. 247.

⁵ П. Т. Завьяловский. Песни Оренбургского казачества. Оренбург, 1938; В. П. Бирюков. Фольклор Урала, вып. 1. Исторические сказы и песни. Челябинск, 1949, стр. 25.

начала XVIII в. вошли в историческую песенную поэзию народа, как события, отвечающие основным жизненным нуждам и потребностям, осуществляемые самими народными массами под руководством Петра Великого. Характерно, что, например, Северная война (и в частности Полтавская баталия) изображается как война, проводимая народом. В центре исторических песен о Северной войне стоит собирательный образ самоотверженной солдатской массы. Песнь противопоставляет солдат генералам. Когда Петр I спрашивает генералов, как брать Шлиссельбург-Орешек, генералы пугаются и предлагают отступить. Другой ответ получил Петр от солдат:

Что не ярые пчелушки во улье зашумели,
Да что взговорят Российские солдаты...
— Мы не будем ли от города отступати,
А будем мы его белой грудью брати»¹.

Та же солдатская масса — основной персонаж песни о взятии Риги. В этой песне сохранились отголоски исторической песни о взятии Казани: под стену города ставят бочку с порохом; на нее прикрепляют и зажигают свечу; догоревшая свеча взрывает порох, взрыв уничтожает стену. Но песня петровского времени не знает пушкаря, противостоящего Грозному царю. Она рассказывает о героическом походе солдат Семеновского полка, взявших Ригу и поздравивших царя Петра «с крепким городом»².

Наиболее полно образ самоотверженной солдатской массы петровского времени запечатлен в песне о Полтавской битве. Героическое поведение русского войска, определившее победу в войне, воскресило в памяти традиционный образ русской поэзии — уподобление боя пашне. Песня завершена словами:

Запалит московская сила
Из мелкого ружья — из мушкета.
Не крупен чеснок рассыпáлся:
Смешалася шведская сила.
Распáхана шведская пашня,
Распáхана солдатской белой грудью;
Орана шведская пашня
Солдатскими ногами;
Боронёна шведская пашня
Солдатскими руками;
Посеяна новая пашня
Солдатскими головами;

¹ П. В. К и р е е в с к и й. Песни, вып. 8, 1870, стр. 143—144. «Взятие Шлиссельбурга».

² Там же, стр. 213—214.

Поливана новая пашня
Горячей солдатской кровью ¹.

Традиции солдатской исторической песни, выработанные в начале XVIII в., получают развитие во второй его половине и в XIX столетии. Образ солдат и полководца, возглавляющего солдат в походе и дающего образец стойкости, мужества, презрения к смерти, разрабатывается и в песнях середины XVIII в., в частности в песнях о войне, среди которых имеются такие интересные и ценные произведения, как песня о Краснощекове ², о Захаре Чернышеве в плену ³ и др. И так же, как в цикле песен начала XVIII в., среди этих песен многие отмечают тяжесть солдатской доли: нет горчей полыни во чистом поле — «А еще того горчее — служба царская!» ⁴.

Песни начала XVIII в. по форме продолжают традиции народной лирики. В них широко используются параллелизм образов, сжатые и развернутые сравнения переживаний и действий человека с явлениями природы, устойчивые символы, дающие образную характеристику героев исторической песни, постоянные эпитеты, уменьшительно-ласкательные окончания в ряде слов и т. п. Тоническое стихосложение и отсутствие рифмовки — черты, общие для лирической и военно-бытовой исторической песни того времени.

Но уже в середине XVIII столетия намечается появление новых черт и в солдатской песне о походах и исторических героях. В городской и солдатской среде появляются песни с чередованием рифм и силлабо-тоническим стихосложением. Примером таких песен могут служить некоторые песни об А. В. Суворове. Можно думать, что первоначальное развитие новая форма рифмованной песни получила в солдатской среде в силу объективных причин. Построение песни двусложным размером с рифмовкой, четко отделяющей строки друг от друга, стимулировалось потребностью создать походные песни — т. е. песни, певшиеся «под ногу», в которых шаг солдатского строя определял ритмику стиха. Такова, например, песня о битве при Грос-Егерсдорфе — «Как не пыль в поле пылит, пруссак с армией валит». Такова песня о Суворове, который не испугался турецкой силы, все сметающей в наступлении, и победил ее. В одной из песен о Суворове есть такие характерные по содержанию и по ритму для этой группы песен строки:

¹ П. В. К и р е е в с к и й. Песни, вып. 8, 1870, стр. 170—173. «Полтавская битва».

П. В. К и р е е в с к и й. Песни, вып. 9, 1872, стр. 177—178. «Краснощек в неволе».

³ Там же, стр. 125—128 и др. «Чернышев Захар Григорьевич».

⁴ П. В. К и р е е в с к и й. Песни (старая серия) вып. 9, 1872, стр. 153—154.

А Суворов генерал
Свою силу утверждал,
Мелки пушки заряжал —
Короля во полон брал ¹.

Однако эти новые формы, появившись в солдатской исторической песне XVIII в., еще долгое время оставались в зародыше. Они полностью развились позже в результате усиления воздействия на народное творчество стихотворной поэзии. В XIX в. солдатская рифмованная песня стала основным видом исторической песенной поэзии народа ².

Во второй половине XVIII столетия складываются солдатские песни, в которых все более снижается образ царя. Образ полководца начинает противопоставляться «царской персонушке», пугливой, нерасторопной, несообразительной. Истинным героем солдатской исторической песни о походах в горы Забалканские, о походах под Бендеры, к Очакову и т. д. предстает Суворов, а в ряде песен — Потемкин. Суворов утешает и ободряет русскую землю, взгоревавшуюся от угрозы султана турецкого покорить ее ³. Суворов же успокаивает царицу, в испуге всплеснувшую ручками белыми при получении грозного письма от короля шведского, прусского или турецкого, требовавших сдаться без боя, «тому-то королю покориться». Песня «Пишет, пишет король шведский» (или прусский) становится одной из самых известных, содержащих характерное противопоставление народного полководца царю, который не внушает ни доверия, ни уважения.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ ОБ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ 1812 г.

Наиболее ясно развенчание образа царя, а вместе с тем возвеличение роли народа, возглавленного полководцем в борьбе за независимость родины, выражены в песнях Отечественной войны 1812 г. В этих песнях противопоставление бар-генералов солдатам-народу осложняется двойственным положе-

¹ Интересные материалы о военной песне второй половины XVIII в. и о Суворове содержатся в статье Д. Л. Мордовцева «Суворов в народной поэзии». «Исторические пропилеи», т. II. СПб., 1889, стр. 136—155. Песню, из которой приведена цитата, см. в этой статье.

² В середине XIX в. ритмика таких песен стала едва ли не господствующей в военно-бытовых песнях. Ее с некоторой переработкой использовал Л. Н. Толстой, создав свою известную песню о севастопольской кампании («Солдатская песня»). Ритмическое строение и характер рифмовки песен были использованы также в революционной песенной поэзии (см. песни типа: «Как четвертого числа нас нелегкая несла смуту усмирять...»); подобные песни распространялись среди солдат. Это же строение находим в известной песне о Дрентельне-генерале и синих мундирах).

³ См. А. М. Л и с т о п а д о в. Донские исторические песни, 1946, № 67. «Пишет, пишет султан турецкий».

нием царя. Царь теперь лишен силы, энергии, воли к действию и победе. Он резко отличается и от Ивана Грозного и от Петра Великого. Слабовольный и бессильный, он не в состоянии оказать сопротивления неприятелю. Повесившего «буйну голову» царя обдирает сам Кутузов, обещающий победу над врагом.

Продолжая традиции песен XVIII в., песни об Отечественной войне 1812 г. сохраняют некоторые ранее сложенные произведения и создают преемственность образов. Так, образ Кутузова в песнях начала XIX в. вполне закономерно сливается с образом Суворова: это отражает народную любовь к знаменитым полководцам — учителю и ученику, прославившим русское воинское искусство. Кроме Кутузова, который обрисован оплотом русской воинской силы, песни Отечественной войны 1812 г. с любовью говорят о Платове-казаче, превращенном в партизана, в смельчака, проникающего в тыл к французам.

Общность образов Кутузова и Платова — в их любви к родине. Но эта общность не лишает их своеобразия. М. И. Кутузов — генерал, предводитель русских войск, мудростью, талантливой тактикой боя, продуманностью и смелостью действий приводящий народ к победе над врагом. Он — отец солдат. Солдаты и народ безгранично верят ему и надеются на него. Кутузова народ в своих песнях противопоставляет не только Наполеону, «французу», но и русскому царю с вельможами.

Несколько иначе очерчен образ Платова. Это — казак, партизан, ловкий и смелый. От солдатских «чистых сердец», как поется в песне, Платову вьют венок¹ за его исключительную храбрость и за то, что он без страха ведет полк солдат на врага.

И М. И. Кутузов и атаман Платов — выдающиеся деятели, близкие народу, выразители общенародных чувств и переживаний; они олицетворяют тот патриотизм, который заставляет народ создать прекрасную песню о дорожке, разоренной от Можая до Москвы, содержащую любовное противопоставление красоты Москвы красотам Парижа. Образ Москвы — сердца России, на которое посягнул враг, — пробуждает глубокие патриотические чувства в народе, мобилизует народные массы на защиту родной страны, сливает регулярные части армии с массами крестьян, беззаветно борющихся с врагом. В песнях о войне 1812 г., в которых основным остается собирательный образ народной массы, борющейся под руководством М. И. Кутузова за Москву — Россию, впервые отчетливо проступает национальное самосознание русского народа, как единого целого.

¹ П. В. Киреевский. Песни, вып. 10. «Платов — казак».

Исторические песни XVI — середины XIX столетия прошли долгий и сложный путь развития. В них разносторонне отразилась жизнь народа, запечатлелись важнейшие этапы истории России.

Песни, рассказывающие о путях развития Русского государства и о событиях государственного значения, сохраняются в народном репертуаре как один из главных разделов народного поэтического искусства.

СБОРНИКИ ИСТОРИЧЕСКИХ ПЕСЕН

С и м о н и П. К. Великорусские песни, записанные в 1619—1620 гг. для Ричарда Джемса на крайнем севере Московского царства. СПб., 1907, Сб. Отд. русск. яз. и слов. АН, т. LXXXII, № 7.

К и р е е в с к и й П. В. Песни. вып. 6—10, 1866—1872.

М и л л е р В. Ф. Исторические песни русского народа XVI—XVII вв. Пг., 1915.

Л о з а н о в а А. Н. Народные песни о Степане Разине. Саратов, 1928.

Л о з а н о в а А. Н. Песни и сказания о Разине и Пугачеве. М., Academia, 1935.

П у т и л о в Б. Н. Исторические песни на Тереке. Грозный, 1948.

Б и р ю к о в В. П. Исторические предания и песни. Фольклор Урала, вып. 1-й. Челябинск, Обл. гос. изд., 1949.

См. также сборники былин, указанные в предыдущем разделе.





СКАЗКИ

СОСТАВ СКАЗОЧНОГО ЭПОСА

Понятие сказки разные исследователи трактуют различно. Одни фольклористы отождествляют сказку и устную прозу, включают в сказочный эпос и воспоминание, и мемуарный рассказ, и многое другое. Такое расширительное толкование приводит к тому, что специфика сказки стирается; сказка растворяется в обширном разнохарактерном материале только на том основании, что она говорится, а не поется и имеет прозаическую форму и сюжетное построение. Другие фольклористы чрезмерно сужают понятие сказки, выделяют «собственно сказки», к которым относят волшебные и приключенческо-бытовые сказки, иногда животный эпос; в результате сказка архаизируется (сказкой признаются лишь древнейшие формы ее) и ряд разновидностей сказочного эпоса, появившихся в сравнительно позднее время, нередко вообще выводится за пределы фольклора. Ни расширение сказки до устной прозы вообще, ни сужение ее до архаических жанров не может быть принято. Выдвигая для определения сказки как основные признаки художественность и своеобразие ее содержания и формы, можно принять следующее определение сказки. Под народной сказкой понимаются устные повествовательные художественные произведения волшебного, авантюрного или бытового характера с установкой на вымысел, рассказываемые в воспитательных или развлекательных целях.

Сказочный эпос различен в жанровом отношении. Его важнейшие жанры: а) сказки о животных (так называемый животный эпос), волшебные (чудесные) сказки, легенды. В этих жанрах повествование и образы преимущественно фантастические; б) сказки авантюрно-новеллистические, бытовые, сатирические

и анекдоты. В этих жанрах повествование или совсем не включает волшебных, чудесных эпизодов, или же волшебные детали занимают в них скромное место, играя подчиненную роль.

Разные жанры сказки, возникнув в глубочайшей древности, развивались параллельно; это приводило к тому, что нередко эпизоды и образы одного сказочного жанра проникали в другой, создавались промежуточные междужанровые звенья. Вместе с тем, основные жанры сказок продолжали существовать как отдельные группы, своеобразные и по содержанию и по форме.

В течение длительного времени существования сказочного эпоса менялись его сюжетные положения, иногда в корне перерабатывались, возникали такие мотивы и сюжеты, которые первоначально были невозможны. Сюжеты, образы и стилиевые приемы, разновременные по происхождению, сосуществовали и, вместе взятые, составляли тот сказочный эпос, какой мы знаем по сравнительно поздним записям¹. Сопоставляя записи сказочного эпоса, сделанные преимущественно в XIX—XX вв., можно представить последовательность в развитии образов сказки, отражающую изменения сознания человека в различных условиях действительности.

ПУТИ ИЗМЕНЕНИЯ ОБРАЗА ТРАДИЦИОННОЙ НАРОДНОЙ СКАЗКИ

XVIII — первая половина XIX в. были тем периодом в истории развития и распада феодальных отношений на Руси, когда суммировались богатства ранее созданного народного искусства и зарождались его новые формы. Так было и в отношении сказок — об этом свидетельствует хотя бы прекрасное собрание «Народные русские сказки», изданные А. Н. Афанасьевым в 1855—1864 гг. Сказки содержат противоречивые образы, взаимно исключающие положения — все это является результатом изменений, происходящих в сознании и творчестве народа. Чтобы раскрыть последовательность этих изменений, остановимся на судьбах образа зверя — одного из главных персонажей животного эпоса, волшебной сказки, иногда даже легенды и авантюрно-бытовой сказки.

Когда-то образ сказочного зверя во многом определялся верованиями людей. Отголоски древнего обожествления зверя сохраняются в некоторых положениях и образах сказок, записанных в XIX в. В русском фольклоре пережитки обожествления зверя слабо заметны, но в фольклоре некоторых других народов СССР пережитки тотемистических верований весьма ощутимы.

¹ Первые очень немногочисленные записи русских сказок датируются XVII в. (см. историографию). Основные записи сказок были сделаны в XIX и начале XX в.

Одним из героев сказочного эпоса является медведь. Чаще всего он изображается грузным увальнем, не особенно хорошо разбирающимся в зверях и в людях. Сказочная лиса, например, часто одурачивает медведя. Попадает медведь впросак и при столкновении с человеком. Но были сказки, где медведь обрисовывался могущественным существом, с которым связано человеческое благополучие и богатство. Это представление выражено в древних верованиях охотничьих и земледельческих племен, которые выросли из наблюдений над силой и смысленностью медведя, такого опасного во время охоты. Играло роль и то, что поднявшийся на задние лапы, идущий на своего врага-охотника медведь внешним видом напоминал какого-то неведомого человека, поросшего волосами, превосходящего людей своей силой.

На большой территории Европы и Азии, на севере, в лесной полосе, где было много медведей, у ряда народов возник культ медведя. Медведю поклонялись, медведю приносили жертвы. В культ медведя входило ритуальное убийство медведя, поедание его мяса, прославление его, так называемые медвежьи пляски (пляски в честь медведя). На Дальнем Востоке у народов, живущих по Амуру и его притокам, справлялись особые медвежьи праздники, на которых совершалось ритуальное убийство пойманного зверенышем, выращенного, выкормленного из особой посуды медведя.

Культ медведя — это своеобразная редакция культа умирающего и воскресающего божества. Надо было не только убить медведя, надо было божественное мясо съесть, ибо поедание мяса, как и одевание шкуры зверя, связывалось с представлением о передаче силы божества человеку. Человек думал, что, поедая тело и выпивая кровь бога, он увеличивает свои силы, получает большие возможности для своих действий.

На медвежьем празднике тело бога-зверя варили, вареное мясо ели и пили отвар (суп) из него. В это время девушки плясали и пели песни в честь медведя. Кости его хранили (особенно тщательно хранили череп, украшая его стружками). Но вместе с тем люди стремились обезопасить себя от медведя. Человек верил, что медведь может (и должен!) воскреснуть; воскреснув, он сможет найти своих убийц и уничтожить их. Желая себя обезопасить, люди отрезали убитому медведю нос, чтобы он anyhow не мог найти своих убийц; ему отрезали когти с лап, чтобы он, воскреснув, когтями никого не задрал.

В соответствии с обрядами и верованиями медвежьего культа создавались и отдельные религиозные предания и сказки. В таких сказках фантастический вымысел переплетался с тотемистическими верованиями. Примером подобной сказки, впитавшей в себя тотемистические воззрения, может быть сказка

долган (народа, живущего в Якутии) о дочери старика, ставшей медведицей. Содержание сказки следующее.

У одного старика была дочь. Когда она выросла, она стала горько плакать, — хотела стать медведицей. Отец сказал ей: «стань медведицей»; девушка превратилась в зверя и ушла в лес. Много лет спустя охотники убили медведицу. Они содрали с нее шкуру и на левой лапе под шкурой обнаружили запястье, которое носила дочь старика. Так охотники узнали, что они убили дочь старика, ставшую медведицей¹.

Долганская сказка, как видно, сохраняет не только тему принятия человеком звериного образа, но подразумевает и мотивировку его — получение силы божества через превращение в зверя.

Уподобление человека божеству рисовалось не только путем превращения в зверя (а позднее одевания шкуры зверя и имитирования его в тех или других целях); столь же распространен был мотив заключения человеком брачного союза со зверем. Муж или жена бога-зверя приобретали благодаря своему супругу (супруге) огромную власть и силу, позволяющие преодолеть препятствия. Сказания и сказки об этом обычно строились как повествования о поисках божественного жениха и вступлении с ним в брачную связь, от которой рождается чудесный герой, совершающий великие подвиги².

Такого рода произведения стоят на грани мифа (утверждающего историю взаимоотношения бога и человека, как истину) и сказки (говорящей об этом, как о вымысле). Зыбкие границы мифа и сказки в творчестве малых народов Севера и Дальнего Востока были обусловлены существованием до самого недавнего прошлого тотемистических представлений. У русских, которые очень давно утратили тотемистические представления как целостную систему объяснения непонятных явлений окружающего мира, сказка о звере совершенно лишена религиозно-суеверного отношения к рассказываемому.

В русском фольклоре мы не найдем прямых и ясных отзвуков поклонения богу-зверю, но элементы этого все же имеются. Такова сказка о медведе на липовой ноге.

Сюжет сказки общеизвестен. Сказка рассказывает, как мужик отправился в лес. Там он увидел спящего медведя, отрубил у него лапу и принес домой. Старуха взяла лапу, из мяса стала варить суп, на кожу села и стала прясть медвежьей шерсть. Тем временем медведь проснулся, увидел, что у него нет лапы, заревел и пошел разыскивать обидчика. Когда совсем стемнело,

¹ А. А. П о п о в. Долганский фольклор. М.—Л., «Советский писатель», 1937.

² Сюжет брака божества с человеком разработан многочисленными мифами не только тотемистического, но и антропоморфического порядка.

он дошел до деревни, где жили старик со старухой. Он шел по деревне и пел свою страшную песню:

Скирлы-скирлы на липовой ноге!
Вся деревня спит,
Все люди спят,
Одна баба не спит,
Мое мясо варит,
На моей коже сидит,
Мою шерстку прядет.

Старик со старухой испугались, задули лучину, залезли на печь, но медведь, войдя в избу, нашел их и убил.

Известен и другой вариант конца сказки. Старик и старуха, прежде чем залезть на печь, открывают подпол, медведь в потемках падает туда, и там его убивают.

Можно предполагать, что такое различное окончание сказки было порождено изменением отношения к зверю, как мстящему существу. Вариант сказки, заканчиваемый гибелью медведя, привносит в его образ черты недалёковидности. Это вполне отвечает сравнительно поздно сложившемуся в эпосе представлению о медведе, как звере необычайно могучей силы, но недогадливым, простодушным, простоватом — недаром медведя легко обманывают и люди и звери. Именно такого недалёкого медведя и обманывает украденная им девушка в сказке о том, как медведь жениться хотел.

Тема брака со зверем в русских сказках вообще получает разработку или пародийную или такую, которая отрицает самую возможность этого брака. Если сказка и повествует о браке зверя и женщины, то только как о предыстории подвигов героя, завершающейся для зверя трагически. Так, в сказке говорится, как медведь украл женщину, сделал ее своей женой; у них родился сын — о его подвигах сказка и рассказывает; сын рос не по дням, а по часам и, когда вошел в силу, убил медведя-отца и увел к людям свою мать¹.

Брак зверя с женщиной в сказке в конечном счете теряет значение самостоятельной темы, превращается в мотивировку особых качеств героя — необычайной силы, доблести и всего прочего, что выделяет героя среди обычных людей. Сведение рассказа о браке с божеством к вспомогательной теме сопровождается заменой его рассказом о чудесном происхождении героя вообще. Герой оказывается рожденным или в результате непорочного зачатия (например, девушка взглянула на зверя или погладила его и оттого забеременела), или же он рождается сам собой (например, делают деревянную куклу, которая ожи-

¹ Б. и Ю. Соколовы. Сказки и песни Белозерского края. М., 1915, № 105.

вает), или же человек рождается зверем, животным (например, царица съела яблоко, очистки и зерна бросила за окно, и их съели лошадь и собака; в один день и час у них родились сыновья, которых стали звать Иван-царевич, Иван кобыллий сын, Иван сукин сын). Иной раз мотив партеногенезиса (непорочного зачатия) отсутствует, и тогда отдаленным напоминанием о когда-то популярной теме брака бога-зверя и человека остается немотивированное прозвище героя. Таковы прозвища Иван-Медвежий сын, Иванко-Медведко, Ивашко-Медвежье ушко и др.

В волшебных сказках в разной форме встречаются отголоски древних представлений о божественности зверя, от которого может родиться герой. Но герой этот, как и люди вообще, уже иначе относится к браку с богом-зверем, и не случайно в русском фольклоре появляется сказка о том, как девушка перехитрила медведя.

Медведь уносит к себе девушку; она упросила медведя отнести родителям пирожки, которые она испечет. Девушка напекла пирожков, сама забралась в корзину, а их положила сверху. Медведь понес корзину с пирожками в деревню. Дорогой он хотел есть и съесть пирожок, но девушка из корзины закричала:

Вижу, вижу.
Не садись под кусток,
Не ешь пирожок.

Медведь удивился: как она далеко, а как хорошо видит. Он донес корзину с пирожками и с девушкой до деревни, в деревню идти побоялся, потому что там лаяли злые собаки, поставил корзинку, а сам ушел. Как только он ушел, девушка выскочила из корзинки и прибежала к родителям.

Человек оказался умнее медведя, перехитрил его. Представление о божественности зверя исчезает. Вполне понятно, что с исчезновением представления о божественности зверя поновому начинает звучать и самая тема превращения человека в зверя. В религиозном мифе исчезновение обожествления зверей и смена их богами в образе человека сказывается в том, что бог-человек использует способность принимать облик зверя и в таком виде является к вызвавшей его любовь девушке (ср., например, античные мифы о Зевсе); отзвуки тотемизма сохранены разными религиями, — напомним, что некоторые полубоги и святые имеют звериную голову или туловище (ср. античных кентавров, Пана, христианского святого Христофора с головой собаки и др.).

Сказка совершенно иначе, чем антропоморфный религиозный миф, разрабатывает унаследованные от прошлого готемистические предания. В сказочном эпосе снимается божественность

зверя. Принятие человеком звериного образа оказывается не свойством божества, а результатом колдовства, чарования, волшебства мудрого человека. Сказка «Мудрая наука» (иначе «Про Оха») говорит, что отданный в учение к чародею парень проходит мудрую науку и достигает таких чародейных знаний, такой ловкости превращения в животных и птиц, что превосходит своего учителя, побеждает и уничтожает его, когда тот пытается убить своего ловкого ученика. Чарование, умение колдовством принять звериный облик свойственно разным сказочным существам лесного, подземного и другого мира.

Не случайно дочь «Водяного дедушки» («Морского царя») Василиса Премудрая обладает даром превращать людей в предметы, в зверей, в птиц. Сказка рассказывает, что сила чарования может быть использована на благо—как в сказках о Василисе Премудрой, спасающей от верной гибели Ивана, которого хочет погубить ее отец; или как в сказке о мудрой науке, где ученик чародея освобождается от злой власти своего учителя. Но чародейная сила может быть использована также и во вред людям. Так ею, например, пользуется жена-волшебница, превращающая мужа в животное или в птицу; только вмешательство более могущественного кудесника разрушает чары злой колдуньи (см. сказки о жене-волшебнице).

«Принятие образа зверя» в этой группе сказок выдвигает уже совсем другую проблематику. Сказка ставит вопрос о знаниях, мудрости, овладении тайными силами на пользу или во вред человеку. Древние представления о приобретении могущества путем соединения с божеством здесь заменяются проблемой этики и морали, вопросами о том, каков должен быть человек и к чему может привести познание. Человек — герой сказочного эпоса — выступает в многообразии чувств и качеств. «Герой в облике зверя» в народной сказке становится заколдованным человеком, освобождаемым от злых чар силой глубокого человеческого чувства. Таков и царевич-медведь — заколдованный и живущий в лесу; девичья любовь, разрушая злые чары, возвращает царевичу человеческий облик (см. этот сюжет в творчестве И. С. Аксакова — «Аленький цветочек»). Не о божественности образа зверя, а о любви, верности, дружбе, о качествах, которые позволяют человеку преодолеть любые преграды и победить все злые силы, рассказывает сказка. Эти новые мотивы появляются в сказках о всех героях, превращенных злым волшебником в зверей, птиц, пресмыкающихся (см. сказки о царевне-лягушке, царевиче-лягушке, об уже-супруге женщины, о Финисте — ясном соколе и др.). Эти сказки утверждают прекрасные человеческие качества, которые приводят к победе над тьмой и злом.

Сказочный герой, силой чар превращенный в зверя, значительно отличается от сказочного зверя. В то время как заколдованные герои силой людских чувств разрушают страшные чары и навсегда уничтожают обличье зверя, данное человеку, настоящий зверь сказочного эпоса теряет былое могущество, подвергается осмеянию, попадает впросак. Бог-зверь понимается и трактуется в сказках как глуповатое животное. Даже лиса в животном эпосе, изображаемая пронырливой, умной и хитрой, и та гибнет от уловок человека. Что говорить о медведе, неповоротливом хозяине лесов, получившем имя Михаила Ивановича Топтыгина! В сказке о «Вершках и корешках» его совместная работа с человеком приводит к тому, что медведь получает корни пшеницы, ботву репы. Древний образ божества в сказке в конце концов получает юмористическую трактовку. В связи с этим уместно вспомнить сформулированное К. Марксом положение о закономерности исчезновения образов, порожденных верованиями людей: «Всякая мифология преодолевает, подчиняет и формирует силы природы в воображении и при помощи воображения; она исчезает, следовательно, с действительным господством над этими силами природы»¹.

Образы, проходящие путь от страшных фантастических существ, воплощавших когда-то непонятные, пугающие человека явления окружающего мира, до полукомических существ, часто боящихся человека, побеждаемых человеком, многочисленны в сказках. Не случайно сама Баба-Яга обрисована двойственно; в одних сказках она — заклятый враг человека, готовая полакомиться человеческим мясом, — преследует людей, хочет их погубить; в других сказках она вольно или невольно прислуживает герою или героине, бессильна что-либо сделать с ними и остается доживать свои дни, спрятавшись в избушку на курьих ножках у огненной реки. Так же великаны, некогда пожирившие людей, оказываются одураченными человеком, до смерти пугаются его, а иногда даже принимают человека за «великаноеда» и убегают туда, «где никто и никогда больше их не видал» (см. сказки типа «Храбрый портняжка»). Святые и бог в легендах уже перестают распоряжаться судьбой человека; крестьянин обращается с ними запанибрата, а бывает и так, что избивает провинившегося святого «до синевицы» (см. «Про праведное красно солнышко» — о Егории Храбром, по вине которого у крестьянина пропала скотина, «Сорок мучеников» и др.). Особенно достается в сказках черту. В жанрах легенд и авантюрно-новеллистических сказок выделяется особый цикл сказок о глупом черте. Черта дурачит хитрый мужик, а

¹ К. Маркс. К критике политической экономии. Госполитиздат, 1951, стр. 225.

особенно страдает черт от солдата. Вздорная баба наводит на черта такой страх, что он бежит от нее без оглядки. Так с течением времени начинают пародироваться образы, некогда воспринимавшиеся как выражение могучих тайных сил природы, перед лицом которой стоял человек.

СКАЗКИ О ЖИВОТНЫХ (животный эпос)

Сказки о животных — очень древний вид народного эпоса. Но дошли они до нас преимущественно не в первоначальной форме, а в виде народной сатиры, выводящей людей под видом разных животных, и особых сказок для детей. Использование образов животного эпоса для иносказания о пороках людей, о злоупотреблении в общественных делах, о недостатках действительности, как показывает древнерусская литература (см. повести о Ерше Щетинникове, о Куре), имело место еще в средневековой Руси. Возможности такого использования давала устойчивость изображения отдельных зверей, наделение их качествами, свойственными людям, уподобление животных человеку. Зверь, рыба и птица представляли обобщенными носителями положительных или отрицательных свойств, воспринимались как символы — типы человеческого общества. Например, лиса представлялась воплощением хитрости и коварства, заяц — трусости, волк — грубой свирепости, сочетаемой с глупостью, коршун и ястреб — хищности и насилия, орел и сокол — благородства и мужества, ерш — увертливости и хитрой ловкости, щука — злости и хищности и т. д. Образы животного эпоса тождественны символике животного мира в песенной поэзии, былинах; исторических песнях. Известная былина о птицах и зверях, характеризующая социальный строй и положение разных слоев общества в древней Руси¹, в трактовке образов животного мира полностью совпадает с сатирическими сказками о животных, обличавшими действительность. Значение образов отдельных животных, птиц, рыб в большинстве случаев сохраняется и в других сказочных жанрах (см., например, в сказке о хитрой науке); исключение составляют сказки, включающие образы благодарных животных — среди них есть и волк, и лиса, и щука, и многие другие, и все они верно служат сказочному герою: не только спасают его от грозящей беды, но даже воскрешают его, спрыскивая мертвой и живой водой, когда он лежит в темном лесу — чистом поле, убитый родными братьями.

¹ См. в сборнике А. Ф. Гильфердинга «Онежские былины» (разные издания).

Характерны сатирические сказки животного эпоса, обличающие несправедный суд: о ерше, о птичьем суде. Сказка о ерше рассказывает, как ершишка-плутишка всех обманул и от праведного суда чистым ушел. Сказка о птичьем суде говорит о кукушице-горюшице, вдове горе-горькой, кормившей детей; ворона разорила гнездо кукушицы и побила детей; кукушица пожаловалась в суд; ворону наказали, да и кукушицу не помиловали — заодно выпороли за то, что у нее денег не было.

Значение социальной сатиры имеет сказка «Кот на воеводстве» («Бурмистр сибирских лесов»), рассказывающая, как громким ворчаньем, фырканьем, и мяуканьем кот испугал сильных, но глухих лесных зверей, воеводил над ними, а они приносили ему в дар всякую животину.

Сатирическому осмеянию подвергались и отрицательные явления в повседневном быту: глупость, болтливость, вздорность и т. п. (см. сказку о «Курочке-рябе» и др.).

Сатирические сказки животного эпоса рассказывались во взрослой аудитории и детям. Но были и специальные детские сказки о животных. Сюжеты этих детских сказок чрезвычайно просты, композиция отчетлива, несложна. Эти сказки, собственно, и являются основным циклом животного эпоса. Они рассказывают о проделках зверей, об их взаимоотношениях и о том, как человек нередко побеждает даже сильного зверя. Особую популярность среди сказок русского животного эпоса приобрели сказки о лисе, которая учит волка, как ловить рыбу хвостом, ложится на дорогу и притворяется мертвой и этим вводит в заблуждение старого крестьянина, выгоняет зайца из лубяной избушки, сама съедает мед, а уверяет волка, что мед съел он, умудряется спастись от потопа и от пожара (в пожаре она обгорела, рыжей стала, один кончик хвоста белый остался) и т. д. Широко известны также несложные сказки «Терем-теремок» (приходят звери к «теремку», спрашивают, кто в нем живет, остаются в нем жить и т. д.), «Коза лупленая», жалующаяся, что ее не кормят, хотя наедается до отвала, и другие, подобные им.

Русские сказки о животных, как можно видеть, разнообразны по сюжетам и образам. Но сопоставление репертуара животного эпоса у русских и у других народов показывает, что в русском сказочном эпосе сказки о животных менее богато представлены, чем в эпосе многих зарубежных и советских народов (в частности, в украинском и белорусском эпосе).

Как правило, сказки о животных невелики по размеру. Композиционное построение их очень простое. Часто встречается прием многократного повторения одного и того же действия. Описывается, например, встреча животных: сначала одного зверька с другим, затем эти двое встречаются с третьим,

потом три зверька встречаются с четвертым и т. д. Иногда один зверек встречается по очереди с разными зверями, превосходящими друг друга силой. Иной раз повторение действия дается с постоянным нарастанием (по формуле: $1, 1 + 1, 1 + 1 + 1$ и т. д.).

Такой композиционный прием лежит в основе построения сказки «Терем-теремок». Близок к нему прием сказки о козе лупленой, в которой находим многократность изображения одинакового повторяющегося действия (каждодневное возвращение козы домой).

Многократность действия часто бывает связана с повторением словесных формул (в виде диалога или какой-либо реплики). Словесная формула повторяется столько раз, сколько повторяется и само действие. Так построена сказка о зайце, у которого лиса отняла лубяную избушку: заяц встречает разных зверей, они спрашивают, кто зайца обидел, заяц отвечает, звери пытаются выгнать лису, лиса пугает их; выгоняет лису петух.

Некоторые сказки о животных строятся цепевидно (кумулятивное построение) с нарастанием действия подобно знаменитой сказке о репке.

Очень часто среди сказок о животных встречаются формы диалогического повествования (прозаического или песенно-стихотворного), когда само действие по существу занимает очень небольшое место, а основное внимание уделяется диалогу отдельных животных.

Простота и в то же время разнообразие построения сказок о животных является одной из причин того, что дети любят эти сказки, они занимательны и легко доходят до детского сознания.

ВОЛШЕБНЫЕ (чудесные) СКАЗКИ

Волшебные сказки в русском сказочном эпосе занимают одно из главных мест. В русском сказочном репертуаре известны почти все мировые сюжеты. Но особой популярностью и любовью пользуются сказки о трех царствах (медном, серебряном и золотом), о чудесном бегстве из подземного царства от «водяного дедушки», которому был обещан родившийся мальчик, о невинно гонимой женщине (сюжет сказки о царе Салтане), о жар-птице, златогривом коне и Елене Прекрасной (Иван-царевич и серый волк), об Иване-дураке и Сивке-бурке, вещице кавурке, о Марье Моревне прекрасной королевне, унесенной Кощеем бессмертным, различные сказки о Бабе-Яге костяной ногой¹. Эти сюжеты не исчерпывают богатств русских

¹ Обзор сюжетов волшебной сказки см. в книге Н. П. Андреева «Указатель сказочных сюжетов по системе А. Аарне». Л., Изд. гос. Русск. Географ. о-ва, 1929.

волшебных сказок. Они очень разнообразны еще и потому, что сюжеты не остаются неизменными и изолированными друг от друга. Сказки контаминируются (соединяются и в своих отдельных частях и полностью), образы одних сказок переходят в другие, — происходит творческий процесс разработки и варьирования основного сюжетного и образного фонда волшебных сказок и в результате, в пределах древней установившейся традиции, появляются ранее не встречавшиеся комбинации, сочетания мотивов и сюжетных положений. Вместе с тем создание новых волшебных сказок, новых фантастических чудесных образов прекратилось уже очень давно, так как исчезли самые условия, породившие этот сказочный жанр¹.

В волшебной сказке все необычайно. В тридевятом царстве, тридесютом государстве живет незаметный, презираемый, обиженный Иван-дурак, или же, Иван-крестьянский сын, Иван-солдатский сын, Иван-купеческий сын. Его называют также и Иваном-царевичем. Иван волшебной сказки противостоит злым силам, которых, как утверждает волшебная сказка, так много на белом свете.

Сказочники нередко не делают различий между Иваном-дураком или Иваном-крестьянским сыном и даже Иваном-царевичем. Важна сущность, важен характер этого образа, а назвать его сказочник может и царевичем, и крестьянским сыном, смотря по тому, как изображаются его родители. Если сказочник рассказывает о том, что сказочный герой жил в деревне, в крестьянской избе, то это будет крестьянский сын. Но иной раз в той же сказке рассказывается о событиях, которые начинаются в царском дворце, и тогда сказочный герой называется царским сыном.

Иван-царевич хорош собой, молод, но про него говорят: молодозелено, глупо-неразвито. Это звучит как характеристика младшего брата среди других членов царской семьи. В сказках об Иване-дураке эта характеристика получает почти натуралистическое портретное воплощение. Сказка, например, так рисует своего героя: «Сидит Иван-дурак на печи, весь замазанный, загвазданный, в золе копается, да сопли в клубок мотает». Самые подвиги, которые совершают Иван-дурак и Иван-царевич, тождественны. Поэтому эти образы трудно различить, поэтому их так легко и так часто путают сказочники.

Сказка часто пользуется приемом унижения героя вначале для подчеркивания необычности совершаемых им в дальнейшем подвигов и его выдающихся качеств. В какие бы одежды ска-

¹ Попытки создания новых волшебных сказок были, но все они представляют результат индивидуального творчества сказочников. В художественном отношении такие сказки очень слабы.

зочный Иван ни был одет, царские или крестьянские, он на первый взгляд всегда слаб, иной раз, неумен, всегда неопытен. Кажется, окружающие его люди всегда и во всем превосходят его. Не случайно в классических волшебных сказках, таких, как «Жар-птица» или «Сивка-бурка», на подвиги сначала отправляются старшие братья. И только когда старшие братья не могут совершить подвига или пропадают без вести, едет младший — Иван. Как младший, он должен быть слабее всех, но именно Иван-царевич, Иван-крестьянский сын, Иван-дурак совершает подвиг и оказывается человеком, способным сделать то, на что оказались не способны старшие братья, на которых была вся надежда и у царя и у других людей.

Иван-царевич, так же как Иван-дурак или Иван-крестьянский сын, противопоставлен всем остальным. Это противопоставление совершенно закономерно приводит сказочника к стремлению социально отграничить Ивана-сказочного героя от противопоставленных ему других сказочных действующих лиц. Особенно ясно это выявилось в сказках пореформенной деревни. В это время сказочник иногда начинал повествование о подвигах крестьянского сына с традиционного рассказа о смерти отца и с утверждения различных путей, которыми пойдут дети крестьянина. «Вот умер отец, остались три сына. Старший брат продал свою часть наследства и уехал в город торговать. Средний брат у младшего забрал его часть, оставил младшего брата голую перекатной». В традиционную сказку проникали мотивы социального расслоения деревни. Сказочный герой предстает немущей голую перекатной, у которой за душой ничего нет. Это и является причиной того, что Иван-крестьянский сын, оставшись гол и бос, направляется в другие страны искать свое счастье.

Но даже тогда, когда мотив социального расслоения отсутствует, мы чувствуем большую разницу между сказочным героем и его соперниками, его антагонистами.

Антагонистами сказочного Ивана-царевича являются не только чудовища — Баба-Яга, Кощей бессмертный и другие страшные существа; антагонистами являются его родные братья или цари, посылающие его на подвиг, или купцы и прочие. Братья Ивана противоположны сказочному герою во всем. То, что сказочный герой считает для себя невозможным, как для честного человека, охотно делают его старшие братья.

Глубочайшее различие Ивана и его братьев очевидно во всех сказках. В сказке об Иване-царевиче и сером волке, например, Иван царевич совершил великие подвиги. Он достал Жар-птицу, Елену Прекрасную, златогривого коня, выручил из смертной беды своих братьев. А братья, спасенные им, убили Ивана-царевича, присвоили себе его подвиги, забрали

Жар-птицу, златогривого коня и Елену прекрасную и привезли к своему батюшке-царю.

Пропасть разделяет Ивана и его братьев, и эта пропасть последовательно подчеркивается в волшебной сказке о тридцатом царстве — тридесетом государстве.

Сказочный герой, противопоставляемый отрицательным персонажам, воплощающим в себе социальное, а следовательно, и моральное зло, однако, не одинок. В сказках выведены люди, преданные простому и бесхитроственному Ивану; у него есть помощники, сопровождающие и выручающие его в случае нужды.

Любовь и дружба сказочных героев и их помощников порождается прекрасными моральными качествами, прекрасной душой человека, его способностью на подвиг, его стремлением сохранить незапятнанной свою честь, помочь обездоленным, обиженным.

Едет Иван-царевич путями-дорогами, дремучими лесами, едет голодный и видит — перед ним птица Орел сидит. Хочет Иван-царевич убить птицу, а птица ему человеческим голосом и говорит: «Не убивай меня Иван-царевич, может быть, я тебе еще и пригожусь». Подтянул Иван-царевич ремень потуже и поехал дальше. Так же отпускает он серого волка или иного зверя, бросает обратно в воду рыбу. Голодный, холодный, трудными путями идет Иван-царевич, но зря не убивает зверей, на просьбу отзывчив, на помощь быстр, чувством прост и добр. На путях-дорогах, которыми проходит Иван-царевич, он помогает встречному человеку, нуждающемуся в его помощи. И потому Иван всем, с кем он встречается, внушает любовь к себе.

Чудесные истории, превращения, чудесные существа, звери и птицы, говорящие человеческим языком, входят в ткань повествования. Все время на пути сказочного героя встречаются чудеса. Герой один и при содействии чудесных помощников совершает подвиги, достигает цели. Вымысел сказки непрерывно сплетается с действительностью. О том, что фантастический образ сказки рожден жизнью, что действительность и вымысел обязательно должны сливаться в ней воедино, что без этого бы не было живой, захватывающей слушателя сказки, писал в одной из своих работ В. И. Ленин: «Во всякой сказке есть элементы действительности: если бы вы детям преподнесли сказку, где петух и кошка не разговаривают на человеческом языке, они не стали бы ею интересоваться»¹.

Основные подвиги, которые совершает сказочный герой, это освобождение человека от власти зла, избавление от гора

¹ В. И. Л е н и н. Соч., т. 27, стр. 79.

невинно гонимых, страдающих людей. Для того чтобы уничтожить зло, избавить человека от горя, Иван-царевич должен пройти длинный путь, совершить большие подвиги, преодолеть трудные препятствия, добыть чудесные предметы. Эти чудесные предметы, по тонкому и верному замечанию А. М. Горького, являлись воплощением предвидения открытий науки и техники. Чудесные предметы, которые добывает сказочный герой, дают ему необычайную силу. Таковы шапка-невидимка, сапоги-скороходы, ковер-самолет, скатерть-самобранка, живая и мертвая вода и многое другое. Сказочные чудесные предметы отразили мечту человека об овладении природой. В своей мечте человек заглядывал в грядущие века. Он создал образ ковра-самолета, семимильных сапог для преодоления пространства и завоевания воздуха, предсказывая в сказке будущее.

Он создал многочисленные другие образы, воплотившие смелую мечту, бесстрашное устремление вперед. Многие диковинки из волшебных сказок в наши дни уже не являются диковинками; иногда фантастический образ волшебной сказки превращается в поэтическое наименование вполне реальных вещей. Так, сказочный ковер-самолет слился с аэропланом и утвердился в повседневном названии: самолет. Превратилось в реальность многое из того, о чем мечтал человек. Но народ настолько далеко заглядывал вперед, что и в наши дни некоторые чудесные предметы — такие, как шапка-невидимка, скатерть-самобранка, живая и мертвая вода и др., — все еще сохраняются как образы фантастики, чудесного вымысла.

Чудесные предметы и диковинки волшебной сказки не так-то легко достать. Тайны природы скрыты от человека. Человек должен их добыть в упорном труде, неустанным стремлением вперед. Обычно чудесные предметы, диковинки волшебной сказки находятся во власти злых сил: семимильными сапогами, ковром-самолетом, шапкой-невидимкой — всем, что необходимо герою для достижения цели, владеет Баба-Яга, семиглавый Змей, волшебник, черти. Иван-царевич должен служить у Бабы-Яги; он выполняет тяжелые задания для того, чтобы добыть чудесный предмет, без которого он не может победить своих врагов; Иван-царевич должен отправиться в дремучие леса; Иван-царевич идет к великану-людоеду и там, подвергаясь опасности быть заживо съеденным, все-таки получает эти чудесные предметы. Овладев ими, герой достигает цели, уничтожает зло, спасает страдающего человека, возвращает человеку жизнь.

Образу сказочного Ивана, совершающего все эти подвиги, близки образы стойких, терпеливых, мудрых женщин — Василисы Премудрой, царевны-лягушки, падчерицы и других героинь сказки. Они, в основном, имеют те же свойства характера,

что и Иван, но им присуща та женская мягкость и кротость, сочетаемые с глубиной чувств и стойкостью жизненных правил, которые всегда подчеркивались в народном творчестве как лучшие свойства девушки и женщины.

Женские образы варьируются лишь в том отношении, что одни героини наделены особой силой (богатырка Синеглазка — тип девы воительницы в русских сказках) или особой мудростью, способностью чаровать (Василиса Премудрая, спасающая Ивана из подземного царства). Они активны в борьбе за свое счастье, совершают подвиги, во всем помогают любимому ими герою. Обычно эти сказочные героини — или дочери каких-либо таинственных существ, или заколдованные царевны, которых преследуют волшебники, Кощей и им подобные чудовища (например, царевна-лягушка, Марья Моревна прекрасная королева и др.); в активности действий этих героинь можно видеть отголосок в сказочном эпосе веры в особые свойства существа, так или иначе связанного с тотемическим образом или чудесного по своему происхождению.

Другие героини, такие, как гонимая падчерица, оклеветанная жена царя и им подобные, не противодействуют тем, кто их преследует. Их оружие — стойкость, кротость, терпение, которые и приводят их к счастью; но счастье добывают они не сами, его приносит полюбивший их герой.

Различия между этими женскими образами отчетливо видны в сказках о Василисе Премудрой и о Василисе Прекрасной. Первая из них — мудрая дочка морского царя — спасает Ивана от верной гибели. Когда Иван, не выполнив наказа Василисы, поцеловал ребенка, сразу забыл о ней и должен был жениться на девушке, выбранной его родителями, Василиса пришла на свадебный пир и чарами заставила Ивана вспомнить о ней; так Василиса вернула себе потерянное было счастье.

Вторая Василиса — падчерица, гонимая мачехой и сводными сестрами; мачеха посылает ее к Бабе-Яге за немеркнущим огнем, излучаемым глазами черепов; трудолюбивость и кротость Василисы и материнское благословение спасают ее от верной гибели. С черепом, полученным от Бабы-Яги, Василиса возвращается домой и от огня, излучаемого черепом, гибнут ее мачеха и сводные сестры; Василиса идет в город, ткет чудесные полотна и так поражает царя своей красотой, скромностью, умом, трудолюбием, что он на ней женится.

Образы Василисы Премудрой и Василисы Прекрасной, как видно, различны. И в то же время они схожи стойкостью, выносливостью, глубиной чувств. Именно эти черты и выделяют их среди других людей, будят в герое глубокое чувство любви, приносящее им обоим счастье.

Герою, а иногда и героине волшебной сказки на их жизненном пути сопутствуют чудесные помощники. Они различны. Очень часто помощниками выступают звери — это одна из вариаций древнего сказочного образа, связанного с тотемистическими верованиями. Но нередко помощники и в облике человека. Из легенды в волшебную сказку вошел образ святого или святой, которые спасают героя от беды и помогают ему совершить подвиг; чаще всего это Николай Чудотворец, Егорий Храбрый (Георгий Победоносец), Параскева Пятница. Но значительно популярнее святого христианской легенды помощник — человек, наделенный какими-либо необычайными свойствами. Эти свойства — как правило, гиперболизированные обычные свойства человека. У одного из таких сказочных помощников гиперболизирован слух, у другого — зрение и т. д. Благодаря гиперболизированному свойству помощник героя может слышать, как трава растет или как говорят на другом конце земли даже шепотом, видеть все, что совершается за тридевять земель. Сопровождаемый такими помощниками, Иван разрушает чары, избавляется от неминуемой гибели, побеждает враждебные силы. Эти образы, как и образы главных сказочных героев, служили утверждению идеи неизбежности и закономерности победы добра над злом, основной идеи волшебной сказки. Эта идея, как показывает даже самая общая характеристика сказочных персонажей, определяет и особенности образов сказки и ее сюжетное построение, и использование в ней различных приемов поэтики, позволяющих выразительнее обрисовать стойкость героев и трудности их борьбы за счастье. Глубоко прав был А. М. Горький, говоря, что герои волшебных сказок, в частности Иван-царевич и Иван-дурак, воплотили в себе оптимизм фольклора, выразили уверенность народа в конечной победе, в торжестве правды над социальной несправедливостью. «Коллективу, — говорил А. М. Горький, — как бы свойственны сознание своего бессмертия и уверенность в его победе над всеми враждебными ему силами. Герой фольклора — «дурак», презираемый даже отцом и братьями, всегда оказывается умнее их, всегда — победитель всех житейских невзгод, так же, как преодолевает их и Василиса Премудрая»¹.

По композиционному строению и характеру использования приемов традиционной фольклорной поэтики волшебная сказка может быть сближена с былиной (прозаические пересказы былины обычно сливаются с жанром сказки). Героическая тема борьбы и победы, разрабатываемая волшебной сказкой, близкая былевому эпосу, ведет к тому, что самый стиль произведений

¹ М. Горький. О литературе. Литературно-критические статьи. М., 1953, стр. 698.

становится несколько торжественно приподнятым, появляется размеренность и замедленность повествования, пышная красочность описаний, условность обозначения трудности подвига или длительности действия.

Волшебная сказка нередко начинается с присказки (ср. в былине запев). Присказка — шутливая прибаутка — не связанная с сюжетом сказки, которой привлекают внимание слушателей, начиная рассказывать ее. В русских сказках встречаются как короткие, так и развернутые присказки. Например: «Дело было на море-океане, на острове Буяне, среди воды, где деревья росли», развернутый вариант той же присказки: «Начинается сказка от Сивки, от Бурки, от вещей каурки. На море, на окиане, на острове на Буяне стоит бык печеный, возле него лук толченый; и шли три молодца, зашли да позавтракали, а дальше идут — похваляются, сами собой забавляются: были мы, братцы, у такого-то места, наедались пуще, чем деревенская баба теста! Это присказка, сказка будет впереди»¹. Сказочное повествование начинается с зачина, вводящего слушателей в волшебный сказочный мир и говорящего, о ком пойдет речь. Встречаются различные по величине зачины, но никогда они не бывают очень длинными. Типичными зачинами являются следующие: «Жили-были...»; «В некотором царстве, в некотором государстве жили царь с царицей, было у них три сына: Федор-царевич, Василий-царевич и Иван-царевич...»; «В некотором царстве, в некотором государстве, а именно в том, в котором мы живем, в незапамятные времена в одной деревне жили старик со старухой. Пришла такая пора — старуха померла, старик тоже помер, остались три сына: два старших были умные, а третий — дурак, и звали его Иваном...».

Зачин обозначает начало сказочного действия. В волшебной сказке зачин подчеркивает неопределенность, «сказочность» места, в котором разворачиваются события, говорит о необычности обстановки (т. е. обосновывает чудесность описываемого), знакомит с вымышленным сказочным героем. В этом отличие сказочного зачина от зачина былины, который вводит в историческую, а не волшебную обстановку, обозначает действие хронологически, называет исторических или, по утверждению былины, действительно живших лиц. Особенности сказочного зачина определяются самым существом жанра волшебной сказки, повествующей о чудесных происшествиях и необычных людях.

За зачином следует основное повествование сказки. Оно развивается более свободно, чем в героическом стихотворном

¹ Образец присказки, вариант которой использовал А. С. Пушкин в прологе к «Руслану и Людмиле» см. А. Н. Афанасьев. Народные русские сказки, т. I. Academia, 1936, № 139, стр. 320.

эпосе, так как сказка допускает большие возможности импровизации повествования и контаминации сюжетов и мотивов. Однако основные приемы композиции и поэтики в волшебной сказке те же, что в былинах. В сказке широко используются приемы ретардации (замедленного развития действия). Замедленность часто достигается введением троичности (троичность лиц — например, три брата; троичность действия — например, троекратный бой со змеем, или бой героя с тремя змеями — трехглавым, шестиглавым, девятиглавым; троекратность повторения словесных формул — например, повторение формул в разговоре при встрече Ивана-Царевича с первой, второй и третьей Бабой-Ягой и т. д.). Встречается (хотя и реже, чем в лирике) ступенчатое сужение (например, описание мест, где скрыта смерть Кащей бессмертного: в пне спрятан заяц, в зайце — утка, в утке — яйцо, в яйце — смерть).

Замедленность повествования достигается также детализацией описаний того, с чем или с кем встречается герой, в каком положении он оказывается в том или другом случае. Постепенное развитие действия, показ при этом трудностей, возникающих на пути героев, преодоление не одной, а множества преград — все это получает поэтическое оформление в волшебной сказке.

Сказка обильно пользуется традиционными словесными формулами (например, о длительности проходящего времени: «Скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается»; о внешнем виде сказочного персонажа: «Марья Моревна прекрасная королева, Марья краса — черная коса», «Баба-Яга, костяная нога, в ступе летает, помелом след замечает»; обращение к помощнику: «Сивка бурка вещая каурка, встань предо мной, как лист перед травой»; речь какого-либо персонажа: «Фу-фу, по Руси летала, русского духа не слыхала, сам русский дух ко мне пришел»). В волшебной сказке обильно используются простые и развернутые сравнения, постоянные эпитеты, метафоры. В прозаической речи сказки иногда появляются ритмическая организация и свободное использование созвучий и даже рифмы, что также создает особую мерность повествования.

Завершается сказка концовкой (она тождественна былинному исходу). Концовка — словесная формула, оканчивающая рассказанные события: «Повели пир на весь мир. Я на том пиру был, мед-пиво пил, по усам текло, а в рот не попало». Встречаются и другие формулы концовок, например: «Сказка вся, больше врать нельзя». Особым видом концовки является шуточная присказка, аналогичная вводимым в начало сказки. Такова присказка, заканчивающая один из вариантов сказки «Иван Быкович»: «Тут меня угощали: отняли лоханку от быка да налили молока; потом дали калача в ту ж лоханку помоча́.

Я не пил — не ел, вздумал упираться, со мной стали драться; я надел колпак, стали в шею толкать!»¹.

Стиль волшебной сказки, ее богатая «обрядность» (использование разнообразных приемов поэтики традиционного фольклора) выделяют этот жанр народного сказочного эпоса, как одно из самых замечательных созданий в поэтическом творчестве народа.

СКАЗКИ-ЛЕГЕНДЫ

Под легендами понимаются сказочные повествования с религиозными сюжетами. В русском фольклоре обычно это сказки о боге, Иисусе Христе, деве Марии, святых, дьяволе (черте). В отличие от легенд о зарытых кладках, о подвигах разбойников, об их бессмертии и в отличие от житийных рассказов о святых и быличек о леших, домовых, русалках и т. п. существах, сказки-легенды рассказываются, как занимательные, но не достоверные истории. Как сказочный жанр легенды сформировались сравнительно поздно. Первоначально они существовали как особая форма прозаического повествования о том, что якобы было в жизни. Эти старые формы религиозной легенды часто были связаны с ересями (в средневековье с богумильством и др.)²

Выражая религиозные взгляды масс, легенды, связанные с еретическими учениями, нередко несли в себе иное восприятие и истолкование религиозных идей народными массами, чем господствующими классами (например, такие легенды утверждали мысль о том, что власти земные от дьявола, который правит землей; церковь же утверждала: «нет власти еще не от бога», мысль о власти дьявола на земле давала религиозное обоснование борьбы с ней).

Хотя многие религиозные легенды такого рода имели оппозиционный характер в отношении к учению господствующей церкви, в целом они пропагандировали религиозные идеи, и, следовательно, противостояли развитию элементов материалистического сознания.

Параллельное существование у народа в устном бытовании религиозных легенд и сказочного эпоса привело к тому, что наиболее популярные святые проникают в сказку и становятся ее персонажами. Этому содействовало то, что народ не воспринимал святых отвлеченно, а связывал свои представления о них с повседневным трудом и бытом (об этом см. в разделе о календарном фольклоре). По меткому выражению А. М. Горького,

¹ А. Н. Афанасьев. Народные русские сказки, т. I. М., 1936. № 137, стр. 314.

² Об этих ересьях см. в курсах и хрестоматиях по древней русской литературе.

народ свел с небес на землю и бога и святых. А. М. Горький писал: «Религиозное творчество трудового народа, это — просто художественное творчество, в нем нет мистики, оно вполне реалистично и не оторвано от действительности, в нем определенно чувствуется влияние трудовой деятельности... В поэтическом творчестве народа заметно и сознание того факта, что в конце концов действительность создается не богами, а трудовой энергией людей. Народ — язычник. Даже через 1500 лет после того, как христианство утвердилось в качестве государственной религии, в представлении крестьянства боги остались богами древности: Христос, мадонна, святые ходят по земле, вмешиваются в трудовую жизнь людей...»¹.

Святые обладают всеми достоинствами и недостатками человеческого характера. Житийные святые становятся типами народной сказки. Илья Пророк — громовник, катающийся по небу на колеснице, рисуется гордым, чванливым, требующим поклонения себе, но недалеким хозяином грозы и града; обиженный на мужика за то, что тот поставил свечу не ему, а Николаю Чудотворцу, Илья уничтожает хлебное поле у мужика, но тот с помощью Николы обманывает Илью, и Илья сменяет гнев на милость («Как мужик свечки Илье и Николе ставил»). Касьян Немилостивый изображен святым, которому дела нет до крестьянских нужд; он не помог мужику вытащить его воз, застрявший в грязи, Никола же помог, и за то бог распорядился, чтобы память Николы справляли два раза в год, а память Касьяна один раз в четыре года — 29 февраля («Николай и Касьян»). Егорий Храбрый помогает мужикам в уходе за скотом, но иногда плохо смотрит за ним, и за то его бьют; недогадливость и нерасторопность Егория иногда приводит его к беде — цыган украл у него золотое стремечко («Как цыган у Егория стремечко украл»). Иисус Христос и апостол Петр заботятся о мужиках, печалются о них, а все же крестьянская работа для них тяжела; за то, что они, переночевав у мужика, не сдержали обещания помочь ему в поле, мужик (правда, не зная, что это Христос с апостолом) бьет их палкой («Как Христос с апостолом Петром у мужика ночевали»). Вечным пособником мужика, помогающим в случае нужды обмануть других святых, наставляющим, избавляющим от неминуемой беды, в народной сказке изображается Николай Чудотворец (Микола Милостивый). Сказка раскрывает убеждение крестьян, что «Никола, кабы он захотел, он на божье бы место сел». Николай, умный, предусмотрительный пособник крестьянина, выходит за пределы сказок-легенд и становится одним из персонажей авантюрно-новеллистической сказки.

¹ А. М. Г о р ь к и й. Публицистические статьи. ГИХЛ, 1931, стр. 282.

В сказочном эпосе получают разработку различные легенды. Как видно из кратких характеристик легендарных образов и сюжетов легенд, они в большинстве случаев весьма далеки от житейной и апокрифической трактовки образов и сюжетов. Для сказок-легенд характерен вымысел. Наиболее популярны в них темы: награда или наказание человека богом; бог (или святые) выводит правду наружу и раскрывает преступление; жизнь в раю и в аду; спасение человека или его души от дьявола или ада; помощь человеку (в труде, жизни и т. д.) бога, Христа, святых; дружеские или враждебные отношения святых друг с другом. Популярны также бытовые (нередко сатирические) истолкования сюжетов священного писания (сотворение мира, построение Ноева ковчега и т. п.).

Пародирование религиозной легенды — старое явление в русском фольклоре. Сатирические повести XVII в. пародийно раскрывают не только религиозный обряд, но и образы (см., например, повести: «Служба кабаку», «Калезинская челобитная», «Повесть како бражник вниде в рай» и др.). Появление в литературе сатиры на религиозно-клерикальные темы было развитием фольклорной традиции, в которой богато представлены и пародирование церковной службы, и пародийные истолкования религиозных сюжетов и образов.

По цензурным условиям и вследствие резко отрицательного отношения к фольклорной сатире на духовенство, церковь, религию правящих классов, пародийные легенды до революции почти не записывали. Но они, несомненно, существовали. Об этом свидетельствует родство их со средневековой повествовательной литературой.

К традициям легенды, создающей сатирические типы святых, восходит и сказка, рассказывающая о том, как мужик, когда у него воз завяз в грязи, стал молиться разным святым (см. легенду о Касьяне и Николе, вытащившем воз из грязи). Мужик молится Николе, но лошадь не берет воз; мужик решает, что Никола — старик, потому не в силах помочь. Он молится богородице, но и тут воз не трогается; мужик говорит, что «баба, да еще с ребенком на руках», конечно, не могла ему помочь, и молится сорока мученикам — «их народа много, авось помогут». Мужик бьет лошадь кнутом, лошадь дергает воз и он падает, ломая оглоблю; мужик обвиняет святых в том, что они «не сообразились», сразу подхватили воз и перевернули его.

К пародийным сказкам-легендам относятся также многие легенды о глупом черте.

Разные легенды, пародийно истолковывающие религиозные сюжеты и образы, нельзя понимать как выражение антирелигиозности русского народа. Антирелигиозное сознание утверждается лишь в результате длительного развития науки,

проникновения в народные массы научных знаний. В дореформенной России (да и долго после реформы) этого, разумеется, не было. Пародия и сатира на религиозные темы возникала в результате равнодушия большинства крестьянских масс к вопросам религии, о котором писали еще А. И. Герцен и революционные демократы. Отсутствие мистической экзальтированности (при наличии суеверия и веры в бога) делали возможным создание острых словечек и смешных рассказов и о боге и о святых. Сказка-легенда существовала в крестьянском быту рядом с верой в святых, которым молились, ставили свечи и которых просили о помощи, то в том, то в другом случае жизни.

По своей форме сказки-легенды существенно отличаются от волшебных сказок. В легендах нет богатой, развитой «обрядности» повествования. Как правило, они не имеют присказок; в них редко использованы приемы, замедляющие развитие действия. Эти сказки, в отличие от волшебных, говорят, что действие разворачивается на Руси, в деревне, иногда в городе. Со святыми встречаются простые труженики-крестьяне или купцы. «Реализация» обстановки, в которой происходит действие, ведет к сближению языка сказки с разговорной речью, к исключению из сказки различных приемов образного поэтического изложения.

Так, сохраняя в содержании фантастическую чудесность, сказка-легенда по своему стилю и языку сближается с авантюрно-новеллистической сказкой, говорящей о приключениях и бытовых происшествиях. Сближение сказки-легенды с авантюрно-новеллистическими сказками выражается и в том, что наиболее популярные легендарные образы Николая Чудотворца и черта часто встречаются в бытовой и приключенческой сказке.

АВАНТЮРНО-НОВЕЛЛИСТИЧЕСКИЕ СКАЗКИ

Авантюрные и новеллистические сказки — это сказки о приключениях и о событиях семейной и личной жизни человека. В большинстве случаев сказку-новеллу и авантюрную сказку разграничить нельзя: тема личной жизни нередко раскрывается в описаниях приключений. Тем не менее внутри этого жанра можно обособить несколько групп, представляющих в большей или меньшей мере чистый тип этих сказок.

Собственно авантюрные сказки представляют собой рассказ о цепи приключений, путешествиях героев, опасностях, из которых они выходят благодаря ловкости, хитрости, уму. Это сказки о находчивом, умном, бывалом человеке, борющемся за свои права. Героями авантюрных сказок чаще всего бывают солдат, путешественник, шут, вор, хитрый человек.

Новеллистические сказки, нередко сохраняя авантурные, приключенческие моменты, переносят центр тяжести на описание семейных отношений и личной жизни героя, героини. Обычные темы таких сказок — женитьба героя на достойной или недостойной девушке; верная и неверная жена; исправление мужем ленивой или строптивой жены; добрые, благоразумные советы, следование которым избавляет от беды и смерти; судьба и счастье; мудрость девушки и т. д.

В особую группу следует выделить так называемую историческую сказку. По сюжетам и образам она сливается с авантурными и новеллистическими сказками. Отличает ее от основных групп этого сказочного жанра введение исторических лиц, как основных персонажей сказки, в результате чего появляется приурочение рассказа к определенному хронологическому периоду, а образ сказочного персонажа, сливаемый с историческим лицом, осложняется чертами, которыми это лицо вообще характеризуется в народном творчестве — исторических песнях, преданиях и т. д. Так, сказки о Петре I (см., например, «Мороку», в которой солдат заставляет Петра видеть то, чего нет на самом деле; «Беспечальный монастырь», в которой царь загадывает игумену загадки, а хлебопек, одевшись игуменом, отгадывает их), вносят особые черты в сказочный образ, сближая его с народной характеристикой этого царя, идеализируемого и в то же время критически оцениваемого из-за его крутого нрава и непосильных тягот, ложившихся на плечи народа в результате проводимой им политики. Также и сказки об Иване Грозном, часто разрабатывая популярные сюжеты (см. сказку о хитром воре, о «вознесении» архиерея на небо, об избрании Ивана на царство и др.), подчеркивая демократизм царя, его мудрость, одобряя его борьбу с боярством, не скрывают ни его жестокости, ни самоуправства. Это привнесение «историзма» в авантурную и новеллистическую сказку позволяет говорить о существовании особой, своеобразной группы их.

Для жанровой характеристики авантурно-новеллистических сказок имеет значение не только специфика их сюжетов и образов, но и сочетание изображения жизни с фантастическими, чудесными элементами традиционного сказочного повествования.

Понятие «некоторого царства, тридевятого государства» в авантурно-новеллистических сказках отсутствует. Сказка повествует о возможном, хотя бы и исключительном случае, о том, что случается в реальной жизни. Фантастический, волшебный вымысел не исключается из авантурно-приключенческих сказок, но отодвигается на второй план. Чудесное в сказке-новелле или авантурной сказке играет вспомогательную роль,

иногда делается приемом композиции, служит развитию действия. Так, в сказке «Безручка» отец приказывает у оклеветанной дочери (отец поверил клевете) отрубить руки и прогнать ее; его приказ выполняют; девушка, блуждая, доходит до реки, войдя в которую исцеляется, — у нее вновь появляются руки; переодевшись в мужское платье, девушка нанимается к отцу пастухом и в конце концов разоблачает оклеветавшего ее крестного.

Волшебное исцеление в сказке о безручке является тем композиционным переломным моментом, после которого делается возможным дальнейшее развитие действия, приводящее к разоблачению клеветника: Вводное композиционное значение волшебного исцеления девушки подтверждается вариантами сказки, в которых вообще нет отрубания рук. В таких вариантах отец приказывает убить свою дочь за позор, который она якобы нанесла, а сердце ее принести ему в доказательство смерти; дочь не убивают, а отца обманывают, показывая ему сердце животного. Варианты «Безручки», лишённые волшебной фантастики, ничего не теряют ни в содержании, ни в обрисовке образов. Тенденция изображения реальной жизни в них подчеркивается еще отчетливее ¹.

Служебную роль чудесные элементы играют в этом сказочном жанре и в том случае, когда персонажи характеризуются гиперболизированными качествами: необычайно тонким слухом, острым взглядом, меткостью и т. д. В волшебной сказке герой или героиня ее — люди идеальных моральных и этических качеств; сила духа приводит их к победе; если в волшебной сказке и появляются персонажи, у которых обычные человеческие свойства гиперболизированы, доведены до фантастических очертаний, то они оказываются всего лишь помощниками героя. В авантурной и новеллистической сказке такие помощники стали главными героями. Свойственные многим людям ловкость в стрельбе, быстрота бега, тонкость слуха и т. п. качества, преувеличенные до таких размеров, какие не встречаются в жизни, превращаются в фантастический элемент авантурно-новеллистической сказки. В результате волшебные сапоги-скороходы в авантурной сказке исключены и заменены людьми-бегунами, необычайная тонкость обоняния, каким обладает Баба-Яга (благодаря ему она чует русский дух), делается достоянием не фантастического чудища, а простого человека, и т. д. Словом, фантастика здесь теряет характер волшебного свойства, а становится гиперболой возможностей любого ловкого, умного, смелого, ко всему способного человека. На

¹ Элементы фантастики имеют композиционное значение и в ряде других авантурных и новеллистических сказок.

принципе использования гиперболы при описании ловкости, споровки, смелости, свойственных человеку, и построена, например, сказка о семи братьях Симеонах, которые спасают и возвращают отцу украденную царевну. В ней особый характер фантастики авантюрной сказки позволяет обрисовать сказочных героев, как людей, которые в силу своих личных способностей могут совершить то, что для других невозможно.

В авантурных и новеллистических сказках фантастика в ряде случаев основана на суеверных поверьях. Суеверия в этих случаях позволяют создать образы колдуний, колдунов. Известна, например, сказка о жене-колдунье, которая превращает своего мужа в воробья или в собаку.

К числу сказок, возникающих в связи с поверьями, относятся и сказки о солдате, обманывающем упырей или убегающем от них, одурачивающем чертей, побеждающем всякую нечисть. Солдат, прошедший муштру, во всех бедах побывавший и все испытавший, умеющий все сделать, мастер на все руки, становится одним из классических образов авантюрной сказки. Его образ контрастирует образам всякой нечисти, да и тем, кто пугается ее; этим он сближается с образами шута, бродячего человека, ловкача и ловкого вора, словом — всех тех героев авантюрно-новеллистической сказки, которые своими личными качествами противопоставляются «нездешней» страшной фантастической силе. Из этого противопоставления реальных возможностей человека колдовской и потусторонней силе созданных суеверием существ, собственно, и рождается пародирование фантастики и комическое снижение фантастических образов. Этим пародированием авантюрно-новеллистические сказки сближаются с легендами, сатирически трактуя сюжеты и образы священного писания.

К типу авантурных сказок, пародирующих фантастические образы, относится, например, сказка о солдате, попавшем в загробный мир, пугающем и чертей и святых («Сказка о солдате Куроптеве»). Солдат Куроптев умудрился в рай испугать святых тем, что решил построить пивную распивочно и на вынос, а в ад испугал чертей, решив построить церковь с колоколами. Солдат впал в немилость и у чертей, и у святых. Не зная, куда его девать, его поставили на перекрестке дорог, чтобы он направлял праведников в рай, а грешников — в ад.

Так же высмеиваются представления о загробной жизни в сказке «Никонец — с того света выходец».

Особую и очень интересную тематическую группу образуют сказки о проделках людей, выдающих себя за колдунов и знахарей. Классическим примером сказок этой группы можно считать сказку о «Ворожее Жучке», который прославился, находя вещи, украденные по его указанию.

О хитрости знахаря говорит сказка «Наговорная водица» (знахарь дает вздорной старухе, ссорящейся с мужем, воду и велит ей, как только она начнет ругаться, набрать воды в рот, но не глотать ее; старуха делает, как ей велел знахарь, и в семье наступает мир). Эта сказка также отрицает суеверие, смеется над ним. Такое снижение и пародирование фантастической темы в авантюрно-новеллистических сказках ведет к уходу от обрядности, к уменьшению условности изображения жизни, которая характерна для большинства сказок, где волшебное, чудесное начало окрашивает все повествование. Авантюрно-новеллистические сказки характеризуются стремлением к простоте рассказа. Вместе с тем стиль этих сказок отчетливо воспринимает особенности языка и стиля лубочной литературы — это происходит вследствие сюжетного и образного сближения авантюрной лубочной повести и жанра авантюрно-новеллистической сказки¹, пользовавшихся любовью и у крестьянства и в среде городского мещанства и рабочего люда.

В авантюрно-новеллистической сказке редко встречаются присказка и зачин, вводящие в фантастический, необычный мир. Зачин сказки прост и часто говорит о реальности события, о котором пойдет речь. Нет в авантюрно-новеллистической сказке и ретардации, создающей впечатление эпической длительности. Основным приемом таких сказок следует считать контрастность. Контрастно обрисованы типы героя (героини) и их врагов; контрастно раскрываются социальные взаимоотношения (бедный и богатый). Эта контрастность позволяет резко и четко построить конфликтное развитие действия, всегда завершаемого победой над тем, что вызывает всеобщую ненависть и осуждение. Характерно также увеличение в этих сказках роли диалога, как приема построения произведения (ср. вопросы и ответы загадок, определяющих развитие сюжета), и развернутая характеристика действующих лиц. В этом типе сказок заметно стремление к индивидуализации речи сказочных персонажей.

БЫТОВЫЕ САТИРИЧЕСКИЕ СКАЗКИ И АНЕКДОТЫ

Бытовые сатирические сказки и анекдоты еще дальше отстоят от стиля традиционной волшебной сказки или сказки о животных, чем сказки авантюрно-новеллистические. В некоторой мере эти сказки можно сблизить со сказками-новеллами, поскольку бытовая тематика характерна и для того и для

¹ Многие сказки этого жанра восходят к лубочной литературе. Стиль лубка очень характерен, например, для сказок, записанных от И. Ф. Ковалева. См. «Сказки И. Ф. Ковалева». «Летописи Гос. лит. музея», т. XI, 1941.

другого жанра. Спецификой сатирических сказок и анекдотов является гротескный характер образов, пародийное изображение положений, осмеяние недостатков и пороков. Бытовая сатирическая сказка и анекдот по специфике изображения действительности принципиально не отличаются друг от друга. Их отличие можно видеть скорее всего в том, что анекдот повествует в сжатой лаконичной форме только об одном каком-либо случае (содержит один эпизод), тогда как бытовая сатирическая сказка включает ряд в сюжетном отношении нередко самостоятельных эпизодов, связанных одним персонажем и общей идеей.

Основным содержанием этого сказочного жанра является, следовательно, бытовая и социальная сатира. Глупость, неряшливость, лень, неумение работать, вздорность, неприспособленность к труду, чрезмерное фантовство и прочее подвергается осмеянию и нередко осмыслиется, как пороки, в особой мере свойственные людям господствующего класса. Среди сказок такого рода выделяются компактные группы сказок о пошехонцах (нарицательное название сказочных глупцов) и сказки о барах и попах, с особой остротой развертывающие социальную проблематику, выдвинутую жизнью XVIII—XIX вв.

Сказочные пошехонцы — это набитые дураки; даже случайная встреча, случайный разговор обыкновенного разумного человека с пошехонцем заставляет удивляться его глупости и смеяться над ним.

Прохожий человек видит, что пошехонцы тащат корову на крышу дома, и спрашивает, для чего они это делают. Оказывается, что на крыше дома выросла трава, и для того, чтобы скормить ее корове, пошехонцы решили втащить корову на крышу.

Пошехонцы едут в лодке; когда они замечают, что на дне лодки появилась вода, они, чтобы не замочить ног, выпрыгивают за борт прямо в реку.

Подобных анекдотических сказок и анекдотов о глупцах великое множество. Высмеивая глупость, сказка утверждает разум человека. Осуждению подвергаются глупые, упрямые люди — народная сказка говорит, что глупость и упрямство неразъединимы и связаны со многими другими отрицательными качествами. Глупец считает себя умнее всех. Он нередко презирает труд — «ему бы только на печи лежать да щи хлебать». Неумение и нежелание работать и является основой для проявления глупости. Отношение к труду, таким образом, становится мерилom человека, его разумности, его достоинств и недостатков. Как естественное развитие народной сатиры, в крепостнической России создаются сказки и анекдоты, о тех, кто, занимая господствующее положение в обществе, презирал

труд, и, не умея работать, владел крестьянами, или даже не имея крепостных, жил чужим трудом, заставлял мужика на себя работать. В крепостнической России создается и начинает занимать в сказочном эпосе господствующее положение бытовая сатирическая сказка о барине и о попе.

Сатирические сказки о барах имели особенно острое звучание в условиях крепостной деревни. Такие сказки, рассказанные на селе, в дворницкой и людской барской усадьбы, не только вызывали смех, но разжигали чувство ненависти и презрения к эксплуататорам. Барыня и барин, которые измываются над крепостными, выдумывают всякие глупости, не знают, чем заняться и что сделать, лишь бы почуднее было. Их образы — сатирические, гиперболизирующие глупость, порожденную презрением к труду и возвеличением безделья. Бары, утверждает сказка, — злобные, бездельные, развратные глупцы, но им дана власть над жизнью, над судьбой тех, кто работает, кто все создает. Несомненно, в сатирических сказках про бар отражалось критическое отношение к существующему строю, отражался в какой-то мере даже протест народных масс. То, что мужик оказывается всегда умнее барина, всегда удачливее его, что мужик побеждает или заставляет барина сделать так, как надо, а не как хочет барин, являлось не только выражением надежды на конечную победу над баринством, но и выражением глубокой уверенности в свои силы, в свою сметку, в то, что истинным носителем разума является именно мужик. Сказка в этом отношении перекликается с известной пословицей: «Мужик сер, да у него ум не волк съел».

Для того, чтобы обрисовать образ барина или барыни, сказка создавала и оригинальные, неизвестные ранее сюжеты, и использовала сюжеты популярные, иногда международные. Но, обращаясь к международным сюжетам, вводя их в жанр бытовой сатирической сказки, создатели сказок резко изменяли их характер. Сказка «Сердитая барыня», как выяснилось еще в полемике Б. М. Соколова и Ю. Поливки¹, использует известный сюжет водевиля с переодеванием действующих лиц (в сказке солдат дает сонные капли барыне и совершенно похожей на нее жене сапожника и во время сна меняет их местами; проснувшись барыню сапожник «учит ремнем», барыня делается доброй и разумной; солдат вновь дает сонные капли и возвращает барыню и жену сапожника по домам. Но водевильный сюжет теряет свойственную ему забавную шутливость. В русской сказке он приобретает значение сатиры на бар. Самое начало сказки — «Жила-была барыня и до того сердитая,

¹ Ю. М. Соколов. О социологическом изучении фольклора. «Литература и марксизм», № 2. М., 1928, стр. 244 и след.

никому житья не было...» — вводит в характеристику барыни. Сказка рассказывает, как она бьет по щекам старосту, как изводит крепостных. Поэтому самая перемена местами барыни и жены сапожника не является простой водевильной шуткой, а приобретает значение возмездия барыне за то зло, какое она творила. Так называемый международный сюжет получает специфическую разработку в условиях крепостной деревни, подчиняясь основной проблематике сатирического эпоса и вводя в повествование один из главных образов народной сатиры.

Народные сказки о барах многочисленны и сюжетно разнообразны¹. Столь же богаты сказки о попе, образ которого во многом сходен с образом барина².

Поп тоже глуп, развратен, честолюбив и корыстолюбив; он — жулик, вор, взяточник, предатель, даже убийца. «Поп готов на все, увидев денежку» (ср. поговорку: «Попа и в рогоже узнать: у батьки свои ухватки»). О попе и в сказках и в пословицах говорят: «жеребьячья порода». Многие сказки подчеркивают, что нравственность, которой должно было отличаться духовенство, не свойственна ему. Популярна сказка о верной жене и о попах-любовниках.

Поп, архиерей и дьякон пытались соблазнить жену одного крестьянина. Во время церковной службы поп подговаривает крестьянку, чтобы она его приняла в отсутствие мужа. С этой же просьбой обращаются к ней дьякон, а затем и дьячок. Умная женщина назначает им свидание так, что каждый из них, приходя к ней в дом, пугает пришедшего ранее. Неудачников-любовников она заставляет сначала сесть в бочку с дегтем, а затем запирает в сундук с перьями. Муж крестьянки везет сундук с попами на базар — «продавать чертей». Он открывает там сундук и выпускает попов, обмазанных в дегте и обваленных в пуху и перьях. В таком виде «длинногривые черти» бегут по всему базару, а за ними несутся крики, смех.

Скупость — также характерная черта и барина и попа. Сказки о попе и батраке рассказывают, как поп работников голодом морил и как от него сбежали все работники, — не могли справиться с поповской жадностью и хитростью. Но нашелся такой работник, который все-таки на своем поставил и попа перехитрил (см., например, сказку, как поп работника сразу завтраком, обедом и ужином кормил). Народная сатирическая сказка всегда противопоставляет попу умного мужика, верную жену, хитрого, ловкого батрака.

Сказки о глупом попе, о жадном попе в ряде случаев касаются и церковной службы. Народное творчество вскрывает

¹ См. сб. Ю. М. Соколова «Мужик и барин». М., Academia, 1932.

² См. сб. Ю. М. Соколова «Поп и мужик». М., Academia, 1931.

отношение к церковной службе как к профформе, которую попы совершают по обязанности. Никакого благоговейного чувства к церковной службе у попа и у дьякона нет — говорит народ. Откуда же тогда в народе взялся этому благоговейному чувству? Сказка «Похороны козла» рассказывает, как поп за деньги по христианскому обряду «воющего козла похоронил», а архиерей попа даже обругал, почему он козла «маслом не соборовал».

Поп не только торгует христианской верой и церковью, дурача народ, он готов совершить преступление, используя суеверие крестьянина. Узнав, что крестьянин нашел клад, поп надевает шкуру и рога козла и в виде черта приходит к окну крестьянской избы, требуя чтобы крестьянин отдал ему деньги. Поп получает эти деньги, но — тут в сатирическую сказку влетает легендарный мотив — жадный завистливый поп на всю жизнь остается в козлиной шкуре: она в наказание за жадность приросла к его телу.

Даже если поп добр, его доброта проявляется по-глупому. Сказка о добром попе говорит, что этот поп так хорошо говорил о муках грешников после страшного суда (кончины мира), что все прихожане заплакали. Попу стало их жалко, и он утешил их, сказав, что все это враки.

Ко всему, что о попе рассказывается, сказка добавляет, что он еще и неграмотен. Потому и службу в церкви он часто служит не по священным книгам, а вынося решето и считая в нем дыры (см. сказки, пародирующие церковную службу). Но неграмотность и неспособность отслужить обедню не мешает попу обирать крестьян. Сказка отмечает это и, пародируя интонации богослужения, заставляет попа спрашивать: «Дьякон, дьякон, посмотри-ка в окно, не идет-ли кто, не несет ли что»¹.

Утверждая, что «поп не охоч до труда», сказка и пословица говорят: «Попы — трутни, живут на плутни»².

Мир глупцов, наделенных различными недостатками и пороками, а главное не умеющих работать или презирающих труд, обрисован народными сатирическими сказками и анекдотами. Бытовая и социальная сатира сосредоточивает внимание на тех представителях господствующих слоев общества, которым в феодально-крепостнической России противостояло крестьянство. Барин и поп в сказках даны как обобщенные сатирические типы, которые поработают в силу своего положения крестьян, но крестьяне побеждают их в силу своего превосходства и в отношении ума, сметки, и в отношении морали и этики —

¹ Сказка была использована Демьяном Бедным.

² Ср. басню Демьяна Бедного.

всего, что естественно и закономерно порождается здоровой трудовой жизнью народа.

Бытовые сатирические сказки и анекдоты в большинстве случаев немногословны, тяготеют к сжато-короткому повествованию. Сближаясь с обычным рассказом, они избегают включения деталей, излишнего описания подробностей. Сжатость повествования вовсе не означает поэтической бедности. Язык сатирической сказки и анекдота точен и прост; следовательно, для него характерен отбор тех или других слов и выражений. Особенно ощутимо это в диалоге, построение которого в бытовых сатирических сказках и анекдотах служит раскрытию основных образов. Так, в сказках о попе противоположность образов попа и батрака выявляется также различием строения их речи. Их речь не индивидуализирована, т. е. она свойственна не одному только этому попу или только этому батраку; она характеризует тип попа и тип батрака народной сатирической сказки. Поп в сказках о попе и батраке двуличен: он думает извести батрака, а в обращении с ним ласков. Его речь тоже ласковая, мягкая, елейная. К батраку, которого он ненавидит, хочет убить, которого морит голодом, заставляет непосильно работать, поп обращается: «Ну, свет...», «а ты, голубчик...» и т. д. Елейной, вкрадчивой речи пона русской сказки противостоит речь батрака, нарочито огрубленная, резковатая, подчеркивающая, что батрак не верит попу, не любит его, говорит ему правду в глаза.

Так же типизирована речь барина и крестьянина в сатирических сказках. Крестьянин говорит простым, грубоватым языком, близким языку батрака антипоповских сказок. Зато речь барина зачастую представляет собой пародию на речь образованного человека. В реплики барина вводятся «умные» слова, употребляемые совсем некстати. В сказках, рассказанных на северных и среднерусских окающих диалектах, часто в речь барина вводится утрированное оканье.

Диалог главных действующих лиц, в бытовой сатирической сказке и анекдоте занимающий основное место, является одним из значительных средств поэтической словесной характеристики ведущих образов.

Выдвигая на первый план сжатость и простоту повествования, развивая диалог, как средство раскрытия образов и обрисовки сказочных положений, жанр бытовой сатирической сказки и анекдота иногда сохраняет отдельные элементы поэтики и композиции, встречаемые в других жанрах сказочного эпоса. Так, в отдельных случаях бытовая сатирическая сказка вводит традиционный сказочный зачин «жили-были», но наряду с ним (и чаще) начинает сказку непосредственно с изложения действия. Шутливая присказка иногда добавляется к сказке

как концовка ее; но чаще традиционная сказочная концовка отсутствует. Прием троекратности (обычно троичности лиц и троичности действий — например: три попа или поп, дьякон, дьячок, и соответственно с этим повторение одного и того же действия три раза) часто встречается в сказках этого рода (см. «Старик Осип и три попа», о попах соблазнявших верную жену, «Похороны козла» и др.), но в анекдотах этот прием отсутствует. Не характерны для этого сказочного жанра метафоры, сравнения, постоянные эпитеты, которые обычны для других жанров сказки.

В условиях крепостной России (да и после реформы 1861 г.) антикрепостническая и антиклерикальная сказки получили широкое распространение. Острота социальных характеристик выдвигала их на первый план. Мотивы бытовых и социальных сатирических сказок оказывают воздействие на разные жанры народного творчества; они связаны с пословицами и загадками, с сатирической песенной лирикой, они проникают в сказки о животных, в волшебные, бытовые, авантурные и новеллистические сказки. Нередко герой авантурной сказки — ловкий и умный солдат — оказывается положительным героем антибарской или антипоповской сказки. В волшебной сказке старинный враг, например девятиглавый змей, заменяется либо барином, либо царем, либо попом-чернокнижником. В сказках о животных рассказывается о том, как лиса делается исповедницей, и за образом ее отчетливо виден образ попа. Волк оказывается лесным барином и т. д.

Сатирические элементы проникают в разные жанры сказок. Но соприкосновение этих жанров с бытовой сатирической сказкой отнюдь не разрушает самостоятельности и большого художественного значения других сказок. Жанры сказок образуют единое целое — богатое и разнообразное сказочное творчество народа, выразившего в многочисленных вымышленных, необычных историях свои представления о том, каким должен быть человек, к чему он должен стремиться, а вместе с тем давшего оценку действительности, отразившего отношение к ней.

СБОРНИКИ СКАЗОК

Афанасьев А. Н. Народные русские сказки. 1-е изд., 1856—1864; 5-е изд. в 3-х томах, 1936, 1938, 1940.

Худяков И. А. Великорусские сказки, вып. 1—3. М., 1860—1862.

Эрленвейн А. А. Русские народные сказки, собранные сельскими учителями. М., 1863.

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

Добровольский В. Н. Смоленский этнографический сборник ч. I, Рассказы и сказки. СПб., 1891.

- Ончуков Н. Е. Северные сказки. СПб., 1908.
- Зеленин Д. К. Великорусские сказки Пермской губернии. СПб., 1914.
- Зеленин Д. К. Великорусские сказки Вятской губернии. СПб., 1915.
- Соколовы Б. и Ю. Сказки и песни Белозерского края. М., 1915.
- Смирнов А. М. Сборник великорусских сказок архива Русского географического общества, вып. I—II, 1917.
- Азадовский М. К. Сказки Верхнеленского края. Иркутск, 1924; изд. 2-е. М.—Л., 1938.
- Озаровская О. Э. Пятиречье, Л., 1931.
- Карнаухова И. В. Сказки и предания Северного края. Academia, 1934.
- Новикова А. М. и Оссовецкий И. А. Сказки Куприянихи. Воронеж, 1937.
- Акимова Т. М. и Степанов Т. Д. Сказки Саратовской области. Саратов, 1937.
- Красноженова М. В. Сказки Красноярского края. Л., 1938.
- Нечаев А. Н. Сказки М. М. Коргуева. Петрозаводск, 1939.
- М. Азадовский и Элиасов. Сказки Магая. Л., 1940.
- Рождественская Н. И. Сказы и сказки Беломорья и Пинежья. Архангельск, 1941.
- Н. В. Новиков. Сказки Ф. И. Господарева. Петрозаводск, 1941.
- Гофман Э. В. и Минц С. И. Сказки И. Ф. Ковалева. Летописи Гос. лит. музея, кн. 11. М., 1941.
- Азадовский М. К. Русские сказки в Карелии. Петрозаводск, 1947.
- Комовская Н. Д. Предания и сказки Горьковской области. Горький, 1951.
- Комовская Н. Д. Сказки М. А. Сказкина. Горький, 1952.
- Капица О. А. Русские народные сказки. Вступ. статья А. И. Никифорова. Л.—М., 1930.
- Азадовский М. К. Русская сказка, т. I—II. М., Academia, 1932.
- Соколов Ю. М. Поп и мужик. М., Academia, 1931.
- Соколов Ю. М. Мужик и барин. М., Academia, 1932.
- Нечаев А. Н. и Рыбакова Н. В. Русские народные сказки. М., 1952.
- Э. В. Померанцева. Русские народные сказки. М., 1957.





ПОСЛОВИЦЫ И ПОГОВОРКИ

РАЗНОВИДНОСТИ ПОСЛОВИЧНОГО ЖАНРА

Пословица — краткое образное суждение, имеющее переносный смысл и применяемое к различным случаям жизни.

В пословице мысль выражается полно; это — законченное суждение, возникающее как итог наблюдений, как обобщение опыта, как формулировка взглядов человека на то или другое явление. Такой характер пословиц был свойствен им с глубокой древности. Прав был А. М. Горький, говоривший: «Причиной возникновения этого искусства (искусства слова. — В. Ч.) служило стремление людей к организации трудового опыта в словесных формах, которые наиболее легко и прочно закрепились в памяти — в формах двустиший, «пословиц», «поговорок», трудовых лозунгов древности»¹.

Термин «пословица» употребляется в прямом смысле, в соответствии с данным здесь определением, и расширительно. Во втором случае им обозначаются различные изречения и меткие выражения пословичного типа. К пословицам в широком смысле относятся, кроме собственно пословиц, поговорок, метких слов, приговорок, прибауток, присловий, скороговорок, некоторые формулируемые в изречениях приметы, наконец, афоризмы и цитаты, вошедшие в разговорную речь.

Особенно близка к пословице *поговорка*. Поговорка может быть определена как оборот речи, образное выражение, элемент суждения или меткой характеристики человека, его действий, поступков, характеристики общественной жизни, явлений природы. Мысль поговоркой выражается неполно, а потому она, включаясь в разговорную речь, конкретизируется отнесением

¹ М. Горький. Об искусстве. «Наши достижения», 1935, № 5—6. стр. 3.

к определенному лицу, именно к тому случаю, о котором говорится. Пословицы и поговорки по смыслу и свойству применяются к разным случаям жизни тождественны. Некоторые поговорки являются частью пословицы (например: «чужими руками жар загребать легко», «с больной головы на здоровую сваливать ненакладно» — пословицы; но: «чужими руками жар загребать», «с больной головы на здоровую» — поговорки). Если пословица суммирует и обобщает факты, говорит о типовом явлении в целом, то поговорка образно обозначает частные, отдельные, конкретные черты. Потому в поговорках так часто встречается введение местоимения, относящего ее к тому или другому лицу, предмету, месту, событию (ср. «у него на губах молоко не обсохло»; «у него под носом взросло, а в голове не посеяно» и т. д.). Близость пословиц и поговорок отмечает и сам народ. Он говорит: «Поговорка — цветочек, пословица — ягодка».

Меткое слово, в отличие от пословиц и поговорок, не имеет переносного значения. Это — образная, иногда метафорическая, иногда пользующаяся приемом сравнения или другими приемами характеристика одного, данного лица, места, явления. Если для пословиц характерно изречение типа «не плюй в колодец, пригодится воды напиться» (речь, разумеется, идет вовсе не о плевании в колодец), то для разряда метких слов оно невозможно. Меткое слово, например, говорило: «Повенец — свету конец». Это изречение о далеком северном селении, а которым все меньше и реже попадались населенные пункты, относилось именно к Повенцу.

Прибаутка — шутливая, обычно рифмованная фраза, употребляемая при случае. Она не имеет ни обобщающего значения, ни переносного смысла, произносится просто, чтобы побалагурить, расцветить речь забавным выражением. Содержание таких прибауток различно. «Коли так, так так, перетакивать нечего, так таким и будет!», «Есть невесты, все без места: Катя, Маня, Таня, да опять Таня, Маня, Катя, хоть с того края считай, хоть с этого начинай, все будет так, не выйдет никак!». Иногда прибаутка принимает вид набора слов или малопонятных выражений, произносимых с тем, чтобы рассмешить слушающих.

Присловья — это пословичные выражения, отмечающие свойства характера или промыслы и занятия людей какой-либо местности; содержащие шуточные характеристики городов, сел, деревень и их жителей; приветствия, приглашения войти, приглашения к столу, ответы на них и т. д. Присловьями являются такие выражения, как «вологодцы — плотники», «ярославцы — аршинники, Россию насквозь прошли» (из Ярославской губернии вышло много коробейников), «володимерец все на «о» говорит, хорошо» (скандируется «о»), «у нас в Рязани грибы с

глазами, их бярут, они бягут, их ядят, они глядят» и др. Присловьями будут и такие приглашения, как записанное в Сибири приглашение отведать кушанья: «Поедосьте, милые гости, поедосьте!», и ответ гостей: «Сами знаем, надвигаем, наслозилися» и т. п. Разнообразие присловий связано с большой шириной круга явлений, с которыми они сочетаются.

Скороговорки — трудно произносимые фразы, требующие четкой дикции, уменья быстро и ясно выговаривать сложное сочетание гласных и согласных звуков. В быт скороговорки вошли как забава и как тренировка в ясном произношении. Скороговорок великое множество: «Сшит колпак не по-колпаковски, надо его расколпаковать»; «Колпак под колпаком, под колпаком колпак», «Расскажите про покупки! Про какие про покупки? Про покупки, про покупки, про покупочки мои!» и т. д.

К пословицам в широком смысле слова следует отнести такие *формулы-приметы*, как «Сей овес в грязь — будешь князь», «Лён сей на Олён» (т. е. на 21 мая по старому стилю, 3 июня по новому). Пословичные приметы нередко давали обобщение трудового опыта и говорили о наиболее верных и выгодных сроках выполнения работ или о времени бытовых обычаев.

К этому огромному и разнохарактерному материалу с развитием русской литературы и науки присоединились афористические изречения, цитаты из беллетристики и научных книг, из песен и романсов композиторов, словом — из самых различных источников. Афористический и цитатный материал бытовал в устной речи, но стилистически весьма резко отличался от народной пословицы и поэтому в большинстве случаев сохранял свою обособленность. Большую популярность, получили цитаты из произведений А. С. Пушкина («Люби все возрасты покорны», «В одну телегу впрячь не можно коня и трепетную лань»), А. С. Грибоедова («Что будет говорить княгиня Марья Алексеевна», «Служить бы рад, прислуживаться тошно»), И. А. Крылова («Ай, Моська, знать она сильна, колы лает на слона», «А вы, друзья, как ни садитесь, все в музыканты не годитесь») и других классиков литературы.

С пословицами иногда сближаются *загадки*. Сближению этих жанров содействует их лаконичность и метафоричность. Загадка становится пословицей в тех случаях, когда метафора, требующая разгадки, понимается в прямом смысле, следовательно, не требует отгадывания. Так, выражение «Красная девица, сама в темнице, коса на улице», теряя отгадку и став пословицей, характеризует девушку, которая не умеет скрыть свои проделки (в загадке это морковь). Загадка «ничего не болит, а все стонет» (свинья), став пословицей, характеризует ханжу, который вечно плачется и всем на свете недоволен.

СОДЕРЖАНИЕ ПОСЛОВИЦ И ПОГОВОРОК

Пословицы и поговорки складывались в продолжение всей исторической жизни народа. Подтверждением этого является, в частности, то, что во многих из них прямо или косвенно отразились происходившие события, быт и социальные отношения в средневековом городе и деревне. Несомненно с конкретными фактами были связаны пословицы о татарском иге, Северной войне XVIII в., Отечественной войне 1812 г. Пословицы и поговорки упоминают Юрьев день (отмена права перехода крестьян от одного помещика к другому), скomoroxов и скomorошество, исчезнувшие теперь из употребления инструменты, орудия труда, оружие и т. д. В некоторых пословицах их историческая основа завуалирована и может быть определена лишь в результате специальных разысканий. Таковы пословицы, упоминающие о существовавших в XVII в. застенках: у церкви Варвары великомученицы в Москве — «Кому Варвары, а мне голову оторвали», «Варвара мне тетка, а правде сестра», или у церкви Петра и Павла, которая была в селе Преображенском — «Была правда, да не у Петра и Павла», «Правда от Петра и Павла на небо ушла, кривда на земле осталась» и др. Многие подобные пословицы исчезли, так как образ, заключенный в них, потерял ясность (не популярны такие пословицы, как «Рад скomorах о своих домбрах», «Погибоша аки обре» и др. (ср. пословицы, упоминаемые в главах о фольклоре XI—XVIII вв.)). Но многие из них продолжали жить и восприниматься, как меткие, образные выражения, связанные с современностью. Жанровой спецификой пословиц и поговорок, которая обусловлена многозначностью, переносным смыслом их, является то, что их относят к современности. Художественный пословичный образ воспринимается преимущественно в связи с настоящим, а не с породившей его исторической действительностью. К этому ведет использование пословицы для характеристики того или другого человека, положения в семье, общественных отношений, трудовой деятельности¹.

Полно и всесторонне отражая жизнь людей, пословицы раскрывают моральные и этические идеалы человека, семейные и общественные отношения, умственные качества человека, его сметку, разум, жажду знаний. Глубокая мудрость, тонкая наблюдательность, ясный разум трудового народа отразились в пословицах и поговорках о грамоте, ученье, науке, уме и

¹ Главнейшие собрания пословиц — сборники: «Собрание 4291 древних русских пословиц» (приписывается проф. Московского университета А. А. Барсову, XVIII в.); «Русские народные пословицы и притчи» И. М. Снегирева. М., 1848 и его же «Новый сборник пословиц и притч» (М., 1857); «Пословицы русского народа» В. И. Даля (1861) были составлены во второй половине XVIII — первой половине XIX в.

глупости. Пословица осуждает болтунов, сварливых и глупых людей, любителей поскандалить, чванливых и гордых. Откликаясь на главные темы общественной жизни и борьбы народа за свои права, пословица раскрывала социальные противоречия. Конечно, в пословицах и поговорках отражались и противоречия и ограниченность сознания. В крепостнической России были записаны не только пословицы, выразившие передовые, прогрессивные тенденции, но и такие, которые по своей сущности были антинародными. В записях XVIII—XIX вв. находим, например, следующие изречения: «Русский народ царелюбив», «Дума божья, тело государево, а спина барская», «Из хама не сделаешь пана» и подобные им. Правда, такие «рабы пословицы» не были характерны: часть их в народных массах вовсе не бытовала, жила почти исключительно в помещичьем обиходе. Но отрицать существование их и известную близость их содержания сознанию крепостных холопов, с такой горечью изображенных Н. А. Некрасовым в образе «Якова верного, холопа примерного» и подобных ему, не приходится. Помещичьим и холопским изречениям выразительно отвечают народные пословицы, напоминающие о праве угнетенного человека, о движении Разина и Пугачева, о крестьянских восстаниях. «Бывали были и бояре волком выли», — говорит пословица. «Середка сыта, да концы бунтуют» (середка — начальство, концы — народ), «Мы и там служить будем на бар: они будут в котле кипеть, а мы станем дрова подкладывать», «Не будет лапотника, не станет и бархотника», «Ел бы богач деньги, кабы убогий его хлебом не кормил», «Богатые раньше нас встали, да все и расхватали», «Крестьянскими мозолями и бары сыты живут». О человеческом достоинстве крестьянина, о его качествах, его уме пословица говорит: «Смерд, что куколь: сверху сер, а нутром бел»; «У бедного шуба овечья, а душа человека» и т. д.

Жизнь народных масс раскрывалась в пословицах и поговорках. Пословица отражала стоявшие перед народом проблемы сельской общины и общественных отношений. Многие пословицы говорили о крестьянском мире,¹ о силе коллектива, о дружном труде и совместной борьбе сельской общины против угнетателей. «Собором и черта поборешь», — утверждала народная пословица. «Как мир вздохнет, так временник издохнет», «Мир заревет, так леса стонут», «Дружно — не грузно, врозь — хоть брось», «Миром всякое дело решишь».

В народном пословичном репертуаре есть много таких пословиц, которые противоречат друг другу; это — результат

¹ Мир — крестьянская сельская община. Миром — совместно, всей общиной.

противоречивости сознания народных масс, не понимавших законов классовой борьбы и исторического развития и испытывавших воздействие идеологии господствующих классов. Противоположность некоторых пословиц создает ощущение развивающегося спора в суждениях народа буквально о всех сторонах жизни, деятельности людей, их качествах, их стремлениях, чаяниях, ожиданиях. Было немало пословиц, утверждавших необходимость покоряться царю, верить в бога и полагаться на его волю, утверждавших дикие домостроевские порядки в быту. Пословица говорила: «Бабе дорога от печи до порога», «Курица не птица, баба не человек», «У бабы волос долог, ум короток» и т. п. Но наряду с ними уже в крепостнической России, как протест против установившихся порядков, звучали пословицы: «Муж — голова, жена — душа», «Женский ум лучше всяких дум», «Худо дело, коли жена не велела» и многочисленные другие.

Очень выразительны пословицы, касающиеся веры в бога, церкви, ее служителей. Православие, как уже говорилось, в быту приняло своеобразные формы, вызывало к себе скептическое отношение. Даже изречения книг священного писания вошли в обиходную речь не в канонической, как хотелось духовенству, а в переиначенной, бытовой форме. Утверждая существование бога, крестьянин подчеркивал несоответствие своих интересов божеским. Он говорил: «Ты свое, а бог свое», «Бог богом, а люди людьми». Ироническую окраску получает самое утверждение всемогущества бога: «Бог — старый чудотворец», «Умная голова, разбирай божьи дела». «Бог не Никитка, повыломает лытки¹», «Бог не свой брат, не увернешься». Пословицы о важности молитвы богу: «Кто к богу — к тому и бог» получают, как ответ, утверждение о бессилии ее: «Плачься богу, а слезы — вода», «Аминем беса не отшибешь». Народ в пословицах говорит, что церковь грабит, обирает людей: «Повадилса к вечерне — не хуже харчевни: пынче свеча, завтра свеча, аи и шуба с плеча», «Родись, крестись, женись, умирай — за все поцу деньги отдавай», «От вора отобьюсь, от приказного откуплюсь, а от попа не отмолюсь». В ответ на пословицу «Бог не выдаст, свинья не съест» целая серия изречений утверждает необходимость надеяться на себя: «На бога надейся, а сам не плошай», «Богу молись, а в делах не плошись» и др.

В народных пословицах и поговорках ясно проявляются элементы скептицизма, неверия, стихийного материалистического восприятия мира. Мысль о том, что человек силен сам по себе, что не бог и не черт, а сам человек совершает те или иные поступки и отвечает за свои действия, нашла выражение и в по-

¹ Лытки — ноги.

словицах. Пословица предупреждала: «Бог-то бог, да сам не будь плох!». Она говорила: «Грех от черта идет», но — «Черт бессилен, да батрак его (т. е. человек) силен» или: «Не поддавайся черту, так ему и власти нет над тобой». Подобные утверждения открыто выражали цитатам из священного писания, подобным формуле: «Без воли божеской волос не упадет с главы человеческой».

Противоречивость текстов — «спор пословиц» — порождалась жизнью. Иной раз эта противоречивость ясно свидетельствовала о последовательно проводимом, длительном воздействии господствующих классов на сознание народных масс. В результате этого воздействия проникли, например, в народное сознание националистические тенденции. Основной массе народа было чуждо чувство национальной розни, областной исключительности и превосходства, враждебности к людям соседних мест. Поэтому шутивное прозвище, веселая дразнилка, подмечающая тот или иной недостаток, то или иное качество, встречающееся у людей какой-либо области, не имели презрительного, злобного характера. Но в результате подогревания областного антагонизма и упорного разжигания национальной розни создавались антинародные по своей сущности пословицы, суждения. Среди шуточных присловий и дразнилок встречается презрительное высмеивание того или другого народа. Подобные пословицы, не характерные для народного репертуара, засоряющие его, могли жить — и жили — в силу ограниченности и противоречивости сознания народа, в силу того, что господствующие классы оказывали влияние на трудовой народ. Таковы русские пословицы о цыганах, евреях, отчасти об украинцах, народах Кавказа и др. Вместе с тем народные массы нередко вносили чуждые господствующему классу толкования даже в пословицы такого рода. Характерны в этом отношении пословицы о «москалях». На Украине слово «москаль» имело четкое социальное значение — его раскрывал Т. Г. Шевченко, писавший в «Катерине» о москале, шутя любящем и шутя кидаящем опозоренную им девушку. Москаль-дворянин, москаль-офицер противостоял и украинскому и русскому крестьянину. Это придавало острый социальный смысл многим пословицам о москалях — они начинали звучать не как националистические изречения, а как суждения трудового народа о представителях эксплуататорских слоев общества.

Несомненно под воздействием типичного для аристократии XVIII—XIX вв. презрения ко всему русскому, национальному и народному, и безоговорочного восхваления всего иноземного, получили некоторое распространение пословицы, порочащие русскую работу, противопоставляющие ее, как якобы всегда плохую, низкого качества, якобы всегда хорошей — немецкой

или английской. Такие пословицы, принижающие способности, мастерство, талантливость русского народа не были популярны — они противоречили чувству национальной гордости народа, всегда отмечающего достоинства, свойственные другим народам, но осознающего свои способности. Эту черту народного сознания, отразившуюся в пословицах, тонко уловил Н. С. Лесков, развивший пословицы о мастерстве русского человека в рассказ о Левше, подковавшем блоху.

Бесчисленное множество пословиц и поговорок точно, с необычайной ясностью, выражали взгляды народа, его наблюдения над явлениями жизни; обобщали его трудовой и социальный опыт, говорили о том, к чему народ стремился, каково современное состояние его жизни. Они, как говорил А. М. Горький, образцово формулировали мысль. Сжатость и образность формулировок мысли и определили специфику поэтики жанра пословиц и поговорок.

ПОЭТИКА ПОСЛОВИЦ И ПОГОВОРОК

Пословицы и поговорки образно выражают мысль, ритмичны, часто рифмуются. Они сложны по своей поэтике, но это не ощущается, что является лучшим доказательством совершенства их форм, которая выражается в предельной простоте построения, естественности поэтической образности, создающей ощущение, что только так и можно сказать, иначе будет неполно, неточно, неясно.

Наиболее часто встречается двухчленное строение пословиц, при котором первая часть относится ко второй как подлежащее к сказуемому («Жизнь прожить — не поле перейти», «Один в поле — не воин» и т. д.). Наряду с двухчленными пословицами бывают одночленные, трехчленные и даже многочленные. Такова, например, пословица «Батюшка-Питер бока нам вытер, братцы-заводы унесли годы, матушка-канавы совсем доканала»¹. Каждый член пословицы представляет цельную, законченную часть простого или сложного предложения; построение членов пословицы — взаимосвязанное. Известная смысловая самостоятельность отдельных членов пословицы в ряде случаев приводит к тому, что они отделяются и начинают

¹ М. И. Шахнович об этой пословице пишет: «Первая половина частушки, сложенная при Николае I во время проведения так называемой Марининской водной системы и прорытия Белозерского канала: «Батюшка-Питер бока нам вытер, братцы-заводы унесли годы, а матушка-канавы совсем доканала», — была рабочей пословицей которая восходит к подписи на лубочной картинке 1812 г. «Старостиха Василиса»: «А кабы занесло вас в Питер, он бы вам бока вытер». «Русское народное поэтическое творчество». Пособие для вузов под общей редакцией проф. П. Г. Богатрева «Пословицы и поговорки». М., Учгедгиз, 1954, стр. 197.

жить как самостоятельное изречение. Однако такое «отпочковывание» пословиц — не очень распространенное явление. Чаще бывает так, что развернуто построенная пословица сокращается за счет отпадения и забвения какой-либо ее части. Так, пословица «Вольному — воля, спасенному — рай, а дураку — поле» в массовом обиходе известна без своей последней части («Вольному — воля, спасенному — рай»). Усечение образов в ряде случаев приводит к превращению двухчленной пословицы в одночленную (вошедшая в обиход пословица «Чем дальше в лес, тем больше дров» в полной форме имеет продолжение — «дале в спор — больше слов»).

Ритмическое строение пословиц различно. В пословицах и поговорках можно найти использование стихотворной метрики, но в довольно ограниченном объеме. Встречаются в пословицах оба вида двухсложной стопы (ямб — «Мели Емеля, твоя неделя», и хорей — «Сало было, стало мыло»), встречается и трехсложная стопа (дактиль, амфибрахий, анапест). Но гораздо чаще в пословицах и поговорках встречается сочетание трехсложных стоп с двухсложными (например, сочетание ямба и анапеста в пословицах: «И честь не в честь, коли нечего есть», «И обед не в обед, когда хозяйки нет»). Сочетание двухсложных и трехсложных стоп дает большое ритмическое разнообразие и в то же время сближает строение пословицы с разговорной речью. Именно потому, что пословицы и поговорки живут в речевом обиходе, они лишь отчасти используют стихотворную метрику, и то преимущественно комбинируя разные размеры и сближая ее с ритмами разговора. Комбинация стихотворных ритмов позволяет выделить в пословице отдельные ее части. Так, в прекрасной пословице, на которую обратил внимание еще В. И. Даль, ритм подчеркивает смысловой вывод: плохо изготовленная вещь — результат плохой работы:

Сбил, сколотил — вот колесо,
Сел да поехал — ах, хорошо!
Оглянулся назад —
Одни спицы лежат! ¹.

Первые две строки используют дактиль с добавлением ударного слова в конце ритмической фигуры, смысл этих строк — выполнение работы. Вторые две строки говорят о результате плохой работы — по смыслу они противопоставляются первым двум; ритмически они построены как анапест, противопоставляемый дактилю (в дактиле ударение на первом слоге трехсложной стопы, в анапесте — на последнем).

Основная же форма пословиц — введение отдельных метрических фигур в ритмически неорганизованную речь. Такое

¹ См. В. И. Даль. Пословицы русского народа. Напутное.

сочетание стихотворных стоп с неорганизованными ритмами разговорной речи дает огромные возможности для создания особого размеренного склада пословиц. Опорой для подобного вкрапливания стихотворной стопы в пословицу обычно является конечная или внутренняя рифмовка: рифма или приближающееся к ней созвучие обуславливает метрическую равномерность отдельных частей пословицы и поговорки. Так рифма не только в звуковом отношении, но и в отношении ритма организует пословицы: «Ждет, как ворон кости, судья разбойника тароватого, а поп покойника богатого» (сочетание ямба с безударными слогами и дактилем в конце ритмической единицы пословицы в результате конечной и внутренней рифмы), «Толкуй, Фетинья Савишна, про ботвинью давишню» (внутренняя и конечная рифмы, подчеркивающие ямбическое, в основном, строение пословицы), «Закон, что дышло, куда повернул, туда и вышло» (в пословице три части; средняя часть ритмически не организована и не рифмуется; первая и третья части, обрамляющие пословицу, рифмуются и имеют ямбическое строение), «Красна птица перьем, а человек ученьем» (рифма дает хорейское окончание первому и второму членам пословицы).

Большую роль играет рифма и в усилении звуковой инструментовки пословиц и поговорок. Она подчеркивает звукопись, которая в пословичных жанрах вообще выступает как элемент организации изречения; при этом звуковой повтор гласных и согласных не служит простым украшением, а содействует более легкому запоминанию пословицы. В обычной речи, в сочетании с другими поэтическими элементами, она выделяет пословичное изречение, заставляет обратить на него внимание, значит — содействует популяризации смысла пословицы. Звукопись встречается и слоговая, и в форме повторения отдельных звуков. Так, выделяется повтор «з» в пословице «Сказал, что узлом завязал», повтор «в», «и», «н» в пословице «Невинно вино, виновато пьянство», повтор «или» в пословице «У Фили были, Филю и побили» и т. д. Рифма в пословице нередко является опорой для звуковых повторов во всем тексте (см. в приведенных примерах рифмовку слов: «сказал — завязал», с которыми согласуется «узлом»; «были — побили», вызывающее включение созвучного имени — Фили).

Пословицы и поговорки, следовательно, имеют часто сложный ритмический рисунок, пользуются звукописью, вводят в текст рифмы и созвучия. Самое строение пословицы содействует тому, что она становится органической частью разговорной речи. Чеканя мысль, уточняя слова, пословица естественно стремится сжать формулировку. Поэтому союзы, второстепенные члены предложений из пословиц и поговорок нередко выбрасываются. Союзы и второстепенные члены предложения в

таких случаях обычно заменяются паузой и подчеркнутым интонированием при произнесении пословицы. Так произносится с интонационным акцентом пословица «Возьмешь лычко — отдашь ремешок» (тире обозначает паузу и заменяет слово «так» — «возьмешь лычко, так отдашь ремешок»), «Карман сух — судья глух» («карман сух, так и судья глух»).

Обычная в пословицах тенденция к максимальной сжатости речи является результатом стремления народа говорить четко и ясно, так, чтобы не было возможности двусмысленно толковать сказанное.

Высокая художественность пословиц выражается не только в стройности, четкости, логичности, ритмической организованности изречения. Пословица образно выражает мысль, используя параллелизм (сопоставление образа природы с человеком), сравнение, метафору, метонимию, иронию и другие средства поэтики. Так, поэтическую образность мы видим в таких пословицах, как «Чиста душа, как стеклышко на солнышке» (сравнение), «Целовал ястреб курочку до последнего перышка» (ирония), «Гадай, не гадай, шей наливай, — миску съешь, будешь свеж» (метонимия). «Червь точит дерево, печаль крушит сердце» (параллелизм). Специфично использование пословицами личных имен, являющееся видом синекдохи. Личное имя в пословицах и поговорках воспринимается, как частность, обозначающая целое явление как индивидуальное название общего. При этом некоторые имена устойчиво понимаются как типовые обозначения. Таковы Фетинья Савишна, болтающая без толку (см. цитированную пословицу), и Емеля, о котором говорят: «Мели Емеля, твоя неделя». Таков преследуемый бедняк Макар, на которого «все шишки валятся» и который гоняет телят пастишь неведомо как далеко (см. также «Не Макару с боярами знаться», «В дому у Макара и живность вся, что кошка, комар да мошка» и др.). Таков Тит-лежебока, ждущий, когда есть позовут, и т. д.

Народ выделял пословицы и поговорки, как образцовые краткие изречения, в зародыше содержащие целые истории, обобщающие самые различные случаи жизни, а часто звучащие как вывод из сложного сюжетного повествования. Это связывало пословицы с героическим эпосом, исторической и лирической песней, сказкой. Отдельные образные изречения из них или формулы, заключающие повествование, иногда становились пословицами (например, «Битый небитого везет», «На воре шапка горит», «Убить черна ворона — не спасенье получить» и т. д.)¹. В некоторых случаях пословицы становились источником сю-

¹ См. А. А. Потебня. Из лекций по теории словесности. Харьков, 1894.

жетного повествования; очень часто они вводились в сказку и песню, украшая текст произведения.

Краткость пословиц и поговорок, как мы видели, отнюдь не препятствует образности и четкости формулировок, использованию самых различных средств поэтики, созданных в процессе развития художественного народного творчества. Изучение пословиц и поговорок обогащает язык, учит просто и образно выражать мысль.





ЗАГАДКИ

ВИДЫ ЗАГАДОК

Загадка — иносказательное описание какого-либо предмета, данное обычно в форме вопроса. По определению Аристотеля, загадка — хорошо сформулированная метафора. Это определение имеет в виду только один, наиболее древний вид загадок — метафорических и аллегорических, в которых явления природы, окружающая действительность часто уподобляются действиям или поведению человека, или же характерные признаки предмета называются словами, обычно не применяемыми к данному предмету («Поле не меряно, овцы не считаны, пастух рогат» — небо, звезды, месяц; «Сорок одежек — все без застежек» — кочан капусты). Подобные загадки, как особый жанр народного поэтического творчества, возникли в глубокой древности, — они были порождены условиями жизни первобытного общества. Основой их явилась общественно полезная трудовая деятельность людей, в процессе которой человек накапливал опыт и познавал мир. Замысловатый вопрос, требующий ответа, тренировал сообразительность и отражал формирующееся на основании практического опыта умение сравнивать и сопоставлять явления окружающей действительности. Это, собственно, и объясняет, почему загадывание загадок вошло в обряд испытания человека, достигающего зрелости (обряд инициации). Умение говорить загадками и разгадывать их осознается как признак сметки, ясности ума человека, его догадливости и мудрости. С развитием верований, загадки, вследствие их иносказательности, вводятся в магический, религиозный обряд. Загадки утверждаются как один из элементов обряда и религиозной литературы (например, в средневековых апокрифах) потому, что иносказательность их языка и образов отвечала за-

прету называть священные предметы своими именами. Одновременно иносказательность загадок получала распространение как зашифрованный язык, употребляемый в политической и общественной деятельности людей. Свидетельства о таком использовании загадок имеются в русской письменности; в летописи, например, записано, что во время военного похода Ярослав Мудрый переговаривался загадками со своими сторонниками во вражеском лагере через лазутчика. Иносказательный язык, широко использующий приемы обозначения предметов, обычных для загадок, становится тайным языком, сохраняется и в XVIII и в XIX вв. В литературе он, например, отражен в разговоре Пугачева с ямщиком в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина.

Все эти виды и формы использования загадок и их языка не заслоняют основного назначения замысловатых вопросов, требующих отгадывания. Основным назначением загадок остается тренировка догадливости людей и использование их как средства развлечения.

Особую группу загадок представляют загадки, построенные не на смысловом, а на звуковом образе. Чаще всего это звуко-подражательные загадки. Загадка этого рода стремится подбором соответствующих звуков передать выстрел из ружья, удар топора, палкой и т. п. Об охоте с ружьем на медведя, например, загадывали: «Пошел я на топ-топ-ту, взял я с собой трах-тах-ту, съел бы меня топ-топ-ту, если бы не трах-тах-ту».

Звукоподражание вводится и в загадки, содержащие общепотребительные слова. Так, в загадку о тканье вводится несколько измененное слово «бердо», обозначающее часть ткацкого стана, причем повтор этого слова имитирует шум, производимый в процессе тканья: «Вверх бурды, вниз бурды, по тем бурдам вели бурды». В загадке о молотье звукоподражание предшествует иносказательному обозначению отмолоченного зерна: «Потату! Потаты! Токату—Токаты! А яички ворохом несутся!». В этой загадке одно из звукоподражательных слов в своей основе содержит название места, где производится молотба — ток.

В загадке, использующей различные виды и формы звукоподражания, звуковой образ содержит отгадку — в этом специфика данной группы загадок, очевидно по происхождению такой же древней, как загадки, построенные на метафоре.

Своеобразно строятся загадки, использующие тайные языки, в частности принцип добавления слога, одной из разновидностей тайного языка. Речь такого тайного языка не заменяет одних слов другими, она сохраняет обычные разговорные слова, но к каждому слогу добавляет еще один.

Загадки такого рода часто соединяют добавление слога с искажением слова. В загадке «Два-ста рогаста, четыре-ста хода-ста, один-стын хтырок, два-ста ухтышка» добавление слога «ста» сочетается с выдуманными словами «хода» — ноги, «хтырок» — хвост, «ухтышки» — уши, часть которых крайне отдаленно связана с заменяемыми обычными словами.

Загадки, использующие тайные языки и вводящие в этот фольклорный жанр принципы их построения, особенно трудны для отгадывания, так как не содержат ни в словесном, ни в звуковом образе ключа для отгадки.

Помимо метафорических и аллегорических загадок (или загадок, в своих истоках связанных с ними), с течением времени появились другие виды жанра. Известны арифметические (счетные) загадки и загадки шуточные.

Арифметические загадки дают обычно одну цифру и указывают соотношение с ней других величин, которые надо определить. Одной из самых известных загадок такого рода является загадка, требующая назвать количество гусей, пролетевших в стаде: «Летело стадо гусей, навстречу им один гусь. — Здравствуйте 100 гусей! — Нет, нас не сто гусей; если бы нас было столько, да еще столько, да еще полстолька, да еще четверть столька, да еще ты, гусь, тогда бы было сто гусей. Сколько было гусей?». Ответ — 36 гусей. Такие арифметические загадки по количеству занимают довольно скромное место в общем репертуаре. Возникли они, несомненно, значительно позднее метафорических загадок. Не лишено вероятности предположение о книжном происхождении этой разновидности жанра.

Еще более поздними следует признать шуточные загадки, которые появились как пародирование жанра, т. е. тогда, когда появилось и развилось отношение к загадкам как к забаве, развлечению, шутке, когда ослабло ощущение значительности познания через них свойств окружающей природы. Многие шуточные загадки построены на обманчивом звучании вопроса — «От чего утка плавает?». Слияние в устном произношении слов «от чего» воедино («отчего») дает другой смысл вопросу. Поэтому ответ: «от берега» звучит неожиданно.

Обычно такая шуточная загадка строится с расчетом запутать того, кто отгадывает. Примером подобной загадки может быть известная шутка: «А и Б сидели на трубе; А упало, Б пропало, что осталось?». Введение «и» в начало загадки может истолковываться различно: «и» может быть понято, как союз или как буква, такая же, как другие («А, И, Б сидели на трубе»). Возможность двойного истолкования «и» позволяет признать неправильным любой из двух ответов.

Целая группа шуточных загадок подчеркивает некоторую произвольность в пользовании иносказательными образами,

допускаемую в традиционных загадках. Загадки этого рода, пародируя жанр, строятся на подчеркнутой несвязанности вопроса и ответа.

В быту получили более или менее широкое распространение все перечисленные виды загадок. Но наибольшую художественную и познавательную ценность имеет основной вид их — загадки-метафоры, загадки-аллегории.

СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМА ЗАГАДОК

Загадка по своей тематике всегда связана с реальным «вещным» миром, окружающим человека. Почти нет загадок на отвлеченно-философские темы и это объясняется тем, что, иносказательно описывая предмет или явления, исходя из реальности, пользуются сопоставлением или сравнением, которые позволяют найти предмет по сходству или по смежности конкретного образа или определяют целое по указываемым типичным деталям. Даже в тех сравнительно редких случаях, когда в загадках ставились и решались философские вопросы, обычны конкретность, земной характер образа, приводящего к отгадке или к ответу на вопросы. Так, отвлеченная тема борьбы правды и кривды реализовалась в образе белого и черного зверя (или птиц), борющихся друг с другом; классовый и сословный состав феодального общества представлялся связанным с телом первого человека — Адама, — от частей его тела пошли царь, бояре, крестьяне и т. д. Этот тип загадок и вопросов о мире и мироздании получил преимущественное распространение в средневековой религиозной литературе и жанрах фольклора, связанных с ней (апокрифы, жития, патериковая новелла, духовный стих, легенда); в самом же фольклорном жанре загадок он не популярен.

Если и встречаются в загадках отвлеченные темы, то обычно иного характера, чем темы сотворения мира, образования его, социального устройства, абстрактных представлений о чем-либо, трактуемые в религиозно-философской литературе. Народ создал довольно многочисленные загадки о дне и ночи, об их чередовании, об отрезках годового счета времени, невидимом, но ощущаемом ветре, о тепле и холоде и т. п. Следует оговориться, что отвлеченность тематики подобных загадок весьма относительна. Все, о чем говорит такая загадка, хотя и не имеет зрительно осязаемого образа, но весьма ощутимо. Со всем этим человек так или иначе соприкасается в своей трудовой деятельности. Это — элементы реального мира, который окружает крестьянина. В загадках они принимали зримые образы живых существ или осязаемых предметов. О приходе ночи крестьянин говорил: «Черная корова весь мир поборола»;

о ветре — «Не птица, не зверь, как побежит — на коне не догонишь»; о зиме и лете — «Братец в белом, братец в зеленом, живут друг против друга, в гости прийти не могут» и т. д.

Основной тематический круг русских народных загадок связан с трудом, жизнью, хозяйством крестьянина. Труд в поле и дома, сельскохозяйственные орудия, предметы, связанные со скотоводством, охотой, рыболовством и т. п., являются содержанием обширного раздела загадок, многие из которых имеют чрезвычайно широкую известность. Например: «Маленький, горбатенький все поле проскакал, домой пришел, под крышу спать пошел» — серп; «Ходит щучка по заводи, ищет щучка тепла гнезда, где бы щучке трава густа» — коса. Сюда же включаются загадки о выращиваемых в полях и на огородах злаках, корнеплодах, различных овощах («Вырос в поле дом полон зерном, стены позолочены, ставни заколочены. Ходит дом ходуном на столбе золотом» — рожь; «Без окон, без дверей, полна горница людей» — огурец; «Сидит бабка, растрепала заплатки, кто ни глянет, всякий заплачет» — лук; «Посредине двора стоит золотая голова» — подсолнух).

Загадки о диких зверях, домашних животных, о птицах примыкают к загадкам о жизни и труде человека, так как не только изображают внешний вид зверя или говорят о поведении его, но иногда определяют, чем важно в хозяйстве животное, какое значение имеет охота и т. п. Исследователи правильно отмечают, что почти не встречаются загадки о зверях, птицах, домашних животных вообще — загадка говорит о конкретной породе или виде птиц, об определенном животном или звере (гусь, курица, лошадь, овца и т. д.), образно, хотя и иносказательно, изображая его (гусь: «Белые хоромы, красные подпоры»; корова — «Стоит копна посреди двора, спереди вилы, сзади метла»; козел — «Стоит дед над водой, трясет бородой»).

Огромное количество загадок создано о предметах домашнего обихода, о посуде, обо всем, что глаз видел в избе, во дворе, на улице, на задворках (ковш — «Утка в море, хвост на берегу», чугун — «Черный конь машет в огонь»).

Даже беглый перечень наиболее разработанных и популярных тематических групп загадок показывает, что замысловатые вопросы, требующие догадливости, умения понять иносказание, сосредоточивают внимание на предметах и явлениях реальной жизни. В ней загадки черпают и образы, отождествляемые или сопоставляемые с тем, о чем спрашивают.

Загадки содержат и внешнее обозначение предмета или явления и активное, действенное отношение человека к нему. На это с полным основанием указывала советская исследовательница загадок, составившая большой сборник их, М. А. Рыбни-

кова¹. Она писала: «Не созерцание и не наблюдение издали дает загадка, а тот производственный опыт, в котором предметы сталкиваются с человеком и взаимодействуют»². Обобщая производственный опыт, народ создал много загадок о работе, о процессе труда. Таковы: «Пять бросают, пять собирают, сами не едят, сыты бывают» (руки пахаря); «Сквозь стену нить тяну, давай возьми, еще потяну, всю стену пройду (пилят пилой); «Сивые кони в голбце скачут» (крупы толкут; голбец — припечье, со ступеньками для входа на печь) и т. д.

Современные исследователи загадок (М. А. Рыбникова, И. М. Колесницкая и др.) убедительно показывают, что в загадке изображается не только внешний вид предмета. Для народной загадки характерно, что она не останавливается только на внешней стороне изображаемого, а берет явление, предмет, живой организм в целом, разносторонне, выделяя ту или другую сторону или деталь в нем и его существовании, которая типична и может открыть, о чем идет речь. Загадки останавливают внимание на изготовлении или происхождении предмета: «Был я накопан, был я натопан, был я на пожаре, был я на базаре; меня купили — людей кормили; стар стал — пеленаться стал; помер — выкинули в поле — там меня зверь не ест и птица не клюет» (горшок); «И варят, и валият, а есть не едят» (валенки); «Сначала билися да колотилися, потом резалися да сrostались, в конце белы руки брали, наверх тела одевали» (рубашка изо льна) и т. д. Они говорят о том, какое назначение в повседневной жизни имеет предмет, чем он полезен, как применяется: «Железный нос в землю врос, роет, копает, землю поднимает» (плуг); «Летят гуськи, дубовые носки и говорят: «Тат-лат, тат-лат» (цепы).

Откликаясь на все явления жизни, загадки, пользуясь инсказаниями, характеризуют представителей разных социальных слоев общества. Когда они говорят о представителях эксплуататорских классов, образы их окрашены иронией. Так, о духовенстве загадка спрашивает: «Кто с живого и с мертвого дерет?». Священники были обязаны носить бороду, а как одежду — рясу, напоминающую женскую одежду. Загадка иронически замечает: «Спереди мужик, а сзади баба». О службе в церкви и о попе, с кадиллом, загадка говорит: «В ельничке густом, во безрезничке частом кобель машет хвостом?».

¹ См. М. А. Рыбникова. Загадки. М., Academia, 1932. См. об этом также в интересной статье И. М. Колесницкой «Народные загадки», опубликованной в учебном пособии для вузов «Русское народное поэтическое творчество» (под общей редакцией проф. П. Г. Богатырева). М., Учпедгиз, 1954.

² М. А. Рыбникова. Загадки, стр. 18.

Особенности формы загадок зависят от ставящейся ими задачи — узнать, определить неизвестное. В силу этого исполнение загадки требует участия двух или более человек: один говорит иносказание, остальные расшифровывают его. Это придает загадке двучленность построения: загадка — отгадка. Отгадка проста, лаконична; загадка же содержит художественный образ. По существу, загадка-отгадка дается в вопросно-ответной форме, хотя в самом тексте вопрос может и не формулироваться, а лишь предполагаться (например: «Над бабушкиной избушкой висит хлеба краюшка; собака лает, достать не может» — месяц). Обязательность вопросно-ответной формы загадки-отгадки определяла иногда встречающееся диалогическое построение иносказания («Криво-лукаво, куда бежишь? — Зелено-кудряво, тебя стерегу» — изгородь и сад). Обычно же для загадки краткое описание с использованием разнообразных приемов обозначения загадываемого.

Основной прием описания в загадке — метафора (уподобление по сходству). Метафора загадок, в какой-то мере подразделяя мир на созданный человеческим трудом и существующий независимо от человека, вместе с тем объединяет его воедино, показывая природу через предметы, созданные руками человека и раскрывая крестьянский быт и труд через образы природы. Явления природы, животный и растительный мир метафорически уподобляются предметам быта, действиям человека; предметы же домашнего обихода, орудия труда, оружие и многое другое, создаваемое самим человеком, обозначаются метафорой, взятой из природы, из мира животных и растительности. Так, радуга превращается в коромысло: «Крашеное коромысло через реку свисло», луч солнца — в мост: «Протянулся золот мост длиною десять верст», гром становится ржаньем лошади: «Гнедой жеребец на весь мир ржет», коса — щукой: «Щука шла, леса свела, горы подняла» (коса скосила траву, сено в копнах) и т. д.

Наряду с собственно метафорическими загадками встречаются такие, которые используют другие приемы иносказания. Распространен прием описания признаков предмета или явления без называния его. Таковы известные загадки: «Два кольца, два конца, посередке гвоздь» (ножницы), «На земле лежит, речь говорит: кабы я встала — до неба достала» (дорога) и др. Описание может выделить только некоторые (или один) наиболее характерные признаки; в таком случае загадка строится, как узнавание общего по частному. Например: «Носит шпоры, а верхом не ездит» (петух), «Ползун ползет, иглы несет» (еж), «С бородой родился, никто не удивился» (козел). Своеобразной вариацией приема указания на признаки предмета без называния его является прием исключения сходных признаков: «Черен да не ворон, рогат, да не бык, шесть ног без копыт» (жук),

«Летит, а не птица, воет, а не зверь» (ветер), «Зубы есть, а есть не умеет» (борона).

Образ в загадке создается также путем олицетворения предмета; в таких случаях о предметах домашнего обихода, об орудиях труда и т. п. говорят, как о живом существе, подобном человеку. Так, о топоре загадывают: «В лесу кланяется да стучит, домой придет — спиной к избе стоит», о горшке: «Никто не таков, как Иван Будаков: сел на конь и поехал в огонь».

Олицетворение предмета обычно достигается тем, что упоминание о человеке из загадки исключается, и то, что он делает посредством предмета, обрисовывается как действие самого предмета.

Наделение неодушевленных предметов свойствами человека, приписывание им действий людей позволяет выделить важную, часто определяющую сторону загадываемого — какую роль играет предмет в жизни человека, как он используется в домашнем обиходе и в трудовой деятельности.

Часто образ создается путем обозначения того, как человек использует загадываемое. Так, загадка «По горам, по долам ходит пуба да кафтан» имеет в виду барана и овцу, мех и шерсть которых шли на верхнюю одежду. Загадки этой группы раскрывают практическое, хозяйственное назначение скота, зверей, птиц, предметов.

Перечисленные (и некоторые другие) виды иносказания основаны на образном раскрытии загадываемого. Особой формой загадок является вопрос о свойствах и качествах явлений и предметов, выраженный в сравнительной или превосходной степени. Загадки такого рода не содержат ничего, что могло бы натолкнуть на отгадку; они выясняют понимание людьми сущности наблюдаемых явлений, их оценку. Художественная образность в загадках-вопросах отсутствует («Что быстрее всего?» — ветер, иногда — мысль; «Что слаще всего?» — сон и т. д.); простым вопросом они испытывают ум и сообразительность человека. Загадки-вопросы нередко включаются в сказки как прием испытания мудрости (см., например, сказку о беспечальном монастыре, в которой царь испытывает мудрость игумена, загадывая ему загадки).

Иносказательная образность, краткость, афористичность в известной мере сближают загадку с пословицей. Но пословица содержит в себе раскрытие заключенного в ней художественного образа. В загадке же образ и расшифровка его разделены вопросом-ответом. В отношении поэтического языка, характера ритмики, рифмовки, загадка совершенно сходна с пословицами. Загадки, как и пословицы, сочетают трехсложные и двухсложные стопы и вводят элементы стихотворной метрики в ритм обычной разговорной речи. Рифмовка в загадках, пожалуй, еще чаще

встречается, чем в пословицах. Исследователи загадок уже неоднократно отмечали, что из двух с половиной тысяч загадок сборника Д. Садовникова «Загадки русского народа»¹ не найдется и двух с половиной десятков неритмичных и нерифмованных. Звукопись в загадках еще более разработана, чем в пословицах: в ряде загадок она приобретает характер звукоподражания, звуковой образ организует загадку и является основой для ее отгадывания. Те же параллелизмы, сравнения, символы, эпитеты, синекдохи и т. п., какие обычны в пословицах и поговорках, встречаем и в загадках; и в пословицах и в загадках они являются средством создания художественного образа и раскрытия мысли.

Народная загадка создавалась веками. Она сохранилась в быту как самостоятельный жанр народного творчества, вошла в песенные и прозаические жанры фольклора. В песнях и сказках герои и героини загадывают и отгадывают загадки, и это характеризует ум, сметку персонажей. Например, в сказках загадывают загадки мудрая девушка (сказки о мудрой деде), крестьянин и барин (тема глупого барина и умного мужика), помещик и хитрая девушка («Девка-семилетка»). В народной песне девушка и парень загадывают друг другу загадки, отгадывают их; отгадывание загадок, как рассказывает песня, утверждает решение о браке между девушкой и парнем. В свадебный и зимний календарный обряд загадка включена как один из элементов испытания мудрости играющих или совершающих обряд. В свадебной игре, например, загадки загадывают дружке, чтобы проверить, насколько он догадлив, расторопен, ловок, изобретателен и проворен, чтобы, убедившись в сметливости и догадливости дружки, можно было ему доверить невесту.

Загадки, живущие самостоятельной жизнью и вошедшие в песенные и сказочные жанры фольклора, а также в календарный и семейный обряд, представляют собой своеобразный жанр народного творчества; он неизменно вызывает к себе интерес иносказательностью изображения реального мира.

СБОРНИКИ ПОСЛОВИЦ И ЗАГАДОК

С и м о н и П. Старинные сборники русских пословиц, поговорок, загадок и пр. XVII—XIX ст., вып. I—II. СПб., 1899 (Сб. Отдела русск. яз. и слов. АН, т. LXVI, № 7).

Собрание 4291 древних российских пословиц (приписывается профессору Моск. ун-та А. Барсову). Печатано при Моск. университете в 1770 г.

¹ Д. Н. Садовников. Загадки русского народа. СПб., 1876.

Снегирев И. М. Русские народные пословицы и притчи. М., 1848.
Снегирев И. М. Новый сборник русских пословиц и притчей, служащий дополнением к собранию русских народных пословиц и притчей, изданных в 1848 г. И. Снегиревым. М., 1857.

Даль В. И. Пословицы русского народа. М., 1861 (и др. издания).

Иллюстров И. И. Жизнь русского народа в его пословицах и поговорках, изд. 3-е. М., 1915.

Садовников Д. Н. Загадки русского народа. Сборник загадок, вопросов, притч и задач. СПб., 1875 и др. издания.

Рыбникова М. А. Загадки. М.—Л., Academia, 1932.





ПЕСНИ

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ПЕСЕННОЙ ЛИРИКИ

Народные песни (песенная поэзия, песенная лирика, лирические песни, народная лирика) — произведения фольклора, раскрывающие чувства, переживания, ощущения человека, вызываемые его взаимоотношениями с другими людьми или его реакцией на события общественной жизни. Для народной песенной поэзии характерно, что эти чувства, переживания и ощущения человека передаются не беспредметно. Народная песня, за крайне редкими исключениями, сюжетна, это обуславливает ее композиционные и поэтические особенности и как бы сближает ее с эпическим повествованием (например, с былиной). Но в эпосе главное внимание уделено описанию событий, правда при условии показа отношения к ним человека; в произведениях же песенной лирики, хотя бы и говорящих о событиях общегосударственной значимости, в центре стоит образ человека и его чувства. Центральными в песенной лирике являются индивидуальные переживания людей.

Раскрытие народной лирикой личных чувств и переживаний людей дало некоторым исследователям основание утверждать, что лирическая песня индивидуалистична и этим отличается от эпоса, который якобы отрешается от проявления личного отношения к описываемому событию. На самом же деле в эпосе личное отношение к тому, о чем говорится, проявляется в оценке действий героев, в характеристике событий. В лирике же индивидуальные ощущения выражают то, что является общим для людей, живущих в конкретных исторических условиях. Личное, индивидуальное чувство, изображаемое в лирическом произведении, противоположно индивидуалистической исключительности. В народной лирике нет замыкания в личные чувства и переживания, исключительности переживаний, присущих

данному человеку. Для народной лирической песни характерно, что передаваемые в ней чувства и переживания человека имеют обобщенный характер; типические свойства и переживания, раскрываемые в ней, свойственны ряду поколений. Песня говорит о том, что испытывает каждый из тех, кто поет и кто слушает песню, и тем самым в каждом человеке пробуждает ответное чувство. Следовательно, народная лирика действительно отражает чувства и переживания народа. Народная лирика коллективна по самой своей сущности, коллективна по чувствам, которые в ней передаются. Обобщенность, типичность чувств и переживаний, данные в лирике, обуславливают то, что народная лирическая песня переходит от поколения к поколению и волнует каждое новое поколение чистотой, глубиной чувств и переживаний. Каждому новому поколению в той или иной мере народная песня говорит именно о его чувствах, его переживаниях. Долгая жизнь народной песни собственно и зависит от степени глубины и правдивости выражения в ней того, что думает и чувствует народ. Общественный, а не индивидуальный характер ее совершенно правильно отмечал известный деятель коммунистической партии прошлого века Поль Лафарг. «Народная песня, — писал он, — ...есть верное, самобытное и непридуманное выражение народной души, ее спутница в радости и горе, энциклопедия ее знаний, ее религии, философии, сокровищница, которой он доверяет свою веру, свои сомнения и национальную историю»¹.

ЖАНРОВЫЙ СОСТАВ ПЕСЕННОЙ ЛИРИКИ

Крестьянская песенная лирика, сложившаяся в условиях феодальной Руси, неоднородна в жанровом отношении. Народные песенные жанры различны по своему назначению и в ряде случаев по своим формальным особенностям. Основными жанрами народной песенной лирики следует считать: трудовые песни, обрядовые песни, хороводные песни, протяжные, юмористические и сатирические песни, игровые и плясовые песни, колыбельные и детские песни, песенные переделки стихотворений. Тематика песен разных жанров только отчасти специфична, в большинстве же своем темы песен разных жанров как бы переkreциваются в своем разнообразии, порожденном различием жизненных обстоятельств дореформенного города и деревни. Образы народной лирики также являются общими для всех песенных жанров. Большие различия устанавливаются в поэтике, ритмике, композиционном строении песен и в том, где, при каких обстоятельствах и как исполняются песни разных жанров.

¹ П. Лафарг. Свадебные песни и обычаи. Очерки по истории культуры. «Московский рабочий», 1928, стр. 53.

ТРУДОВЫЕ ПЕСНИ

Традиции трудовых песен — одной из древнейших форм народной поэзии — получили значительное развитие. Вошло в обычай сопровождать многие трудовые процессы песнями, по происхождению не трудовыми и исполняющимися в самых различных случаях жизни (например, пели разные лирические и эпические песни во время сенокоса или на «толоках» — коллективной помощи при выполнении какой-либо работы — рубки капусты и др.)¹. Помимо этого, при исполнении некоторых работ пели особые припевки и песни, ритм которых организовывал движения работающих. Общеизвестным примером такой трудовой песни является бурлацкая «Дубинушка». Бурлаки, шедшие по берегу реки и тянувшие бечевой барку, создали песни-припевки, помогавшие им в работе. Пение таких песен давало возможность одновременно напрягать силы, выполняя тяжкую коллективную работу. То же назначение — объединить силы работающих в едином движении, в одновременном напряжении мускулов и энергии — имели песни рабочих на лесоразработках и лесосплавах. Аналогичны трудовые песни, созданные рабочими других профессий. Выразительный образец подобных трудовых песен описал А. М. Горький.

И-эх-ма, бра-атцы, дюже жарко!
И-эх! Никому-то нас не жалко!
О-ой, дубинушка,
У-ухнем!

Ой-е-ей, ой-е-ей,
Дует ветер верховой!
Мы идём-о-ом босы, голодны,
Камень-б-о-ом ноги порваны.
Ты подда-а-ай, Микола, помочи,
Доведи-и-и, Микола, до ночи!
Эй, ухнем! Да ой, ухнем!
Ша-агай крепче, друже,
Ло-ожись в лямку туже!
Ой-ой, оё-ёй...².

Форма русских трудовых песен (т. е. песен, помогающих выполнить работу, включаемых в самый процесс труда, как его составной элемент) специфична. Назначение этих песен — быть сигналами для одновременности движений многих работающих — и отнесение каждой песни к отдельному движению привело к тому, что трудовая песня приобрела форму короткой припевки.

¹ Песни этого рода здесь не рассматриваются, так как они не являются трудовыми в собственном смысле этого слова.

² М. Горький. О литературе. М., «Советский писатель», 1953, стр. 764. Статья «О сказках». См. также тексты «Дубинушки» в рассказе «Коновалов».

В некоторых случаях отдельные припевки связаны по содержанию друг с другом; но настоящего сюжетного развития, в котором бы четко обозначилась завязка действия, его развитие с кульминационным пунктом и развязкой, в трудовых песнях не было. Чаще песня-припевка имела совершенно самостоятельный характер и не была связана с другими, исполняемыми вместе с ней.

В трудовых песнях дается лишь констатация одного сюжетного положения, одного какого-либо момента упоминаемого происшествия.

Включение трудовой песни в работу, выполняемую группой людей, обусловило и другую особенность текстов этих припевок. Песня-припевка имеет специфическое строение: она состоит из двух или четырех строк, в которых описывается действие, и выкрика-припева, во время которого и выполняется коллективная работа. Такое двучленное строение составных частей («куплетов») трудовых песен характерно для их композиции. Любой куплет «Дубинушки» представляет типический пример композиции трудовой песни:

Наша барка на мель села, —
Эй, ребята, берись смело,
Подернем, подернем, эй!
Раз, два, эй! Еще раз, эй!
Еще! Эй! Раз! Взяли!

Содержание и образы бурлацких, лесорубных и т. п. трудовых песен часто связаны с характером выполняемых работ и с отдельными моментами их. Но сводить образы и темы песен только к трудовому процессу невозможно. В трудовых песнях довольно часто встречаются темы и образы общественного быта, нередко акцентируются моменты сексуального порядка, что затрудняло запись и публикацию песен сплавщиков, лесорубов, бурлаков.

В песенной поэзии трудовые песни занимают сравнительно скромное место; другие жанры народной лирики значительно разнообразнее, сюжетно полноценнее и богаче их.

ОБЯДОВЫЕ ПЕСНИ

Понятие «обрядовая песня» требует ограничения. В жанр обрядовой песни не входят многочисленные протяжные, игровые и другие песни, исполнявшиеся во время обряда или в дни, когда обряд совершался. Под обрядовой следует понимать песню, имевшую магическое значение, или песню, исполняемую в процессе обряда и описывающую содержание его. Характеристика собственно обрядовой поэзии, рассмотренные циклы и виды песен календарной и семейной обрядности

дана в разделах «Календарные обряды» и «Семейные обряды». К тому, что сказано об этих песнях там, следует добавить только замечания о жанровой специфике обрядовых песен.

Обрядовая песня является составной частью обряда и, следовательно, должна рассматриваться в соотношении с его элементами. Цель, с какой совершался или совершается данный обряд, определяет понимание содержания и образов обрядовой песни. Например, если обряд совершался с магическими целями вызвать урожай, обеспечить богатство и благополучие семьи, или наоборот, навлечь на семью несчастье, песня, исполняемая во время обряда, принимала характер заклятия, предрекающего то, что должно совершиться.

Заклинательный характер многих обрядовых песен обусловил специфику их художественного образа. В обрядовой песне нередко гиперболы силы, богатства и т. п. имели значение предсказываемой и утверждаемой реальности (так должно быть; так есть, так случилось в семье, к которой обращена песня), а не художественного образа, не поэтического преувеличения. Прямой смысл образов обрядовой поэзии, говорящих о богатстве, довольстве, хорошем урожае, семейном согласии, любви мужа и жены, весьма ясно раскрывает все то, к чему стремился крестьянин, что представлялось ему желательным, идеальным. Поэтика обрядовой или предсказывающей заклинательной песни, таким образом, характеризуется реализацией (прямым пониманием) поэтической образности и поэтического языка. Обрядовая песня, не связанная с магией слова и действия, только отчасти сохраняет реализацию художественного образа; чаще всего она имеет характер иллюстративно-описательный. Такие песни рассказывают о том, что делают участники обряда и включают инсценировочные, игровые моменты в исполнение песни (см. в главе о календарной поэзии о похоронах в Костроме, о завивании березки и др.); этим многие обрядовые песни сближаются с песнями хороводными и игровыми.

Жанровая специфика обрядовой поэзии, взаимосвязь с различными элементами обряда, реализация образности, введение инсценировочных моментов в исполнение песен исчезают, как только обрядовая песня, оторвавшись от обряда, начинает петься наряду с необрядовыми лирическими песнями. Вместе с тем при включении в обряд лирической песни она может приобрести особенности песни обрядовой. В связи с общим процессом распада обряда и частичного перерождения его в игру превращение лирической песни в обрядовую встречается крайне редко; значительно чаще наблюдалось и наблюдается обратное явление (см. историю некоторых свадебных песен, потерявших связь с обрядом и поющих как песни о любви мужа и жены, о встречах девушки и парня и т. д.).

ХОРОВОДНЫЕ ПЕСНИ

По содержанию, образам, особенностям формы хороводные песни сливаются с протяжными: не случайно известны песни, исполнившиеся и как протяжные, и как хороводные (например, «Из боярских из ворот»).

Специфика хороводных песен заключается в том, что пение их сопровождалось изображением того, о чем говорилось в тексте. Сюжетность народной песни давала большие возможности для хороводной игры. Эта игра из общего хора выделяла тех, кто изображал героев песни. Главные действующие лица, о которых речь идет в песне, разыгрывали пантомиму — не произнося слов; песню же пел хор, обычно двигавшийся по кругу согласно движению солнца. Драматизация хороводных песен и является их жанровой спецификой.

С исчезновением в пореформенной деревне и в городе обычая драматизированного исполнения хороводных песен они, как особый жанр, перестают существовать и сохраняются лишь в воспоминаниях отдельных знатоков народной лирики, или, если еще продолжают от случая к случаю петься, сливаются с игровыми и протяжными песнями.

По своему характеру хороводные песни могут рассматриваться как промежуточное звено между песенной лирикой и народной драмой.

ПРОТЯЖНЫЕ, ЮМОРИСТИЧЕСКИЕ И САТИРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ

Протяжные песни, с которыми сливаются сатирические и юмористические, представляют основную жанровую группу лирической поэзии. Об их главенствующем значении говорит и то, что именно их чаще всего называют традиционной лирикой.

Тематика протяжной лирической песни всеобъемлюща. Нет буквально ни одной темы, на которую бы народ не откликнулся своей песней. Песни рассказывают о том, как жил, трудился, радовался и страдал, любил и ненавидел, боролся и побеждал или погибал в борьбе простой русский человек. Песня правдиво рассказывала о жизни; она говорила о тех, кто, гонимый нуждой, уходил на заработки. Она говорила о крестьянском мире, общине, о бурлаках, чумаках, ямщиках, о тех, кто пытался выбиться из нужды, уйдя на отхожие заработки. Простые, рядовые люди дома, в родной деревне, и на чужбине — герои лирики. Песня показывает своих героев в семье, и это дает возможность обрисовать важнейшие черты семейного быта; она показывает героев и в общественном быту, в борьбе с социальным злом, с социальной несправедливостью, с угнетением.

Песенная лирика, о чем бы она ни говорила, останавливает внимание на лирическом песенном герое. Она любовно рисует образ песенного героя или песенной героини. Девушка белолицая, румяная, с бровями черного соболя, с глазами ясного сокола, с длинной косой, статная; девушка идет, как лебедь плывет, взглянет — рублем подарит, глазом поведет — семерых уведет — так рассказывает народная песня. Под стать ей и добрый молодец: русый, кудреватый, с соколиными очами. Таковы песенные герои народной лирики.

С образами этих героев и героинь связана тема любви. Любовь описана лирической народной песней во всех ее проявлениях. Девушка поет о молодце, потому что «сердце любит, не спрося чужих людей». Девушка сравнивает (по песенному выражению «применяет») добра молодца с вольным соколом, с перстнями на своей руке, с дорогим жемчугом и т. д. Самые нежные сравнения, сравнения с самыми дорогими предметами мы находим в любовных лирических песнях.

Любовная лирическая песня раскрывает чистые, глубокие и ясные чувства, и это привлекает внимание к ней.

Наряду с песнями о глубокой и безмятежной любви в народной поэзии часто встречаются песни о горестной разлуке, об измене. «Слышу — вижу, сам я догадался, что любишь иного... Я теперь тобой доволен, любить тебя полно...» — поется в таких песнях. Песни о разлуке, о горестной любви особенно богаты образными сравнениями (нередко заимствованными из мира растений и птиц), передающими чувства и переживания влюбленных. Несчастливая любовь «разливает сухоту по белому лицу», заставляет ныть «ретивое сердечушко».

Очень часто любовная лирика, занимающая такое большое место в народной песенной поэзии, связывается с песнями о семье, о замужестве. Причиной разлуки влюбленных может явиться насильственный брак. О браке с волнением говорится в песне:

Неравно да замуж выйдется,
Неровен да муж наворачется,
Либо вор, да либо пьяница,
Либо старый, да удушливый,
Либо младый, да недружливый,
Либо ровня, да спесливая,
Все спесливая, да ересливая ¹.

Неравный и насильственный брак — тема многих песен. В песенных сюжетах, раскрывающих раздор в семье, отражена реальная жизнь. Женщина, выданная насильно замуж, поет

¹ Е. Гиппиус и З. Эвальд. Крестьянская лирика. «Советский писатель», 1935, стр. 231—232.

своему мужу колыбельную с пожеланием ему смерти¹. Иногда в песне рассказывается о том, как жена мужа хочет извести, или муж мечтает о том, как бы его жену на легкой лодке, на червленом корабле в синем море унесло, да погодушка бы поднялась, чтобы не вернулась обратно постылая жена².

А. С. Пушкин в «Путешествии из Москвы в Петербург» писал: «Несчастье жизни семейной есть отличительная черта во нравах русского народа. Шлось на русские песни; обыкновенное их содержание: или жалобы красавицы, выданной замуж насильно, или упреки молодого мужа постылой жене».

Значительное место в песенной поэзии с тематикой семейной жизни уделяется описанию родственников мужа, отношений молодой жены с ними. Свекор, свекровь, деверья, золовки — на стороне мужа. По их приказу нередко муж «учит» жену (см. использованную Н. А. Некрасовым песню «Плетка свистнула, кровь пробрызнула»). Они неласково встречают женщину:

Уж как свекор говорит — раззоридомку ведут,
А свекровь-то говорит — к нам непряху ведут,
Деверья-то говорят — к нам бездельницу ведут,
А золовки-колотовки — к нам неряху ведут,
А сама-то, горяша, пригорюнилася...³

«Любовные» и «семейные» песни составляют основную массу протяжной песенной поэзии, но все же далеко не исчерпывают ее. Рекрутчина, солдатчина, бурлачество, ямщина, тюремное заключение, крепостное право, отходничество — все это отражается народной песенной поэзией. Именно эти песни отчетливее, чем любовные и семейные, выражают протест против существующей действительности. В песнях любовных и семейных чувство протеста пробуждалось самой правдивостью изображения жизни, с ее гнетом, обычаями, предрассудками; самое же изображение жизни обычно прямого протеста не содержало. Иное дело в лирических песнях, раскрывающих не столько личные взаимоотношения людей, сколько разные стороны общественной жизни, общественных отношений. В этих песнях нередко слышится прямой протест, прямое осуждение социального строя.

Героями этой группы протяжных песен являются все те же добрый молодец и красна девица — люди обыкновенной крестьянской судьбы. Характерно, что даже портретное описание героя и героини в этих песнях остается в сущности таким же

¹ П. В. К и р е е в с к и й. Песни (новая серия), вып. II, ч. 2, стр. 54, № 1, 1929, см. также в указанном сб. А. И. Соболевского.

² А. И. С о б о л е в с к и й. Великорусские народные песни, т. III, № 123 и др.

³ Записано В. Чичеровым в 1928 г. на Волдзере.

(меняется иногда лишь одежда). Так, совершенно в духе любовной и семейной лирики в песне о беглых молодце и девушке поется:

Хороша, девушка, уродилася:
Чернобровая, черноглазая,
Белолицая, круглолицая,
Без белил бела и без румян ала,
Коса русая до пояса ¹.

Черты традиционных песенных красавца и красавицы сохраняются в песнях с различной тематикой. Песня о правеже рассказывает, как с ранней зари на площади бьют батогами (палками) доброго молодца, правят с него долг; стоит на правеже молодец, стоит, качается, его русы кудри как жемчуг рассыпаются. Песня о разбойнике говорит, как темным лесом, чистым полем шел добрый молодец-разбойничек; у него очи ясна сокола, брови черна соболя, на нем кафтан хрущатой камки (камка — дорогая узорчатая ткань). Те же обобщенные, типические черты внешности, одежды песенных героев сохраняются в ямщицких песнях, песнях о крепостном праве и во многих других. Внешне образы героя и героини традиционных протяжных песен остаются теми же; меняются обстоятельства, при которых они показываются; от этого меняется и психологическая обрисовка образа. Песня в сущности создает тип простого, рядового человека, угнетаемого, живущего в условиях косного быта патриархальной деревни и старого русского города; рассказывает об обычных, типических для полуфеодальной России, обстоятельствах и случаях жизни.

Народная лирическая песня говорила о том, как жил народ. Жили люди — работали, страдали, любили. Любил красную девицу молодец, думал — чайл ее замуж взять. Беда приходит непрошенной — забривают молодца в солдаты, в рекрутах ходит молодец. Как о горе, о большой беде говорит народ в песнях о старом рекрутском наборе. Образ рекрута, забриваемого в солдаты, в народной песне рисуется как образ обездоленного человека, которого навсегда отрывают от его родной деревни, от родной семьи, от родных мест. Так же, как вышедшая замуж девушка, солдат — отрезанный ломоть. Двадцатипятилетняя служба исключала из крестьянской общины рекрута, и вполне естественно, что прощание с ним родных звучало как прощание на всю жизнь. Вот почему песни о забривании рекрута смыкались с песнями о пожизненном заключении и ссылке доброго молодца. Некоторые рекрутские и тюремные песни совершенно одинаково изображают увоз молодца из родной семьи.

¹ А. И. Соболевский. Великорусские народные песни, т. VI, № 403, стр. 313.

Как берут меня, доброго молодца, во неволю,
Уж как вяжут добру молодцу белы руки,
Что куют — куют добру молодцу скоры ноги,
Везут — везут добра молодца во город,
Отдают там доброго молодца в царскую службу ¹.

Совпадение рекрутских и тюремно-невольничьих песен обусловлено обстоятельствами самой жизни. Во время рекрутского набора не только забривали (рекрутов брили, как и арестантов), но и связывали, а то и заковывали в кандалы ².

Живет крестьянская семья в крепостной неволе. И ни день, ни час не могут крестьяне быть спокойны, уверены в том, что помещики не разлучат родителей с детьми, мужа с женой, брата с сестрой. «Калинуньку с малинушкой водой позалило... не собравшись с разумом меня родна матушка замуж отдала...» — поется в девичьей песне. Скинется-сбросится пташкой молодая женщина на чужой стороне, прилетит пташка на родину, запост под окном; услышит пташка горькую весть: всех родных ее помещик разлучаст, раздаст, рассылает в разные стороны ³.

Песни о крепостном праве звучали как плачи о судьбе крестьян; они и сливались иногда с причитаниями ⁴.

Гнет и бесправие давили народ. Песни народа рассказывают об этом. Но они рассказывают и о том, как зрела ненависть к угнетателям, как рос протест. Так называемые «разбойничьи», удалые песни, образующие особую группу протяжных, существенно дополняют запечатленные лирикой картины жизни и быта народа.

Полные драматизма песни крестьянских волищней рассказывают:

Сиротец, удалец, горе-вдовкин сын!
Да ты спой, сирота, с горя песенку! —
— Хорошо песни петь, да пообедавши;
А и я ли, молодец, лег, — не ужинал,
По утру рано встал, — да не завтракал;
Да плохой был обед, коли хлеба нет,
Нет ни хлеба, нет ни соли, нет ни кислых щей!
Я пойду ли, молодец, с горя в темный лес;
Я срублю ли, молодец, я иголочку... ⁵.

¹ А. И. С о б о л е в с к и й. Великорусские народные песни, т. VI, № 70, стр. 55.

² Яркую картину проводов рекрутов нарисовал А. Н. Радичев в «Путешествии из Петербурга в Москву».

³ См. П. В. Ш е й н. Великорус в своих песнях, обрядах... т. I, вып. 1. СПб., 1898, № 852.

⁴ См. песни о крепостном праве и плач по девушке, отдаваемой в дворовые, напечатанные в альманахе «Год XX». № 11, М., ГИХЛ, 1937, стр. 388—389.

⁵ А. И. С о б о л е в с к и й. Великорусские народные песни, т. VI, № 393, стр. 305—306.

Молодец, бежавший в темные леса или на широкие реки от нищеты, поборов и притеснений, — образ, вошедший в историческую песенную поэзию русского народа (см. в разделе «Исторические песни» циклы песен о Разине и о Пугачеве). Песни рассказывают, что «...следят да следят молодец-разбойничка царские разъезды, а сулят да сулят ему, разудалому, в Москве белокаменной палаты»¹. Каменные палаты, которые готовят разбойнику, — образное обозначение тюрьмы и плахи. «Дубровушка», использованная А. С. Пушкиным в «Капитанской дочке», с наибольшей остротой рисует образ молодца, спасающего от преследования своих товарищей и смело отвечающего на допросе самому царю.

Песни о тюрьме, о рекрутчине, солдатчине, о крепостном праве, о крестьянских восстаниях раскрывают отношение народа к своему положению. Эти песни рисуют безрадостные картины жизни трудового народа и уже тем самым усиливают чувство ненависти к эксплуататорам.

Однако сводить всю песенную лирику к печальным песням, к «вою похоронному», как говорили, не приходится. Еще в 1834 г., как раз в то время, когда гнет крепостного права усиливался, В. Г. Белинский в «Литературных мечтаниях» писал, что русский народ знает «поэтические предания и вымыслы своей родины. Эти прекрасные песни, полные глубокой грусти, сладкой тоски и разгулья молодецкого...»².

Действительно, народные песни полны глубокой грусти и разгулья молодецкого. Народ в своих песнях раскрывал «размет» души своей — сильной, богатырской; он с горечью и печалью говорил о тяготах жизни; он вместе с тем в ряде песен создавал сатирические образы тех, кто угнетал его. Созданные им сатирические песни о господах и духовенстве по своему характеру сливаются с сатирическими сказками, пословицами и загадками о барах и о полах.

Песни, как и другие жанры фольклора, раскрывают несоответствие поведения пола, монаха, монашки тем правилам, которые диктуются их духовным чином. Вместо молитвы у духовенства на уме веселые песни, скакашь-плясанье; вместо поста — желанье жирно и сладко поесть; вместо аскетической строгости поведения — любовные приключения (см. довольно разнообразные песни о чернеце, о черничке, о попе, пристающем к девушке, к женщине — например, «Поллюбил меня молоденький попок...»).

Меньше, чем о полах, сохранилось сатирических песен о барах; видимо, сохранению и распространению их препятствовало то, что народная песня пелась хором, а хором петь песню,

¹ А. И. С о б о л е в с к и й. Великорусские народные песни, т. VI, стр. 309.

² В. Г. Б е л и н с к и й. Собр. соч. в 3-х томах, т. 1; 1947, стр. 14.

высмеивающую барина и барыню, было опасно — ее могли услышать и сами бары и их соглядатаи, а значит, за эти песни можно было пострадать. Возможно, что именно потому антибарские сатирические песни использовали иносказание — они создавались, как песни о птицах, о зверях, о насекомых. Такова, например, песня «о сове» («Сова моя, совушка, сова моя барыня») и ряд других, подобных ей ¹. Сохранилось интересное предание о том, что известная сатирическая песня о женитьбе комара на мухе («Как комар на мухе оженился»; существуют украинские и русские варианты ее) была создана в XVIII в. в связи с отношениями царицы Елизаветы Петровны с Алексеем Разумовским ².

Однако представлять все сатирические антибарские песни иносказаниями было бы совершенно неправильно. Самая популярная антибарская сатирическая песня была именно не иносказательной. Это — знаменитая «Барыня», связанная с русской пляской ³. Текст «Барыни» имеет характер двустрочных рифмующихся стихов, сопровождаемых припевом: «Барыня, барыня, сударыня-барыня». По своим жанровым признакам «Барыня» относится к плясовым и игровым песням.

Наряду с песенной сатирой, направленной против угнетателей, существовали и другие шуточные и сатирические песни.

Те же образы птичьего и животного мира, которые были использованы в антибарской песне, есть и в песнях иного рода — иногда просто развлекательного характера ⁴. Не связаны с сатирой на господствующие классы и многие другие песни, изображающие различные бытовые комические ситуации.

Сравнительно большую и интересную по образам и содержанию группу представляют сатирические песни, высмеивающие недостатки людей, их пороки. В этих песнях подвергаются осмеянию лень, веряшливость, нежелание и неумение работать, чрезмерное франтовство (как песня говорит: «модничанье») и т. п. Образ «Дуни-тонкопряхи» — нерадивой женщины, делающей такую пряжу, что ее и применить некуда, получил столь широкую известность, что стал почти нарицательным. Также широко известен образ жены-модницы («Купи, муж, обновку»), упрощающей мужа продать лошадь и на вырученные деньги

¹ Сатирические песни этого типа см. в кн.: А. И. С о б о л е в с к и й. Великорусские народные песни, т. VII, 1902.

² Об этом предании, ссылаясь на украинские свидетельства, сообщал А. М. Горький.

³ Текст «Барыни» в большинстве куплетов непристойный. Поэтому в научных сборниках он не публиковался. Отдельные пристойные куплеты встречаются в популярных лубочных песенниках. О «Барыне» см. в работе Т. А. Мартыянова «Комаринская и барыня» (К истории народных песен). СПб., 1901.

⁴ См. А. И. С о б о л е в с к и й. Великорусские народные песни, т. VII.

купить ей наряды; муж выполняет просьбу жены, а в результате жене-моднице приходится впрячься в телегу и везти ее вместо лошади; проученная этим жена просит продать обновы и вновь купить лошадь. Песни создают сатирические образы ленивого крестьянина («Мой муженька-работяженька» и др.), неряшливых женщин, неумелых хозяек и многие другие. Сатирическому осмеянию подвергаются и различные стороны семейно-бытовых отношений (отношения свекра и невестки, тещи и зятьев и др.). Бытовая песенная сатира, таким образом, является как бы особой гранью протяжных песен на темы общественного и семейного быта: то, что в протяжных песнях получает лирическое, иногда трагическое освещение, в юмористических и сатирических песнях дано в плане осмеяния. Тематическая общность протяжных, сатирических и юмористических песен порождена самой жизнью, правдивым изображением ее, типизацией в песенных образах действительности. Песенные образы, созданные традиционной народной лирикой, обобщают представления трудящихся масс о положительных и отрицательных качествах человека. Эти образы предстают постоянными типами традиционной народной лирики. Их нельзя назвать характерами, так как в образах песенных героев нет той сложной многогранности и, нередко, противоречивости психологии, какая характеризует литературных героев критического реализма. Но то, что песенные герои и персонажи являются типами, а не характерами, отнюдь не препятствует песне правдиво отображать действительность, показывать ее такой, как она есть. Жизненная правда раскрывается народной песней, по-своему обобщающей и типизирующей качества, поведение и действия человека.

ИГРОВЫЕ И ПЛЯСОВЫЕ ПЕСНИ

Жанровая специфика игровых и плясовых песен связана с их назначением. Эти песни исполняются как аккомпанемент игры, поэтому в них нередко центр тяжести переносится с текста на ритмику и мелодию. Особенно ощутимо это в плясовых песнях, многие из которых теряют характерную для народной песенной поэзии сюжетность и образность.

Некоторые из игровых песен, в какой-то мере сближаясь с хороводными, драматизируются, описывают то, что должны делать играющие. Таковы известные игровые песни «Заплети-ся, плетень, заплети-ся», «Со выюном я хожу», «Я сижу, горю-пылаю на калиновом мосту», «Уж я золото хороню» и др. В этой группе песен текст определяет развитие игры. По своей поэтической образности и композиционному построению такие игровые песни сливаются с протяжными и с хороводными. Отличие этих

песен от протяжных заключается в том, что в них создание художественного образа происходит не только в результате сочетания слова и напева, но и путем присоединения третьего компонента — действия, о котором идет речь в песне. От хороводных песен эту группу игровых отличает характер действия: в игровых песнях нет характерных для хороводных «рассуждений» жестами (см. в описании хороводов); следовательно, драматизация исполнения песни ограничена реальными действиями, обозначенными в тексте (перебег с места на место, поцелуй играющих и т. д.); игровая песня значительно дальше отстоит от жанра драмы, чем хороводная, развивающая пантомиму.

Болезе распространены игровые песни, содержание которых не связано с проводимой игрой. Такие игровые песни исполняются как музыкальное сопровождение к игре или как песенки, перемежающие действия играющих. Например, в некоторых играх окончание пения песни или произносимого стиха служат сигналом к перебегу играющих с места на место (игра «Горелки» начинается словами «Гори-гори ясно, чтобы не погасло...» и т. д.). Игровые песни (или песня, исполняемая во время игр) типа: «Я на камешке сижу, востры колышки телу», «Журавлины долги ноги не нашли пути-дороги» и др. сближаются с плясовыми припевками малой значительностью содержания, краткостью текста, тягой к рифмовке, которая в плясовой песне имеет особенно большое значение, будучи зависима от ритмической размеренности движений. Незначительная содержательность этой группы игровых песен бывает иногда такова, что не дает возможности изложить не только как развивается действие в песне, но и то, о чем, собственно, в тексте идет речь. В малой содержательности ряда игровых песен обнаруживается их служебная роль второстепенного элемента игры или пляски.

Собственно плясовые песни лишь в редких случаях имеют сложный, содержательный текст. Развернутое содержание в таких песнях встречается чаще всего, когда они являются промежуточными между игровыми и плясовыми. Примером полуигровой полуплясовой песни может быть «Уж я сеяла, сеяла ленок...», сочетающая пляску с изображением посева, выращивания, сбора и обработки льна. Есть, однако, и особые плясовые песни, прекрасным образцом которых является неоднократно привлекавшая внимание композиторов песня «Уж вы, сени, мои сени, сени новые мои». Основная масса плясовых песен имеет характер коротких припевок, поющих на один или на разные напевы. Эта форма припевок характерна для наиболее популярных русских песен-плясок: барыни и камаринской.

Плясовые припевки почти никогда не связаны между собой и представляют по содержанию самостоятельные двустрочия или четырехстрочия; припевки связываются друг с другом напе-

вом и единством ритма. Краткость припевок не дает возможности детализировать действие и раскрыть образ героя. Это порождает некоторый схематизм припевок, хотя надо сказать, что в некоторых текстах краткость песен привела к замечательной сжатости и точности выражений и суждений, к созданию образа минимальным использованием художественных средств.

Плясовое назначение припевок определило четкость их ритмической организации. Слово, напев и движение слились воедино в припевке, ставшей важнейшим, органическим элементом народной пляски. Ритм пляски привел и к тому, что музыкальная фраза танцевальной мелодии в тексте стала отделяться от последующей рифмой или созвучиями (консонансами и ассонансами). Рифмовка в плясовых песнях — исконная черта этого жанра, порожденная их специфическим назначением: служить музыкальной основой для пляски.

Плясовые припевки явились одним из истоков частушек, сложившихся в особый жанр уже в пореформенной России.

КОЛЫБЕЛЬНЫЕ И ДЕТСКИЕ ПЕСНИ

Колыбельные и детские песни примыкают к группе семейно-бытовых протяжных песен. Они различны по своему характеру. Колыбельные поют, когда укачивают ребенка; детские песни разделяются на песни, которыми развлекают маленьких детей, и на песни, исполняемые (и частично сложенные) детьми и подростками (так называемый детский фольклор).

Большинство колыбельных песен раскрывает огромную силу материнской любви. Любовь матери, ее мечта о счастливом будущем ребенка — вот что составляет основное содержание народных колыбельных песен. Образы богатой, счастливой жизни («будешь в золоте ходить», «поедешь к палате в расписной карете...» и т. д.) так, как она представлялась крестьянину и горожанину дореформенной России, предрекают будущее убаюкиваемому ребенку. Эти образы сочетаются с образами птиц, диких зверей, домашних животных, смешных и страшных, ласковых и сердитых, приходящих к колыбели: «придет серенький волчок...», «прилетели гули, к колыбели сели...», «прыгнул серенький коток и лег к Ване под бочок...». Чудесный мир животных и птиц окружает ребенка в песне.

Как резкий диссонанс этим песням, говорящим о любви матери, звучат так называемые смертные байки. Голод, нищета заставляли видеть в ребенке лишний рот. Такая песня-байка говорила:

Спи, спи, хоть сегодня умри,
Сколочу гробок из сосновых досок,
Снесу на погост,
Пошлачу, повою, в могилку зарюю.

Немного таких смертных баек, порожденных действительностью старой Руси. Но не учитывать их нельзя. Они отражают ту тьму, которая властвовала в нищей, голодной крепостнической деревне.

Колыбельные песни имеют своеобразный ритм, подчеркиваемый конечными рифмами (или созвучиями гласных и согласных), за которыми следует небольшая пауза.

Каждая строка песни рифмой и паузой выделяется ритмически:

А баю, баю, баю,
Маню милую мою!
Гули прилетели,
Сели-посидели.
Стали гули ворковать,
Маня стала засыпать...

Наиболее характерный метрический размер для колыбельных песен — четырехстопный хорей (разумеется, с обычными для народной поэзии отклонениями от книжной стихотворной метрики).

Своеобразие ритмики колыбельных песен связано с колебательными движениями, которыми убаюкивали ребенка. Особое строение колыбельных песен было замечено еще М. Ю. Лермонтовым, который создал «Казачью колыбельную» (впоследствии ставшую популярной песней), чередуя четырехстопный и трехстопный хорей.

Песни, которыми развлекали маленьких детей, более разнообразны в ритмическом отношении, чем колыбельные. Тематика и образы их просты. Они нередко сочетаются с игрой. Такими известны песни-забавы «Ладушки, ладушки! где были? У бабушки...» (при произнесении похлопывают ручками ребенка друг о друга; при словах: «полетели, на головку сели» — поднимают ручки ребенка и прижимают ладошки к голове), «Сорока-белобока, кашку варила...» (водят по ладошке ребенка, загибают пальчики и т. д.).

Были популярны песни, состоящие из цепи вопросов и ответов.

Антон большой купил горшок,
— Зачем горшок? — Кашу варить.
— Зачем варить? — Детей кормить.
— Зачем кормить? — Гулять водить...

В качестве детских бытовало много шуточных, юмористических песен о зверях и птицах (так, значение детской песни приобрела песня «Жил-был у бабушки серенький козлик», «Комар-комарочек, тоненький носочек» и др.). В круг детских песен эти песни вовлекались потому, что они рассказывали забавные истории о птицах и зверях. Песни для детей представляют

особую группу песенной поэзии, примыкающую к жанру протяжной лирики, но имеющую и особые жанровые черты, связанные с запросами их аудитории. Характерными признаками этих песен является не только образное выражение материнской мечты и ритмическое своеобразие колыбельных, но и простота содержания, образов и формы развлекательных песен, доступных детям младшего возраста.

ПЕСЕННЫЕ ПЕРЕДЕЛКИ СТИХОТВОРЕНИЙ

Развитие стихотворной лирики в XVIII и XIX вв. и создание песен на слова поэтов оказало существенное воздействие на народную песенную поэзию. Под влиянием форм книжной лирики несколько перерабатывались и изменялись традиционные протяжные, игровые и другие песни¹. Такие песни имеют несомненный интерес для исследователя, но художественное значение их в большинстве случаев невелико, так как в них механически соединялись особенности поэтики традиционной народной лирики с приемами книжного стихосложения. Несравненно большее художественное значение имеют песенные переработки стихотворений поэтов, утверждавшиеся в народном музыкальном быту уже со второй половины XVIII в. Литературное происхождение обнаруживается у многих песен, получивших массовую известность еще в XVIII—XIX вв. Таковы, например, «Сережа-пастушок» (М. В. Ломоносов), «Пчелка золотая, что ты жужжишь» (Г. Р. Державин), «Вечерком красна девица» (Н. М. Ибрагимов), «Стонет сизый голубочек» (И. И. Дмитриев), «Я вечер в лужках гуляла» (Г. А. Хованский), «Вечер поздно из лесочка» (приписывается П. Ковалевой-Жемчужовой, крепостной актрисе, впоследствии жене графа Шереметьева), «Вниз по матушке по Волге» (неизвестного автора) и многие другие².

Уже в XVIII в. характерной чертой песенных переделок стихотворений поэтов, отличающей их от традиционной народной лирики, является их сравнительно небольшая вариативность и импровизационность. В музыкальном быту живет сравнительно устойчивый текст переработанного народом авторского стихотворения. В огромном большинстве случаев за песенными переработками стихов отчетливо виден первоначальный авторский текст. Стихи, входя в народную лирику, вносили

¹ Образы песен, испытавших воздействие книжной лирики, имеются, например, в сборнике П. С. Ефименко «Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии». М., 1878 (см., например, песни мезенские: науличные под № 28, 56; вечериночные — № 1, 3, 71; песни нижежские, девичьи — № 5, 6, и др.).

² Богатый материал по истории литературной песни содержится в книге И. Н. Розанова «Песни русских поэтов». М., «Советский писатель» (большая серия «Библиотеки поэта»), 1936.

ранее неизвестную песенному стихосложению метрическую организацию стиха и правильное чередование рифм (парные, перекрестные, обхватные), ранее встречавшиеся только в немногих жанрах народной песни (парные рифмы в трудовых, игровых, колыбельных песнях).

Утверждая новую жанровую форму в народной лирике, литература уже с XVIII в. вводила в фольклор пастораль, романс, балладу и другие разновидности книжной поэзии. Разумеется, они не оставались неизменными. Иногда они сближались с традиционными песнями, а иногда сочетали воедино разные жанровые признаки литературных произведений. Постепенно в жанре песенных переработок стихов поэтов образуется две основных разновидности: песня и романс. Песням содержание дают преимущественно темы общественного и семейного быта (среди них тема любви и отношений влюбленных или мужа и жены занимает очень видное место; см. «Не брани меня родная» А. Е. Разоренова, «Обойми, поцелуй» А. В. Кольцова, «То не ветер ветку клонит» С. Н. Стромиллова и др.). Форма романса получает развитие во второй половине XIX в. Романс сосредоточивает внимание на внутреннем мире человека, на его индивидуальных лирических, любовных переживаниях (см. «Глядя на луч пурпурного заката», «Накинув плащ, с гитарой под полою» и др.). Разумеется, четкой грани между песнями и романсами литературного происхождения не существует, и одна форма может переходить в другую.

Далеко не всякое стихотворение поэта переходило в народ. Народными песнями делались те стихи поэтов, которые были сюжетны и по идейному содержанию и образам были близки народной поэзии. Сюжетность, как существенный признак народной лирики, делается обязательной и для этого жанра песенной поэзии, формирующегося в XVIII — начале XIX в. Показательно, что народными песнями становятся отрывки из дум К. Ф. Рылеева «Смерть Ермака» и «Иван Сусанин», передающие наиболее напряженные моменты описываемых событий. Песнями становятся такие стихотворения А. С. Пушкина, как «Узник», «Под вечер осени ненастной», «Утопленник», «Черная шаль», «Казак», «Буря мглою небо кроет» и др. Вопли как песни в народную поэзию «Тамара» М. Ю. Лермонтова, «Отворите мне темницу», «Выхожу один я на дорогу», «Воздушный корабль», «Бородино» и многие другие. Сюжетны стихи А. В. Кольцова, ставшие песнями, и большинство других произведений, распространившихся в народе. Многие из этих песен близки фольклору и по образам. Так, образ пойманного, закованного орла (сокола), один из любимых образов народной поэзии, входит в творчество А. С. Пушкина и в его разработке возвращается в фольклор («Узник»); образы народной поэзии, зазвучавшие

в стихах А. В. Кольцова, стали жить новой жизнью, вновь включаясь в лирическую массовую песню народа; поэт, черпая образы из творчества народных масс, нередко возвращал их народу, обогащая фольклор. Но нельзя не учесть и того, что песни-стихи поэтов вносили в песенную поэзию различные образы, ранее не встречавшиеся в фольклоре. Не только литература обогащалась, обращаясь к фольклору, но и фольклор становился богаче, глубже, разнообразнее под воздействием творчества писателей. В этом процессе общения фольклора и литературы песням-стихам поэтов принадлежит видное место. Стихи, ставшие песнями, творчески осваивались и перерабатывались народом. В основном, песенные переработки стихов шли в следующих направлениях: а) «редактирования» авторского текста; б) переработки, при которой сохраняется сюжет, но меняется характер образа и вносятся новые черты в идейное содержание; в) создания нового в сюжетном отношении и по образам текста при использовании ритмико-мелодической основы популярной песни и отдельных, наиболее характерных для нее слов и выражений.

ПОЭТИЧЕСКИЕ И КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИЕМЫ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

Различные жанры народной лирики, в основном, имеют общие поэтические и композиционные приемы. Существенное отступление от традиционной поэтики наблюдается лишь в песенных переработках стихов поэтов, сохраняющих особенности литературного стихосложения. Во всех других жанрах отдельные специфические черты формы песенных текстов — лишь детали, придающие своеобразные очертания тому общему, что характерно для народной песенной поэзии в целом.

Основные, характерные черты традиционной народной лирики, которые позволяют отличить ее от литературного стихотворения даже на слух, при чтении, и будут отмечены при рассмотрении поэтики песни.

Для большинства жанров традиционной песенной лирики не характерно строфическое или куплетное строение песни. Ритмическое своеобразие и характер рифмовки в значительной мере зависят от того, как поется народная песня¹. Подлинный текст песни существует в распеве, а не в прозаическом пересказе. Хоровое пение обычно ведется запевалой; выделяются верхний и нижний голоса, свободно варьирующие мелодию. Обычно

¹ С музыковедческой стороны народные песни здесь не рассматриваются. Специальный анализ песен как произведений народной музыки см. в кн.: Т. В. П о л о в а. Русское народное музыкальное творчество. Музгиз, 1955.

хор подхватывает запев и развивает музыкальную фразу так, что четкость деления на строки текста песни исчезает. Художественный образ возникает из сочетания слова и напева. Несколько существенно может измениться текст песни в распеве ее хором, показывает сопоставление записей одного из вариантов песни «Горы Воробьевские», сделанных под диктовку и во время пения хором.

Текст, записанный под диктовку:

Уж вы горы мои, Воробьевские,
Ничего вы, мои горы, да не спородили,
Спородили вы, горы,
Сер горюч камень.

Текст, записанный во время пения:

Эх, да уж вы, э... эх, да горы...
Эх, да горы, вы горы да мои, эх,
Эх, да горы Во... горы Воробьевские...
Воробьев... Воробьевские ниче... эх,
Ничего вы, мои горы, да...
Горы не спородили.
Спородили... эх, да спородили вы,
Спородили вы, да, эй, да вы, горы,
Горы да вы сер,
Сер горюч камень...

Песня, записанная под диктовку, по существу только костяк, на основе которого певец и хор импровизируют вариант произведения. Как видно из приведенного примера, ритмическое строение песни при пении его может совершенно измениться, ударения переносятся с обычных слогов на другие, слова рассекаются пополам, текст дополняется восклицаниями, концы и начала строк сливаются воедино. Рифма, завершающая строку, разместится, в такой песне не может повторяться закономерно.

Распев песни может и менее ощутимо отражаться на изменении текстового костяка ее, но характер самих изменений в принципе остается тот же; ритмическое строение песни определяется ее мелодией. Мелодия же оказывает воздействие и на рифмовку. Народная лирика не следует правильному чередованию рифмы. Несколько строк могут быть вовсе не рифмованы, и тут же следующие три-четыре строки связываются рифмой (скопление рифм). Чаще всего в народной песне встречается не рифма (мужская или женская), а консонансы и ассонансы (созвучия гласных и созвучия согласных звуков).

Народная песня, как мы уже говорили, всегда сюжетна. Нередко сюжет имеет введение, заставку, иногда называемую запевом. Песенный запев имеет форму или обращения к чему-

либо, или эмоционального восклицания, передающего состояние, настроение лица, которое в песне говорит о своей жизни, о своих переживаниях. В песне о безрадостной жизни молодца, заключенного в тюрьму, в песне «Жавороночек» запев:

Все люди живут, как цветы цветут,
Моя голова вянет как трава!
Ты воспой, воспой, жавороночек,
Сидючи весной на проталинке!
Куда ни пойду — в беду попаду...

Запев может иметь и простую форму обращения, как в известной «Дубравушке» («Не шуми, мати, зеленая дубравушка») или в песне о побеге разбойников:

Ты взойди, взойди, солнце красное!

Основная часть песни, следующая за запевом, описывала действие, используя прием повествования от третьего лица (от исполнителя песни), монолог, диалог. Так, в хороводной песне «На улице дождик большой — дробный поливает» рассказывается, как в непогоду брат встречает сестру. За этой экспозицией сюжета следует диалог — разговор брата и сестры. Сестра рассказывает о своей тяжелой жизни в семье мужа; брат убеждает ее потерпеть. Этот диалог и является основным звеном в сюжете песни, повествующей о мытарствах молодой женщины в чужой семье. В форме диалога построены известные песни о том, как молодец у колдунца загадывал загадки девушке; о том, как дочь, проснувшаяся ночью и не нашедшая матери, спрашивала отца, куда он «склал-сделал родну матушку»; о том, как молодой казак уговаривал девку ехать в чужую сторону, говоря, что там речка медом потекла, а девка отвечала, что она знает, как речи его обманчивы, и многие другие песни.

Широко используется монолог в народной песне. Нередко он имеет форму лирического раздумья, как в приведенной песне о «Жавороночке», в песне «Спасибо тебе синему кувшину, что развеял мое горе, горе да кручину», «Ах ты молодость, моя молодость, ты когда прошла, прокатилась» и в других. Распространен также прием монолога — обращения к товарищам, коню, птице с просьбой рассказать о герое (героине) и его судьбе на чужой стороне или передать весть любимому человеку. Такая форма монолога, составляющего основную часть песни, встречается, например, в песне «Уж ты, степь Моздокская» (ямщик умирает и наказывает товарищам передать наказ жене), «Горы Воробьевские» (солдат умирает, наказывает коню передать весть о нем родным), «Черный ворон» (просьба передать весть родным) и др. Встречается также монолог, как рассказ героя о себе, своей любви или о случившихся событиях (например, ямщиц-

кие песни) и другие приемы введения в текст песни монологического развития действия.

Повествовательные части народных песен строятся различно. Обычный рассказ о происходящем нередко осложняется детализацией описаний, введением многочисленных подробностей, как в следующей песне:

Ко колодезю было ко студеному,
Еще ко ключику было ко гремучему —
Добрый молодец свел коня поить,
Напоивши коня, во луга пустил,
Из лугов-то привел, стал овсом кормить,
Накормивши овсом, стал оседлывать...

Замечательным приемом детализации повествовательной части, а иногда и монологов, включаемых в текст песни, является прием ступенчатого сужения образов. В песне последовательно перечисляются образы в порядке постепенного уменьшения их емкости, их значения и через этот ряд «уменьшающихся ступеней» песня подводит к герою или героине, о жизни и переживаниях которых идет речь. Такова песня, в которой образы расположены в следующем порядке: долина, на долине река, у реки берега, на берегах пески, на песках сады, в саду герой. Текст этой песни следующий:

Долина, долина ты зеленая,
По тебе, долина, дорожка широкая,
Дорожка широкая, реченька быстрая,
Реченька быстрая, круты бережочки;
Как на крутеньком бережочке,
На нем желтые песочки;
На желтеньких песочках
Стоят три садочка.
.....
А во третьем садочке
Мать с сыном гуляла,
Мать с сыном гуляла,
Мать сыну певала.

Ступенчатое сужение в данном случае строится на использовании образов природы. Очень часто в лирической песенной поэзии встречается ступенчатое сужение, перечисляющее членов семьи в последовательности их значимости. Во главе старой семьи всегда стоял отец, следующим по степени значимости человеком была мать, затем сыновья, затем дочери. Аналогичный порядок значимости был в чужой семье; в ней главенствовал свекр (отец мужа), за ним шла свекровь (мать мужа), затем шли деверья (братья мужа), золовки (сестры мужа), наконец, самый муж и жена.

Такой порядок сохраняется во множестве песен, являясь нередко основой композиционного построения текста. приме-

ром может служить песня, рассказывающая о том, как жена вошла в чужую семью, как она сначала не покорилась мужу и как муж ее стал учить плетью; она обращается к свекру:

Свекор-батюшка
Отними меня
От лиха-мужа,
Змея лютого!
Свекор-батюшка
Велит больше бить,
Велит больше бить,
Велит кровь пролить...

Молодая жена обращается к свекрови, но и

Свекровь-матушка
Велит больше бить,
Велит больше бить,
Велит кровь пролить...

Так же отзываются на просьбы молодой женщины деверья, наконец золовки. Песня завершается тем, что, не найдя защиты, молодая жена

Мужу покорилась,
В праву ножежку поклонилась.

Менее распространенными типами ступенчатого сужения являются такие песни, которые используют описание жилища, описание наряда и перечень социальных отношений.

В описании жилища перечисление обычно идет в следующем порядке: улица деревни, на улице усадьба крестьянского дома, за забором стоит самый дом, в доме горница, в горнице и находится герой или героиня.

В описании наряда (наиболее часто этот прием встречается в свадебных песнях) рассказывается, в какие наряды и как облачена, например, невеста.

Социальные отношения, включаемые в песню, дают перечень представителей различных социальных групп в порядке того положения, которое они занимают в данном обществе.

Ступенчатое сужение благодаря включению ряда различных образов может стать костяком композиционного строения песни (см. приведенный пример ступенчатого сужения с перечнем членов чужой семьи). Этот прием получил большое развитие в русской песенной лирике, так как органически связан с сюжетностью ее, позволяет, строя сюжет, точно и глубоко очертить конфликт героя песни с окружающими его людьми¹.

¹ Прием ступенчатого сужения исследован Б. М. Соколовым в его статье «Эксперименты в области поэтики русского фольклора». «Художественный фольклор», вып. 1. М., ГАНХ, 1926.

Широко распространен в песенной поэзии также прием исключения единичного из множественного, который строится на противопоставлении героя или героини окружающим людям. Этот прием встречается, например, в любовной лирической песне «Одна девица сирота уродилася». Песня говорит: «Все подружки-то гуляют, одна девушка плачет». Эта девушка — сирота, у нее нету роду-племени, и мил друг обманул ее.

Такова же песня, начинающаяся словами: «А все цыганеночки пьют, они гуляют, один цыганеночек не пьет, не гуляет». Дальше в песне рассказывается, что цыганеночку горько, больно, потому что девушка, которую он любит, не любит его.

Одним из выразительных приемов поэтики фольклора, особенно богато разработанным в народной лирике, является психологический параллелизм. Параллелизм — сопоставление или противопоставление двух образов: первый заимствован из внешнего, обычно растительного или животного мира, второй — образ человека. Через сопоставление образов, через сближение явлений растительного или животного мира характеризуется состояние или действия человека. В лирической поэзии распространен параллелизм трех типов:

1) положительный (иначе: логический, прямой); в нем действия развиваются в одном направлении («Белая березонька к земле приклоняется, добрый молодец с матушкой прощается»);

2) отрицательный; в нем противоположение параллелей: второй образ раскрывается через отрицание в первом образе («Не белая береза к земле приклоняется — добрый молодец с матушкой прощается»). Отрицательный параллелизм очень близок отрицательному сравнению. Образуется отрицательный параллелизм большей частью независимо от других форм параллелизма и от сравнений; но есть также случаи превращения положительного параллелизма в отрицательный, как в приведенном примере;

3) формальный; в нем параллели логически не связаны, сохраняется только форма сопоставления. Так, например, в логическом параллелизме мы встречаем сопоставление образов: «Утушка плывет по реченьке — Машенька идет по бережку» (параллель создает образ плавно, неторопливо идущей девушки). В формальном параллелизме сопоставляемые образы не дополняют и не раскрывают друг друга; например: «Утушка плывет по реченьке — молодец с Машенькой разговаривает».

Параллелизм различается также по количеству параллелей: двухчленный, трехчленный, многочленный. В отдельных случаях развернутый параллелизм представляет собой цельный (и всегда высокохудожественный) песенный текст. Так, песнь говорит, как сокол летал по воле, бил разну птицу, грозен был,

но его поймали, посадили в клетку, опутали путами ноги, одели на очи занавески, клетку заперли кренко-накрепко; гулял добрый молодец по широкой реке, бил купцов-бояр, грозен им был, но его поймали, посадили в земляную тюрьму, сковали кандалами ноги, не видно ему свету белого, заперли тюрьму замками крепкими, немецкими («А еще сокол по воле летал...»). На поэтическом приеме многочленного параллелизма построены варианты песни о соколе, которого ловят вражьи вороны, подпаливают ему крылья; о казаке (атамане Краснощекове), которого ловят враги и допрашивают — пытаются его; варианты песни о том, как соколы отбили от лебединого стада белую лебедушку, добры молодцы отбили от подружек красну девушку; варианты ряда других песен¹.

Близки параллелизму краткие и развернутые сравнения песенных образов. Параллелизм сопоставляет образы; следовательно, сохраняет их самостоятельность, неподчиненность друг другу; в нем образы взаимно дополняются. Сравнение, по песенному выражению, «применяет» один образ к другому, подчиняет главному образу тот, с которым он сравнивается. Формально это различие обычно выражается в том, что образ человека в параллелизме дан второй параллелью, в сравнении же он дан начальным, исходным образом (см. «Ясен сокол-добрый молодец»; «Добрый молодец ровно ясен сокол»). Образы, вводимые в песню для характеристики человека, его действий, его состояния, в параллелизмах и в сравнениях одинаковы. Эти образы настолько прочно входят в сознание людей, как характеристики тех, о ком поется в песне, что могут выдвинуться на первый план, стать основными. Процесс осознания сравниваемого или сопоставляемого образа, как главного, особенно ясен в параллелизме; в нем первая параллель как бы вбирает в себя содержание второй. Когда, например, говорится о лебедушке, летящей по поднебесью, все хорошо понимают, что речь идет о невесте. Или когда говорится о соколе, ясно, что речь идет о добром молодце. В результате такого перенесения содержания второго образа параллелизма на первый надобность в расшифровке (т. е. во второй параллели) может исчезнуть, тогда вторая параллель отпадает. Так образуются песни-символы, в которых весь текст состоит только из первой параллели.

Круг образов, раскрывавших состояние души, качества, поступки человека, был определен и довольно устойчив, так как он выражал взгляды народа, его представления о том, каким должен быть человек, как он должен жить. Определенность

¹ Детальный анализ разных видов параллелизма дан А. Н. Веселовским в статье об этом приеме поэтики в I томе собр. сочинений («Поэтика», 1913). См. А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, М., 1940.

и устойчивость образов, привлекаемых для характеристики песенного героя, явилась основой для символики народной лирики (т. е. для иносказательного изображения жизни человека, его чувств, его поступков). В песнях символами девушки являются: лебедь белая, касаточка, перелочка, березонька, красная калинушка; символы молодца — ясный сокол, сизый орел, дуб; муж с женой — селезень с утушкой; вдова — горькая кукушица; дети при отце — звезды при месяце и т. д. Символы раскрывают и переживания человека, и события его жизни. Тяжкая доля, горькая судьба человека выражена символическим образом полыни — горькой травы; брак раскрывался символом перевода девушки парнем по мостику через речку быструю, или ломаньем в саду вишня-орешенья или другими символами; ушедшая любовь выражалась в символическом образе отцветшего сада, увядших цветов, мороза, все застудившего, и т. д.

Символы народной поэзии богаты и разнообразны. Сочетаясь с параллелизмами, сравнениями, ступенчатым сужением, они являются одним из основных элементов поэтики традиционной народной лирики.

Как и в других жанрах фольклора, в песне широко используются постоянные эпитеты и одинарные (темный лес, белые рученьки, резвые ноженьки и т. д.), и двойные (чист-ясен сокол, млад-ясен месяц, зла-горючая крапивушка, рус-кудряв добрый молодец и т. д.). Лирика пользуется приемами инверсии (вместо: зелен луг — луг зелененький, вместо: чистое поле — поле чистое и т. д.), различными формами повторов (например, повтор слова, повтор целого стиха и т. д.), звукописью и т. п.

Традиционная форма народной поэзии складывалась веками и долгое время сохранялась как ведущая форма народной лирики. Песенная поэзия начинает меняться и перерабатываться только в период разложения феодально-крепостнического строя, зарождения и созревания капиталистических отношений в России, под воздействием того, что в это время происходит в культуре, литературе и искусстве. Появление в составе народной лирики жанра песенных переработок стихотворений — одно из ярких проявлений тех изменений народной поэзии, которые становятся очевидными во второй половине XVIII — первой половине XIX в. Народная лирическая поэзия в дальнейшем не остается в том виде, как она сложилась к середине XIX столетия. Она продолжает развиваться и изменяться; в лирике теряются одни формы, появляются другие, исчезают одни песенные жанры, рождаются другие. Но, говоря о состоянии народной лирики в феодальной Руси и в период формирования в России капитализма, мы должны признать, что и в то время богатства песни, созданной народом, были огромны, и что эти богатства

являются существенной частью того культурного наследства, которое мы берем из прошлого, бережно храним и передаем новым поколениям.

СБОРНИКИ ПЕСЕН

Чулков М. Д. Собрание разных песен, ч. I—IV, 1770—1774 (переиздано Академией наук в 1913 г.).

Киреевский П. В. Песни. Новая серия. Под ред. М. Н. Сперанского, т. II, вып. 1, М., 1918; вып. 2, М., 1929.

Ефименко П. С. Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии. Труды Этнографич. отдела О-ва любителей естеств., антропол. и этногр. М., 1878.

Соболевский А. И. Великорусские народные песни, т. I—VII. СПб., 1895—1902.

Шейн П. В. Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях и т. д., т. I, вып. 1. СПб., 1898.

Лопатин Н. М. и Прокунин В. П. Сборник русских народных лирических песен, т. 1—2. М., 1889.

Истомин Ф. М. и Дютш Г. О. Песни русского народа. СПб., 1894.

Истомин Ф. М. и Ляпунов С. М. Песни русского народа. СПб., 1899.

Соколовы Б. и Ю. Сказки и песни Белозерского края. М., 1915.

Линева Е. Э. Великорусские песни в народной гармонизации, вып. 1, 2, СПб., 1904, 1909.

Песни Пинежья. Материалы Фонограмм-архива, собранные и обработанные Е. В. Гиппиус и З. В. Эвальд, кн. II, М., 1937.

Розанов И. П. Песни русских поэтов. «Советский писатель», 1936.





КАЛЕНДАРНАЯ ПОЭЗИЯ И ОБРЯД

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Земледельческие календарные обряды, посредством которых люди стремились получить большой урожай, возникли в связи с бессилием перед лицом природы человека, уже имевшего трудовой опыт, но еще не владевшего научными знаниями. Не умея полностью поставить себе на службу окружающую природу, люди хотели использовать силы, существовавшие в их воображении. Практический трудовой опыт, наблюдения, сделанные над окружающей действительностью, соединяются в календарной поэзии и обряде со стремлением посредством магических действий и заклятий добиться благополучия, успеха в работе.

Обряды отразили дохристианские верования: поклонение солнцу и земле, обожествление животных, культ предков. Под влиянием господствовавшего в дореволюционной России церковного православия эти языческие представления приобрели христианские черты. Религия, утверждавшаяся господствующим классом, повлияла на народные верования, определив их конкретные формы.

Здравый смысл и трудовой опыт лежат в основе культуры русского народа. Об этом говорит еще В. Г. Белинский в «Письме к Гоголю»: «Приглядитесь пристальнее, и вы убедитесь, что это по натуре глубоко атеистический народ. В нем еще много суеверия, но нет и следа религиозности. Суеверие проходит с успехами цивилизации, но религиозность часто уживается и с ними... Русский народ не таков; мистическая экзальтация не в его натуре; у него слишком много для этого здравого смысла, ясности и положительности в уме, и вот в этом-то может быть, огромность исторических судеб его в будущем... Его грех обвинять в религиозной нетерпимости и фанатизме, его скорее можно

похвалить за образцовый индифферентизм в деле веры... Религиозность проявилась у нас только в раскольничьих сектах, столь противоположных по духу своему массе народа и столь ничтожных перед нею числительно»¹. «Здравый смысл, ясность и положительность в уме», т. е. стихийно-материалистическое отношение к действительности, преобладают над религией, вызывая критическое отношение к ее образам, заставляя и об иконе сказать: «Годится — молиться, не годится — горшки покрывать».

Календарные обряды и фольклор получили свое наименование оттого, что они сопровождали труд народа в течение всего года. Они отражают все стороны трудовой деятельности: земледелие, скотоводство, охоту, рыболовство. В русском народном творчестве ведущее место занимает земледельческий календарный фольклор, так как именно земледелие было основным занятием восточных славян.

ЦИКЛИЗАЦИЯ КАЛЕНДАРНОЙ ПОЭЗИИ. ЕЕ ТРУДОВАЯ ОСНОВА

Календарный фольклор² в старых исследованиях и учебных пособиях делился на четыре цикла по временам года (см. работы И. Сахарова, Е. Аничкова, Ю. М. Соколова и др.) или на два цикла (зимнего и летнего солнцеворотов; см. работы Ф. И. Буслаева, А. Н. Афанасьева и др.). Обе эти циклизации не могут быть приняты. Четырехцикловое деление календарного фольклора неверно потому, что в его основу кладется понятие времени года, характеризующее состояние природы в данный отрезок времени, и таким образом природные и климатические условия толкуются как основа для всей трудовой деятельности и календарного поэтического творчества народа. Эта система циклизации нечетка и в отношении разграничения обрядов: она, например, отрывает уборочную сенокосную пору, приходящуюся в большинстве мест России на июль, от полевых уборочных работ; переход от работы в поле к работе дома (октябрь), относя к осени, отделяют от всего цикла зимней трудовой деятельности крестьянина и т. д.

Деление календарного фольклора на два цикла — зимний и летний — не может быть принято потому, что в основу циклизации оно кладет культ солнца, т. е. религиозные представления о годовом «воскрешении» солнца, его «разгорании» летом и «смерти» зимой. Это по существу является идеалистической попыткой вывести духовную культуру из религии.

¹ В. Г. Б е л и н с к и й. Избр. соч. Вступительная статья и примечания Ф. М. Головенченко. М., Гослитиздат, 1948, стр. 617.

² Далее под этим термином будут подразумеваться и календарные обряды, и календарная поэзия.

И состояние природы в то или другое время года, и религиозные верования, несомненно, воздействуют на характер и конкретные формы календарного фольклора. Но не они определяют его особенности. Особенности календарного фольклора определены трудовой деятельностью крестьянина, осуществляемой в конкретных исторических и географических условиях. Обусловленный сельскохозяйственным трудом календарный фольклор делится на два основных цикла: 1) обрядов, направленных к подготовке и увеличению урожая, и 2) обрядов, сопровождающих уборку урожая.

Цикл обрядов, направленных к подготовке и увеличению урожая, в условиях России приходится на октябрь — июль и имеет две редакции, зависящие от состояния природы: зимнюю (октябрь — февраль) и весенне-летнюю (март — июль).

Цикл обрядов, сопровождающих уборку урожая, кратковременен и охватывает конец лета и осень (август — сентябрь).

Обряды обоих циклов отличаются самым своим характером: в первом цикле в большинстве случаев они имеют вид самостоятельных действий, совершаемых параллельно с проводимыми работами или даже независимо от них; обряды второго цикла почти всегда не самостоятельны, а лишь сопровождают уборочные работы.

Главные моменты обрядов, «подготавливающих и увеличивающих» урожай: период празднования нового года (25 декабря — 6 января), масленичная неделя (обычно приходится на февраль; время ее празднования зависит от пасхи — восьмая неделя до пасхи)¹, пасхальная неделя, семицкая неделя и троица (семицкая или русальная неделя — седьмая после пасхи; троица — пятидесятый день после нее), купальская неделя (Иван Купала справлялся в ночь с 23 на 24 июня по старому стилю).

Типичным зимним празднеством в старом крестьянском быту являлась новогодняя обрядность, связанная с представлениями о возрождении солнца как начале нового годового сельскохозяйственного периода.

Масленица содержала некоторые черты, характерные для зимних празднеств, вместе с тем изображала преодоление зимы, победу над ней; следовательно, как бы зачинала весну.

Весенне-летняя обрядность, связанная с культом растительности, последовательно развертывается в действиях пасхальной, семицкой и купальской недель и подводит к периоду начала уборочных работ (сенокос, жатва и т. д.).

¹ Пасха относится к числу передвижных христианских праздников и справляется в первое воскресенье после первого весеннего новолуния.

Из месяца в месяц осуществлялись наблюдения над состоянием природы, и эти наблюдения являлись основой для обобщения практического опыта крестьян, для заключений о причинно-следственных явлениях в природе, которые всегда надо иметь в виду при работе в поле или дома. Опыт земледельца в сельскохозяйственном крестьянском календаре имел главное значение; обряды, отразившие верования, были сопутствующим явлением, которое с развитием культуры и внедрением в народные массы научных знаний должно было неизбежно отмереть.

СОСТАВ КАЛЕНДАРНОЙ ПОЭЗИИ И ЕЕ ОСОБЕННОСТИ

Календарные обряды включают различные жанры народно-поэтического творчества: пословицы, поговорки, заговоры, присловья, песни и пр. Особый интерес имеют обрядовые песни, высокохудожественные и разнообразные по тематике. Круг песен, включаемых в обряд, значительно шире понятия «обрядовая лирика». Большинство песен, исполняемых во время обрядов, по происхождению и характеру не являются обрядовыми. Это обычные лирические песни, особенно любимые, а потому с охотой исполняемые при первом удобном случае. Во второй половине XIX и в начале XX в., когда календарный обряд стал приобретать игровой характер, к обряду нередко прикрепляли лирические песни, тематически отвечающие обряду. Например, в начале XX в. весенней песней (при выгоне скота в поле) стал романс XVIII в. «Сережа-пастушок», а жнивной — «Раз полоску Маша жала».

Необрядовые по происхождению песни тесно сплетались с обрядовыми; художественная форма тех и других подчас почти не различалась. Особенностью календарных обрядовых песен являлось обилие образов, связанных с заклитием плодородия, с пожеланием благополучия в хозяйстве, с трудовой деятельностью человека. Учитывая это, в обзоре обрядовых песен будет отмечена только своеобразная образность обрядовой лирики; общие же для обрядовой и необрядовой поэзии черты поэтики исследуются в главе о народной лирической песне.

ОСНОВНЫЕ ТЕМЫ И ХАРАКТЕР ЗЕМЛЕДЕЛЬЧЕСКОГО КАЛЕНДАРЯ

Основной темой произведений зимнего периода земледельческого календаря, когда полевые работы не проводятся и крестьянин работает на своей усадьбе, является обработка полученных летом и осенью продуктов; основная тема произведений весенне-летнего периода календаря — полевые работы.

В эти темы органически входят наблюдения над природой, отражающие стремление предугадать грядущее. Большое место

при этом занимают наблюдения над состоянием солнца в разные периоды года. Народные поговорки и приметы, относящиеся к октябрю—ноябрю, отмечали становление зимы и во многих случаях пытались предугадать, будет она суровой или мягкой; поговорки и приметы декабря — февраля ориентировали уже на то, какими будут весна и лето; приметы весенне-летнего периода отмечали предстоящую солнечную погоду или дожди, тепло или холод и пытались предугадать, какой будет урожай. Примечали также, какая погода будет в ближайшие дни. Например, говорили: «Иней на деревьях — к морозу, туман — к теплу»; «Солнце зимой морозит, летом греет»; «Зимой вокруг луны круг — к морозу, ясные звезды — на холод» и т. д.

Используя имена церковных святцев как указание на число месяца, крестьяне создали своеобразный календарь сроков работы, указатель погоды. Так, о 30 октября, когда во многих местах России устанавливался санный путь, говорили: «На Осию колесо прощается с осью»; во второй половине ноября понижалась температура, народ примечал: «На Студита (Федор Студит — 26 ноября) стужа, что ни день — лютей да хуже»; о зимнем солнцевороте говорили: «С Спиридония-солнцеворота (25 декабря) солнце на лето, зима на мороз поворачивает».

21 февраля отмечали поговоркой: «На Захария Серповидца гляди серпы на лето», 18 марта называли днем Конона-огородника (по церковным святцам — Конона Градиря) и говорили: «На Конона копай грядку» и т. д. Имена святых в народном календаре были использованы как замена числа и месяца и получали бытовое осмысление. В результате к именам святых присоединялись прозвища, характеризующие или этот период года, или работу, начинающуюся в данное время, или какие-либо бытовые черты. Так, Параскева Пятница (11 ноября) называлась Параскевой Льяницей (начиналась обработка льна), Грязнихой (из-за грязи, бывшей в это время года); Евдокия, в народной огласовке Авдотья, получала прозвище Подмочи порог (14 марта начинались оттепели, около крыльца появлялись лужи), Плющихи (снег «сплющивается» под весенним солнцем); Елена (Алена: «Сей лен на Ален» — 3 июня) стала зваться Льяницей; Ирина (Орина) — Рассадницей, так как в это время высаживали рассаду; Никита — Репорезом (убирали репу) и Гусепролетом (улетали гуси) и т. д.

РЕЛИГИОЗНЫЕ СУЕВЕРИЯ В КАЛЕНДАРНЫХ ОБРЯДАХ

Однако, несмотря на явно выраженную в народном сельскохозяйственном календаре трудовую основу, несмотря на то, что в нем главным является практический опыт земледельца, согласовывающего свою работу с погодой и учитывающего

климатические и географические особенности, — считать календарный фольклор частью метеорологии, агротехники и тому подобных наук неправильно. Народный календарь не дает научного объяснения наблюдаемым фактам, а только фиксирует их, наблюдая причину и следствие в явлениях природы. Надо также учесть, что в ряде случаев непонимание сущности явления приводило народ к ошибочному толкованию и восприятию следствия как причины. Так, кажущееся движение Солнца вокруг Земли привело к созданию легенды о неподвижном положении Земли («Земля стоит на трех китах»), вокруг которой ходят Солнце, месяц, звезды. Прилет птиц весной создает легенду, что птицы приносят весну, в то время как наступление весны вызывает перелет птиц и т. д. Тормозящую роль в развитии народных знаний при этом играла религия, которая ложно истолковывала явления природы, социальной, общественной жизни и деятельности людей. С суеверными, а следовательно религиозными, истолкованиями происходящего связаны разнообразные, большей частью магические в своих истоках обряды. Реакционную роль играло не только христианство с характерной для него отвлеченностью религиозных идей и проповедью аскетизма, но и более ранние формы религии, сохранявшиеся в пережитках у русских вплоть до революции. Однако большинство обрядов в связи с развитием народной культуры теряло свой первоначальный смысл, перерождалось, делалось обычным праздничным развлечением главным образом молодежи. Познание действительности разрушало религию, магические действия теряли всякий смысл. Религиозно-обрядовое отношение исчезало с появлением действительного господства человека над силами природы. Уже в XIX в. большая часть произведений русского календарного фольклора представляла игры, праздничные забавы и развлечения, а не религиозные магические обряды.

НОВОГОДНЯЯ ОБРЯДНОСТЬ

Новогодняя обрядность начинает круг календарного фольклора. Начало годового счета времени обуславливается производственной жизнью людей. У русских, издавна бывших земледельцами, новый год связан с «возрождением» солнца — источника света и тепла. В условиях средней и северной России исконным новогодним периодом крестьянского календаря следует считать время зимнего солнцеворота, совпадавшее с христианским праздником рождества Христова и крещения (25 декабря и 6 января по старому стилю). Официально праздновавшиеся на Руси мартовский (1 марта) новый год и сентябрьский не являлись народными, так как были привнесены с введением

христианства (новый год 1 марта) или обосновывались текстом священного писания («церковный» новый год 1 сентября) и соответствовали срокам начала и конца полевых работ в среднеземноморской полосе, где создавались книги «священного писания», с которыми связывались эти даты. Среднерусским и севернорусским областям 1 марта и 1 сентября как новогодние даты не соответствовали, так как в этих местностях полевые работы начинались около 1 мая, а оканчивались к 1 октября.

Значение января для русского земледельческого населения раскрывается в народном названии его «Просинец», как русские именовали январь, значит — «светлеющий», т. е. время, связанное с первоначальным возрождением солнца — с начальной датой света, тепла, обуславливающих грядущий труд в полях и получаемый урожай.

Новогодние обряды первоначально имели характер магических действий, определяющих судьбы крестьянского хозяйства в продолжение всего года (так называемая «магия первого дня»). Практическое назначение обрядовых действий обусловило распространение их на все отрасли хозяйства, на людей, домашний скот, домашнюю птицу. Новогодние обряды должны были раскрыть будущее, предохранить от бедствий, увеличить благосостояние и принести счастье.

Русские новогодние праздники имеют свои особенности. Деревенское население собиралось на «посиделки» («вечорки», «игрища» и т. д.), играли в разные игры, пели песни и танцевали, гадали, колядовали. Песни, исполнявшиеся на посиделках, не относились к обрядовым. Это были обычные протяжные-игровые, круговые лирические песни, иногда инсценировавшиеся на святках. Собственно новогодними песнями следует считать подблюдные и колядки.

ПОДБЛЮДНЫЕ ПЕСНИ И ГАДАНИЯ

Подблюдные песни входили в круг гаданий и свое название получили от типа гадания. Гадающие, стремясь узнать, что их ждет в наступающем году, собирались вместе, брали блюдо или большую чашку (суповую), клали в нее, снимая с себя, кольца (или другие украшения), наливали чашку водой и покрывали платком. Хор пел песни, а кто-либо один, не глядя, вынимал из чашки положенные туда предметы; чью вещь вынимали, к тому и относили содержание песни.

Пение подблюдных песен начинали со «славы хлебу».

Хлебу да соли долог век, слава!
Государю нашему¹ доле того, слава!

¹ В смысле: хозяину дома.

Государь наш не стареется, слава!
Его добрые кони не ездятся, слава!
Его цветное платье не носится, слава!
Его верные слуги не стареются, слава! ¹

Прославление хлеба насущного в подблюдных песнях тесно связано с почтительным отношением к зерну и хлебу как к основным продуктам питания, при наличии которых голод невозможен. Из этого возникают и запреты небрежно обращаться с ним (например, бросать его на пол, на землю), и обряды, связанные с ним, использование его для гаданий. Хлеб — символ благополучия, счастья, богатства. Образ хлеба (хлебных злаков, снопов, теста, каравай, посуды для замешивания теста и т. п.) наряду с образом золота (казны, денег и т. п.) типичен и для подблюдных песен, которые разрабатывали темы богатства, прибыли, удачи в хозяйстве и личной судьбе человека. Так, увеличение богатства предрекала широко распространенная подблюдная песня:

Растворю я квашонку на донышке,
Я поставлю квашонку на столбичке,
Подымайся, тесто, в квашонке,
Ты взойди-ко, тесто, с краями ровень,
С краями ровень, еще сверху того!
Слава!

Благополучие в доме сулила песня:

Мышь по горнице бежит,
Каравай в дом тацит.

Грядущий урожай:

Стоит на поле одонья ржи,
Одонья ржи, зерна полна,
Хлеба в закрома пошли.

Образ золота также означал богатство. Такова, например, известная подблюдная песня:

У Спаса в Чигасах за Яузою ², слава!
Живут мужики богатые, слава!
Гребут золото лопатами, слава!
Чисто серебро лукошками, слава!

Приведенные образцы подблюдных песен предсказывали богатство, благополучие, удачу, урожай. Наряду с ними исполняли песни о возможном несчастье: смерти, каком-либо бедствии, рекрутчине, службе на чужбине и т. п. О несчастье в доме говорит песня:

¹ Е. А в д е е в а. Записки и замечания о Сибири. М., 1837. В других вариантах песнь заканчивается словами: «Эту песню мы хлебу поем, хлебу поем, хлебу честь воздаем, слава!».

² Местность в Москве.

Села ворона на матицу¹,
Каркала ворона во всю голову.
В тому дому
Не быть добру.

Группа подблюдных песен о личной судьбе человека широко использует символику образов свадебного обряда и поэзии или рисует реалистическую картину сватовства, счастливой жизни. Такова подблюдная:

Пришла корысть на двор, слава!
Корысть на двор, женихи за стол, слава!

Сватовство же предсказывала песня:

Сей, мать, мучицу, пеки пироги.
К тебе будут гости, ко мне женихи.

Очень многие подблюдные песни имеют форму загадок, а иногда и полностью повторяют их. Такова, например, подблюдная, предсказывающая смерть (гроб), совпадающая с загадкой:

Стоит корыто, корытом покрыто, —
Кому станется, тому сбудется.

Такова песня, использующая типичный в загадках образ дороги-полотенца:

Полотенце далеко расстилается, —
Кому станется, тому сбудется.

Использование аллегорических вопросов и образов загадок в отдельных случаях приводит к варьированию истолкования смысла исполняемых подблюдных песен. Огромное же большинство текстов имело постоянный, совершенно определенный смысл, ясный для участников подблюдного гадания.

Поэтические образы большинства подблюдных песен возникают на основе конкретных представлений об источниках благополучия крестьянского хозяйства как реалистическое описание желаемого события. В отдельных песнях образ связан с суеверными представлениями, жившими в сознании человека феодально-крепостнической России. Но нет ни одного образа, который не имел бы органических связей с экономикой и сознанием трудового населения.

РУССКИЕ КОЛЯДКИ

Термин «коляда», так же как самое название обряда «колядование», по своему происхождению связан с годовым счетом времени — календарем. Пением коляды и обрядом колядова-

¹ Матица — поперечная балка в потолке избы, поддерживающая свод.

ния начинали год. Эта терминология является общей у всех славянских народов («коленда» и т. д.), что свидетельствует о древности обычая новогодних пожеланий. Помимо общеславянской терминологии, в обозначении новогодних песен есть термины национальные (например, у русских «овсень»). Обряд колядования у русских, зафиксированный записями XIX в., сохранил основные черты, которые отмечали еще запретные документы в XVI—XVII вв.

Основной, древний тип русского колядования сохранился в среднерусских и поволжских районах.

Новогодняя песня, исполняемая во время обряда, называется «овсень»; это наименование связано с древнерусским названием января «просинец». Это — заклинательная песня, исполнявшаяся во время зимнего возрождения солнца. Овсенями величали семью, желали ей богатства и благополучия и требовали награду за эти пожелания. Требование награды за предсказание удачи семье во многих случаях пелось как отдельная овсенева песня. Характерный тип величальной колядки-овсена следующий:

Коляда, коляда!
Пришла коляда накануне Рождества;
Мы ходили, мы искали коляду святую
По всем дворам, по проулочкам.
Нашли коляду у Петрова-то двора;
Петров-то двор — железной тын:
Среди двора три терема стоят,
Во первом терему светел месяц,
В другом терему красно солнце,
А в третьем терему частые звезды:
Светел месяц Петр сударь, свет Иванович;
Красно солнце Анна Кириловна;
Частые звезды — то дети их.
Здравствуй хозяин с хозяйшккой
На долги веки, на многие лета! ¹

Пожелание, заключающее песню, часто заменялось требованием подаяния. Например:

Вы скажите, прикажите, Не дадите пирога —
У ворот не держите. Мы корову за рога...
Со стола-то пирога,
Из кошика прасука ².

В русских колядах особенно развито пожелание крестьянину хозяйственного благополучия, которое раскрывается

¹ И. Снегирев. Русские простонародные праздники, вып. II. М., 1838, № 3, стр. 68.

² П. В. Шейн. Великорусс... СПб., 1898, № 1042. Кошик — сундук; прасук — поросенок.

в картинах сказочного урожая, необычайно большого стада и т. п. — того, что хотели иметь и о чем мечтали в дореволюционной нищей деревне. Колядующие пели, что «у Петра на дворе» ласточка свила гнездо (по поверью ласточка приносит счастье) и

Полтора ста коров, девяносто быков
Они на реку идут, все помыкивают... ¹.

Говоря об урожае, колядующие пели:

А дай бог тому,
Хто в этом дому,
Ему рожь густа,
Рожь ужиниста:
Ему с колосу осьмина,
Из зерна ему коврига,
Из полужерна — пирог! ².

Пожелание сеять пшеницу, чтобы она взошла «колосом колосистым с зерном зернистым», сеять рожь, чтобы она «родилась, на гумно свалилась», — типичные черты русских овсеней.

Наряду с пожеланиями богатого урожая, увеличения скота и т. п. в овсенях высказывалось пожелание долголетия, счастливого брака, семейного счастья, большого потомства. Эти пожелания почти всегда адресовались к главе семьи, задумавшему женить сына или выдать замуж дочь (см.: «Ему пиво варить, ему сына женить»); колядка при этом не превращалась в песню, адресуемую отдельно к какому-либо члену семьи.

В севернорусских областях особый тип новогодних поздравлений-пожеланий заменен пением разных песен, преимущественно свадебных, с характерным для северных величаний припевом «Виноградье красно-зелено мое!» (отсюда название «виноградьями» северных новогодних песен, исполняемых колядующими). Перенесение отдельных свадебных величаний в обряд колядования привело к тому, что в северной редакции новогоднего обряда появился обычай славить членов семьи так, как это делается во время свадебного пира (см. главу «Свадьба»).

Особую группу среди новогодних песен представляют шуточные песенки — «потешки», вошедшие в обряд колядования из детского фольклора. Эти потешки, известные как песенки, которыми развлекали маленьких детей, по всей видимости, были перенесены в празднование нового года детьми, также ходившими колядовать. По содержанию «потешные» колядки

¹ Записано от А. П. Поляковой, 93 лет, в 1944 г. Колядка бытовала в Звенигородском районе, Московской области.

² П. В. Шейн. Великорусс., № 1032; см. также № 1040, 1041 и др.

никакого отношения к новогодним празднествам не имеют. Потешки представляют собой цепочку вопросов и ответов.

Где была?
— Коней пасла.
А где кони?
— За воротами.
А где ворота?
— Водой снесло...

Или:

Зачем огни?
— Сено косить.
Зачем сено косить?
— Коров кормить.
Зачем коров кормить?
— Молоко доить...

и т. д. ¹.

Существенной особенностью русских колядок является то, что они содержат сугубо земные образы труда и быта и не знают изображений бога, Христа, богородицы, святых, которые так часто встречаются в новогодней поэзии разных народов.

Реалистическое содержание овсеней явилось выражением общего характера русской аграрной обрядности, чуждой церковного мистицизма; характер этот укрепился в результате противодействия крестьянства политике средневековой русской церкви, возглавившей идеологическую борьбу с искусством трудового народа.

Подблюдные песни и колядование из всех новогодних обрядов имеют наибольший интерес для фольклориста. Другие обряды (гаданье, ряженье, игрища и пр.) всецело относятся к области этнографии и истории религии. Эта группа обрядов, так же как и подблюдные песни и овсени, отчетливо выражает нужды крестьянского хозяйства, разрабатывает аграрные темы, содержит элементы «магии первого дня», постепенно изживаемой с преодолением религиозного мировоззрения.

МАСЛЕНИЧНЫЕ ОБРЯДЫ

Цикл масленичных обычаев содержит игры, песни, обряды. И. Сахаров в «Сказаниях русского народа» писал: «Все дни масленой недели имеют свои особенные названия: *встреча* — понедельник; *заигрыши* — вторник; *лакомка* — среда; *разгул, перелом, широкий четверг, четверток* — четверг; *тещины вечерки* — пятница; *золовкины посиделки* — суббота; *проводы, прощанья*,

¹ См. в сб. П. В. Шейна «Великорусс...»; в статье Г. К. Завойко «Ветования, обряды и обычаи великоруссов Владимирской губернии». «Этнографическое обозрение», 1914, № 3—4 и др.

целовник, прощеной день — воскресенье»¹. На масленой неделе пекли блины, что имело обрядовое значение. В некоторых местностях первый блин клали на слуховое окошко, «помяная родителей»; в других местах его кидали в поле на землю, «чтобы солнце скорей землю пригрело». Обычай печь блины на масленнице сохранился дольше, чем другие обычаи этой недели. Помимо угощения блинами, устраивали разные игры, катались с гор, на лошадях, рядились и т. п. Масленичные забавы и игры далеко не всегда имели невинный характер. Именно на масленицу чаще всего устраивались кулачные бои, часто принимавшие дикие формы, приводившие к увечью, а то и к смерти некоторых участников. Специальными поэтическими текстами, за исключением отдельных, мало популярных приговорок и заклінательных формул, эти игры не сопровождались. Это обычные лирические песни, часто даже тематически не связываемые с циклом масленичных обрядов. Из песен, часто исполнявшихся на масленице во время катанья на лошадях, можно указать «Вдоль по Питерской, по Тверской-Ямской». Тематика этой песни, не имевшей никакого отношения к обряду, позволила приурочить ее к масленице, даже назвать «масленичной».

Особый интерес представляет заключительный обряд проводов масленицы. Он поэтически воспроизведен в «Снегурочке» А. Н. Островского и в одноименной опере Н. А. Римского-Корсакова. К этому обряду относятся особые масленичные поговорки и песни. Такой поговоркой является, например, следующая: «Прошла масленица — блины маслены, пришел великий пост, принес редьки хвост»². Но даже ухудшение материального положения в это время года не мешало радостно приветствовать весну. Весной пробуждалась природа, начинались полевые работы, которые обеспечивали урожай; труд давал жизнь и радость. И народ тут же после масленой, на «Авдотью Плющиху», что сплюсчивает снег (1 марта), пел:

Весна-красна!
Что ты нам принесла?
Красное летичко³.

Обряд проводов масленицы разыгрывали совместно все жители деревни. В некоторых местностях брали колесо, сбивали с него обод, насаживали на палку и песли за околицу деревни, где

¹ Сказания русского народа, собранные И. П. Сахаровым. Народный дневник. Праздники и обычаи. СПб., 1885, стр. 164.

² Запись В. Чичерова в г. Звенигороде, Московской обл., от М. И. Сионовой в июле 1940 г. Великий пост наступал после масленицы и продолжался семь недель до пасхи. Постом не разрешалось есть скоромной пищи (мяса, молока и пр.).

³ Сказания русского народа, собранные И. П. Сахаровым. Народный дневник. Праздники и обычаи, 1885, стр. 34.

складывали разный деревянный хлам в кучу, на вершину ее ставили принесенное колесо и зажигали костер. Огонь охватывал колесо, пробегал по спицам, и, казалось, подобие солнца сияло над горящим костром. Пережитки солнечного культа в этой имитации солнца очевидны.

Более распространен был обычай делать чучело масленицы из соломы и наряжать его в женскую (реже мужскую) одежду. Посадив «масленицу» на салазки или дровни, везли ее за околицу, чтобы сжечь на подготовленном костре. Провожающие масленицу прощались с ней, кланялись ей в пояс и в землю; веселые, шуточные прибаутки и притворный плач раздавались в толпе. Одновременно пели песни о конце зимы — «Полно, зимушка, зимовать...», «Как прошла зима холодная, а приходит весна красная» и др. Некоторые песни (записи их немногочисленны) рисуют чучело масленицы. Они представляют собой своеобразные прибаутки, называющие чучело по имени и отчеству и описывающие его наряд.

Дорогая наша гостья масляница,
Авдотьюшка Изотьевна.
Дуня белая, Дуня румяная,
Коса длинная, триаршинная:
Лента алая, двуполтинная,
Платок беленькой, новомодненький;
Брови черные, наведонные,
Шуба синяя, ластки красные;
Лапти частые, головастые,
Портянки белые, набеленные! ¹

Шуточная песня-прибаутка о Дуне-масленице показывает, что обряд сжигания чучела в народном быту потерял аграрный культовый смысл, какой он имел в период своего возникновения, и воспринимался как развлечение. Элементы магии сохраняются в масленичных играх лишь в пережиточных формах. В своем историческом развитии на первый план выдвинулись игровые моменты (так же, впрочем, как в новогодних играх).

ВЕСЕННИЕ ОБРЯДЫ И ПЕСНИ

Приветствие весне, вошедшее в масленичную поэзию и обряд, звучит лейтмотивом обрядовой поэзии в марте — апреле. Первый период весенне-летней обрядности фиксирует основное внимание на меняющемся состоянии природы, на пробуждении земли, на подготовке к полевым работам. Произведения этого этапа, приходящегося на великий пост и завершаемого пас-

¹ А. Б. З е р н о в а. Материалы по сельскохозяйственной магии в Дмитровском крае. «Советская этнография», 1932, № 3, стр. 18.

хальной и фоминой (первая после пасхи) неделями, отражают пробуждение природы, появление растительности.

В начале марта закликали весну. 4 марта (Герасим Грачевник) говорили: «грачи прилетели». 9 марта (40 мучеников) — «сорок сороков птиц летят, весну несут». В дореволюционной России хозяйки выходили за околицу, расстилали на землю холст, клали на него хлеб, кланялись в землю и говорили: «Вот тебе, матушка-весна!». На 9 марта готовили обрядовое печенье в виде птиц — «жаворонков». Дети брали испеченного «жаворонка», шли в поле, подбрасывали его в воздух, ловили, приговаривая:

Весна-красна,	Летите в поле,
На чем пришла?	Несите здоровье,
На сохе, на бороне,	Первое — коровье,
На кобыле-вороне.	Второе — овечье,
Ой, вы, жаворонки,	Третье — человечесь!
Жавороночки.	

Такие стишки отображали крестьянское восприятие весны как начала полевых работ — времени, когда здоровье человека и домашнего скота приобретало особое значение. Весенний обрядовый фольклор этого периода отражал в первую очередь состояние сельского хозяйства и нужды крестьянина; элементы заклятий в нем отодвинуты на второй план. Мистическое, религиозное отношение к действительности отсутствует также и в весенних песнях девушек — в русских веснянках. Тексты веснянок являются поэтическими картинами наступающей весны, первоначального пробуждения природы и очень слабо связаны с религиозными верованиями. Девушки, привязав нитками к сломленной ветке дерева сделанные из бумаги или тряпок изображения птиц, поодиночке разбрелись в разные места, стараясь забраться куда-нибудь повыше (например, на крутой пригорок, на поленницу дров, иной раз на крышу избы), размахивали ветвями, пели песни о приближающейся весенней поре с ее половодьем, появлением листьев на деревьях, пеньем прилетающих птиц.

Веселитесь, подружки,	Расцветут в поле цветочки,
К нам весна скоро придет,	Все лазоревы цветы.
Весна придет, стонит снег,	А на этих на кусточках
Сгонит с гор снег, белый мороз,	Мелки пташечки сидят,
Разольются быстры речки,	Мелки пташки, кинарейки
А все мелки ручейки.	Веселó больно поют ¹ .

В ряде мест России заклинанье весны проводилось, начиная с 25 марта (церковный праздник благовещения) — даты, кото-

¹ Русские веснянки как по текстам, так и по обряду исполнения отличаются от украинских веснянок, в которых более четко, чем в русских, обнаруживаются элементы магических заклинаний природы.

рая в летописных сообщениях и исторических актах иногда осмыслиется как начало ежегодного потепления, с которого весна входит в свои права. В это время хоры девушек за околицей деревни и в разных концах селений перекликаются, по образному выражению одного из собирателей, «звучат — как птичий гомон». Девушки пели песни о приходе весны, подобные цитированной.

Весь этот период весенних празднеств и обрядов завершался праздниками пасхи. Церковный пасхальный обряд поглотил бытовые земледельческие обряды русского народа, у которого не сохранилось специальных песен, приуроченных к празднику воскресшей природы (церковное песнопение: «Христос воскрес из мертвых, смертью смерть поправ...» и т. д.)¹. От древних весенних празднеств в русской обрядности сохранились хороводы, хороводные и игровые песни, начинавшиеся с «красной горки» (первого воскресенья после пасхи, когда справлялись свадьбы; великим постом и на пасхальной неделе венчанье запрещалось)². Тематика хороводных и игровых песен — бытовая. Может быть, первоначально хороводы были связаны с культом солнца, как на это указывал ряд исследователей (движение хоровода по кругу и т. п.), но в известных нам песенных текстах эти связи не ощущаются. Хороводные и игровые песни изображают выбор невесты и рисуют бытовые картины (чаще всего — тяжелую жизнь женщины, выданной в большую семью, относительно вольное положение девушки в родительском доме, трудовые процессы). Именно то, что в хороводных и плясовых песнях не ощущалось никаких отголосков религии, что, наоборот, они были художественным изображением реальных, бытовых и социальных отношений, существовавших в дореволюционной деревне, обусловило сохранение хороводов во многих местностях России почти до революции.

Каждая хороводная песня в сочетании с соответствующими действиями представляла собой самостоятельную игру, законченное художественное произведение (см. «Царев сын хоробер», «У нас под березою»). Во многих местностях (например, в Калининской области и др.) хороводная игра имела определенную последовательность, начиналась с «наборных» песен, за которыми шли отдельные песни, и завершалась «разводными». В Московской области, например, популярными наборными

¹ Белорусы, например, имели так называемые «волочобные песни», с которыми ходили поздравлять по домам. Песни эти, генетически связанные с темой воскресшей природы, включили образы церковных легенд, христианизировались, совершенно изменились, став бытовой параллелью пасхальным песнопениям.

² В ряде мест хороводы начинались с троицы.

песнями, на пение которых собирались желающие участвовать в хороводе, были «Травушка ли ты, муравушка, зелененький лужок, знать-то мне по этой травушке не хаживати», «Настя, Настенька, Настасья», «Разрешите-ка, ребята, вдоль по улице пройти, вдоль по улице пройти, к хороводу подойти». И уже после этих песен водили хороводы: «По-за морю, морю синему плыла лебедь с лебедятами», «Верный мой колодец, верный мой глубокий», «Как из барских из ворот выходил один холоп» и др.

Трудовая, брачная и бытовая тематика хороводных песен указывает, что ведущим началом послепасхальных развлечений отнюдь нельзя считать религиозно-магические элементы. Хороводы являлись частью общественного быта дореволюционной деревни, и в них нередко выявлялась творческая инициатива молодежи, в частности девушек «хороводниц» — запевал и организаторов народных игр. На весенних хороводных гуляньях и играх нередко происходило знакомство молодежи, начиналось ухаживание парня за девушкой, приводившее к сватовству и свадьбе.

Второй период весенней календарной обрядности, начинавшийся после «красной горки», характеризовался разнообразными хороводными играми молодежи за околицей деревни, проводившимися после дня напряженных полевых работ. В календарном обряде этого периода преобладала игра. Культурные моменты выявляются в обрядах, завершающих этот период и приходящихся на семицкую неделю и троицу. Оставляя в стороне весенние обряды, связанные с культом предков, как относящиеся преимущественно к области этнографии (например, обряд поминовения умерших), надо обратить внимание прежде всего на обычай в среду перед троицей «завивать» березку, а в троицу (или на другой день) «развивать» ее. Этот обычай называется «завиванием березки» или «кумлением» (от слова «кума»). Завивали березку девушки (парни присоединялись к ним в редких случаях). Девушки брали с собой яичницу-глазунью и шли к перелескам с песней о березке ¹.

Ты не радуйся, клен-дерево,
Не к тебе идут красны девушки,
А ты радуйся, белая березынька,
Мы к тебе идем, красные девушки,
Красные девушки, молодые молодухи,
Мы покумимся, поголубимся.

В перелеске ветви березки завивали венками, затем, положив глазки яичницы вокруг одной из березок, водили вокруг

¹ Береза играет значительную роль в русских обрядах, сохранивших черты дохристианских верований. Видимо, береза была предметом поклонения у древних славян.

нее хоровод. Через венки, завитые на березках, девушки, разбившись на пары, целовались. В это время пели:

Покумимся, кума, покумимся,
Полюбимся, кума, полюбимся,
Побранимся, кума, побранимся,
Подеремся, кума, подеремся.
Разойдемся, кума, разойдемся,
Мы сойдемся, кума, мы сойдемся.
Помиримся, кума, помиримся,
Покумимся, кума, покумимся.

Покумившиеся девушки считались как бы родственницами (кумами), обещали во всем помогать друг другу, давали клятву дружбы.

Особой разновидностью обряда с березкой являлось завиванье и украшение срубленного деревца. Когда березку украшали, пели песнь:

Березынька кудрявая,	Не огонь горит,
Кудрявая, моложавая,	Не мак цветет, —
Под тобою, березынька,	Красные девушки
Все не мак цветет,	В хороводе стоят,
Под тобою, березынька,	Про тебя, березынька,
	Все песни поют ¹ .

Украшенную березку носили по деревне и пели песни:

Вейся ты, вейся, березка,
Завивайся, белая,
Что же мне, березке, не виться.
Что же мне с милым не водиться.
Вечор на березку,
Вечор на белую,
Сильный дождик поливает,
Белую, зеленую ломает.

Под эти слова поющие образуют круг, выходит парень, и хор поет:

У нас молодец гуляет,
Себе пару выбирает,
Себе пару по нраву
По совету Лизавету,
По согласью Настасью,
По разбору Федору².

После этого с березки снимали ленты, несли ее к реке и там топили.

¹ Записано в деревне Торохово, Загорского района, Московской области, 31 июля 1946 г.

² Записано 25 июля 1946 г. в деревне Назарьево, Загорского района, Московской области.

Несмотря на то, что во всех этих обрядах отчетливо сохраняется древнее культовое украшение дерева, песни не имеют характера заклятий. Они или излагают содержание обряда (см. «Покумимся, кума, покумимся»), или рассказывают об игре молодежи и описывают украшенную березку. Только троицкие песни о завивании венков имеют непосредственную связь с обрядом и народными поверьями. Эта связь обусловлена тем, что песнь о завивании венков является частью гаданья посредством венка (гадали о любви, замужестве и урожае). Такова песня:

Пойду я в зеленый сад гулять,
Сорву я со травушки цветок,
Совью я на головушку веноч.
Пойду я на Волгу на реку,
Стану я на мытном на плоту,
Брошу свой веночек на воду,
Я сама подале отойду,
На свой па веночек погляжу,
Тонет ли, не тонет ли веноч?
Тужит ли, не тужит ли дружок?
Ай, мой веночек потонул,
Знать, меня мой милый обманул ¹.

Под пение девушки бросали на воду венки и по их движению угадывали свою судьбу.

Весенние семицкие и троицкие песни рисуют образ растительности: дерева, только что одевшегося листвою; цветка, еще только расцветающего. Троицкая поэзия дает художественное изображение родной весенней природы — русских полей, перелесков, лесов, лугов. Глубокая любовь к своей родине, понимание ее красот и умение зарисовать их, характерные для весенних песен русского народа, привлекают к ним внимание. Не случайно многие русские композиторы записывали и обрабатывали веснянки.

Третий период весенне-летней обрядности, охватывающий время от троицы до Ивана Купалы, в русском фольклоре менее четко выражен ².

Наиболее значительным обрядом этого периода являлся обряд «похорон Костромы» (вариант Ярилы), часто изображающий разные этапы обработки конопли или других растений, сопровождающийся пением разных песен, излагающих его содержание. «Кострома» — чаще всего чучело из соломы,

¹ П. В. Шейн, Великорусс., т. I, вып. 1. СПб., 1898, № 1244, стр. 362.

² Белорусский и украинский обрядовый фольклор этого периода более разнообразен и значителен.

одетое в женское платье. По описанию, сделанному в бывшем Муромском уезде, ее клали в корыто и, пародируя похороны человека, несли к реке. У реки куклу «Кострому» раздевали и бросали в воду.

В основе «похорон Костромы» лежит представление об умирающем и воскресающем боге растительности. Если в изложенной игре сохранились только «похороны» чучела, то в вариантах ее нередко находим и эпизод «воскрешения», особенно в тех случаях, когда Кострому изображает человек (в этих случаях Кострому не топят, а корыто с ней ставят на землю на берегу реки или под деревом у перелеска. Игра тогда кончается тем, что Кострома воскресаёт и пляшет).

Несмотря на явно ощутимую культовую основу обряда «похорон Костромы», песни, певшиеся во время его исполнения, не имели характера магических заклятий. Как правило, они излагали содержание обряда, насыщая его бытовыми подробностями. Так, в песне, певшейся во время изготовления чучела, рассказывалось, как «Кострома-то разгулялася», «пошла плясать», напилась пьяной, отчего и умерла. Песня, под которую Кострому несли хоронить, пародировала похоронный причет. Эпизод «воскрешения» Костромы проходил под плясовую песню или даже под частушки. Бытовой характер исполняемых песен указывает на превращение обряда в развлечение, в игру, потерявшую магическое значение. Не случайно, например, в Калужской области игра в «Кострому» ставилась в один ряд с народными драматическими представлениями (сатирическими бытовыми сценками) и хороводами.

Купальская обрядность, приходящаяся на время расцвета растительности и созревания урожая, повторяет в новых редакциях тему воскрешения природы. Эта тема выражает сознание того, что настало время полного расцвета всего, что рождает земля: с этим связаны и легенды о чудесном цветении папоротника. Обряды завершались гуляньями в ночь под Ивана Купалу, когда искали огненный цветок папоротника, по поверью указывающий скрытые клады; в ночь под Ивана Купалу обливались водой, купались, зажигали костры и прыгали через них. Обрядовое обливание водой, купанье и прыганье через костры со временем приобрели характер увеселений деревенской молодежи и потеряли свое первоначальное назначение содействовать плодородию и очищению (водой и огнем), необходимому перед уборкой урожая.

Через четыре дня после Купалы праздновался Петров день (29 июня по старому стилю), и начинались сенокосные работы. Приходил июль, в крестьянском календаре называвшийся «макушкой лета», за которым следовала уборка долгожданного, тщательно выращиваемого урожая.

ОСЕННИЕ ОБРЯДЫ

Осенний цикл обрядов длился недолго. Все силы, все заботы осенью были направлены на уборку урожая. Для гулянья, веселья не оставалось времени — все отдавалось напряженному труду в поле. Естественно, песням и забавам, подобным тем, какие бытовали в другие времена года, не было места.

Уборочный обряд у русских почти исключает фольклор, всецело принадлежа этнографии. Основным содержанием осенних обрядов является стремление вернуть работающим на поле потраченную силу (например, обрядом катанья жней по полю с приговором: «Жнивка, жнивка, отдай мою силку») и сохранить у земли, породившей урожай, ее плодоносную силу (например, на поле оставляли кучку колосьев, перевязывали их, клали тут же хлеб, поливали водой и приговаривали заклятье; этот обряд носил название «завить бороду козлу» — варианты: Егорью, Илье, Христу). Урожай, символизируемый «пожинальным» («жнивным») снопом, окружался почетом: «пожинальный» сноп украшали и торжественно несли в дом, где ставили в передний угол, под иконы. Эти и подобные им обряды у русских редко сопровождались исполнением специальных произведений словесного искусства. Песни, исполнявшиеся осенью в связи с полевыми работами, отражали жнивную тематику только в некоторых местах бывшей Архангельской губернии, на Псковщине и преимущественно в Смоленщине — областях, граничащих с Белоруссией, где жнивный фольклор был богат и разнообразен¹. Их называют дожиночными песнями, т. е. песнями, сопровождающими конец жатвы. Для дожиночных песен характерно изображение процессов работы в поле, начинавшейся еще до восхода солнца. Так, в песне пели:

Жней молодые,
Серпы золотые,
Нива долговая,
Постать широкая,
По месяцу жали...².

В жнивных песнях отражена работа на поле большой семьей, когда «старшая» — «Петрочкова женка» — вела за собой жать «дочек-лебедек», «невесток-перепелок». Наряду с этим во многих песнях идет речь о работе по найму и о барщине, отбываемой крестьянами. Среди последних характерна песнь:

Вы зазвоньте, звоны,
Во всем чистом поле,

¹ Образы таких жнивных песен из Смоленской области напечатаны в хрестоматии Н. П. Андреева «Русский фольклор».

² Постать — пашня; по месяцу — до восхода солнца. См. П. В. Шейн. Великорусс., № 1269.

Взвеселите господиню!
Мы обжали ей ниву,
Уж мы жали, жали,
Уж мы ей радели...¹

Реалистичность жнивных песен, отражение в них действительности отличают их в известной мере от осенней обрядности, сохранившей пережитки магических действий, и роднит их с песнями других циклов сельскохозяйственного календаря.

Календарная поэзия русского народа выявляется как искусство, отражающее трудовой опыт крестьянства, его житейские нужды и заботы и порождаемое трудом понимание красот родной земли, любовь к природе, воспевание ее. Аграрная магия, сохраняющая черты древних верований славян, как и христианская религия, не играет определяющей роли в календарной поэзии, не может рассматриваться как начало, формирующее песни сельскохозяйственного цикла. «Здравый смысл» в отношении к действительности, который В. Г. Белинский признавал как основную черту, характеризующую русский народ, обусловил также и национальные черты календарной поэзии как поэзии реалистической по своему основному содержанию, отразившей стихийно-материалистическое восприятие мира трудовым народом.

ЗАГОВОРЫ, ЗАКЛИНАНИЯ²

Заговоры — это магические формулы, посредством которых человек пытался воздействовать на окружающий мир, изменять его. Текст заговора большей частью возникал на основе какого-либо действия, которое должно было вызвать исполнение желаемого. Позже действие утратило ведущую роль; заговор, утратив форму магического действия, сконцентрировал внимание на тексте, который приобрел устойчивое композиционное строение. Композиционное построение заговора находится в зависимости от магической устремленности его. Классический тип заговора состоит из 6 частей: введения (обычно отголосок христианских молитв: «Во имя отца и сына...»); зачина, функциональное значение которого заключается в том, что при его помощи заклинающий как бы вбирает в себя силу природы и зверей и тем увеличивает свои возможности («звездами отычусь, зарей подпояшусь...»), «силу львиную возьму, злость волка возьму...» и т. д.); эпической части — в ней человек обращается

¹ См. П. В. Шейн. Великорусс., № 1275.

² Специальное рассмотрение заговоров см. в работе П. Г. Богатырева «Заговоры», опубликованной в книге «Русское народное поэтическое творчество». Пособие для вузов, под общей редакцией П. Г. Богатырева, М., Учпедгиз, 1954.

за помощью к сверхъестественным существам и христианским святым (железный муж, св. Сисиний, Егорий Храбрый и т. д.), в бытовом православии играющих роль властителей или врагов заговариваемого; изложения требования (т. е. подробного перечня требований, что и составляет основную часть заговора); закрепи — ее функциональное назначение показать непреложность силы магической формулы («буди слово мое крепко и лепко, ключ и замок словам моим...» и др.); зааминивания (отгоска христианских молитв: «аминь, аминь, аминь!»).

Перечисленные части заговора в большинстве случаев все вместе не встречаются; обычно заговоры комбинируют только некоторые части их, но обязательно прямо или косвенно излагают требование (содержат четвертую часть заговорной формулы). Эпитеты, сравнения, символы в заговорах играют заклинательную роль, они — важнейший элемент формулы. Их устойчивость связана с убеждением, что от выпадения элементов формул из текста исчезает сила заговора, так как нарушается магическая формула заклинания.

В заговорах переплетались христианские мотивы с древними заклинательными формулами. Молитва могла сочетаться с заговорами, как вступление к ним, могла входить в их текст отрывками. Но разница между молитвой и заговором всегда сохранялась: в молитве смиренно испрашивалась милость у бога и святых; заговор активно требовал, стремился силой слов и действий вызвать желаемый результат. Этот характер заговора приводил к переосмыслению образов, созданных христианством и сливающимися с образами дохристианских верований.





СЕМЕЙНАЯ ОБРЯДОВАЯ ПОЭЗИЯ

ЦИКЛЫ СЕМЕЙНЫХ ОБРЯДОВ

Основные циклы семейных обрядов связаны с тремя моментами человеческой жизни: рождением (родильно-крестильные обряды), заключением брака (свадебная обрядность), смертью (похоронная обрядность). Каждый из этих циклов имеет значительный историко-культурный и этнографический интерес: обряды отражают формирование и развитие общественных и семейных отношений, существование тех или других верований, попыток человека различными реальными и магическими средствами воздействовать на окружающий мир. Обряды семейных циклов включают разнообразные произведения фольклора: песни, приговоры, загадки, присловья, заговоры, заклинания и т. п. Наибольший фольклористический интерес из всех семейных обрядов имеет свадебный обряд — он наиболее богат различными в жанровом отношении поэтическими произведениями. Похоронный обряд также привлекает внимание исследователей фольклора, так как включает причитания-импровизации, которыми оплакивали умершего. Наименее интересны в фольклорном отношении (но очень важны в этнографическом) немногочисленные родильные и крестильные обряды. В основе родильно-крестильных обрядов лежит стремление оберечь новорожденного от злого духа и получить для него счастливую долю. С этим связаны обряды завертывания ребенка в мужскую, а не в женскую рубашку; запрет подшивать детскую рубашку (подшить — значит укоротить жизнь); варка обрядовой гречневой каши с солью и с перцем, которую съедают крестный и родной отец; одаривание «судьбы», «рока» и т. д.

СВАДЕБНЫЙ ОБРЯД И ОБРЯДОВАЯ ПОЭЗИЯ

Свадебный обряд сопровождал одно из самых значительных событий в личной жизни человека — создание им новой семьи. Он был бытовым обрядом, почти всегда включавшим церковное

венчанье, сопровождавшим переход женщины из ее родной семьи в семью мужа. В этом обряде отражено бесправное положение женщины и раскрывается строй патриархальной семьи. По своей форме свадебный обряд может быть назван бытовой драмой, действием, игрой, состоящей из нескольких эпизодов, проводимой в течение довольно длительного времени (от сватовства до самой свадьбы иногда проходило 2—3 месяца). Игровой характер свадебного обряда ощущался самим народом — это отразилось в терминологии; наряду со «справлять свадьбу» говорили: «играть свадьбу».

СОДЕРЖАНИЕ СВАДЬБЫ

Свадьба — единое драматическое действие, состоящее из трех частей: предварительного сговора о свадьбе (сюда относятся «сватовство», «сговор», «пропой», «рукобитье» и т. п.), подготовка невесты к свадьбе (обычно «баня» и «девишник») и самой свадьбы (с подразделением ее на утро перед венчанием, поездку в церковь, церковное венчанье, возвращение из церкви и свадебный пир, большой и малый «княжий» или «красный» стол, «отводный» стол)¹.

Начиналась свадьба обычно исподволь. Весной и летом, когда молодежь в праздничные дни водила хороводы, гуляла по улицам деревни или за околицей, завязывали свадьбу. В праздничный вечер на завалинках сидели досужие люди, смотрели на гуляющих, судили-рядили их, примечали, какие невесты есть на деревне. А когда парень «в возраст войдет», начинали ему подыскивать невесту.

Бывали и такие случаи, когда девушка сама сговорится с парнем, парень попросит родителей, чтобы послали сватов сватать невесту. Но гораздо чаще свадьбу устраивали родители. Свадьба имела хозяйственное значение. Нужно было в семью взять помощницу, получить рабочие руки. А если удавалось сына женить на богатой, то и хозяйство можно было поправить.

Началом свадебного обряда как такового следует считать сватовство. Родители невесты ждали сватов, прибирали избу.

Сваты должны были уметь вести разговор: сразу заговорить о свадьбе считалось неприличным. Ритуал сватовства требовал, чтобы сваха села на определенное место в избе (обычно под матицу — главную балку на потолке) и, начав разговоры о погоде, о работе, постепенно бы перешла к предложению отдать девушку замуж. Если родители считали жениха неподходящим для своей дочери, они вежливо отказывали сватам (говоря,

¹ Прекрасные образцы свадебного обряда напечатаны в сб. Б. и Ю. Соколовых «Сказки и песни Белозерского края». М., 1915. См. также другие сборники фольклора.

что девка еще молода, или кладя в повозку сватов тыкву и т. п.). Если жених считался подходящим, разговор со сватами продолжался. При разговоре сватов девушка не должна была присутствовать.

Решив, что девушку можно выдать замуж за предлагаемого жениха, невесту звали в горницу. Войдя, невеста должна была встать к печке — в этом сохранялся отголосок веры в то, что за печкой находится покровитель семьи («хозяин», «домовой»).

Родители говорили дочери о сватовстве, называли жениха и иногда спрашивали, согласна ли она идти за этого парня замуж. Решение же выдать дочь замуж родители принимали, не считаясь с желанием невесты, а следуя своим соображениям и утвердившейся в быту формуле: «стерпится — слюбится».

Уже эта, начальная часть свадебного обряда обрисовывает бесправное положение женщины, которая зачастую не могла ждать радостей в семейной жизни. Естественно, что во многих местах сватовство завершалось плачем невесты — причитаниями, иногда принимавшими форму стихотворных импровизируемых диалогов просватанной девушки и ее ближайших родственников — сестры, матери и др. Записи сохранили, например, выразительный диалог замужней сестры и невесты, импровизировавшийся после ухода сватов. Невеста спрашивает у своей старшей сестры:

— Ты скажи-тко, сестрица милая,
Каково жить во цюжих людяф.

Замужняя сестра, отвечая невесте, рассказывает о тяжелой жизни в семье мужа:

Ты не жди-тко, сестрица милая,
Ты от свекра-то буженьица,
От свекрови-то да наряженьица.
Они крыкнут по-звериному,
Зашипят-да по-змеиному...

Сестра говорит о том, что нельзя идти жаловаться к соседям, потому что сочувствие соседей ложное, показное: они посочувствуют в глаза, а потом сами же посмеются, расскажут все свекру и свекрови, мужу, золовкам, деверьям.

Лутше выйди ты, мила сестра,
Ты во чистоё во полюшко,
Припади ты да ко сырой земле,
Ко горящему ты ко камешку.
Ты розмыть тоску, круцинюшку,
Ты со матушкой сырой землей.
Ведь ты знаешь, мила сестра,
Што мать сыра земля не вынесёт,
Горюць камешок не выскажёт.
Ты пойдёшь да ко цюжим людям,

Ты утри да горюци слезы,
Людям виду не показывай»¹.

Полная напряженного драматизма картина жизни русской женщины запечатлена этим старинным причетом.

Сватовство завязывало свадебный обряд. За ним следовали сговор и пропой, рукобитье. Эта группа обрядовых действий должна была обусловить самую возможность свадьбы. Мало было дать согласие на свадьбу, надо было посмотреть, как выглядят жених и невеста вместе (отсюда обычай ставить их рядом), дать им возможность поговорить друг с другом («познакомиться»), и — что гораздо важнее — договориться о приданом и о деньгах на свадьбу. Если родители и сваты об этом не сумеют договориться, свадьба может расстроиться. Во всех этих обрядах главную роль играли родители жениха и невесты, а также сваты. Невеста и особенно жених мало проявляли себя в этих эпизодах свадебного действия.

Завершался этот цикл свадебных обрядов тем, что, договорившись о приданом, о времени свадьбы, невесту «пропивали», т. е. закрепляли договор о свадьбе тем, что на постоялом дворе, или в трактире, на селе или в базарный день в городе, пили водку и передавали невесту «из полы в полу» (пожимали друг другу руки, прихватив ими полы кафтанов — как делали это при продаже и покупке лошадей). Иногда пропой и рукобитье сопровождалось причитаниями невесты, упрекавшей родителей за то, что они «не собравшись с умом, с разумом» отдают ее чужим людям.

Вторая группа свадебных обрядов следовала за рукобитьем и завершалась днем, предшествующим свадьбе. Эта группа всецело посвящена невесте, ее подготовке к свадьбе. Невеста и ее родители готовили все, чего недоставало в приданом; невесте надо было подготовить также дары для участников свадьбы, особенно для родных жениха. Основными обрядами этой части свадьбы являлись «баня» и «девишник», справлявшиеся накануне венчанья. В песнях, причитаниях, обрядовых действиях, совершавшихся в бане и на девишнике, в наибольшей мере раскрывается тема трагической судьбы женщины в семье мужа. Выделение этой темы привело к контрастному противопоставлению девичьей воли женскому бесправью, а следовательно, и идеализации родительской семьи и подчеркиваемому угнетению женщины в семье мужа. Все это в центр обрядовой поэзии выдвигает образ невесты, с которым контрастируют образы ее подружек девушек, хранящих свою вольную волюшку.

¹ Ю. и Б. Соколовы. Сказки и песни Белозерского края. М., 1915, стр. 340—341.

В обряде «бани» невеста прощалась с покровителями родной семьи (см. поверья о «баннике») и вместе с подружками гадала о своей будущей доле (пробовали щелок, чтобы по вкусу его узнать, будет ли сладка жизнь, плескали на раскаленные камни водой, чтобы по шипенью узнать характер матери мужа и т. д.). Мытье невесты в бане перед девишником и свадьбой генетически связывается с обрядовым омовением — очищением от грехов перед решающими событиями жизни человека.

Выходя из бани, девушка обращалась к подружкам, приглашая их в дом на девишник — «на последнюю вечериночку, на невестин на девишничек».

Темы прощанья с родным домом, расставания с девичеством — «вольной волюшкой», перехода в семью мужа, бесправия и страданий в патриархальной семье звучат в обрядовых действиях, песнях и причитаниях. Девичья вольная волюшка символизируется разными предметами, чаще всего это украшенное деревцо «елочка»; (ср. украшение дерева в троицкой обрядности) или девичья лента (так называемая «красная красота»).

«Елочка» обыгрывается песнями и действиями. Ее ставили на стол, перед ней садилась невеста, рядом с ней вставали девушки и запевали песню:

На горе-то стоит елочка
Под горой стоит светелочка...

Песни, певшиеся на девишнике, тематически связаны между собой, и это позволяет говорить о них как о частице единого целого, поэтического рассказа о жизни в своей и чужой семье, о прощанье девушки с родными. Иногда в пение песен вводились элементы изображения того, о чем пели. Так, частично инсценировалась песня «Раструбилась трубушка рано по заре, расплакалась Машенька (в песню вводилось имя невесты) по русой косе...», которую девушки пели невесте, сидящей перед елочкой. Песня говорит о «немиловитой свахоньке», пришедшей к невесте, рвущей ей волосы, причесывая по-бабьи («косыньку на двое плела»; девушки носили одну косу, женщины заплетали волосы в две косы и укладывали их на голове, пряча под платок или головной убор); под пенье песни сваха расплетала косу невесты, заплетала ей две косы.

Во многих случаях пение песен девушками на девишнике сливалось с причитанием невесты. Слиянию (бывало даже так, что невеста импровизировала свой причет в то время, когда пелась песня) их содействовала общая тематика причитаний и свадебной обрядовой лирики. Причитания давали богатые возможности для выражения чувств и переживаний невесты, они содержали разнообразные детали, в которых раскрывались

типические обстоятельства жизни. Особенно выразительны причитания поэтически одаренных людей, учившихся импровизировать еще с детства. Творческая свобода в создании причитаний была очень велика. Переживания девушки, ее нервное, напряженное состояние усиливали эмоциональность причитания. С большой искренностью девушка рассказывала о том, что она чувствует, что переживает; нередко бывало так, что невеста, причитая, плакала настоящими слезами.

Причет, как и песня, давал канву для драматического изображения прощания с девичеством. Таково, например, причитание-прощание с «красной красотой». «Красная красота» — девичья лента — повязка на голове. Причесывая невесту на девешнике, «красоту» снимали и убирали. Невеста обращалась к «красной красоте» с вопросом «куда она подевалась».

«Как пошла моя красна красота
По избе она лисицьюшкой,
По чисту полю куніццюшкой,
А по заполю-то заюшкой,
А по лесу горностаюшком...
Она села в лёхку лодоцьку,
Она уехала за рицїньку.
Не догнать да красну красоту!»¹

Невеста ищет «красоту», просит вернуться «на буйную головушку». Подружки за «красоту» отвечают невесте, что она не может вернуться — у невесты «не умыто лицо белое», «не учесана головушка». Невесту умывают, причесывают, и тогда «красота» возвращается — ленту одевают на голову невесты, — но теперь она «не пристала на буйной головушке», девушка просватана, ей идти в чужие люди.

Подобные игровые моменты в различных вариациях встречались на девешниках. Помимо того девешник включал обряды, имевшие смысл откупа невесты у ее родных (в них участвовали брат невесты, сваха, иногда жених, в некоторых местах допускавшийся на девешник, и др.).

Девешником собственно завершалась подготовительная часть свадебного обряда. На следующий за девешником день справляли свадьбу.

Наутро после девешника, в день свадьбы, невеста снова причитала. Утром перед свадьбой она прощалась с отцом, с матерью, это нередко проходило также в импровизируемом причете. Если у невесты родители умерли (или один из них умер), невеста направлялась в сопровождении подружек на кладбище и там причитала на могиле.

¹ Б. и Ю. С о к о л о в ы. Сказки и песни Белозерского края, № 121, стр. 348.

После прощания невесту начинали одевать к венцу. С магическими целями на шею невесты надевали янтарь, в платье вкалывали булавки — подобными средствами стремились предохранить «от сглаза» и злой силы колдуна.

Когда невеста была одета, ее сажали за стол и ждали приезда дружки, который вместе со свахой руководил дальнейшей свадебной игрой.

Приезд дружки за невестой вводил в свадебный обряд специфический фольклорный материал — так называемые приговоры дружки, широко использующие метафорическую образность загадок. Требуя, чтобы ему отдали невесту, дружка в складных рифмованных приговорах рассказывал, что охотники расставили ловушки для ловли куницы, сети для ловли белорыбицы и т. д. Образы драгоценного пушного зверя, дорогой рыбы и подобные им были символами невесты. Диалог дружки и девушек, охраняющих невесту и не выпускающих ее, весь построен на иносказаниях. Девушки загадывали дружке загадки, требуя выкупа за невесту. Эти загадки дружка должен был разгадать и дать девушкам угощение и деньги. Он должен был выкупить невесту также у брата ее. Выкупив невесту, дружка с различными магическими предосторожностями увозил невесту в церковь: в некоторых случаях при этом инсценировалась погоня за невестой и дружкой.

В день свадьбы часть обряда, предваряющая венчанье, в наибольшей мере содержала элементы магии и связана с суевериями. Обереги и магические действия, сохранившиеся в этой части, возможно, появились на месте языческих действий, сопровождавших заключение брака и проводившихся с целью обезопасить людей от враждебных им злых сил. В предшествующих частях свадьбы культовые элементы почти отсутствуют, так как и заключение договора о браке и прощание невесты с девичеством по существу имеют хозяйственно-экономический и социально-бытовой характер, весьма слабо связанный с религиозными поверьями.

В самый же день свадьбы совершались магические обряды двоякого рода. Одни из них имели назначение предохранить жениха и невесту от возможной беды (от сглаза, от вредного воздействия злых сил). Другие должны были обеспечить плодovitость, благополучие, богатство, сохранение любви и т. п. (так называемые «побудительные» магические обряды).

Магические обряды и отражение суеверий в свадебной игре были закономерным выражением состояния культуры деревни (да и города) крепостнической России.

Суеверия и магические обряды в свадебной игре сочетались с церковным обрядом венчанья. Свадебный обряд в церкви

являлся как бы церковной редакцией бытовых обычаев, дававших мужу безграничную власть над женой.

Из церкви свадебный поезд ехал с пением песен, с шумом и криком: впереди, стоя, ехала сваха, приплясывала на повозке, помахивая красным платочком. После приезда свадебного поезда к дому жениха начинался свадебный пир. Угощение, подававшееся в день венчания, называлось «большой княжой стол», на утро следующего дня — «малый княжой стол». Это название связывалось с тем, что новобрачных и в песнях, и в разговоре, и в приговорах дружки именовали князем и княгиней. Заканчивалась свадьба прощальным угощением — «отводным столом», или «отводинами».

После возвращения из церкви совершались обряды испытания терпеливости и умения новобрачной работать (ее, например, заставляли разбирать запутанную пряжу, подметать пол, на который нарочно сорили, и т. д.). Невеста дарила подарки родным жениха и гостям, обносила вином; гости одаривали ее деньгами и т. д. Когда же начинали большой княжой стол, молодые должны были сидеть молча, мало есть и мало пить, тогда как все гости шумели, кричали, пили до полного опьянения.

Эта заключительная часть свадьбы содержала большое количество эротических обрядов, проведением которых обычно руководила сваха.

Свадебный пир сопровождался пением особого типа песен: величальных и корильных. Эти песни пели каждому гостю в отдельности, и, смотря по обстоятельствам, или славили их, или стыдили, изображая в смешном виде. Гости, которым пели такие песни, должны были одаривать певших девушек. Особую популярность среди величальных и корильных песен имели песни дружке и свахе; широко известны величания молодым, их родителям, замужним гостям, вдове и другим участникам свадебного пира. Характерная черта величаний — гипербола счастья, богатства, благополучия, предрекаемых тому, кому поется песня; идеализация красоты, имущественного положения человека, первоначально имевшая магическое значение. В песнях воплотились представления крестьянства об идеальных условиях жизни, идеальной красоте и возможностях человека. Эти песни говорили о глубокой, настоящей любви жениха и невесты. Они звучали как обещание прекрасной, счастливой жизни, отражали мечту о счастливой семье. Песни говорили о том, что невеста пошла в дальнюю дорогу и слышит, как батюшка ее зовет; но невеста не откликается на этот зов, не откликается она и на зов матери, но когда ее позвал сердечный друг, молодой муж, она откликнулась и пришла к нему. В песне пели: «Не алая лента к сердцу льнет, Иванушка Марьюшку к сердцу жмет...».

Свадебный обряд — сложное действо, в разных частях которого на первый план выдвигаются разные участники. В начале свадьбы — это родители жениха и невесты и сваты; в средней и отчасти в последней части — невеста и ее подружки; в последней — дружка и сваха, руководившие проведением свадьбы. Что касается жениха, то роль его в свадебном обряде крайне незначительна. В его образе лишь воплощается представление о том, кто будет повинен в тяжелой женской судьбе; сам же по себе он не выполняет сколько-нибудь ответственных обрядов. Не о его переживаниях и судьбе рассказывает свадьба; главное лицо, вокруг которого разворачиваются действия всего обряда, — девушка-невеста.

ОСНОВНЫЕ ОБРАЗЫ СВАДЕБНОГО ОБРЯДА

Группировка всех важнейших обрядов вокруг невесты и сосредоточение большинства свадебных песен и причитаний вокруг темы женской судьбы естественно привели к тому, что образ невесты стал главным образом свадебной поэзии. Это образ чистой молодой девушки, не ведавшей в родительском доме горя, насильно, против воли, отдаваемой в несогласную семью мужа. Песня создает внешний облик невесты — идеальной красавицы — белолицей, румяной, с ясными очами, соболиными бровями, русой косой (см. в разделе «Лирические песни»). Аналогичен образ невесты по причитаниям — в них лишь подчеркиваются страдания девушки — «горюпицы горе-горькой», обреченной жить «во чужих людях». Свадебная песня, причет, приговоры дружки последовательно развивают образ героини народной свадьбы — невесты. Бывало красна девица с подружками гулять ходила, у матушки в холе жила, веселилась; как прощалась с красной красотой — вольной волюшкой в девичестве, — у невесты «подломились резвы ноженьки, опустились белы рученьки, потемнел свет во ясных очах, помутился ум в головушке»; а из церкви с венчанья вернулась девица молодой княгиней; а войдет девушка в чужу семью — «красота спадет с лица белого», будет «до зари вставать на работушку», позже всех ложиться будет, безответно будет жить, «слова не вымолвит». Образ невесты, данный в развитии, обрисовывается на разных этапах жизненного пути. Оттенен ее образ и глубоко поэтичными символами, отождествляющими девушку, отдаваемую замуж, с белой лебедушкой, малой сизой пташицей, ласточкой, перелетной перепелочкой, белой березонькой, яблонькой, ломаемой калинкой, скашиваемой зеленой травушкой. Некоторые из этих символов не только изображают невесту, но и раскрывают ее судьбу (скашиваемая трава, лебедь, отбиваемая от стада и угоняемая соколами в чужу сторону, и т. д.).

Если в самом обряде роль жениха крайне незначительна, то в свадебной поэзии он обрисован довольно выразительно. Жених — добрый молодец, князь молодой, которому отдают девушку. Он — хозяин над женой. В отличие от образа невесты, образ жениха в свадебной поэзии рисуется статически. Как и невеста, он воплощает представления об идеальной красоте. Статный, кудрявый, белолицый с соколиными очами, он изображается сильным и смелым разорителем, погубителем девичьей красоты, чуж-чуженином. В приговорах дружки (а иногда и в произведениях других жанров свадебной народной поэзии) жених — князь молодой, смелый охотник, умелый рыбак, собравший дружину добрых молодцев. Символы, изображающие жениха, подчеркивают все те же черты силы, физической крепости, смелости, ловкости, красоты. Наиболее популярны символы образа жениха — сокол (иногда изображается нападающим на лебедушку), орел, гордо плывущий по реке гоголь, белый горностаюшка. В величальных песнях подчеркивается любовь и ласковость жениха: типичный символ этих песен — сизый голубь, воркующий со своей голубушкой.

Свадебные песни создают выразительные образы дружки и свахи. Образы дружки и свахи обрисованы в песнях и в причитаниях невесты. Сваха — немилостивая к невесте пособница жениха. Она уговаривает родителей отдать девушку в чужие люди; она приходит на девашник, причесывает по-бабьи невесту — «русу косыньку дерет, на две косы волосы плетет». Зато в корильных песнях она и рисуется сатирически: «вральей редкозубой», потерявшей стыд и совесть, лукавой обманщицей, въезжающей на курице на свадебный пир. Контрастный этому образ свахи дан в величальной песне, которая хвалит сваху за обходительность и знание свадебных дел. Такая контрастность обрисовки образа свахи связана со всем характером свадебной игры.

Контрастно обрисован и образ дружки. В величальных песнях и в произведениях других жанров свадебного фольклора он «хорошенький-пригоженький», ходит с «речами-приговорами», берет невесту «с уговорами»; он — один из верных спутников жениха в его охоте за белой лебедушкой, за куницей дорогой, в ловле белорыбицы в синем море. Корильные же песни создают гротескный, сатирический образ дружки, сотворившего нехорошее дело — увезшего невесту к жениху: «Уж как друженька хорош — он на всех чертей похож!», «Как на друженьке чапан черт по месяцу таскал» и т. д.

Припев такой корильной песни: «Друженька хорошенький, друженька пригоженький!» — подчеркивает сатиричность гротескного образа.

Образы других участников свадебной драмы (даже родителей невесты и особенно жениха) встречаются редко, эпизодично, не столько сами по себе, сколько в соотношении с невестой, оттеняют ее образ, говорят о ее судьбе в девичестве и в замужестве (ср. образы родителей в причитаниях). Такое выделение в свадебной поэзии образов невесты и жениха, как центральных, а вместе с ними образов свахи и дружки, как образов организаторов свадьбы, обусловлено самим содержанием обряда. Свадебная поэзия сосредоточивает внимание, главным образом, на имеющих большое общественное значение проблемах семейного быта. Эта проблематика остается неизменной во всех вариантах народной свадьбы, а они очень разнообразны. Иной раз даже в соседних селах и деревнях свадьбы справлялись различно. Большая вариативность свадебных обрядов крайне затрудняет выделение их областных типов — можно лишь схематично разделить свадьбу на северную и на южную. Но и северная и южная русские свадьбы сохраняют ту же проблематику свадебного обряда и лишь варьируют образы главных свадебных персонажей. Северную и южную свадьбы прежде всего различает характер их эмоциональной окрашенности. Свадьба северных областей более трагична: для нее типичны почти непрерывающиеся причеты невесты, иногда даже заслоняющие обрядовую песню. Элементы древней магии в северной свадьбе сохраняются отчетливее, и дружка в большей мере приобретает черты колдуна, ведуна, охраняющего невесту от сглаза, порчи и пр. В южных свадьбах дружка — организатор балагурно-скоморошьей игры. Северная свадьба — трагическое действие, в котором скоморошьи приговоры дружки и юмористические и сатирические песни нередко отступают на второй план. В южной свадьбе трагический элемент ослаблен; элемент шутки в приговорах дружки подчеркнут; чаще попадают песни с темой счастливой любви и шуточные песни¹.

Два основных типа русской свадьбы могут рассматриваться как разные редакции единой по своей сущности народной драмы о женской доле.

ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ РУССКОГО СВАДЕБНОГО ОБРЯДА, ИЗВЕСТНОГО ПО ЗАПИСЯМ XVIII—XIX ВВ.

Свадебный обряд прошел длительный путь развития. Редакция этого обряда, известная нам по записям XVIII—XIX вв., не соответствует древним летописным свидетельствам. «Повесть

¹ Отличие песен северной свадьбы от песен южной свадьбы особенно отчетливо видно по некоторым изменениям одних и тех же песен в разных районах; см., например, варианты песни «Раструбилась трубынька рано по заре» (П. В. К и р е в с к и й. Песни (новая серия) вып. 1, М., 1911).

временных лет», рассказывая о славянских племенах, говорила, что у древлян браков не было, а девушек умыкали у воды. Обычай умыкания существовал и у других племен. Так, радимичи и вятичи устраивали игрища между селами и во время их умыкали себе жен¹. С созданием могущественного Киевского государства, с введением христианства свадебная обрядность на Руси приобрела другие формы. В обряд вошло церковное венчанье, существенно изменились бытовые обряды, предшествующие венчанью и следующие после него. Те же летописи, упоминая о княжеских свадьбах, отмечают, что они сопровождались пирами и включали разные обрядовые действия². Но вред ли свадебная обрядность, существовавшая в русском быту до укрепления Московского государства, была тождественна свадьбе, известной в записях XVIII—XIX вв. Основной бытовой темой известной нам свадьбы является тема перехода бесправной женщины из семьи родителей в патриархальную семью мужа, — в ней она должна молчаливо и безропотно всем подчиняться, всем угождать (эта тема раскрывается особенно ясно свадебными причитаниями, отчасти песнями). Древняя русская литература и письменность в согласии с народным эпосом домословской Руси, упоминая о свадебных обрядах, не выявляют бесправия женщины, насильно отдаваемой в чужую семью. В рассказах о начале Русского государства и о современных событиях летописи XI—XIV вв. рисовали образы девушек и женщин, самостоятельно выбиравших себе мужа. Всем памятен образ княгини Ольги, «переклюкавшей» (перехитрившей) византийского императора и не вышедшей за него замуж; памятен образ гордой Рогнеды — Гориславы, не желавшей выходить замуж за неродовитого князя Владимира и отданной за него как пленница, взятая в воинском походе; памятен образ княгини Ирины — жены Ярослава Мудрого; образ княгини Ефросиньи, бросившейся с высокого терема с сыном на руках и разбившейся насмерть, — она не хотела пережить мужа, убитого Батыем, не хотела быть пленницей. Многие образы русского эпоса вполне отвечают образам женщин, о которых рассказывает литература и письменность XI—XV вв. Былины рисуют образ Настасьи-поляницы (богатырки), которая находит себе мужа в единобор-

¹ См. «Повесть временных лет», ч. I, перевод Д. С. Лихачева, 1950, стр. 211.

² Например, из описания свадьбы Александра Невского в 1239 г. узнаем о пире и обычае кормить молодых кашей: «Оженився князь Александр и венчася в Торочи, ту кашу чини, а в Новгороде другую...» Об этом см. в работе А. С. Петрушевича «Общерусский дневник...». Львов (Особый оттиск из Временника Ставропигийского института на год 1866), стр. 89, примечание.

стве; образ племянницы князя Владимира — Забавы Пуятичны, приходящей в терем к Соловью Будимировичу и предлагающей себя ему в жены; образ Настасьи Митриевичны, не желающей выходить за Ивана Гоудиновича и отказаться от своего первого жениха.

Сопоставление образа невесты из свадебного обряда с образами девушек и женщин, запечатленных в древних летописях, повестях, былинах, обнаруживает их глубокое различие. Такие разные образы могли возникнуть только в разных условиях жизни. Действительно, условия жизни в ходе истории существенно изменились. Постепенно развивался и укреплялся строй патриархальной семьи, в которой утверждалась безусловная отцовская власть — власть главы семьи. В такой патриархальной семье создавалась обязательная иерархия ее членов. Семью возглавлял отец; за ним шла мать; затем сыновья, дочери, невестки (жены сыновей), внуки, внучки, жены внуков, правнуки. Это была так называемая большая отцовская семья, и в ней положение женщины — жены сына, или внука, или правнука — было крайне тяжелым. Почти никаких прав она не имела.

Тяжесть положения женщины усугублялась еще тем, что церковь утверждала в сознании людей мысль об исконной греховности женщин. «Баба — сосуд дьявольский», — утверждали церковники.

Правовое положение женщины, не находящей нигде защиты, и отношение к ней, как к греховному существу, от которого исходит все зло, постепенно укреплялось в общественном и семейном быту. Неписанные законы общественного и семейного поведения, унижавшие и закрепощавшие женщину, видимо, складывались довольно продолжительное время, вытесняя прежние обычаи и законы семьи, отраженные древней письменностью и устным эпосом. К XVI в. ясно определились новые правила семейного обихода. И когда в середине XVI столетия были пересмотрены и приведены в порядок летописи, житийная литература, составлены правила, обязательные для всех, были закреплены и отношения и обязанности членов семьи. Наряду с Макарьевскими четьями-миньями, давшими свод житий, и сводами летописей, были созданы такие книги, как «Стоглав», дававший ответы на вопросы о правилах общественной жизни, о религии, обрядах и т. д., «Азбуковник» и, наконец, «Домострой», узаконивший новые для того времени формы житийского обихода. «Домострой» в числе прочего формулировал, каким должно быть поведение женщины, как надлежит относиться к ней, какой может быть ее идеальный с точки зрения этого времени образ. Впоследствии — и очень скоро — литература создала образ кроткой терпеливицы, ведущей домашнее

хозяйство, Юлиании Лазаревской; к нему близки некоторые другие образы женщин литературы того же периода ¹.

Образ невесты народной свадьбы не может быть сближен с образами Юлиании и подобных ей. Но он с ними связан самой постановкой вопроса о жизни и положении женщины в условиях домостроевских правил домашнего обихода и общественных отношений. Русская свадьба, как комплексный обряд, отразивший семейно-бытовые условия определенной исторической эпохи, сложилась в Московской Руси и удержала даже в XVIII и XIX вв. важнейшие особенности обрядности того времени. В свадебном обряде можно обнаружить пережитки умыкания, купли-продажи и других форм (а в ряде случаев элементов) древних брачных обрядов.

Известно, что моногамному браку, характеризующему семейный строй русских, исторически предшествовали парный брак, а еще ранее — групповой ². Хотя эти формы брака исчезли еще в далекой древности, пережитки их сохранились в отдельных обрядовых действиях. Можно считать, что с ними генетически связаны встречавшиеся в некоторых местах обряды, заставлявшие жениха и его «дружину» накануне свадьбы ночевать в доме невесты совместно с ней и ее подружками, в день свадьбы, перед тем как молодых увести спать, ложиться на их постель поезжанам жениха, во время свадебного пира или до него всех мужчин целовать невесту, закрытую платком, и т. д.

Пережитки умыкания невесты сохраняются в обычае ездить «наперегонки» возку жениха и невесты (когда жених и невеста едут в церковь) и в инсценировке погони за дружкой, увозящим невесту (такая погоня иногда сочеталась с дракой на кулачках между дружиной жениха и родней невесты).

Самый приезд дружки за невестой, когда перед ним запирали ворота в доме невесты, не пускали его в дом, прятали от него невесту, можно также истолковать как символические действия, некогда порожденные обрядом умыкания.

Встречавшийся в древности обряд купли-продажи невесты не только сохранился в пережитках, но с развитием торговых сделок получил в некоторых свадебных обычаях развитие и новое истолкование. Так «купля-продажа» невесты становится одним из основных элементов обрядов, предваряющих собственно свадьбу (сговор, рукобитье, пропой). И на самой свадьбе

¹ Повесть о Юлиании Лазаревской написана в начале XVII в. ее сыном, муромским боярином Калистратом Осорьиним. Юлиания умерла в 1604 г. Текст повести см. в «Хрестоматии по древней русской литературе», сост. Н. К. Гудзияем (разные издания). С образом Юлиании могут быть сближены образы других женщин из повестей того же времени (см. повесть об унженском кресте и др.).

² Анализ истории семьи см. в книге Ф. Энгельса «Происхождение семьи, частной собственности и государства». Госполитиздат, 1948.

обряды выкупа невесты у девушек, у брата, одаривания во время свадебного пира могут быть генетически также связаны с древними формами брачного обряда.

С пережиточными элементами свадьбы связаны некоторые образы народной поэзии. В песнях и особенно в причетах и приговорах дружки нередко встречаются образы нападающей дружины жениха, увозящей девушку; таковы же образы охотников, высматривающих дичь или зверя. Образ торга, во время которого купцы-сваты покупают девушку, — также популярный образ свадебной поэзии. Порождены древними формами брака и некоторые другие образы и символы песен, причитаний, приговоров. Все эти образы, сохраненные фольклором благодаря исчезновению древних брачных обычаев, потеряли первоначальный прямой смысл повествования о действительном умывании или о действительном торге невесты и получили значение художественного, в какой-то мере иносказательного изображения заключения брачного союза семьями жениха и невесты.

Свадебный обряд и обрядовая поэзия, как целостный комплекс древнейших форм брачного обряда, развивались и варьировались в городах и селах России XVIII—XIX вв. Этот обряд давал бесправной женщине возможность рассказать о своей судьбе, о своих чувствах и переживаниях, раскрыть большие душевные силы и богатую поэтическую одаренность.

ПРИЧИТАНИЯ

Помимо свадебных причитаний, которые занимают такое значительное место в свадебной обрядности, существовали причитания похоронные и рекрутские.

Причитания создавались, как импровизации. Это характерная жанровая черта и похоронных, и свадебных, и рекрутских причитаний. То, что причитание импровизировалось, не дает, однако, оснований утверждать, что оно не связано с традицией народной поэзии. Это означает только, что они никогда дважды совершенно одинаково не исполнялись. Но хотя они и не повторялись целиком, при создании каждого нового текста вопленица (или плакупа, плачая, как называли плакальщиц) опиралась на традиционные, переходящие из произведения в произведение образы, устойчивые словесные формулы, отдельные эпизоды и сюжетные положения, существующие самостоятельно поверья и т. п. Используя богатства народной поэзии, вопленицы создавали картины действительной жизни, рассказывали о действительно живущих людях, обогащали традиционную поэтическую образность, традиционный поэтический язык привнесениями, почерпнутыми из реальной действительности, своими наблюдениями и обобщениями. Нередко

художественный образ, возникший из сочетания народной традиции с поэтическим вымыслом плакальщицы, запоминался, подхватывался и обогащался в причитаниях, складываемых другими людьми в связи с другими событиями жизни. Так в причитании выражалась коллективность народного творчества.

Чем активнее была импровизация при создании причитаний, тем более значительные произведения создавались. На русском Севере, где большая сохранность эпического творчества (былин, сказок) приводила к развитию импровизационного искусства в пределах эпической повествовательной традиции, создавался особый тип причитаний, имеющих вид лиро-эпических поэм с общественной и семейной тематикой. Картины жизни крестьян (а в рекрутских причитаниях — службы в царской армии) являются в них типическими обобщениями реальной жизни.

От северных причитаний отличаются южнорусские, которые так же, как украинские и белорусские носят характер эпического повествования. Социальная и художественная значимость южнорусских причетов меньшая. Они в большинстве случаев содержат искренние, глубоко эмоциональные горестные восклицания, выражают личное горе; в тексте их нет глубоких социальных обобщений, которые встречаются в лучших образцах северных причитаний.

Импровизация причитаний требовала поэтической одаренности и навыков в использовании художественных образов и стихотворного языка. В той или иной мере способность импровизировать причет приобретали все женщины — это своеобразная форма специфического творчества. Слушая с детских лет похоронные, свадебные, рекрутские причитания, женщины запоминали их детали, образы, обороты речи и впоследствии использовали их, когда приходилось оплакивать умершего или рекрута, или прощаться с девичеством и родной семьей. Естественно, что из рядовых исполнительниц причитаний должны были выделиться поэтически более одаренные. Некоторые женщины, обладающие поэтическим даром импровизации, становились профессиональными вопленицами, которых приглашали на похороны или на свадьбу плакать от имени родственников покойного или невесты. Слава о наиболее даровитых плачехах выходила далеко за пределы селений, в которых они жили. Самой известной вопленицей, от которой в XIX в. записывали причитания, была Ирина Федосова; расцвет ее творчества приходился на пореформенный период. Записей плачей от особенно одаренных воплениц дореформенной России фольклористика не сохранила ¹.

¹ См. обобщающую работу о плачах: Н. П. Андреев и Г. С. Виноградов. Русские плачи. «Советский писатель», 1937.

Похоронные причитания являются древнейшим видом этого жанра. Оплакивание покойников известно у всех народов, как один из очень древних обрядов, в котором отразились верования людей, их представления о том, что человек продолжает жить после смерти и что умершие предки помогают или вредят живущим. Древность похоронного оплакивания у славян подтверждают арабские путешественники, описавшие обряд погребения, существовавший у славянских племен еще до Киевского государства. О плачах по умершим в древней Руси упоминают летописи, жития, различные произведения древней русской литературы.

Древнейший обряд оплакивания покойников в феодально-крепостнической Руси сохранялся не столько как религиозный, сколько как бытовой. Он, несомненно, отразил религиозные воззрения людей; их поверья; представления о душе человека, о которой говорили, что она летает в виде птицы среди живых сорок дней после того, как покинет тело умершего; о смерти, изображавшейся чаще всего в виде костлявой старухи, и др. Отражение суеверных и религиозных представлений в похоронном обряде и причитаниях, несомненно, интересно для исследователей. Однако значение обряда оплакивания не столько в этом, сколько в отражении в причитаниях жизни крестьянина. Разнообразные образцы причитаний можно разбить на три группы: 1) отражающие первобытные представления человека о загробной жизни; 2) порожденные христианскими легендами представления о потустороннем мире и о расставании души с телом; 3) отразившие общественный и семейный быт крестьянства. Наиболее значительными следует признать последние.

Похоронные причитания сопровождали весь обряд. Умершего оплакивали во время омовения тела, выноса его, а также в процессе прощания с покойным и погребения его.

Композиционное построение причитаний разнообразно, но все же в них можно выделить зачин (начало причитания) и основную эпическую часть, состоящую из ряда самостоятельных мотивов (повествование).

Зачин в некоторых случаях имеет форму восклицания общего характера:

«Ох-ти, мнешенько тошнешенько
И сердечку тяжелешенько...»¹.
«Ох-ти, мне, бедной горюшице...»².
«Ох-ти, мне да мне тошнешенько,
По сегодняшнему дёнечку

¹ М. М. М и х а й л о в. Русские плачи Карелии. Петрозаводск, 1940, стр. 64.

² Там же, стр. 99.

Одолила меня, беднушку,
Как проклятая обидушка
Да злодейная кручинушка!»¹.

Но гораздо чаще зачин вводит оплакивающую женщину в круг образов, определяя ее родство с умершим (мать, дочь, жена, сестра, племянница и т. д.) и ее отношение к нему. Часто встречающаяся форма такого зачина — приход оплакивающей женщины в дом или в комнату, где лежит умерший.

«Допусти-тко меня, беднушку,
Как к удалой-то головушке...»².

«Сяду я, победна вдова-горецашица,
На белую брусовую лавочку
По ряду к своей милой венчальной ладенки...»³.

Эмоциональность такого зачина, раскрытие в нем глубокого горя человека, близкого умершему, дает тональность всему причитанию.

Эпическая часть причета в большинстве случаев делится на отдельные абзацы, которые нередко начинаются с обращения или к силам природы, или к олицетворенной смерти, или к окружающим людям, или к умершему. Каждый такой абзац является самостоятельным мотивом причитания, он включает законченную мысль, рисует какую-либо отдельную картину. Среди мотивов, разработанных причитаниями, наиболее популярны мотив прихода смерти и защиты от нее крепкими запорами, откупом, мольбами пощадить человека (смерть беспощадна, от нее ничто не может спасти); мотив обращения к высшим силам с просьбой вернуть жизнь усопшему (силы небесные не слышат мольбы крестьянки или не хотят исполнить ее просьбу); мотив обращения к стихиям — ветрам, вихрям — с просьбой расколоть гробовую доску, поднять умершего, вдохнуть в него жизнь; мотив обращения к умершему — встать, ожить, вернуться в родную семью, «на крестьянскую работушку, да к крестьянской этой жирушке» (жирушка — жизнь; умерший безгласен, не слышит, не восстанет из мертвых); мотив утраты надежды на свидание с умершим и сознания своей сиротской доли (нередко этот мотив получает особенно детальную разработку, включая картины жизни в семье и обществе бесправной вдовы, сирот, вынужденных побираться, вечно голодных и холодных, и др.); мотив благодарности «попам — отцам духовным» за похороны, гробовщикам за изготовление гроба; мотив приглашения мертвеца в гости и просьба посмотреть на то, как мается, как тяжело живет его семья.

¹ М. М. М и х а й л о в. Русские плачи Карелии, стр. 152.

² Там же, стр. 86, 102 и др.

³ Там же, стр. 139; см. также на стр. 113, 130, 165, 167 и др.

Кроме этих мотивов, встречаются другие — обращения к могильщикам с просьбой сделать получше могилу — «последнюю домовиночку», встречи с горем-обидой, разговора с птицей-вестницей и пр.; но они менее популярны. Порядок следования мотивов свободный, варьируемый. Нередко встречаются плачи, использующие всего один-два мотива (такие плачи характерны для рядовых, поэтически малоодаренных во плениц). Следует также заметить, что один и тот же мотив может быть разработан в разных разделах плача. Особенно часто такая дробная разработка дается мотиву утраты надежды на свидание с умершим и осознания сиротской доли его родных. Так, в плаче по мужу, записанном от А. М. Пашковой, детали этого мотива составляют канву, в которую вплетаются остальные. Плач А. М. Пашковой начинается с просьбы к Обидушке допустить ее — вдову — «ко венчальной ко семейшке» (мужу), взятому «скорой смертушкой». Вдова говорит Обиде о тяжкой судьбе, какая ждет ее: смерть взяла ее мужа

И оставила мне, беднушке,
Много маленьких детушек...
Как скажи-тко ты, пожалуйста,
Нас кто станет кормить, поить.
Как поля неосеяны,
Стоги не вапаханы
И закрома не насыпаны?..

Когда вносят гроб в дом, вдова спрашивает усопшего, по уму ли ему, по разуму ли это «хоромное стросеньце»; вдова зовет к себе детей, чтобы они вместе с ней просили мертвого очнуться.

Опустело вито гнездышко
Уж вы по миру находитесь,
Вы куски насобираетесь...

Ни на призывы встать, ни на письма скорописчаты не ответит своей вдове муж.

Как вдоветь вдове по-доброму...
На крылечко не выскакивать.
Наб скрепить сердце ретивое,
Понабраться ума-разума,
Повозростить своих детушек.

Умершего кладут в гроб, и вдова просит покойного попрощаться со всеми, кто пришел проводить его в последний путь. Соседей спорядовых она просит проститься с ее умершим мужем, а также помочь ее семье:

Не оставьте-тко, пожалуйста,
Моих миленьких детушек;
При нужде нашей, при горести
Уж будьте вы наши помощники...

Когда покойного отпели в церкви, вдова в причете рассказывает о безразличии к ее горю попов — отцов духовных.

Как поны поют мешаются,
Дьяки читают, усмеваются...
Подаянья не начаются...

В отчаянии вдова молит богоматерь вернуть ей мужа. Но богородица называет ее неразумной. В плаче вдовы богоматерь говорит:

Уж как век того не водится,
Что из мертвых живы становятся...

Муж ее — удалая головушка —

На крестьянской на работушке...
Он истратил свою силушку,
Погубил свою головушку,
Приоставил нас, беднушек,
На вековое скитаньице.

У могилы вдова признается, что и она рада была бы пойти вслед за мужем «во сыру землю» — «только жалко мне тошнехонько своих маленьких детушек»¹.

Этот плач характерно раскрывает сиротскую судьбу семьи умершего. Не философско-религиозные раздумья, а вполне земные заботы, осознание жизненных тягот крестьянской семьи, оставшейся «без заботника, без работника», составляет содержание причитания. Неизбежность грядущего горя-злостыи осиротевшей семьи подчеркивает риторичность причитаний — это характерная особенность их стиля. Плача задает риторические вопросы — где ей сесть около покойника, что ждет вдове, мать, детей, как будут относиться к семье умершего соседи — крестьянский мир, и сама отвечает на них, обобщая типические явления жизни. Риторика в плачах сообщает им не только торжественность, отвечающую оплакиванию умершего, но и утверждает неизбежность ожидаемого.

Похоронные причитания в сущности стали сказами о жизни умершего и его семьи в старой русской деревне. Материал для создания причитаний, очевидно, давала сама жизнь. То, что причитание-оплакивание из акта обрядово-религиозного стало актом обрядово-бытовым, дало возможность применить его не только к похоронной обрядности, но и к другим семейным обрядам. Причитание вошло как важнейший элемент в свадебную обрядность; к этому толкнуло осознание того, что роди-

¹ М. М. М и х а й л о в. Русские плачи Карелии, стр. 57—63. Плач Пашковой был записан уже после революции 1917 г., но он сохранил все типические черты традиционного плача, поэтому и мог быть привлечен для характеристики причитаний дореформенной России.

тели, отдавая девушку в семью мужа, навсегда теряли ее — потому она и оплакивала девичество и родительскую семью. Как особая форма причитаний в XVIII в. (с созданием армии и введением бессрочной и долгосрочной военной службы) возникают рекрутские плачи; отдать парня в царскую службу значило никогда его больше не увидеть, потерять его, как мертвого. Естественно, что рекрутские причитания, черная факты из жизни, раскрывали судьбу рекрута и солдата, над которыми измывались «офицеры-генералы да начальники». Были случаи, когда в крепостной России оплакивали девушек, отдаваемых в дворовые¹.

Все эти разновидности жанра причитаний существуют как самостоятельные, импровизируемые произведения, рассказывающие о судьбах крестьянина и его семьи в различные периоды жизни — от рождения и до смерти. В правдивости повествования, в реальности картин жизни и заключается непреходящая ценность причитаний.

СБОРНИКИ

Е. В. Барсов. Причитания Северного края, т. I, II, III, 1872—1886.

«Песни, собр. П. В. Киреевским», [нов. серия], вып. 1, М., 1911.

П. В. Шейн. Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, легендах, т. I, вып. 2, СПб., 1900.

Б. и Ю. Соколовы. Сказки и песни Белозерского края. М., 1915.

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

Н. П. Андреев и Г. С. Виноградов. Русские плачи. «Советский писатель», 1937.

М. М. Михайлов. Русские плачи Карелии. Петрозаводск, 1940.

¹ Занись такого плача см. в альманахе «Год XX», № 11, М., ГИХЛ, 1937, стр. 388—389.





НАРОДНАЯ ДРАМА

ПОНЯТИЕ НАРОДНОЙ ДРАМЫ И НАРОДНОГО ТЕАТРА

Народная драма — жанр фольклора, в котором прозаические и стихотворные (большой частью песенные) тексты получают игровое воплощение в действиях и мимике исполнителей. В народной драме приобретают самостоятельное значение элементы действия, игры, которые так ощутимы в календарной и семейной обрядности, в хороводных и игровых песнях, а также встречаются в некоторых других жанрах фольклора. Особенность, отличающая русскую народную драму от этих жанров, заключается в том, что в ней действие равнозначно исполняемому тексту, тогда как в других жанрах текст главенствует и лишь иллюстрируется движениями и мимикой исполнителей произведения. Отдельные народные драмы наряду с произведениями других фольклорных жанров включаются в комплекс развлечений и увеселений, приурочиваемых к главным праздникам и обрядам. Русская народная драма не профессиональна.

Народный театр — понятие более широкое, чем народная драма. Оно включает и пьесы, составляющие жанр народной драмы, и произведения других жанров, сопровождаемые игрой исполнителей, и ряженье, которое в ряде случаев не связано с исполнением фольклорных произведений. В понятие народного театра включаются не только разнообразные разыгрываемые людьми сцены, песни и т. п., но и кукольный театр («Петрушка», театр марионеток, вертеп, раск), некоторые виды которого в отличие от народной драмы требовали профессиональных навыков в представлении пьес или сценок ¹.

¹ Подробную и очень интересную характеристику народного театра в целом см. в работе В. Ю. Кручинской «Народный театр», опубликованной в книге «Русское народное поэтическое творчество» (Пособие для вузов, под общ. редакцией П. Г. Богатырева), М., Учгидиз, 1954; 2-е изд., 1956.

СООТНОШЕНИЕ ОБРАЗОВ И СЦЕН НАРОДНЫХ ДРАМ С ОБРЯДОВЫМИ ИГРАМИ И РЯЖЕНЬЕМ

Можно предположить, что в русском фольклоре некоторые народные драмы первоначально вырастали из ряженья и обрядовых игр. Основание для такого утверждения дает наличие одних и тех же масок и одних и тех же действий в обряде и в драме, исполняемой во время той или другой обрядовой даты, чаще всего на святки и масленицу. Связь с обрядовыми действиями и ряженьем ясно обнаруживается, например, в таких бытовых сатирических драмах, как «Маврух», «Голый барин» и др. В драмах переосмыслены и заново переработаны некоторые игры и развлечения, приуроченные к важнейшим датам сельскохозяйственного календаря. Так, некоторые части драмы «Маврух» генетически увязываются с так называемой «покойницкой игрой» (ряженье покойником и инсценировка отпевания). Покойницкая обрядовая игра заключалась в том, что один из парней рядился во все белое, ложился на салазки (на носилки) и его везли (или несли) в какую-либо избу. За «покойником» шли ряженые: «поп», одетый в ризу из рогами с кадиллом, сделанным из горшка, «плакальщица», вопившая плач, «родственники» и «соседи». В избе начинали отпевание, пародирующее церковное. После отпевания заставляли всех целовать покойника¹.

«Покойницкая игра» святочного обряда первоначально была связана с масками, некогда порожденными в новогодних магических действиях суеверными представлениями о силах мрака, временно торжествующих в период гибели света — солнца, и о роли в жизни людей умерших предков (см. ряженье смертью, кикиморой и другими масками обряда). Постепенное превращение обряда в бытовое увеселение существенно изменило эту игру: она, потеряв магическое назначение, стала пародией на церковные похороны. Пародирование церковного обряда в результате дает качественные изменения маске «покойника» — «смерти» в новогоднем ряженье. Игра в данном случае развивается в комедийно-сатирическую сцену, в народную драму «Маврух». «Маврух» часто исполнялся на святки, видимо сохраняя традиционные связи с обрядом; но представление этой пьесы стало возможным и в другие сроки.

В «Маврухе» традиционная святочная игра сочеталась с инсценировкой песни «Мальбрук в поход собрался». Песен-

¹ Детальное описание покойницкой игры см. в работах: С. В. М а к с и м о в. Неведомая, нечистая и крестная сила. СПб., 1903, стр. 300—301; К. З а в о й к о. В Костромских лесах по Ветлуге-реке (Этнографические материалы, записанные в Костромской губернии в 1914—1916 гг.). «Труды Костромского научн. о-ва по изучению местного края, вып. VIII, Этнографический сборник», Кострома, 1917, стр. 24

ный текст осложнил изображение похорон, но не уничтожил связей со святочной покойницкой игрой. «Маврух» связан с игрой в покойника не только сюжетным строением, но и костюмами актеров, варьирующими маски ряженных. Н. Е. Ончуков, записавший пьесу «Маврух» в Нижмозере на Печоре, дает следующее описание одежды Мавруха («покойника») и попа: «Маврух в белой рубахе и подштанниках, на голове белый же куколь, как у савана, лицо закрыто, на ногах бахилы¹. Маврух лежит на скамье, которую носят четыре офицера».

«Поп в ризе из портяного полога, на голове шляпа, в руках деревянный крест из палок, книга «для привилегия» и кадило — горшочек на веревке, и в нем куриный помет»².

Описание обнаруживает несомненную близость одежды ряженных и актеров народной драмы. Вариации одежды обусловлены конкретизацией персонажей пьесы. Маврух — видоизмененный Мальбрук; отсюда введение такой детали одежды, как сапоги (в обрядовой игре на покойнике была обычная для крепостной деревни обувь — лапти). Парни, соответственно тексту песни, одевались офицерами. Театрализация костюма попа приводит к замене рогожной рясы рясой из полога (при ряженье масок полог также используется — например, так одеваются «кобылкой») и добавлением к обычному для маски попа «кадилу» креста и книги.

Перерождение масок и игр ряженных в народную драму — характерное явление. Обрядовые игры уже в феодально-крепостнической России приобретали формы бытовых сцен; бескультурье деревни вело к сохранению пережиточных элементов обряда; вместе с тем игры перерождались в сцены, выявляющие нарастание классовых противоречий, давших основу для сатирической разработки во всех жанрах образов барина, попа, офицера, царя и др. Социально-бытовая тематика народных драм была порождена жизнью. Это и приводило к тому, что в народных драмах обрядовые по своему генезису маски перемешались с персонажами, встречаемыми в повседневном быту.

Такие разыгрываемые молодежью бытовые сценки описаны, например, в 60-х годах в журнале «Современник»³. Пародийный набор рекрутов заключался в следующем. Один из парней сатирически изображал доктора, осматривающего рекрутов и определяющего их пригодность к военной службе. Рекрутов ставили в ряд, заставляли маршировать, «брили» (гащили за волосы на полати), всячески испытывали их. Действия сопровождались комическими диалогами.

¹ Сапоги.

² Н. Е. Ончуков. Северные народные драмы. СПб., 1911, стр. 134.

³ «Современник». 1864, X. Н. Ирский. Бани, игрище, слушанье и шестое января.

Так же, пародируя реальность, игралась «Ревизия». В комнату входили ревизор с «посохом» (шваброй), писарь с «чернильницей» (горшком) и «пером» (палкой), секретарь с «бумагой» (берестой) и садились за стол. К ревизорам подводили девушек, которым задавали всевозможные вопросы. Комизм сосредоточивался в разговоре.

Игра и драма в этих и других случаях фактически переплетались. Участниками тех и других делались не только те, кто представлял пьесу, но и те, кто смотрел ее. Между актером и зрителем народной драмы и игры разграничение нередко исчезало. Показательно такое описание игры в барина, во многих эпизодах тождественной с народной драмой. «В избу для посиделок ряженные вводят под руки человека необыкновенной толщины, в высокой шапке, с лицом, густо вымазанным сажей, и с длинным чубуком в руках. Это и есть «барин». Подле него суетятся казачок, подающий огня для трубки и кучер (он же бурмистр), гарцующий на палочке верхом и хлещущий бичом то палочку, то девок»¹. Игра заключается в том, что парни просят у барина разрешение жениться, подводят к нему «невест», за которыми барин начинает ухаживать. Варианты игры очень разнообразны. Барин весьма часто представляется промотавшимся помещиком, посылающим слугу в лавку взять товар в долг. Слуга возвращается и передает барину отказ лавочника, подробно излагая, как он барина называл мазуриком, жуликом, рванью.

Известны сцены барина и старосты; в них староста рассказывает барину об обнищании его поместья. Ужас барина перед нищетой вызывает смех зрителей. Такой же смех вызывает сцена барина с кредитором, от которого барин «опрометью, без души, улепетывает... на улицу»². Самый текст пьес-сенок характеризуется пародированием «барской речи» и откровенной издевкой над баринином-помещиком. Сцена трактирщика и барина, например в варианте, записанном Н. Е. Ончуковым, заканчивается следующим диалогом:

Б а р и н : ...И дурман-водки достать будет можно?

Т р а к т и р щ и к : Как же, барин, можно.

Б а р и н : Сколько будет стоить!

Т р а к т и р щ и к : Три шесть гривен-с.

Б а р и н : ...Какие цены! Был я в Италии, был и далее, был в Париже, был и ближе, таких цен не слышал! Поэтому вы, трактирщик, болван.

¹ С. В. Максимов. Неведомая, нечистая и крестная сила, стр. 302.

² С. В. Максимов. Неведомая, нечистая и крестная сила, стр. 304—305. См. также Н. Е. Ончуков. Северные народные драмы. СПб., 1911, стр. 124—133. Вариант игры в «Барина» см. также у Д. К. Зеленина «Описание рукописей ученого архива РГО», вып. 1, Пг., 1914; стр. 412 (№ 28 — из Вятской губ., Котельничского уезда, с. Тороповского — сцена «Афонши и Барина»; см. также другие материалы).

Т р а к т и р щ и к: Нет, мы не болваны, а живем с людьми на обману; не таких видали, без шинели домой отпускали, а если вас порядочно угостить, можно без мундира отпустить; у вас в одном кармане вошь на аркане, в другом — блоха на цепи.

Б а р и н: Ах, Мария Ивановна! Должно быть он в наш карман лазил! Не хочу гулять, иду дальше»¹.

Социальная сатира выявляется как основная черта многих народных драм, выросавших из ряженья и обрядовых игр. Пьеса о барине («Голый барин»), построенная по мотивам русских анекдотических сказок, выросшая из игры, пьеса — пародия похорон («Маврух»), превращающая покойническую игру в антицерковное действо², другие сатирические представления давали новое, остро социальное звучание играм и забавам. Обрядовые маски и действия как бы рождались вновь в народной драме. Персонажи, одетые в характерные для обрядовой игры костюмы, выступали в народной драме, не будучи связаны с магическими обрядовыми действиями. Так, «покойник», «смерть» повторялись в «Маврухе» и «Царе Максимилиане» (в «Царе Максимилиане» смерть — в длинной женской рубахе; на голове полотноще в виде савана; в руке коса). «Патриарх» («Царь Максимилиан») одет подобно «поцу»: «на плечах риза из половика или одеяла, которые шьют из разноцветных лоскутков; в руках камень на веревке, изображающий кадило»; у «черного арана» из «Царя Максимилиана», так же как у «кикимор» и прочей нечисти, изображаемой ряженными, лицо намазано сажей; сажей вымазывают также лица «удивительных людей» (в пьесе «Барин»); «копь» в «Барине» изображается так же, как во многих вариантах игры: в петолстой, но широкой доске, в середине прорезывается отверстие, через которое играющий копя надевает доску на туловище; спереди к доске приделывается лошадиная голова, из доски же, сзади хвост; играющий копя должен изображать человека верхом на лошади. Сбоку привешиваются салоги; в руках у ездока погонялка, на голове шапка, а под ней платок; ногами лошади служат ноги играющего коня; «бык» в пьесе также сохраняет традиционную святочную маску — он «одевается в шубу, вверх шерстью, на голову надевается крынка или горшок». Когда играет, ходит на четырех ногах (по ходу пьесы барин покупает быка на мясо) «когда торг кончается, быка-человека, в вывороченной шубе и с крынкой на голове, подводят, и барин бьет его поленом по голове, крынка ломается, бык падает»; «барин» одевается, подражая одежде помещика

¹ Н. Е. Олчужков. Северные народные драмы, стр. 125—126.

² По словам Я. С. Бородина, крестьянина Нижнеозера, от которого был записан «Маврух», эту пьесу бросили играть вследствие категорического запрещения местного священника.

или офицера: у него «белая соломенная шляпа, в усах, с тростью, при зонтике» (ср. в пьесах «Барин», «Шлопка»). Сходство приемов изображения и костюмов действующих лиц и масок ряженных обнаруживается и у ряда других персонажей. Но это сходство не снимает принципиальных отличий ряженья от сцен народной драмы.

ИСТОЧНИКИ И СОДЕРЖАНИЕ НАРОДНЫХ ДРАМ

«Сценическое оформление» народных драм продолжило традиции ряженья и обрядовых игр; в сюжетном же отношении народные драмы в большинстве случаев восходят к фольклорным и литературным источникам. Как правило, драмы создавались как инсценировки популярной песни, анекдотической сказки или текстов лубка, в процессе исполнения осложняемые вводными эпизодами. «Маврух» — инсценировка песни «Мальбрук в поход собрался», использовавшая покойницкую игру. «Голый барин» текстуально восходит к сатирическим сказкам и анекдотам о барах¹. Пьеса «Атаман Чуркин» родилась как инсценировка известной песни «Среди лесов дремучих разбойнички идут...»². Известно, что песню «Из-за острова на стрежень» (Д. Н. Садовникова) также не только пели, но и играли, как пьесу. Из первоначальной инсценировки песни «Вниз по матушке по Волге» развилась и одна из наиболее популярных народных драм — «Лодка» (ее другие названия: «Шлопка», «Атаман», «Шайка разбойников», «Черный ворон» и др.). Эта пьеса известна примерно в сорока записях, из которых опубликовано меньше половины.

«Лодка» вначале представлялась как пантомимическое изображение поездки по Волге-реке: схватшие представляли, как они гребут, атаман всматривался в даль.

Связь песни «Вниз по матушке по Волге», исполнявшейся в этой пьесе, с разбойничьим фольклором привела к осмыслению «гребцов» и «атамана», как разбойников, и дала возможность включить в пьесу песни предания и литературные произведения, осложнив ее действие и внося в нее элементы любовно-романтического характера.

В «Лодку» вводились диалоги атамана и есаула, превращавшие пантомиму в обычную драму: атаман спрашивал, что видно вдали, ему отвечал есаул. Вопросы атамана и ответы

¹ Особенно близка к цитированному тексту пьесы о барине сказка «Помещик и староста», записанная М. М. Зиминим в Ярославской обл. (см. Н. П. Андреев. Русский фольклор. Хрестоматия.), М.—Л., Учгедгиз, 1938, стр. 485—486).

² См. в сб. В. Головачев, Б. Лещилин. Народный театр на Дону. Ростов-на-Дону, 1947, стр. 86.

есаула дают основу для введения в пьесу новых эпизодов с разными действующими лицами и для исполнения различных песен и стихотворных отрывков. Так, по приказу атамана есаул смотрит в подзорную трубу — «нет ли где пенъев, кореньев, мелких мест, чтобы нашей лодке на мель не сесть». В то время, когда есаул «оглядывает окрестности», появляется «незнакомец», — он «громко песни распевает» (поет «Среди лесов дремучих»), называет себя фельдфебелем Иваном Пятаковым и стихами отвечает на вопросы атамана (в пьесу вводится искаженный отрывок из поэмы А. С. Пушкина «Братья-разбойники»: «Нас было двое: брат и я ...»).

Есаул смотрит в подзорную трубу, нет ли какой-нибудь опасности, и то, что он видит «на море черни», вызывает реплику атамана остро социального характера о судейских крючках, которые хотят атамана с товарищами «изловить да по острогам рассадить». Когда же есаул вновь смотрит в трубу, то видит на берегу большое село. В нем живет богатый помещик — с ним и расправляются разбойники ¹.

Пьеса «Лодка» в XIX в. была осложнена не только включением разных песен и стихов, но и заимствованиями из лубочных романов о разбойниках, их любви и мщении злодеям ² и взаимодействием с другими драмами (например, «Царем Максимилианом»).

Связь с песенным материалом очевидна и в центральном эпизоде записанной в одном варианте народной драмы «Как француз Москву брал». Этот эпизод содержит отказ пленного генерала изменить отечеству и перейти на службу к врагу. Тема непреклонности перед врагом и верности родине разработана многими историческими и лирическими песнями. В драме этот эпизод — сцена между Наполеоном и генералом Потемкиным, которого Наполеон склоняет на свою сторону.

Как устанавливает Т. М. Акимова, эту пьесу нужно сопоставлять не только с песнями. Источником ее явились различные лубочные картинки, изображавшие героические подвиги солдат и партизан во время Отечественной войны 1812 г. Сложилась эта пьеса, как показывает исследование, позднее описываемых событий — в середине XIX в.

Существенно отличается от всех названных пьес «Царь Максимилиан». Хотя драма о царе Максимьяне, богине мерзкой-кумерзкой Вянере и непокорном сыне Адольфе и оказала существенное воздействие на такие пьесы, как «Лодка»,

¹ Ср. текст пьесы «Лодка», перепечатанный в хрестоматии Н. П. Андреева «Русский фольклор», стр. 524—526.

² В. Ю. Крупянская, исследовавшая драму «Лодка», установила связи ее с рядом произведений; особо она отмечает воздействие на «Лодку» романа «Черный гроб или кровавая звезда» (первое издание, 1835 г.).

«Как француз Москву брал» и на кукольный театр, ее приходится в какой-то мере выделять в народном драматургическом репертуаре и по степени ее популярности (она записана в 30 вариантах) и по тому, что в ней развито сюжетное действие, и по происхождению она не являлась инсценировкой какого-либо песенного или сказочного текста, а возникла в связи с появлением и развитием в России XVIII в. театрального искусства.

По вопросу о том, откуда и как появилась драма о царе Максимилиане, каковы ее источники, исследователи высказывались различно. Большинство из них (Н. О. Морозов, А. И. Соболевский, Н. Волков) предполагало, что «Царь Максимилиан» восходит к какой-то школьной драме, явившейся переработкой первоначальной повести конца XVII — начала XVIII в.¹ Это предположение связывалось с наличием в «Царе Максимилиане» иностранных имен. Существовал также взгляд на эту драму, как на переделку драматизированного жития мученика Никиты, сына гонителя христиан Максимилиана (В. В. Каллаш). Расходясь во взгляде на источник пьесы, исследователи справедливо связывали ее с развитием драматургии и театра в России конца XVII — первой половины XVIII в. Связывая возникновение «Царя Максимилиана» с исторической действительностью первой четверти XVIII столетия, некоторые исследователи (И. Щеглов, Т. А. Мартемьянов, М. А. Рыбникова) утверждали, что эта пьеса являлась памфлетом на Петра Великого, созданным в старообрядческой среде. Основание для такого утверждения давало содержание пьесы, сопоставляемое с отношениями Петра I и царевича Алексея.

Содержание драмы о царе Максимилиане варьируется, но основная линия его сохраняется четко. Царь Максимилиан, пленившись «кумерической» (вар.: «вянериной») верой, требует, чтобы его сын — царевич Адольфа — отказался от бога и принял новую веру. Адольфа отказывается. Царь заключает его в тюрьму, а затем осуждает на смерть, но тот упорно твердит: «я ваши кумерические боги топчу под ноги». Царевича Адольфу по приказу царя Максимилиана казнят.

Современники Петра I в этой борьбе царевича Адольфы за истинную веру действительно могли видеть аллегория борьбы старообрядцев. Можно согласиться, что в кругах, оппозиционных правительству Петра, пьеса о царе Максимилиане воспринималась как резкая сатира на царя и его окружение. Но сатирический образ Максимилиана, истолковываемый в реакционных кругах как образ Петра I, резко расходился

¹ О школьных драмах см. Н. К. Гудзий. История древнерусской литературы. Учпедгиз, 1945.

с положительным образом Петра, характерным для народного творчества. В творчество широких народных масс эта пьеса не могла войти как сознательно воспринимаемая сатира на прогрессивную деятельность Петра. Драма о царе Максимилиане получила распространение вне такого искусственного реакционного исторического осмысления. Царь, убивший своего сына, стал обобщенным отрицательным персонажем, творящим беззакония, преследующим и уничтожающим все честное и благородное, что противостоит ему.

Острый конфликт, лежащий в основе пьесы и завершаемый гибелью героя, в процессе бытования драмы осложнился многочисленными варьирующимися эпизодами. Некоторые из них, можно предполагать, вошли в пьесу в период ее возникновения, как заимствования из драматической и повествовательной литературы первой половины XVIII в. (например, сцена столкновения Венеры и Марса, сцена прений живота со смертью и некоторые другие). Большая же часть привнесений в «Царя Максимилиана» представляет заимствования из фольклора и из литературы XIX в. Персонажами пьесы становятся гусар, опирающийся на саблю, дочь Дагмара, умоляющая отца «оставить угрозы» («дочь Дагмару не брани») и тут же отдающая гусару сердце, старики-гробокопатели, заимствованные из «Гамлета», один из которых декламирует «Раз в крещенский вечерок девушки гадали», Аника-воин, известный по духовному стиху, и другие персонажи, произносящие к месту и не к месту стихи, поющие сентиментальные романсы и народные песни, ссорящиеся и мирящиеся, сражающиеся на дуэли, умирающие и исцеляемые доктором. Вводные эпизоды, в которых действуют литературные и фольклорные персонажи, сопутствуют основной линии сюжета «Царя Максимилиана», но ни в какой мере не раскрывают смысла пьесы. Их малая связанность с содержанием драмы позволяет без ущерба заменять один эпизод другим или сосредоточить разнохарактерные дополнительные эпизоды в конце представления в виде некоего дивертисмента, следующего за сценой казни царевича Адольфа и в некоторых вариантах предваряющего гибель Максимилиана. Хотя «Царь Максимилиан» возник иначе, чем большинство других народных пьес, и сюжетно намного богаче их, процесс бытования его и осложнения эпизодами, фольклорными и литературными текстами, шел так же, как у других народных драм. В пьесе о царе Максимилиане, подобно пьесам, возникшим на основе традиций народных обрядовых игр, ряженья и инсценировок произведений литературы и фольклора, вводимые эпизоды не подчинены стремлению укрепить сюжет, в котором раскрывается трагическое столкновение царя-деспота и царевича. Рыхлость сюжета народных

драм, слабая связь между отдельными эпизодами, отсутствие строгой последовательности и сложности развития действия обнаруживается и в этой пьесе. Связывают «Царя Максимилиана» с другими пьесами и характерные особенности стиля народной драмы. Не вызывая у зрителей напряженного интереса развитием сюжета и глубиной раскрытия образов действующих лиц, народные драмы привлекали внимание комизмом диалога и вставными номерами (песнями и стихами). Комизм народной драмы, сосредоточенный в тексте и в жестикуляции исполнителей, усиливался широким использованием оксюморона (соединения противоречащих понятий, ср.: «искусно лечу — из мертвых кровь мечу», «накормил доотвала — с голода уморил» и т. д.), метатезы (перестановки слов: «матушка (барыня) подохла, кобыла померла», вместо «кобыла подохла, матушка померла»), реализации метафоры (буквального понимания метафорического выражения: «Он полковник. — Нет, подымай выше! — Так не тот ли, который ходит по крыше?»), игра омонимами и синонимами при изображении косноязычия и глухоты персонажей народной драмы (разговоры о разных вещах, взаимное непонимание разговаривающих) и другими аналогичными приемами поэтики.

Народные драмы не исчерпываются перечисленными сюжетами. В крестьянской, рабочей и солдатской среде XVIII—XIX вв. бытовали и другие драматические произведения, сходные с разобранными выше пьесами¹.

Судя по содержанию народных драм и их источникам, этот фольклорный жанр оформился сравнительно поздно. Ни одна из названных драм не имеет в основе произведения, созданного ранее XVIII в.²; что же касается «Царя Максимилиана», то создание его в XVIII столетии подтверждается бесспорными связями этой пьесы с получившими популярность в России в первой половине XVIII в. школьными драмами. Вслед за другими исследователями русской драмы В. Ю. Крупянская с полным основанием замечает: «В ...среде так называемых городских «низов» большое распространение получили и театральные зрелища; здесь создавались свои любительские актерские коллективы, отсюда выходили и своеобразные предприниматели доморощенных театров, что особенно характерно

¹ Ср., например, свидетельство Ф. М. Достоевского о постановке пьес «Филатка и Мирошка — соперники» и «Кедрил-обжора» («Записки из мертвого дома»).

² Предложение В. Н. Всеволожского-Гернгросса о создании «Лодки» в XVII в. в связи с разинским движением не подтверждается при разборе произведений, включенных в эту драму. К тому же песня «Вниз по матушке по Волге», явившаяся истоком «Лодки», была создана в конце XVII в.

для 30—40-х годов XVIII в. По сравнению с драматическими произведениями петровской эпохи пьесы этого позднейшего театрального репертуара уже значительно дальше отстают от школьного канона. В них отсутствуют столь обязательные для школьных действ пролог, антипролог, эпилог; нарушен и правильный силлабический стих, в языке намечается тенденция к переходу в сказовый рашенный стих. К традициям этого низового театра восходит, несомненно, и народная драма о Максимилиане. Она имеет много общего с этими пьесами и в стилистическом оформлении, и в композиции, и в составе действующих лиц, что неоднократно отмечалось в литературе. Близки эти пьесы и по традициям игры, по общим приемам постановки. Есть все основания утверждать принадлежность драмы «Царь Максимилиан» к низовому театру 30—40-х годов, во многом удержавшему традиции петровской драматургии»¹.

Связи с традициями театрального искусства первой половины XVIII в. обнаруживаются не только в драме о царе Максимилиане, но и в других пьесах («Лодке» и др.). Этими традициями объясняется крайняя условность исполнения драматических или героических ролей и гротескная комедийность (с элементами откровенно натуралистическими) исполнения ролей бытовых, характерных. Условность в трактовке образов, в приемах декламации, движении по сценической площадке, мимике — характерная особенность стиля народной драмы. Это сочеталось с условностью реквизита (крайне ограниченного) и «декораций» (играющие «Лодку» чертили на полу овал, «разбойники» садились в него и движениями рук показывали, что гребут; в центре «лодки» стояли атаман и есаул, различавшиеся какими-либо знаками, нацепленными на шапки). Видимо, возникнув как своеобразный жанр фольклора в XVIII в., народная драма вначале восприняла традиции школьной драмы, а в середине и конце XVIII столетия испытала воздействие театра классицизма, формировавшегося в городах (Ярославский театр, театр в Петербурге, Москве и др.) и в крепостных усадьбах.

В то время как в профессиональном и крепостном театре зрели новые тенденции, все отчетливее ощущалось влияние реализма, народная драма, не имевшая в крепостной России XVIII—XIX вв. необходимых условий для творческого развития, сохраняла старые приемы игры и оформления спектаклей. Установившиеся в народной драме принципы переносились во вновь инсценируемые произведения, осложняемые

¹ В. Ю. К р у п я н с к а я. Народный театр. Русское народное поэтическое творчество. Пособие для вузов под общей редакцией П. Г. Богатырева. М., Учпедгиз, 1954, стр. 401—402.

вводными эпизодами. Не преодолев ходульности и условности, русская фольклорная драма не смогла подняться на такую высоту правдивого народного искусства, на которой стояли лучшие произведения других жанров устного творчества. Тем не менее интерес к народной драме существовал. Во внимании и интересе, с которым воспринимались народные драмы, несомненно сказалась любовь к театральному искусству. Об этой же любви свидетельствует развитие разных форм кукольного театра, с давних пор существовавшего на Руси.

ВИДЫ КУКОЛЬНОГО ТЕАТРА

Наиболее любимым и старым видом русского кукольного театра был «Петрушка» — разновидность театра кукол на пальцах. О том, что кукольный театр был известен еще в Киевской Руси, свидетельствует одна из фресок Софийского собора, на которой изображен кукольник, поднимающий занавес. О представлении кукольного театра — и именно «Петрушки» — в XVII в. свидетельствуют записки Олеария, посетившего Россию в 1636 г. Более поздние свидетельства — XIX—XX вв. — говорят, что театр Петрушки пользовался большой любовью и повсеместной популярностью. Перед зрителями под открытым небом ставили ширмы, за которые становился петрушечник. Петрушка — главный персонаж театра — появлялся перед зрителями, и спектакль нередко начинался с разговора с публикой. Зрители здоровались с «Петром Ивановичем», а он их спрашивал о местных делах и отвечал на их вопросы. В ходе представления нередко вводился диалог Петрушки и петрушечника. Такое введение главного персонажа кукольного театра — куклы — в круг людей позволяло вносить в представление актуальные вопросы, связывать традиционные сценки с местной жизнью, делать более острой и осязаемой сатиру, обращая ее на тех, кто был зрителю хорошо знаком. Это, собственно, и вызывало запрещения представлять Петрушку и бывало причиной того, что петрушечника иной раз сажали «в холодную» (в тюремный острог) и изгоняли за пределы волости и уезда. В то же время связь представления кукольного театра с повседневной жизнью вызывала к «Петрушке» большую любовь, будила особое желание посмотреть его и поговорить с ним.

Содержанием представлений было изображение жизни и приключений Петрушки. Эпизоды его жизни различны — женитьба, покупка чего-либо, болезнь и т. п.; чаще всего эпизод строится как встреча Петрушки с каким-нибудь другим персонажем. Петрушка встречается с цыганом, который пытается обманом продать плохую лошадь — и за то несет спра-

ведливое наказание. Петрушка заболевает, его лечит «лскарь из-под каменного моста аптекарь» так, что Петрушка бьет сго. Петрушку преследует полицейский; его, как и всех других, пытается обчитать, обмерить, обвешать купец. Петрушка беззащитно бьет своей дубинкой и купца, и лекаря, и полицейского, и других персонажей театра. Его преследуют, он бежит. Его нагоняют и бьют. Его иногда даже убивают — но он не умирает. Звонкий голос с резким тембром, каким говорит Петрушка, непрерывно звучит в театре, пока идет представление.

Злободневность, острота представлений создали Петрушке славу. Образ его, подобно главным кукольным образам театра других народов (итальянский Пульчинелло, французский Долишпель, английский Понч, чешский Кашпарек и др.), вошел в число знаменитых созданий литературы и фольклора. Это отмечал А. М. Горький, ставя Петрушку в один ряд с такими художественно совершенными образами, как Фауст, Прометей, Микула Селянинович и др.

Со второй половины XVII в. (а возможно, с XVIII в.) в России (сначала на Украине, затем в Белоруссии и у русского населения) появляется театр «вертеп». Свое название этот театр получил потому, что первоначально одной из главнейших сцен, представляемых в нем, была сцена рождения Христа в вертепе (вертеп — пещера, скрытая от людей) и поклонения ему волхвов. Распространение вертепа было связано с обычаем славить Христа на святки. Воспитанники духовных училищ и семинарий, ходившие славить Христа, были одними из главных распространителей этого театра.

Генетически вертеп связан со школьными драмами, которые, как известно, слагались из сцен, изображающих эпизоды из евангелия или библии и бытовых анекдотических сценок — «интермедий». Вертеп сохранил сочетание сцен поклонения волхвов Христу, избияния Иродом младенцев и других, подобных им, с комическими сценами, в которых действуют казак-запорожец, базарная торговка и др. Это сочетание определило самое устройство вертепного кукольного ящика.

Вертепный ящик делался с прорезами в полу сцены; по линиям прорезов двигают кукол, прикрепленных к проволокам. Ящик вертепа делился пополам по горизонтали. В верхней части ящика разыгрывали сцены духовного характера, в нижней — светского.

Вертепная рождественская драма известна не только в форме кукольного театра. Параллельно кукольному вертепу существовал так называемый «живой вертеп», разыгрываемый людьми. Пьесы кукольного и живого вертепа совпадали. Так, наряду с «Иродовым действием» (избиением младенцев царем

Иродом), представлявшемся в кукольном театре, на святках играли «Царя Ирода»¹.

К кукольному театру примыкает раек. Раек — театр картинок, показ которых сопровождался пояснениями раешника. Первоначально (видимо, в XVIII в.) картинки были библейского содержания — на сюжет грехопадения Адама и Евы (отсюда — «райское действо», «раек»). Постепенно к этим картинкам стали добавлять бытовые; они с течением времени заняли главенствующее место.

Ящик райка делался с окошечками для глаз. По бокам он имел два параллельно вращающихся валика. С одного на другой прематывали ленту с картинками. Бытовые и видовые картинки, показываемые в райке, сопровождались стихотворными пояснениями раешника, дающими сатирическую интерпретацию показываемого (например: «А вот, извольте видеть, город Рим, дворец Ватикан, всем дворцам великан... А вот город Париж, как туда приедешь, тотчас угоришь!.. Наша именитая знать ездит туда денежки мотать...»).

Раешный стих существовал и отдельно от театра, он был очень популярен и неоднократно применялся в народных сатирах.

Кукольный театр, наряду с народной драмой, был одним из важнейших видов народного театра; особенно активно жил театр Петрушки, который продолжал бытовать даже тогда, когда вертеп и раек прекратили свое существование. Он явился одним из важнейших источников профессионального кукольного театра.

СБОРНИКИ

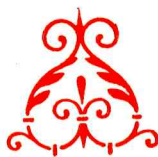
О н ч у к о в Н. Е. Северные народные драмы. СПб., 1911.

Г о л о в а ч е в В., Л а щ и л и н Б. Народный театр на Дону. Ростов-на-Дону, 1947.

Б е р к о в П. Н. Русская народная драма XVII—XX веков. М., «Искусство», 1950.

¹ См. И. П. Е р е м и н. Драма-игра «Царь Ирод». «Труды отдела древнерусской литературы», т. IV, Институт русской литературы Академии наук СССР, Л., 1940.





**Русское
народное
творчество
эпохи
капитализма
и первой
русской
революции**





ПРОИЗВЕДЕНИЯ КРЕСТЬЯНСКОГО НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА В ПОРЕФОРМЕННЫЕ ДЕСЯТИЛЕТИЯ И В ПЕРИОД ПЕРВОЙ РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Уничтожение крепостного права и последовавшие затем военная и судебная реформы внесли изменения в жизнь народных масс. Однако эти изменения не соответствовали нуждам крестьян. Анализируя положение страны после 1861 г., В. И. Ленин писал, что в результате реформы «крестьяне вышли «на свободу» ободренные до нищеты... Крестьяне остались и после освобождения «низшим» сословием, податным быдлом, черной костью, над которой измывалось поставленное помещиками начальство, выколачивало подати, пороло розгами, рукоприкладствовало и охальничало»¹.

Дальнейшее разорение, обнищание крестьянства и рост пролетариата в городах и деревне были характерны для пореформенной России. Реформа, которая не только не уничтожила, но еще более обострила социальные противоречия, стимулировала усиление протеста, развитие революционного движения. Путь крестьянской массы от 60-х годов XIX в. до эпохи первой русской революции был путем вызревания в ней революционного протеста. Характеризуя крестьянство периода реформы, В. И. Ленин писал: «...века рабства настолько забили и притупили крестьянские массы, что они были неспособны во время реформы ни на что, кроме раздробленных, единичных восстаний, скорее даже «бунтов», не освещенных никаким политическим сознанием...»². Говоря же о революции 1905—1907 гг., В. И. Ленин подчеркивал, что «все же, в общем и целом, крестьянство, как масса, боролось именно с помещиками, выступало революционно...»³.

¹ В. И. Ленин. Соч., т. 17, стр. 65.

² Там же, стр. 96.

³ Там же, стр. 98.

Историческая действительность пореформенной России определила судьбы традиционного крестьянского фольклора и создание новых произведений в этот период. В это время сохраняются все традиционные жанры, но бытование их и отношение к ним с течением времени претерпевают изменения. Наибольшие изменения происходят в бытовании былевого эпоса.

БЫЛИНЫ И ИХ БЫТОВАНИЕ В ПОРЕФОРМЕННОЙ РОССИИ

Ко второй половине XIX в. былевой эпос исчезает из устного бытования в ряде местностей. Он и раньше не был известен у украинцев и белорусов (на Украине и в Белоруссии были записаны только сказочные переработки былин). Теперь его забыли во многих великорусских областях. В среднерусских, западных и южных областях былины либо совсем неизвестны, либо сохранились рудиментарно. Поволжье несколько богаче былевым эпосом, причем в низовьях Волги знали его лучше и в большем объеме, чем в верховьях, но уже в особой форме полупесни-полубылины. В казачьих районах юга, бывших некогда окраинами государства, известны многие былевые герои. Но былины казачьих районов в большинстве случаев пелись как хоровые массовые песни.

Сибирские записи показывают сравнительно ограниченное бытование былин. На огромной территории Сибири в XIX—XX вв. было обнаружено всего два крупных былинных очага: на Алтае и на Колыме. В других местах Сибири сделаны лишь единичные записи. В лучшем случае сибирскую традицию можно проследить до середины XIX в.; позднее следы ее почти теряются.

Былинные богатства обнаруживаются только на русском Севере: в районах озерного края, Пинеги, Мезени, Печоры, побережья Белого моря. Крестьяне Севера сохранили русский национальный эпос и, творчески разрабатывая былинную традицию, создали выдающиеся произведения. Былины известны именно в этих редакциях XIX—XX вв. Искусство сказителей — певцов былин, шлифующих произведения, созданные народом, — умножает разнообразие и богатство образов коллективного народного творчества. В былинах отражаются индивидуальные особенности мастеров фольклора, их интересы, их взгляды и стремления; но эти индивидуальные особенности не нарушают фольклорной традиции. В тех же случаях, когда сказитель отходил от народных взглядов и оценок действительности, создаваемые им произведения неизбежно забывались.

Среди сказителей XIX—XX вв. особенно выделились своим искусством Трофим Григорьевич Рябинин (д. Середка на Онеж-

ском озере), Никифор Прохоров по прозвищу Утица (с. Купецкого озера), творчество его продолжил замечательный сказитель Григорий Алексеевич Якушов, умерший в 1929 г., Мария Дмитриевна Кривополенова (с. реки Пинеги, умерла в 1924 г.), Аграфена Матвеевна Крюкова (мать сказительницы советского времени — Марфы Семеновны Крюковой, умершей в 1954 г.) и Гаврила Леонтьевич Крюков (оба из дер. Зимняя Золотица на Белом море), Конон Неклюдов (с Зяблых Нив на Онежском озере); с его традицией исполнения связано творчество выдающейся сказительницы Настасьи Степановны Богдановой-Зиновьевой, умершей в 1937 г.

Для примера остановимся на характеристике былинных репертуаров некоторых из названных сказителей.

В центре творчества Т. Г. Рябинина стояли былины воинские, героические, по преимуществу рассказывающие о Киеве¹. Тема этих былин — борьба богатырей со степными кочевниками, защита родины от врага. Особенно тщательно Рябинин обрисовывал образы Ильи, Добрыни и близких к ним богатырей, противопоставляя их князю Владимиру с Апраксией и боярам. Для Рябинина образ того или другого лица был постоянным; разноречивых очертаний их в былинах рябининского репертуара нет. Былины об Илье и о Добрыне объединяются как повествования о богатырях-героях, воплотивших идеалы правдивости, чести и доблести.

Отрицательное отношение Ильи Муромца, Добрыни Никитича и других богатырей (за исключением Алеши Поповича, которого Рябинин как поповского сына изображает лжецом и пособником князей-бояр в их делах) к феодальной знати видно в каждой былине Т. Г. Рябинина. Это объясняет сохранение в его репертуаре одной из наиболее острых в социальном отношении былин — «Илья Муромец в ссоре с Владимиром».

Князя он изображает не только слабым, бессильным, но и самовольным, способным осудить на смерть богатыря, спасающего Русь (см. былинку о Калине-царе).

В творчестве Рябинина, таким образом, тема защиты родины и подвигов богатырей звучала как патриотическая, раскрывающая в то же время социальный конфликт — антагонизм народа и князей-бояр.

Т. Г. Рябинин сосредоточивал главное внимание на разработке образов былинных героев; поэтому он нередко переделывал традиционные сюжеты, контаминировал их, отбрасывая подробности, загружающие действие и нарушающие чистоту очертаний образа (см. в его репертуаре «Хотен Блудович»,

¹ Тексты былин, записанных от Т. Г. Рябинина, см. в сборниках: П. Н. Р ы б н и к о в. Песни, т. I, 2-е изд., 1909; А. Ф. Г и л ь ф е р д и н г. Онежские былины (четыре издания).

«Добрыня и Василий Казимирович», «Молодец и худая жена» и др.). Поэтому Т. Г. Рябинин свободно относился к устойчивым словесным формулам, включал их в такие былины, в которых они у других сказителей не встречаются. Он разрабатывал традиционные былины, сохраняя эпический монументальный стиль повествования, замедленно развертывая действие¹.

По своему характеру и направленности к былинам Т. Г. Рябинина близки былины сказителя начала XX в. Г. А. Якушова, ученика знаменитого пудожского сказителя конца XIX — начала XX в. Никифора Прохорова по прозвищу Утица (о Якушове местные крестьяне говорили: «Он подходяще голосом к Утице, много старин знает»)².

Репертуар Якушова по количеству былин превосходит репертуары всех других сказителей Онего-Каргопольщины. От него было записано 37 былин и исторических песен.

Для творчества Якушова характерна активизация роли Ильи Муромца. Илья в его былинах — символ воинской силы, преграждающей путь врагу, и вместе с тем символ пока еще дремлющего протеста народа. Он борется и с Идолицем поганым, и с Калином-царем, и с своим родным сыном, напавшим на русскую землю; он бьется с разбойниками и уничтожает коварную обманщицу Еленку Королевичну; он противостоит князю Владимиру, объединяя всех богатырей и вызывая в каждом чувство уважения к себе и сознание необходимости безусловного послушания ему.

Ни один из богатырей, подвластных Илье, не рисуется отрицательными чертами. Богатыри могут иметь недостатки, могут совершать неблагоприятные поступки при содействии князя Владимира, но они не лишены качеств, вызывающих симпатию и внимание. В отличие от Т. Г. Рябинина, Г. А. Якушов, развивая традиции Никифора Прохорова (см. былинку о Добрыне и Алеше, в которой Алеша обрисован легкомысленным и вспылчивым, но никак не коварным и лживым человеком), создал образ Алеша, как замечательного русского богатыря (в репертуаре Якушова сохранился прозаический пересказ героической былины об Алеше и Тугарине и былина о Добрыне и Алеше в редакции Прохорова).

¹ Былины Т. Г. Рябинина переняло от него молодое поколение сказителей и, передавая из уст в уста, сохранило до нашего времени. После революции варианты, созданные им, были записаны от его правнука П. И. Рябинина-Андреева и от других сказителей (см. А. М. Астахова. Былины севера, т. II. М.—Л., Изд-во АН СССР; Ю. М. Соколов и В. И. Чичеров. Онежские былины. «Летописи Гос. лит. музея», кн. 13. 1948).

² Тексты былин, записанных от Г. А. Якушова, см. в сб. Ю. М. Соколова и В. И. Чичерова «Онежские былины». М., 1948.

В целом, богатырские былины Якушова предстают как бы «повестью» об Илье Муромце, с которым связаны даже такие былины, в которых Илья обычно не упоминается (например, «Сухман», «Михайло Потык»).

Что касается новеллистических былин Якушова, то они не образуют связного целого, не отражают стремлений к циклизации, оставаясь эпизодическими зарисовками жизненных фактов, бытовых происшествий. В большинстве случаев былины-новеллы Якушова менее выразительны, чем его героические былины.

Другой характер имеют былины, записанные от М. Д. Кривополеновой¹. Она пела и новеллистические и героические былины, но не связывала свои былины в единое повествование. Каждый текст был у нее обособлен и тщательно отработан. Среди былин, записанных от М. Д. Кривополеновой, есть уникальные тексты, сохранившие скоморошью традицию. Помимо героических былин об Илье и Добрыне и былин-новелл о сватовстве Соловья Будимировича к племяннице князя Владимира Забаве, о молодце, погубившем свою невинную жену, и других, М. Д. Кривополенова мастерски исполняла былину с острым социальным содержанием про Вавилу и скоморохов; как «скоморошины» она пела «Усища», «Кострюка» (историческую песнь времен Грозного) и веселую «Небылицу». Характерная черта текстов Кривополеновой — сатирическая заостренность образов «царя Собаки», Кострюка-насилъника, приславшего в Москву, богатея-крестьянина и др. Свои былины М. Д. Кривополенова воспринимала не только как рассказы из давнего прошлого; она связывала их с современностью и со своей жизнью. Например, исполняя во время первой мировой войны (1914—1917 гг.) в Москве былину о нашествии Калина-царя, она в репликах сравнивала орды Калина с немецким войском.

Другим ярким представителем сказителей, в центре творчества которых стояли новеллистические былины, является Н. С. Богданова-Зиновьева². В ее былинах выдвигается на первый план обрисовка положительных и отрицательных качеств человека. Типические образы этих былин — образы честных и мужественных героев, мудрых, сильных и смелых женщин-матерей и жен героев, которым противопоставлены

¹ См. А. Д. Григорьев. Архангельские былины, т. III, 1910; О. Э. Озаровская. Бабушкины старины, 2-е изд. М., Госиздат, 1922.

² Тексты былин, записанных от Н. С. Богдановой-Зиновьевой, см. в сб.: А. М. Астахова. Былины севера, т. II. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1951; Ю. М. Соколов и В. И. Чернов. Онежские былины. «Летопись Гос. лит. музея», кн. 13. М., 1948.

люди коварные и расчетливо-лживые (см. «Дюк Степанович», «Ставер Годинович» и др.). Основой для развития сюжетной линии часто является необдуманный поступок, необдуманное слово, вырвавшееся у героя, или зарождение глубоких чувств, не считающихся ни с какими препонами и условностями.

Типичны для репертуара Богдановой-Зиновьевой и ее «школы», берущей начало от сказителя Конона Неклюдова с Зяблых Нив (Онежское озеро), образы Дюка Степановича, Василия Буслаева, Ставра Годиновича, Ивана Гостиного сына, царя Соломона и др. Первых четырех героев объединяет их похвальба. Она вызвана разными причинами, но в равной мере служит основой для дальнейшего развития действия, для показа приключений и горестей героев. Похвальба добрых молодцев, однако, не оценивается резко отрицательно, как это имеет место в других изводах (см., например, в некоторых вариантах былин: «Говорила я Ставру, говорила дураку!»; или: мать Дюка не дает ему благословения ехать в Киев, мотивируя это его склонностью к неразумному, пустословному хвастовству). И Дюк, и Васька, и Иван, и Ставер вследствие своей похвальбы переживают неприятности (см., например, в былине о Дюке эпизод встречи Дюка с Чурилой Пленковичем, в «Ставре» — похвальбу Ставра достоинствами своей жены). Среди тем, разрабатываемых этими сказителями, наибольшее развитие получила тема семейной жизни, любви и измены.

Наблюдения над мастерством сказителей былин показывают, что они по-разному подходят к одним и тем же героическим или новеллистическим сюжетам. Некоторые сказители стремятся развернуть острые социальные конфликты, показать столкновения богатырей с князьями (например, былины, записанные от А. Сорокина или Кропачева-Лядкова, опубликованные в указанных сборниках П. Н. Рыбникова и А. Ф. Гильфердинга); для других сказителей характерно стремление усложнить развитие рассказа о подвигах героя-богатыря, создать связанное повествование о его жизни в целом и о разных его подвигах (см. в тех же сборниках былины П. Л. Калинина); некоторые сказители сближают былевое повествование о богатыре с песнями-балладами о безымянных героях — простых добрых молодцах и т. д. Были исполнители, которые запомнили тексты и пели их почти без изменений по сравнению со своими учителями (таковы, например, сказители, перенявшие былины от Т. Г. Рябина). Но наряду с ними были сказители, которые на основе услышанных былин создавали свои редакции их, творчески развивали сюжеты, по-своему толковали образы; созданные такими сказителями тексты являлись новыми вариантами ранее бытовавших; воспринятые любителями, эти варианты былин входили в народный репертуар и сами стано-

вились основой для дальнейшего творчества (такими создателями новых вариантов были Т. Г. Рябинин, Н. С. Богданова-Зиновьева и др.). Наконец, были импровизаторы, свободно обращавшиеся с былинными сюжетами и образами; они при каждом исполнении давали новую вариацию на тему той или другой былины; наиболее известным сказителем-импровизатором был Василий Петрович Щеголенок, крестьянин с Онежского озера, приезжавший и в Москву и Петербург (его творчество знал и ценил Л. Н. Толстой)¹.

Наблюдения над судьбами былин и над их исполнением показывают, что в период развития капитализма в России русский героический эпос исчез в большинстве областей. Он сохранился на русском Севере в силу особого положения северных областей страны, создавшегося в результате проведения реформы начала XVIII в. Но и на севере он бывал во второй половине XIX и в первых десятилетиях XX в. не как массовое народное творчество, а как искусство отдельных знатоков былин, любителей эпической старины. Это является признаком постепенного исчезновения былин из устного обихода народа вообще. Процесс забвения былин, как устной поэзии (при сохранении их в печати) проявился уже в после-революционное время; тогда экспедиции, повторившие маршруты собирателей XIX — начала XX столетий, зафиксировали последние вспышки устной былинной традиции.

СКАЗКИ И ИХ БЫТОВАНИЕ В ПОРЕФОРМЕННОЙ РОССИИ. УСТНЫЕ РАССКАЗЫ

Несколько иной была судьба сказок в пореформенной России. Жанры сказочного эпоса были известны повсеместно, но звучание их в устном репертуаре не было однородным. Постепенно ббольшую популярность начинают приобретать сказки, дающие возможность связать сказочное повествование с жизнью современных сказочнику города и деревни. Как и былины, волшебные сказки делаются достоянием мастеров-сказочников или ориентируются на детского слушателя; сказками для детей становится большинство сказок о животных; все большее место в сказочном эпосе начинают занимать пере-сказы лубочных повестей и отдельных литературных произведений; особенно популярной становится бытовая, анекдотическая сказка, чаще всего с социально заостренным сюжетом. Социально острое звучание принимали нередко и традиционные волшебные сказки. Характерны для пореформенной Рос-

¹ Тексты былин, записанных от В. П. Щеголенка, опубликованы в указанных сборниках П. Н. Рыбникова и А. Ф. Гильфердинга.

сии сказки Абрама Новопольцева — одного из лучших сказочников этой эпохи.

Абрам Новопольцев был, видимо, безземельным бедняком. Жил он бедно, был пастухом. По воспоминаниям, он любил выпить, побалагурить, рассказывать сказки. По верному замечанию исследователей, в его сказках звучит социальный протест крестьянина-бедняка и вместе с тем в них сказывается характерная для этого периода ограниченность классового сознания патриархального крестьянства¹.

От Новопольцева записаны 72 сказки, среди которых есть волшебные, новеллистические, исторические, сказки о животных, легенды, анекдоты. Новопольцев знал почти все популярные сюжеты волшебных сказок; они и составляют основную часть его репертуара (25 номеров). Значительно меньше Новопольцев рассказывал легенд (12 номеров) и новеллистических сказок (8 номеров). Бытовые сатирические сказки составляют компактную группу (7 номеров). Склонность к сатире, к иронии очевидна в большинстве сказок Новопольцева. Он всегда совершенно ясно «сводил сказку с жизнью». Отголоски современной ему жизни всегда ощутимы в его сказках. Недавнее крепостное право неоднократно упоминается в сказках Новопольцева. В одной из этих сказок, например, крепостная девушка противопоставляется дочке барина и предстает истинной героиней повествования («Подмененная невеста»).

В сказках Новопольцева нищета деревни предстает без прикрас. Не только крепостная, но и пореформенная деревня бедна, голодна, бесправна (см. «Елвы шишки» и др.). Как и раньше в ней господствуют барин и поп, а крестьяне лишь в сказках побеждают их («Поп и дьякон», «Мужик и поп», «Барин и мужик» и др.). Социальные вопросы, затрагиваемые в сказке, связанной с действительностью пореформенной деревни, приобретают реальные очертания; в сказочное повествование вносится много бытовых подробностей, деталей, что придает сказке конкретность. Даже волшебная фантастическая сказка начинает звучать как история, происшедшая с современником сказочника во второй половине XIX столетия. Индивидуальные черты мастерства Новопольцева — сатирическая интерпретация сказочных образов, приближение чудесных героев к обычным людям современности, подобным самому сказочнику, осложнение повествования путем контаминации сюжетов сближали сказочный вымысел с действитель-

¹ См. Д. Н. Садовников. Сказки и предания Самарского края, 1884. Характеристику творчества А. Новопольцева см. в книге «Сказки Абрама Новопольцева». Куйбышевское Обл. гос. изд., 1952 (статья Э. В. Померанцевой). Новопольцев родился около 1820 г., умер в 1885 г.

ностью, делали сказку близкой крестьянину пореформенной деревни.

Развитие бытовых, реальных, сатирических элементов в сказочном эпосе, разумеется, присуще не всем сказочникам. Но оно было характерным явлением эпохи, «знаком своего времени». Вымысел сказки раскрывался как правда жизни. Это привело к росту ее популярности; вместе с тем стремление к реализации повествования выдвигает наряду со сказкой жанры прозаических повествований-побывальщин о случаях, происшедших в какой-либо местности с кем-либо, рассказов-воспоминаний о прошлом («сказов»). Показательно, что в том же сборнике Д. Н. Садовникова, в котором главное место занимают сказки Абрама Новопольцева, опубликовано много побывальщин про случаи на постоялых дворах, о Степане Разине, о разбойниках, о зарытых кладах и быличек о леших, водяных, мертвецах и прочем, о чем рассказывалось с глубокой верой в то, что это действительно было¹. «Побывальщины» давали возможность рассказать о типических случаях, о повседневных явлениях в городе и на селе, поведать о действительном, а не о вымышленном. Записи побывальщин в пореформенной России делались в различных местностях; эти рассказы собирали перемешивали со сказками, хотя они существенно отличались от сказок как своим содержанием, так и формой².

Такой же характер повествования о настоящем и недавнем прошлом имеют автобиографические рассказы (их можно назвать сказами-воспоминаниями). Эти рассказы о жизни крестьян создавали правдивые картины недавнего крепостного права и пореформенного обнищания деревни. Рассказы о жизни крестьян у помещика-крепостника получили развитие после 1861 г.; они формировались в особый жанр, параллельный сказкам о барине и мужике. Наиболее яркий образец рассказа этих лет был записан В. Н. Добровольским — «Рассказ Матрешки Антоненковой о своей жизни»³. Крестьянка Антоненкова рассказывала о детских годах, девичестве, замужестве, о смерти мужа и втором замужестве «за неровней», о своей жизни вдовы. Рассказ был настолько ярок, выразителен, что привлек к себе внимание исследователей. Известный этнограф В. В. Богданов в рецензии на «Смоленский этнографический сборник» В. Н. Добровольского писал: «Интересная авто-

¹ См. Д. Н. Садовников. Сказки и предания Самарского края, СПб., 1884, № 68—78, 108—112 и др.

² Образцы побывальщин см. в сб. П. П. Чубинского «Труды этнографо-статистич. экспедиции в Юго-западный русский край», 1876; в сб. П. В. Шейна «Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-западного края», 1893 и др.

³ См. «Смоленский этнографический сборник», часть 1, Спб., 1891.

биография крестьянки заслуживает особенного внимания для характеристики современного крестьянского быта»¹.

Рассказы-воспоминания отражены и в литературе XIX—начала XX в. (в рассказах и повестях Н. С. Лескова, В. Г. Короленко и других писателей).

Мастера народной сказки, как и сказители былин, сохраняли традиционную сказку и вместе с тем вносили в нее черты нового. На примере анализа творчества сказочников Белозерского края Ю. М. Соколов показал, как разнообразна может быть творческая манера мастеров сказочного эпоса². Ю. М. Соколов характеризовал как сказочника-эпика А. М. Ганина. Большинство записанных от него сказок по характеру близко к былинам. Это — побывальщина о женитьбе князя Владимира (см. былину «Царь Соломон и Василий Окулович»), о Данилке-легоньком детинке и Идолище поганом (ср. образ Идолища в былинах), о Бове, о Еруслане (известна былинная обработка этой повести-сказки) и др. Только одна сказка из записанных от Ганина имеет анекдотический характер; остальные же героичны или сближаются с легендами. По стилю рассказываемые Ганиным сказки — «обрядный», мерный рассказ с обильными постоянными словесными формулами, с повторами. Ганин — сказочник, владеющий поэтическими приемами народного героического эпоса и волшебных сказок. В его неторопливом, эпически спокойном повествовании детально обрисовываются образы сказочных героев.

Мастера-эпики народной сказки строго сохраняют выработанные веками приемы поэтики. В исполняемые ими сказки нередко вводятся присказки, сказка завершается прибауткой, а само изложение строится с обязательной ретардацией и использованием гиперболы, троекратности, словесных формул и т. п.

Особый характер приобретают сказки, в которые привносятся поучающие, морализующие тенденции. Ю. М. Соколов таких сказочников называл моралистами, и как типичного сказочника такого рода, называл Созонта Кузьмича Петрушичева, который с особой тщательностью разрабатывал темы правды, справедливости, нравственности. Торжествующая добродетель волновала С. К. Петрушичева до слез, герои его всегда поступают «честно, благородно». Примирение и умиротворение души в нравственной правде для таких моралистов-сказочников не были, однако, преградой осознания социальной несправедливости классового общества.

¹ «Этнографическое обозрение», 1891, № 4, стр. 213.

² См. Б. и Ю. Соколовы. Сказки и песни Белозерского края. М., 1915.

Характерны для пореформенной эпохи сказочники, сближающие сказку с побывальщиной и устным рассказом. Таков, например, В. С. Суслов, о котором Ю. М. Соколов писал, что его можно смело назвать местным историком.

Творчество В. С. Суслова и подобных ему мастеров сказки связано с развитием тенденции бытования устной народной прозы, характерной для начала XX в. Выделяется особая группа юмористов и сатириков, мастерски рассказывающих шуточные истории о глупых и ленивых людях, коротенькие новеллы, сатирические сказки о барах и попах. В. В. Богданов, рассказывавший Б. М. и Ю. М. Соколовым такие сказки, высмеивал в них не вообще духовенство (такое высмеивание обычно), но известных слушателям его представителей. Это обуславливало остроту восприятия сказок.

Для мастерства В. В. Богданова характерна живость повествования, в котором большую роль играл выразительный и бойкий диалог, частое употребление шутливых, прибауточных выражений; традиционные приемы поэтики он использовал в малой степени, в результате для его произведений не характерна замедленность действия. Творчество «эпиков», «моралистов», «бытовиков», «сатириков» и «балагуров», как условно называют сказочников исследователи, не исчерпывает существовавших манер рассказывания. Исследователи отмечают, что есть «сказочники-книжники», для стиля которых характерно стремление сблизить язык сказки «с ученой речью», заставить героев говорить книжным языком. «Сказочники-актеры» не только рассказывают, но и играют сказку, мастерски используют жест, мимику, передают интонации разных персонажей; есть и другие типы сказочников¹.

Разнообразие мастерства сказочников пореформенной России, зафиксированное собирателями и исследователями, показывает, что сказочная традиция в эту историческую эпоху жила активно. Но даже на традиционных волшебных сказках лежит печать времени — об этом говорят, например, сказки Абрама Новопольцева. Отражение современности в сказочном эпосе облегчает его жанровая специфика: сказка представляет большую возможность варьировать традиционные положения, чем былина. Отмеченное еще А. С. Пушкиным свойство сказки говорить о современности обиняком (в «Золотом петушке»: «сказка ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок») приводило к тому, что герои сказки воспринимались как современники, а с этим было связано и изменение степени популярности отдельных сказочных жанров — несомненного

¹ См. М. К. Азатовский. Русские сказки. Избранные мастера. М., Academia, 1932.

увеличения популярности сказок авантюрно-новеллистического, бытового, сатирического типов и сближения с новеллой, авантюрой, легендой традиционных волшебных, чудесных сказок.

Воздействие современности на состояние и бытование былин и сказок очевидно. Но еще в большей мере современность оказывала воздействие на импровизационные жанры, такие, как народный причет.

ПРИЧИТАНИЯ В ПОРЕФОРМЕННОЙ РОССИИ. ТВОРЧЕСТВО ИРИНЫ ФЕДОСОВОЙ

В народных причитаниях — свадебных, похоронных, рекрутских — в силу того, что они рассказывали о событиях, совершающихся в жизни современников сказителей, не только запечатлены бытовые и исторические факты, но ярко выразилось крестьянское мировоззрение пореформенного периода. Особенно ясно можно видеть это на творчестве знаменитой олонецкой вопленицы Ирины Андреевны Федосовой, плачи которой были так широко использованы Н. А. Некрасовым (см. «Кому на Руси жить хорошо» и др.), выступления которой обрисовал А. М. Горький (очерк «Вопленица», «Жизнь Клима Самгина»), которую знали и ценили как замечательную народную сказительницу и поэтессу все выдающиеся деятели культуры и искусства второй половины XIX и начала XX в. Плачи Ирины Федосовой сложены, в основном, в 60-х и 70-х годах XIX в. Они отразили конкретные события Олонецкой губернии, типичные не только для нее, но и для всей России. Годы недорода и земельных неурядиц в Олонецком крае (1866—1869) были годами, в которые было возможно крестьянское восстание. Это и определяет образы и содержание произведений Федосовой. Она создает в своих плачах образ горя, вырвавшегося из заточения и овладевшего крестьянами. Зло черным вороном «возлетает», само радуется —

Не стоят теперь стóги порегодны,
Не насыпаны анбары хлеба божьего;
Нет на стойлы-то у их да коней добрых... ¹.

Эти строки говорили о недороде 1866—1868 гг. и эпизоотии сибирской язвы. Тут же Федосова рассказывала о расправе неправедных судей:

Наезжают-то судьи да страховитые,
Разоряют-то крестьянски оны жирушки
До последней-то оны да лапотиночки ².

¹ Причитания Северного края, собранные Е. В. Барсовым, т. I. М., 1872, стр. 292.

² Там же, стр. 288—289.

Неправедные, страховитые судьи — это мировые посредники, межевые чиновники, станковые приставы и прочее начальство, осуществлявшее правительственную реформу. От начальства, от податей, повинностей население деревни тяжело страдало; рождалось стремление уйти, скрыться от бесчинств начальников. Передавая эти думы и переживания крестьян, И. А. Федосова говорила:

Уж не бросить же участков деревенских,
Не покинуть же крестьянской этой жирушки
Все для этих властей да страховитых! ¹.

Бесправие крестьян, голод и нищета пореформенной деревни особенно выразительно обрисованы И. А. Федосовой в «Плаче о старосте» и в «Плаче о писаре». В «Плаче о старосте» И. А. Федосова нарисовала образ мирового посредника, наезжающего в деревню, налетающего как «вихорь во чистом поле», «быдто зверь да во темном лесу порывивающего». От него крестьяне ждут лишь насилия и грабежа. Посредник на крестьянского старосту-заступника кричит, «резвыма ногама призатопае, как на стойлы конь копытом призастукае...». Староста заступает за крестьян, посредник мстит ему. Старосту сажают в тюрьму, и после возвращения домой он умирает. Плач завершается проклятьем судьям неправедным (его использовал Н. А. Некрасов в поэме «Кому на Руси жить хорошо»):

Вы падите-тко горюци мои слезушки,
Вы не на воду падите-тко, не на землю...
Вы на этого злодия супостатного...
Штобы тлен пришел на цветно его платье,
Как безумьце во буйну бы головушку!
Еще дай да, боже-господи,
Ему в дом жену не умную,
Плодить детей неразумных! ².

«Плач о писаре» развивает ту же тему крестьянского безправия. Как и староста, писарь «Плача» рисуется заступником-заборонушкой крестьян. В этом плаче особенно значительна включенная И. А. Федосовой легенда о горе. Легенда рассказывает, что было время на земле, когда горю не было места; но пришла пора, и горе появилось — с тех пор голод и мор ходят по земле; горе — то же, что и судьи неправосудные, которые несут с собой запустение, беды и недород; судьи «вдовят жен», «сиротят» детей. Так в причетах пореформенной деревни отражались реальные изменения в общественной жизни. Причет рассказывал о проводимых царским правительством мероприятий, в результате которых «патриархальная деревня,

¹ Причитания Северного края, собранные Е. В. Барсовым, стр. 283.

² Там же, стр. 287—288.

вчера только освободившаяся от крепостного права, отдана была буквально на поток и разграбление капиталу и фиску»¹. С этими основными мотивами народных причитаний связаны и все другие: мотивы бесправия вдов и сирот; в пореформенной деревне протеста против обязательности выполнения церковного ритуала; обвинение бога и святых в неправосудности к крестьянам, в покровительстве сильным и богатым; утопическая легенда о золотом веке справедливой жизни народа и т. п.

Действительностью конца XIX века порождены и рекрутские причитания. В записанных от И. А. Федосовой рекрутских плачах очевидны отголоски военной реформы 1863—1874 гг. Военная реформа армии сохранила старый крепостнический дух; это давало возможность сочетать рассказ о прошлом с положением после реформы: народные плачи говорят еще о рекрутской системе пополнения армии, только в 1874 г. замененной всеобщей воинской повинностью. К. В. Чистов, исследовавший творчество И. А. Федосовой, суммировал черты, характерные для ее рекрутских причитаний: «Развернутое изображение тягот военной службы неизменно сопровождалось у Федосовой четким осмыслением классового характера современной ей русской армии. Тяготы жизни «казенного человека» показываются Федосовой как прямой результат социального гнета, как один из видов деятельности несправедливых «хитроумных властей». Армейские командиры выступают как представители того же класса, что и «судьи неправосудные», с которыми солдату приходилось иметь дело дома в деревне»².

СУДЬБЫ ТРАДИЦИОННОГО ФОЛЬКЛОРА В ПОРЕФОРМЕННУЮ ЭПОХУ

Современность проникала в старые фольклорные жанры, определяя их изменения и бытование. Архаические формы героического эпоса, препятствующие проникновению в него современных сюжетов и образов, приводили ко все большему сужению географических границ распространения былин. Большие возможности отразить актуальные вопросы обуславливали рост популярности некоторых видов сказки, а вместе с тем известное уменьшение популярности других. В пределах импровизационных жанров фольклора, произведения которых являлись непосредственным откликом на события сегодняшнего

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 15, стр. 183.

² К. В. Чистов. Ирина Федосова как выразитель крестьянского мировоззрения пореформенного периода. Русское народно-поэтическое творчество (материалы для изучения общественно-политических воззрений народа). «Труды Института этнографии АН СССР», нов. сер., т. XX. М., 1953, стр. 117.

дня, создавались тексты огромной художественной значимости, большого социального звучания. Словом, жизнь традиционных жанров фольклора в пореформенной России складывалась различно. Но в целом можно говорить, что после 60-х годов в России создаются такие условия, в которых зарождаются новые формы и жанры народного творчества, которые соответствуют потребностям времени, и одновременно появляется отношение к традиционному фольклору, как к искусству прошедшего времени. Это приводит к «уходу в прошлое», что особенно очевидно на примере былии.

«Уход в прошлое» традиционного фольклора шел неодновременно и неодинаково интенсивно в разных местностях и в разных слоях общества. Во многих случаях этот процесс отнюдь не означал не забвение произведений, а *появление в самом народе нового отношения к ним*, как к художественному наследству. Новое отношение проявляется также и в отдельных (правда, редких) фактах создания исполнительских коллективов из знатоков и любителей старой песни, в выделении, обычно среди старшего поколения, мастеров народной поэзии, произведения которых слушают, но редко перенимают¹. Особенно отчетливо эти процессы протекали в рабочей среде, в которой народное творчество сохранялось и исполнялось как традиционное национальное искусство. О существовании на некоторых фабриках и заводах и в рабочих общежитиях хоровых коллективов упоминает периодическая печать начала XX в.; говорят об этом и рабочие в воспоминаниях, записанных уже в наше время. Спевшиеся коллективы, исполняющие традиционную песню, редкую в повседневном быту, встречались в конце XIX и начале XX в. и на селе. Такие коллективы обычно группировались вокруг одного или нескольких знатоков и любителей русской песни. К активной самостоятельной жизни такие хоровые коллективы обычно пробуждались в результате организации хора человеком, имеющим специальное образование и интерес к народной песне, — каким был, например, Пятницкий. Если такого интереса и толчка со стороны проявлено не было, то знатоки традиционной народной песни, как правило, не составляли постоянного хора, хотя во многих местностях, по верному замечанию Е. Э. Линевой, «как у стариков, так и у молодежи жило в глубине души уважение к старой «досюльной» песне»².

¹ См. в связи с этим сведения, сообщаемые в книгах и статьях Е. Э. Линевой. Сб. «Великорусские песни в народной гармонизации», 1909 и др.

² Великорусские песни в народной гармонизации. Записаны Е. Линевой. Вып. II. Песни новгородские. СПб., 1909, стр. XIII. Вводные статьи Е. Э. Линевой к сборникам «Великорусских песен» вообще содержат ценнейшие сведения об отношении крестьян к традиционной песне и о жизни ее в первом десятилетии XX в.

ВЛИЯНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ НА ФОЛЬКЛОР ПОРЕФОРМЕННОЙ ЭПОХИ

Наряду с изменением исполнения произведений традиционного фольклора и отношения к ним менялся самый состав песенного и сказочного репертуара. В народный обиход все больше входили произведения литературы. Тяга к ним трудящихся, заметная еще в конце XVIII века, становится явлением, характерным для пореформенной эпохи.

И в городе и в деревне получают широчайшее распространение песенные переработки стихотворений поэтов и романсы. Эти произведения, во многом определившие характер песенной лирики пореформенной русской деревни и города, по своему качеству были крайне разнообразны. Много песен пели на слова крупнейших русских поэтов: А. С. Пушкина («Узник», «Зимний вечер», «Под вечер осени ненастной», «Черная шаль»), М. Ю. Лермонтова («Колыбельная», «Выхожу один я на дорогу»), А. В. Кольцова («Хуторок», «Обойми, поцелуй»), Н. А. Некрасова («Коробушка», «Тройка», «Огородник»), И. С. Никитина, Я. Полоцкого, А. К. Толстого и др.¹. Нередко, однако, вместо полноценных художественных произведений народ получал суррогат, плохой лубок, низкопробную повесть и душещипательный романс².

Отрицательное влияние низкопробной литературы, поток

¹ Процесс изменений в составе певшихся во второй половине XIX—начале XX в. песен раскрывают сборники собирателей, устанавливающих песенный, да и прозаический репертуар народа в различных местностях России. Большой интерес в этом плане представляют такие работы, как например: Э. Я. З а л е н с к и й. Что поет современная деревня Псковского уезда (Псков, 1912); Курский сборник под ред. Н. И. Златоверховникова, вып. III, «Этнографические материалы, собранные в дер. Саломыковой, Обоянского уезда, учительницей Е. И. Резановой» (Курск, 1902); В. М а г н и ц к и й. Песни крестьян села Беловолжского, Чебоксарского уезда, Казанской губернии (Казань, 1887); С. М. П о н о м а р е в. Что поет про себя Приуралье («Северный вестник», Сб. 1887, № 12, отд. 2). Б. и Ю. С о к о л о в ы. Сказки и песни Белозерского края (М., 1915); А. С. Я к у б. Современные народные песенники («Изв. отд. русск. яз. и слов. АН», т. XIX, 1914, кн. 1); И. Н. Р о з а н о в. Песни русских поэтов («Советский писатель», библиотека поэта. Л., 1936), его же «Русские песни XIX века» (М., Гослитиздат, 1944) и др.

² С резким протестом против издания и распространения подобных песенников и книг выступал В. Г. Белинский. В 60-х годах Н. А. Некрасов, изображая в поэме «Кому на Руси жить хорошо» сельскую ярмарку, на которой в лавочке офени крестьяне покупали портреты Блюхера, архимандрита Фотия, разбойника Синко, книги «Шут Балакирев» и «Английский милорд», писал, мечтая о времени

Когда мужик не Блюхера
И не милорда глушого —
Белинского и Гоголя
С базара понесет?..

которой все в больших размерах проникал в деревню и на городские окраины, сказывалось все сильнее из десятилетия в десятилетие. Разрушительное воздействие на народное творчество макулатуры, распространяемой мелкими торговцами и лавочниками в целях обогащения, весьма отчетливо обозначилось к концу века. В 90-х годах прошлого столетия А. М. Горький писал о наблюдавшихся в творчестве народа явлениях: «Русская песня уже является редкостью в деревне, она становится достоянием истории народного искусства, уходит в прошлое... То же самое творится с русским рисунком, со старым русским орнаментом...»¹. Это явление несомненно было связано с судьбами искусства в условиях развития капитализма.

В устное творчество народа проникали не только песни, но и сказки. Литературная сказка, рассказ и, особенно, лубочная повесть пересказывались как сказки. К сожалению, среди записей сказок, сделанных в конце XIX — начале XX в., такого материала зафиксировано мало, но не потому, что его не было, а потому, что собиратели не считали заслуживающими внимания сказочные пересказы литературных произведений. Такой материал дают записи послереволюционных лет, фиксирующие использование сказочниками литературы еще в дореволюционное время ².

ЧАСТУШКИ

Частушка как особый жанр получила широчайшее распространение и в крестьянской и в рабочей среде во второй половине XIX и в начале XX столетия. Частушка — это коротенькая, обычно четырехстрочная, реже двустрочная или шестистрочная песенка, в которой запечатлен какой-нибудь один момент в жизни или переживаниях человека. Многие частушки, как правильно указывали исследователи, напоминают по своим особенностям моментальный снимок с яркой, типической жизненной картины.

Генетически жанр частушки связан с традиционной песенной поэзией. Еще на грани XIX и XX вв. известный ученый, составитель крупнейшего свода русских народных песен, А. И. Соболевский писал: «Частушки признаются за продукт новейшего народного творчества; но старшие их записи, в небольшом, к сожалению, числе, относятся еще к XVIII в.»³.

¹ М. Росатус. Беглые заметки. Газ. «Нижегородский листок», 1896, 30 июня, № 178.

² Например, 11 книга Летописей Государственного литературного музея, содержащая записи сказок И. Ф. Ковалева. М., 1941.

³ А. И. Соболевский. Великорусские народные песни, т. VII. СПб., 1902, Предисловие, стр. 2—3.

Действительно, в сборнике первых лет XIX в. «Русские песни, сочиненные в селе Спасском» (издан в 1805 г. в Санкт-Петербурге) встречаются короткие стихотворения-четверостишия, по характеру близкие к частушкам.

Частушка закономерно сближается с плясовыми припевами — старым жанром народной поэзии — и с некоторыми игровыми песнями. Но это еще не дает основания говорить о существовании частушек как жанра в древней Руси и в России XVIII в. Частушка от старых припевок и песенок отличается самым своим построением: используя и развивая образность и поэтический язык традиционной народной лирики, частушки строятся в соответствии с принципами книжной стихотворной поэзии, утвердившимися в литературе со второй половины XVIII в. Традиционная же песенная поэзия, как известно, существенно отличается от книжного стихосложения тем, что не имеет системы повторяющейся рифмовки и не следует правилам метрического строения стиха; в плясовых песнях введение рифмы и четкой ритмики связывается с характером движений танца, а не основывается на принципах теории книжного стихосложения. Следование законам книжного стихосложения обнаруживается лишь в песенных переделках стихов XVIII — XX вв.; в романсной лирике любителей песни, появляющейся в народном репертуаре XIX в. (значительной частью этой романсной лирики в пореформенной России делается так называемый «жестокий романс» — антихудожественные мелодраматические песни, удовлетворяющие вкусы духовно ограниченного мещанства); наконец, в частушках, к которым, как к «новым народным песням», впервые привлек внимание общественности Г. И. Успенский. В 1889 г. в «Русских ведомостях» он напечатал статью о частушках, получавших в это время все большую популярность¹.

Частушки как своеобразный художественный жанр, равноправный с другими жанрами, до 60-х годов XIX в. не существовал. В пореформенной России этот жанр был вызван к жизни изменившимися условиями. Новые темпы жизни, активизация масс закономерно вызвали стремление быстро и активно откликнуться на происходящее. Отзвуки современности находили место и в старой традиционной песне, — известно, например, что знаменитая плакальщица и исполнительница былин И. А. Федосова была и прекрасной поселницей; по сохранившемуся преданию, она создала немало песен, вошедших в «музыкальный быт» олонецких деревень. Но эта

¹ Г. И. Успенский. Новые народные песни (из деревенских заметок). «Русские ведомости». № 110, от 23 апреля 1889 г.

старая традиционная форма песенной поэзии не была достаточно гибка и подвижна и не могла с необходимой остротой и быстротой откликаться на жизнь. Жизнь выдвигала частушку как особый песенный жанр, быстро откликающийся на события и запечатлевающий его. Традиционная для народной поэзии способность к импровизации проявилась в новой жанровой форме.

ТЕМЫ И ГРУППЫ ЧАСТУШЕК ¹

Содержание частушек определялось самой жизнью. Частушки по многообразию тем и широте затрагиваемых вопросов очень близки народной песне и другим жанрам, всесторонне отражающим личную, семейную, общественную жизнь человека.

Основная масса деревенских частушек — любовно-лирические. Они передаются из уст в уста, идут от поколения к поколению, шлифуются. Длительная жизнь лирических любовных частушек вполне объяснима: они созвучны настроениям и отношениям молодежи разных десятилетий. Но наряду с любовной частушечной лирикой развивалась и приобретала все большее значение частушка с социальным содержанием. В частушках пореформенного времени отражались процессы, происходившие в капитализирующейся России. В дореволюционной частушке весьма отчетливо звучат темы расслоения крестьянства в деревне, борьбы рабочих фабричных поселков и городов.

Деревня, рисуемая частушкой, — уже не старая крепостная деревня. Частушка нередко подчеркивает противоположность деревенским богатым нищего крестьянства. Тема социального неравенства внутри самого крестьянства проникает и в частушки о взаимоотношениях молодежи, ее играх и развлечениях. Личная жизнь и чувства человека оказываются в зависимости от образования в деревне полупролетариата и зажиточной верхушки, захватывающей власть в свои руки. В частушках девушка говорит парню, что ему нечего бахвалиться житем — «раздели-ко на три доли, что тебе достанется?»; она знает, что милый бедно живет — «по неделе чаю нету, боровую травку пьет»; что новый дом еще не говорит о богатстве, коли у милого «на столе редька да вода». Частушки нередко говорят и о богатых женихах — девушка просит отца не глядеть «на высокие хоромы», поглядеть на семью и т. д.

Тема отходничества, батрачества, работы в чужих людях

¹ Большинство частушек, цитируемых в этом разделе, взято из «Сборника деревенских частушек» В. И. Симакова. Ярославль, 1913.

занимает видное место в частушечном творчестве пореформенной деревни¹: «В людях-то не родненьких — хлебаешь щеи холодненьких», «Во чужих-то людях жить, нужно каждому служить», девушке в батрачках быть, парню в городе служить — «последний день папашеньке пашу». Отразилась в частушке рекрутчина и солдатчина. Частушки говорят о гулянье рекрутов и о том, как осматривали парня, устанавливали его пригодность к военной службе. Все этапы пути парня к армии отмечены частушкой — проводы в прием, «жеребьевка», парень в приемном доме, забриванье солдата, гулянье в последние дни и прощанье с семьей, служба в армии. Парень в частушке, обращаясь к родным, говорит: «Поглядите, мать, отец, нас погонят, как овец»².

Дореволюционная частушка обрисовывала характерные явления жизни. Она рисовала общественный и семейный быт русской деревни; она открывала и то положительное, что было в отношениях молодежи и старшего поколения, и те отрицательные черты, которые были следствием бескультурья, темноты и неграмотности раскрепощенного крестьянства³.

Частушка отразила не только процессы, происходившие в обществе, и явления личной и семейной жизни пореформенной деревни, но и события истории. Живо откликался на все происходящее, народ складывал частушки в связи с войнами царской России, с революционными событиями. Русско-японская война и революция 1905 г. породили разнообразные частушки, раскрывающие глубокие переживания простого народа, революционизацию сознания народных масс. О японской войне пели:

¹ См. в сборнике деревенских частушек В. И. Симакова разделы «В чужу дальнюю сторонущку» и «В чужих людях».

² См. там же разделы «Солдатчина и девушка», «Солдатчина и молодец».

³ Разносторонность тематики и различный характер частушек обнаруживается при самом беглом просмотре дореволюционных записей. Исследователи группировали частушки в «сюжетные гнезда» по тематике. Типична группировка одного из самых ранних сборников — сборника русских частушек, составленного В. И. Симаковым из материалов, записанных многими собирателями в разных губерниях России. В. И. Симаков выделил следующие темы в своем сборнике: беседы и вечеринки, любовь, «любовь на перебой», раздор милых, бабы пересуды, сплетни, сатира, паряд, отцы и дети, неудачная любовь, о замужестве и в замужестве, в чужу дальнюю сторонущку, в чужих людях, сиротство, солдатчина и молодец, солдатчина и девушка, подружки-товарушки, деревенская вольница, хулиганщина, о вине и пьянстве, злободневные, плясовые и шуточные, гадания, суеверия, предрассудки, религия. Именно потому, что В. И. Симаков группировал частушки по бросившимся ему в глаза темам, не, следуя какой-либо системе, ясно выявляется многообразие тем — «многоликость» этих песен-припевок.

Злободневность частушек дала основание одному из исследователей этого жанра назвать их словесным кинематографом, изображающим жизнь народных масс.

ПОЭТИКА ЧАСТУШЕК

В основе ритмического строения частушек лежат обычные для литературного стихосложения стопы (двусложные и трехсложные). Исполнение частушки и под балалайку, и под гармонь, и без музыкального сопровождения приводит к тому, что ритмическая четкость метрического стиха в ряде случаев исчезает, заменяясь музыкально-тактовым ритмом. Значительно чаще, чем сохранение единообразия ритма в стихах, в частушках встречаются ритмические перебои, столкновение стоп с разными ударениями, укорачивание или удлинение строки. Ритмическое строение стиха частушки исключительно многообразно.

Наряду с сохранением в частушках какого-либо стихотворного размера

(ср.: Глянь-кѡ, мѣлѣнькѣй на нѣбѡ,
Пѡсле нѣба на мѣня,
Кѡк на нѣбѣ тѹчѣй хѡдят,
Тѡк на сѣрдцѣ ѹ мѣня)

обнаруживаются всевозможные изменения ритма, причудливые сочетания различных ритмических фигур. Таковы, например, частушки:

Он прѣшѣл да поздорѡвался,
Я рѹку подалѡ, —
Самѡ девчѡнка пристыдилѡся
Глазкѡм емѹ не повелѡ.
Сероглѡзѣй дрѡля мѣлѣй,
Не делѡй блѡе тѡк,
Под моѣ весѣлы пѣсенки
Игрѡшь кѡе-кѡк!
Ты сирѣнь, сирѣночка,
Голубѡя вѣточка,
До чѡгѡ к дрѡле пристѡла
Сѣренькѡя кѣпочка.

Ритмическое богатство частушки все же можно свести к некоторому единству. Л. Шептаев в связи с этим замечает: «Частушечная строка имеет музыкально-тактовое измерение. В строке учитываются тактовые доли, не совпадающие со слогами. В разных слогах строки содержится разное количество (от 1 до 2) долей, смотря по напеву. Как правило, в строке насчитывается восемь долей, и ритм частушки обычно определяется как восьмидольник... Кроме количества долей, в частушке, как и в песне, учитывается количество опорных сло-

гов в строке... В каждой строке частушки бывает два опорных слова в отличие от песенной строчки, где бывает и другое их количество... На этой ритмической основе народ создал многообразнейшие музыкально-мелодические рисунки»¹.

Напев и назначение частушки определяют и количество слогов в стихе. Для лирических частушек («прогулочных» — исполняемых во время гулянья, «посиделочных» и др.) характерно 8—16 слогов в частушечной строке; плясовая частушка нередко бывает с укороченной строкой в 4—5 слогов или сочетает укороченную строку с обычной:

Эх тóпну ногóй,
Да притóпну другóй,
Чтобы мýльный был хорóш
На гуля́ньяце со мнóй.

Четкое деление частушек на строки-стихи связано с рифмовкой. Рифма частушек настолько разнообразна, насколько это позволяет четверостишие. Четыре стиха частушки могут рифмоваться попарно:

Я миле́ночка жа́лело,
Вспомяну́ть дома не смею;
Где уж, где уж *вспомлнуть* —
Боюсь в окошечко *взглянуть*.

Наиболее часто встречается перекрестная рифмовка (рифмуются отдельно нечетные и четные строки, или одни четные):

Одна звездочка <i>сияет</i> ,	Как бы не было погоды
Одна на небе <i>горит</i> ;	Не летал бы белый снег.
Один дролечка <i>мечтает</i> ,	Кабы не было кровинки
Со мной речи <i>говорит</i> .	Не ходил гулять бы <i>век</i> .

Встречаются также и другие виды рифмовки: кольцевая (охватная) рифмовка, рифмовка трех (например: первой, второй и четвертой) строк, рифмовка всех строк частушки:

Славушку <i>наносят</i> .	Уж завлечь-то <i>завлеку</i> ,
Говорят пустое!	Пускай ходит <i>за реку</i> , —
Бабы всяко <i>нашлетут</i> ,	По льду-снегу, <i>по насту</i> ;
Поговорят да <i>бросят</i> .	Пусть походит <i>попусту</i> .

Меня мильи́й *проводжал*
У меня платочек *взял*;
Как платок я *отдала*, —
Кренико рученьку *пожал*.

Рифмовка отделяет один стих от другого, придает стройность четверостишию. Во многих случаях она содействует

¹ Л. Шептаев. Русская частушка. Статья в сборнике «Русская частушка» (Малая серия библиотеки поэта), Л., «Советский писатель», 1950, стр. 39—40.

смысловому выделению частей частушки. В частушке чаще всего отделены по смыслу первые две строки от вторых двух строк; с этим связано преобладание перекрестной (с обязательным опорным рифмованием второй и четвертой строк; первая и третья строки нередко не рифмуются) или парной рифмовки. Другие формы рифмовки встречаются значительно реже.

Рифмы обычны мужские (ударение на последнем слоге) и женские (ударение на втором слоге с конца); дактилическая рифма встречается как исключение. Полная рифма довольно редка; обычно это простые формы рифмы (например, глагольная) или повторение гласных (реже согласных) звуков, образующих конечные созвучия.

В частушках встречается не только рифмовка последних слогов, но и внутренняя рифма, часто связанная с звукописью, а также единоначатие строк. Звукопись особенно богата в плясовых частушках; в них повторение одних и тех же звуков создает ритмическое подчеркивание, ритмические акценты, имеющие в пляске особое значение. Таковы частушки:

Тучки в кучке, тучки в кучке,
Посередке облачок.
Кто же, кто же это иде —
Нараспашку пиджачок?

Повтор в приведенной частушке звуков «ч», «к», «т», сочетаемых с «е» и «и» (произносимых одинаково в неударных слогах), «инструментирует» четверостишие. Так же богата инструментовка следующей частушки (в которой она к тому же сочетается со своеобразным изменением ритма, отвечающего пляске):

Нету Колепки-Николеньки,
Нету Колиных речей.
Охти-ахти, не мог прийти,
Не мог товарища найти.

Пример единоначатия строк, также важного в ритмическом и смысловом строении текста, дает такая частушка:

Чтобы шали не слетали,
Чтобы кисти не сплелись,
Чтобы люди не слышали,
Что мы с милым обнялись.

В приведенном примере фактически рифмуются первые и последние слова в стихах.

Частушки, несмотря на свою краткость, нередко имеют довольно сложное композиционное строение. Простейшая форма частушки — повествовательная, в ней содержание объединяет все четыре строки; но обычно третья и четвертая строки про-

тивостоят началу или дополняют и разъясняют первые две строки. Так, начало частушки говорит:

Отворю окошечко
Среднее немножечко.

О том, что видит девушка в окне, говорят заключающие строки:

От реченьки идут двое:
Колечка да Лешечка.

Противоположение частей видно в таком тексте:

Тише, тише, тишина, Еще лучше Васина,
Идет гармопка Мишина — Всю беседу скрасила.

Первые две строки могут говорить о действии, третья и четвертая — о реакции на него:

Дроля двери отворяет, Мы с подружкой рассмеялись,
Шарфик белый в перешлет. Кого ждали, тот идет.

Третья и четвертая строки нередко детализируют первые две, имеющие характер завязки:

Я сидела у окошка, На руках больша тальянка,
Вижу: миленький прошел — На беседушку пошел.

Принцип деления частушки на две части, первая из которых зачинает, вторая же развивает, расшифровывает, объясняет то, о чем идет речь, — основной принцип композиции текста. Естественно, что традиционный прием параллелизма, в котором обязательно сопоставление не менее чем двух образов, вошел в частушку как основной композиционный принцип этого жанра. Обычно это логический (прямой) параллелизм:

С неба звездочка упала,
Улетела за леса;
Вся любовь моя пропала, —
Ушел милый от меня.

Принцип деления частушки на две части собственно и обусловил широчайшее использование в этом жанре параллелизма. Этот же принцип привел к тому, что в частушку входит и становится обычным явлением формальный параллелизм.

Этот прием, в котором при сопоставлении нет и попытки установить логическую связь между сопоставляемыми образами, породил множество частушек. Таковы многие частушки, использующие зачин «С неба звездочка упала», но без прямой параллели к нему.

С неба звездочка упала,
Ровно ягодиночка.
Для кого милый плохой,
Для меня картиночка.

С неба звездочка упала
На сарайчик тесовой.
Отдай, миленький, колечко
И платочек носовой.

При исполнении таких частушек объединил их запев. В результате частушка приближалась к песне; но тождества с песней не было потому, что содержание отдельных частушек оставалось самостоятельным.

Из формального параллелизма рождается частушечный запев, объединяющий тексты частушек в серии. Запевы частушечных серий различны. Традиция их сохранена и в частушках послереволюционного времени (см. серии частушек с запевами: «Эх, яблочко...», «Я на бочке сижучу...» и др.).

Частушечные серии выразили тенденции жанра к расширению своих узких рамок. Об этом же говорит использование в частушках припева, что тоже приводит к серийности текстов. Припев в частушке может быть различен. Он может следовать за частушечным четверостишием и может включаться в самую частушку, образуя в ней повторяющиеся вторую и четвертую строчки. Обе формы припева могут объединяться, как это видно в следующей частушке:

Мы на лодочке катались,
Вспомни, что было,
Не гребли, а целовались,
Ну! наверно, забыла.
Забыла, ты, забыл и я,
Забыли навсегда!

Выделенные строки — припев, включаемый в разные тексты. Таким же припевом являются включаемые в частушку слова: «золотистый-золотой», «не качай, брат, головой», например,

Пароход плывет Анюта,
Золотистый-золотой,
На нем белая каюта,
Не качай, брат, головой.

Частушечные серии, образованные некоторыми типами запева или припевом, выделяются также особой мелодией, на которую частушка поется; в этих случаях сама серия получает название по запеву или по словам припева (см. «Золотистый-золотой», «Сирень цветет», «Яблочко» и т. д.). Напев, однако, и сам по себе и по какой-либо особенности исполняемых на него текстов может явиться признаком, по которому выделяется данный тип частушек. Так выделяется по напеву (а часто и по тексту) «Подгорная» («Как подгорную плясать надобно

уменье...»), «Матапя», знаменитые двустрочные «страданья» («Хорошо страдать у пруда, далеко ходить оттуда»; и ряд других.

Выделяя главные типы композиционного строения частушек, следует отметить также тип монологический и диалогический. Частушка этого типа представляет обращение к кому-либо или передает чей-либо разговор. Такова, например, частушка, передающая диалог влюбленных:

— Ах, ты, ягодка ты мой,
Все корят меня тобой.
— Дорогая, я не рад,
Самого меня корят.

или частушка — обращение к матери:

— Ты, родима матушка,
Побереги без батюшка;
Ты на брата не гляди,
Поутру рано не буди.

Форма разговора или монолога позволяет в частушке обрисовать отношения тех, о ком идет речь. Эта форма ведет к драматизации исполнения частушек. Исполнение лирических или плясовых частушек несколькими певицами по очереди дает возможность ввести серийность текстов несколько иного рода, чем это бывает в частушках, объединяемых общим запевом, припевом или мелодией. В этих случаях серия образуется в результате обращения поющих друг к другу или к гармонисту. Монологическая форма часто используется как начало — «заставка» — пения частушек. Поющие по очереди девушки в таких случаях обращаются к гармонисту с просьбой о чем-либо или характеризуют его самого и его игру.

Гармонист какой хороший,
Сердце беспокоится.
Разрешите, гармонист,
С вами познакомиться.
Не хотела я плясать,
Не хотела выходить, —
Гармонист какой хороший,
Ему надо угодить.
Гармонисту на гармошку
Брошу розовый платок, —
Играй, Ваня, веселее,
Играй, аленький цветок.

После группы частушек-обращений к гармонисту обычно следуют частушки разного характера и содержания. Завер-

шается цикл частушек в таких случаях, нередко, благодарностью гармонисту.

Эх, спасибо тебе, Ваня,
За хорошую игру,
Я плясать больше не буду,
Петь я больше не могу.
Вот спасибо тебе, Ваня,
Хорошо ты нам играл,
А еще тебе спасибо —
Ты игру не изменял.
Вот спасибо тебе, Ваня,
Вот спасибо два раза:
За хорошую игру
И за черные глаза.

Вариации обращений к гармонисту и благодарности ему за игру очень многообразны.

Форма диалога в исполнении частушек также создает особую их группировку: частушки исполняются как разговор между поющими девушками. Выразительные примеры разговора частушками приведены в книге Ю. М. Соколова «Русский фольклор».

— Дорога подружка Катя,
Ты скажи мне свой секрет:
Как с залеткой расставалась,
Сердце билось или нет?
— Дорога подружка Женья,
Я скажу тебе одной:
Когда с залеткой расставалась,
Сердце билось волной.
— Подошла я к быстрой речке,
Встала на коленочки:
Скажи, речка, два словечка,
Что делать мне, девочке?
— Отвечает да мне речка:
«Милая товарочка,
Уважай, так не изменит
Дорогой забавочка».
— Уважать я не согласна,
Расхорошенькой ты мой.
Пускай та я уважает,
Ка я бегат за тобой¹.

Композиционное строение и группировка частушек, как видно, в ряде случаев ведет к своеобразию в построении и расположении текстов при их пении. Сохраняя самостоятельное значение, каждое четверостишие может быть связано с другими темами, образами, содержанием. Однако в подавляющем большинстве случаев частушечные двустипия и четверостишия независимы друг от друга и исполняются как отдельные, свя-

¹ Ю. М. Соколов. Русский фольклор. М., Учпедгиз, 1938, стр. 405.

занные между собой только общим напевом песенки. Лучшие из песенок-частушек независимо от того, взаимосвязаны они или нет, — образны, подлинно поэтичны.

В частушках часто использованы сравнения. Сравнения в отдельных случаях повторяют параллелизм:

Какая острая пила —	Как пила крушит, пилит,
В елочку впилилася,	В елочку впилилася, —
Какая глупая была —	Так мое сердце болит,
В мальчика влюбилася.	В мальчика влюбилася.

Параллелизм и сравнение в приведенных текстах имеют общие образы (приведенные частушки отчасти совпадают и словесно: ср. вторые и четвертые строки). Но гораздо чаще образное сравнение частушек независимо от параллелизма («Пускай миленький походит, как лиса за белочкой»; «Как на небе тучки ходят, так на сердце у меня»; «Как туман падет на землю, падет серая роса, так с печали помутились мои серые глаза» и т. д.).

Широко используются в частушках метафоры и метафорические выражения. Частушка говорит о «березке, всем ветрам покорной»; девушка желает, «чтобы милого ударило в тоску», о парне говорится: «пусть посохнет зимушку». Иногда на метафорическом образе строится вся частушка целиком.

Во чужих людях живу,
По востру ножику хожу,
Гнется ножик во дугу;
Я потрафить не могу.

Нередки в частушке и метонимические образы. Так, говоря о парне, увлекающем девушку, частушка упоминает о его одежде.

Все ребята в картузах,
А мой милый в кепке.
Проклятая кепка
Завлекает крепко.

Часто встречается в частушке традиционная для народного творчества гипербола. Например: девушка будет любить милого, пока «в морюшке до доньшка не высохнет вода»; вспоминая о встрече с милым, о свидании, девушка признается, что он «сколько звездочек на небе, столько раз поцеловал» и т. д.

Различные приемы образности, разные средства поэтического языка при создании частушек делают этот жанр коротких песенок выразительным и точным в обрисовке художественного образа, в создании картин живой действительности. Богатая образность при лаконичности текста типична для луч-

ших образцов жанра. Именно это и заставило А. М. Горького в 1934 г. обратить внимание молодых писателей на частушки. А. М. Горький писал: «Я предлагаю молодым литераторам обратить внимание на «частушки» — непрерывное и подлинно «народное» творчество рабочих и крестьян. Много ли мы найдем в частушках провинциализмов, уродливых местных речений и бессмысленных слов? Отбросив в сторону подражания частушкам, сочиняемые свободомыслящими мещанами и скептически настроенными путниками, мы увидим, что частушки строятся из чистого языка, а если иной раз слова у них сокращены, изменены — это делается всегда в угоду ритму, рифме»¹.

СБОРНИКИ ЧАСТУШЕК

Симаков В. И. Сборник деревенских частушек, Ярославль, 1913.

Елеонская Е. П. Сборник великорусских частушек, М., 1914.

Сидельников В. М. Русская частушка, М., 1941.

Боков В. Русская частушка, Л., «Советский писатель», 1950.

«Русские частушки». Предисловие и подбор текстов Н. И. Рождественской и С. С. Жислиной, Гослитиздат, М., 1956.

¹ А. М. Горький. О бойкости. «Известия», 1934, 28 февраля.





РАБОЧИЙ ФОЛЬКЛОР

ПОЭТИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО РАБОЧИХ ДОРЕФОРМЕННОЙ РОССИИ

Первые произведения рабочего фольклора относятся еще к XVIII в. Их создавали рабочие фабрик, заводов, рудников, и в них говорилось о бесправной жизни рабочего люда, о непомерно тяжелом труде, о невыносимой эксплуатации. Очагами рабочего фольклора в XVIII — начале XIX в. были места, где развивалась промышленность; особенно большую роль в формировании и развитии рабочего фольклора в XVIII в. играли горные заводы, рудничные разработки Урала и Сибири.

Из старых произведений фольклора до нас дошло немного текстов. Это преимущественно песни и стихи, сложенные рабочими о своей жизни и работе. Прозаических произведений в записях XVIII — начала XIX в. до нас не дошло, но их можно в какой-то мере реконструировать по более поздним записям.

Песни и стихи рабочих дореформенной России очень тесно связаны с крестьянской песенной поэзией; некоторые стихи написаны под совершенно явным воздействием книжной поэзии. Грамотные дворовые, «холопы» в XVIII — начале XIX в. не только складывали песни о своей жизни, но и писали стихи. В рукописях сохранилось несколько произведений «холопской литературы» XVIII в. Таковы известные «Плач холопов прошлого века», «Стихи крепостного живописца», «Копия с просьбы в небесную канцелярию»¹.

Эти произведения демократической литературы XVIII в. важны правдивостью рассказа о страданиях крепостных и о не-

¹ См. «Почив» (сборник Общества любителей российской словесности на 1825 год). М., 1895; Хрестоматия «К воле»; Нижегородский сборник, изданный губернским статистическим комитетом под редакцией А. С. Гацкого. Н.-Новгород, 1890; Литература и марксизм, кн. 4. ГИХЛ, 1931 (публикация А. Д. Седелникова).

терпимой тяжести их положения; стихотворная же форма проста и несовершенна. Комментатор «Копии с просьбы в небесную канцелярию» А. Д. Седелников справедливо писал: «Фразировка «Просьбы», так же как «Плача», построена примитивно, без развитого синтаксического подчинения предложений, образы реально-прозаичны, размер стиха совершенно невыдержан, равно как и характер ударяемости рифмы»¹.

Плачи, сатиры, стихи крепостных крестьян были новым явлением в литературе XVIII в. В одном ряду с ними стоят некоторые произведения их, по форме и содержанию очень близкие к такого рода текстам. Стихотворение-песня «О, се горные работы», созданное на Змеевском руднике около Барнаула, рассказывает о тяжести жизни на этом военизированном руднике, где работа шла под наблюдением военного начальства. Каторжный труд рабочих противопоставляется праздной жизни офицеров. В этом стихотворении-песне подробно описано производство, перечисляются орудия труда, которыми работали в руднике, говорится о бесправии рабочих и о произволе надсмотрщиков, администрации, которая брала взятки и жестоко расправлялась с неугодными людьми. Телесные наказания — дикая расправа, содержание многих рабочих за решетками — все эти факты выхвачены из жизни, и стихотворная форма, общая с формой образцов «литературы холопов», дают основание утверждать, что это произведение создано кем-то из рабочих рудника и получило распространение как одна из самых ранних песен горняков.

О, се горные работы!
Скажем, горные работы,
Они всем дают заботы!
Офицером быть нескучно,
При сем жить им неразлучно.
А наш пристав, офицеры господа
Все исправности несли.
Постояли да ушли.
Ой, вы, бедны бедняки,
Первой части бергалы
Все вы знаете заботу,
Как ударят на работу!
На работу бьют, треложат,
Мы противны быть не можем.
Ой ты, свет наша умыльна,
Змеевская плавильна².

¹ См. вводную заметку к публикации текста в «Литературе и марксизме», кн. 4, 1931.

² Текст песни, записанный в Барнауле Е. И. Пармоновым, опубликован в «Томских Губернских ведомостях», 1865, № 17—18. Варианты ее приведены в статье В. И. Сомевского «Из истории обязательного горного труда», «Русское богатство», СПб., 1897, и в очерке-романе Блюммера «На Алтае». О песне см. статью А. Н. Лозановой «Фабрично-заводские песни крепостной России». «Литературная учеба», 1935, № 7—8.

О том же Змеегорском руднике существовала другая песня-стихотворение. Темой ее был труд подростков, которых посылали на разбор руды. Текст этой песни-стихотворения приведен в «Сочинении о сибирских рудниках и заводах» Ивана Германа (ч. I, СПб., 1797). Стиль ее тождествен стилю песни «О, се горные работы».

Песня о подростках на Змеегорском руднике рассказывает, как их посылали на работу и они пробирались через Бель-мессову, Шадрино, Саушку, доходили до рудника Змеева золотого —

Стоит рудник Змеев золотой
Да нам противной он какой!

Песнь-стихотворение подростков от первого лица рассказывает об их работе в руднике. Рассказывая о том, как нарядчик заставляет работать, дерет розгами, рвет волосы, песнь создает ощущение безвыходности и невозможности что-либо изменить в судьбе работающих. Это ощущение подчеркивается вводимой в песнь-стихотворение поговоркой: «до бога высоко, до царя далеко».

К песенно-стихотворной группе ранних произведений рабочих относятся также песни о побегах с завода. Тема бегства с каторги-завода в песенной поэзии возникла как отражение фактов реальной жизни. Рабочие в своем творчестве сами называли горные разработки каторгой. Одна из песен говорит:

В рудник-каторгу сажают,
Ах, да не выпускают.
Там нас голодом морят,
Ах, студенцою поят¹.

На заводе-каторге — жестокие телесные наказания; песни рассказывают о наказании шпицрутенами — о том, как прогоняют сквозь строй — через «зеленую улицу», «зеленый сад».

От каторжной работы с рудника, с завода рабочие бежали в леса и на реки, присоединяясь к «вольным людям», ватаги которых скрывались от властей. Этим обстоятельством объясняется, почему в ранней рабочей песне отчетливо звучат мотивы и цитаты из так называемых «разбойничьих песен». «Разбойничья песня» вносит в рабочий фольклор уже иные, не стихотворно-книжные, а песенно-топические элементы поэзии. Так, в песне горнорабочих о Демидовских уральских заводах

¹ В. П. Б и р ю к о в. Дореволюционный фольклор на Урале. Свердловск, 1936, стр. 273.

«Благослови, сударь-хозяин» цитируются известные строки из песни-плача разинцев, бежавших из тюрьмы ¹.

Уж, вы, горы, да горы высокие,
Уж леса на горах да дремучие!
Добрых молодцов, людей бедных,
Вы укройте разбойничков беглых,
Ах, людей да Демидовых ².

Цитация разбойничьих песен имеет место не только в горнозаводском фольклоре XVIII в., но и в рабочем фольклоре районов текстильной промышленности. В песне, записанной П. В. Киреевским в 30-х годах XIX в. в Московской губернии, первые строки повторяют запев разбойничьей песни:

Вы леса ль, мои лесочки, леса мои тёмные!
Вы кусты ль, мои кусточки, кустики ракиовы!
Уж что же вы, кусточки, да все призаломаны?
У молодцев у фабричных глаза все заплаканы... ³.

Обращение к циклу «удалых», как говорил В. Г. Белинский, народных песен, видимо, было обычным явлением, диктуемым самой жизнью рабочих XVIII — начала XIX в.

Уже в самом начале своего развития рабочий фольклор в стилевом отношении не был однородным. Он сохранял, давая им новую окраску, традиций песенной крестьянской поэзии и развивал элементы книжно-стихотворного творчества, появившегося в XVIII в. в крестьянской среде. Фольклор рабочих в своем возникновении, следовательно, увязывался с конкретными формами крестьянского фольклора XVIII — начала XIX в. Стилиевое единство крестьянского и рабочего фольклора было естественным следствием того, что в то время класс рабочих еще только формировался, во многом был еще слит с крестьянством. Тема труда на фабрике и заводе, самый образ рабочих в фольклоре этого периода развивается средствами традиционного крестьянского творчества. Небольшое количество песен раннего рабочего фольклора представляют в сущности те же протяжные песни, но рассказывающие о том, как «фабричные ребята — удалые молодцы», «не женаты, холостые» ткут салфетки, полотенца, как они гуляют с красной девицей, «утешали, улещали красну девку в терему» ⁴.

Фабричный молодец изображается песней человеком, все знающим, культурным, умеющим все делать. Создавая идеали-

¹ Песня разинцев «Ты взойди, солнце красное».

² В. П. Б и р ю к о в. Дореволюционный фольклор на Урале..., стр. 273.

³ П. В. К и р е е в с к и й. Песни (новая серия), ч. I, вып. II, № 1578.

⁴ См. П. В. К и р е е в с к и й. Песни (новая серия), ч. I, вып. II, № 1573, 1578.

зированный образ фабричного, народная песня представляла его облик отличным от крестьянского.

Как фабричные ребята — люди мудрены,
Люди мудрены, принапудрены:
Они ткут ковры, салфетки на разные клетки,
Они ткали, переткали, на кафтаны перешли...¹

Фабричный мастерской в песнях раннего периода рисуется как вольный, незакрепощенный человек, располагающий собой, как хочет. Такой песенный образ фабричного несомненно был связан со стремлением крепостных вырваться из порабощения, хотя бы извратиться от подневольного земледельческого труда. Добрый молодец на фабрику идет из деревни. Но, побывав на фабрике, он уже отходит от села, отвыкает от крестьянской работы, его тянет в город. Такова тема песни «Обещал Ваня жить в деревне». В песне говорится о «скуке и заботе» — деревенской работе. Мать послала Ваню в поле яровое жать — Ваня «нерадошен пошел». Плохо он работает в поле, порезал руку, его отсылают домой, дома он пишет письмо «в Московское царство, в Петербургское государство», «он деревню проклинал»².

Герой ранней фабричной песни, изображенный более вольным по сравнению с крепостным крестьянином, входит и в любовную лирическую песню как человек необыкновенной красоты, большой смелости, широкого разгула.

Полюблю я, девушка, я такого молодца,
Я такого удалова, фабричного, бравого,
Фабричного бравого, Ванюшу кудрявого,
Ванюшу кудрявого, белого, румяного...³

Но любовь не к деревенскому, а к фабричному только на горе. Ушедший на фабрику парень ходит по трактирам-кабакам, у него «денежкам не вод», над девкой он «надсмеется», — заставляет ее «худу славушку терпеть»; оставив деревню, фабричный молодец порывает с привычными сельскими семейными связями, получает возможность денежного заработка — все это ломает молодца, толкает его на поступки, вызывающие осуждение в патриархальной крестьянской среде.

Итак, рабочий фольклор раннего периода не был однороден. Он, в известной мере, отразил стремления крестьянства вырваться из порабощающей человека власти крепостного поместья. С этим было связано стремление песенной лирики идеализировать фабричного и его жизнь, изобразить его

¹ П. В. К и р е е в с к и й. Песни (новая серия), ч. I, вып. II, № 1489.

² Там же, № 1570.

³ Там же, № 1577.

подлинным героем. Идеализированный в ранних песнях образ фабричного был образом человека, жизнь и поведение которого нарушает привычные нормы деревенского обихода и несет несчастье полюбившей его крестьянской девушке. В то же время в этих произведениях отражалась безмерная эксплуатация рабочих фабрик, заводов, горных разработок, утверждалось, что фабрика и завод не освобождают крепостного крестьянина, а отнимают даже надежду на некоторые облегчения участи бесправного, порабощенного человека, ставя его в зависимость от заводчика и многочисленной администрации, заключая в казармы за решетки. Ненависть к эксплуататорам звучит уже в ранних произведениях рабочего фольклора. Но тема борьбы рабочих за свои права появляется значительно позднее — только с постепенным осознанием рабочих себя как класса, противостоящего фабрикантам и заводчикам.

ЖАНРЫ РАБОЧЕГО ФОЛЬКЛОРА

Рабочий фольклор в своем развитии был органически связан с крестьянским. Только постепенно — к середине XIX в. и позднее — в пореформенной России тема жизни и труда рабочих стала развиваться в произведениях, имеющих отличные от крестьянского фольклора жанровые и стилевые черты.

Со второй половины XIX в. становится очевидным, что не все жанры традиционной народной поэзии в рабочей среде приобретают новую специфику. Многие жанры утверждаются в рабочем быту, ничем или очень мало отличаясь от тех, которые бытовали в крестьянской среде; некоторые жанры в рабочем фольклоре отсутствуют совсем. Так, например, в репертуаре рабочих не встречаются былины и ранние исторические песни. Исторические солдатские и крестьянские песни XVII—XIX вв. в творчество рабочих входят, не меняя своих типических черт. Традиционные черты сохраняет календарный и семейный обряд — в нем встречаются лишь некоторые вариации, связывающие обрядовую поэзию с местным бытом рабочих. Никаких особых календарных или семейных обрядов и обрядовой поэзии рабочего класса не появляется; возникают лишь отдельные производственные обычаи и обряды, связанные с данным видом фабрично-заводского труда. Общим жанром рабочих и крестьян оставалась и народная драма; можно только заметить, что в конце XIX — начале XX в. народная драма (особенно представление «Царя Максимилиана») в рабочей среде получает большую популярность, чем в крестьянской. В сущности одинаковы были и загадки; загадки на темы труда и жизни рабочих почти не создавались. Также общим был и основной фонд пословиц и поговорок. Многозначность их смысла, способность

характеризовать разные стороны жизни делала их едиными для рабочих и для крестьян. Но все же создавались и специфические рабочие пословицы на местные темы и случаи жизни. Обычно такие пословицы не получали всенародной известности, были лишь дополнением к основному фонду пословиц. Пополнялись пословицы и поговорки также за счет афоризмов, изречений, литературных цитат, как правило не имеющих переносного значения, но вошедших в разговорную речь.

Различны в рабочей среде были судьбы прозаических повествовательных жанров: в ней бытовали все традиционные сказочные жанры. Известны прекрасные знатоки русской народной сказки, сказочники-рабочие, мастерски рассказывавшие и волшебные, и бытовые сказки и сказки о животных. Однако эти сказки оставались крестьянскими — традиционными. В них сказочники-рабочие меняли подробности, вводили детали, взятые из жизни рабочих, подчас более резко, чем в сказках крестьян, ставили и освещали социальные проблемы. Но сюжеты, образы, основные идеи традиционных сказок оставались теми же, что в крестьянских редакциях. Неизменными были и жанровые признаки сказочного эпоса¹. Из всего огромного сказочного материала можно выделить только две сказки, которые имеют право называться «рабочими». Это «Кузнец и черт» и «О молотобойце и черте». В первой рассказывается, что когда черт показал кузнецу ад, кузнец, работавший на заводе, ходил и говорил: «Кому — ад, мне — рай». Когда же кузнец черта привел в «кричню» на завод, черт так испугался, что «крутнул хвостиком, и только его и видели».

Во второй сказке рассказывается, как один молотобоец каждый день бил изборожденного на стене черта до тех пор, пока стена не провалилась и не появился сам обиженный черт. Молотобоец спорит с чертом, утверждая, что черт не сможет сделать все, что угодно. По приказу молотобойца черт старуху делает молодой, кабатчика делает нищим и заставляет его просить милостыню у рабочего. Но сделать хозяина-заводчика человеком черт оказывается не в силах.

Анекдотическая направленность этих сказок очевидна. Видимо, анекдотические сказки (возможно, в небольшом количестве сюжетов) в рабочем фольклоре были. Но составить о них ясное представление нельзя, так как в дореволюционной России их не записывали.

Наряду с крестьянской традиционной сказкой, хранимой, интерпретируемой и развиваемой рабочими, в рабочей среде

¹ Таковы, например, сказки, записанные уже после революции от рабочего Господарева (см. Н. В. Н о в и к о в. Сказки Филиппа Павловича Господарева. Петрозаводск, 1941).

существовали сказы. Этот жанр прозаического повествовательного творчества в рабочем фольклоре получает особое, значительно большее, чем у крестьян, развитие.

Песенное творчество народа рабочими сохраняется во всех видах. Своеобразное развитие в рабочем фольклоре получают песенные жанры, связанные с литературой. Создаются и многочисленные частушки, в формальном отношении тождественные крестьянским.

Учет жанров рабочего фольклора приводит к выводу, что в среде рабочих сохраняются и творчески бытуют почти все жанры традиционного фольклора. Развитие же и специфические особенности приобретают только некоторые — частушки, сказы, пролетарская песенная поэзия. Немногие рабочие сказки, пословицы, поговорки не дают основания утверждать, что в XIX—XX вв. сложились особые, «рабочие» разновидности этих жанров общенародного творчества.

ЧАСТУШКИ РАБОЧИХ

Из общей массы частушек специфические рабочие можно выделить только по единственному признаку — по тематике (работа и жизнь на фабрике или заводе). Но даже эти частушки во многих случаях представляют собой общеизвестные тексты, лишь незначительно измененные. Так, в результате несущественных замен отдельных слов становится «рабочей» старая частушка, включенная еще в 1913 г. В. И. Симаковым в его сборник.

Дверь широко растворилась,
В черных шапочках вошли.
Мы с подружкой рассмеялись:
«Вот старатели пришли»¹.

Фабрично-заводская частушка говорит о бесправии рабочих, об угнетении их на заводах и фабриках. Типичны обобщающие частушки о безвыходном положении рабочих.

Никуда нам нет пути —
Ни уехать, ни уйти.
Управитель это знает,
Нами лихо помыкает.
Кто в фабрике не жывал,
Тот и горя не видал,
А моя головушка
Натерпелась горюшка².

¹ Ср. частушку из сб. В. И. Симакова, цитированную нами на стр. 443. Эту частушку см. в сб. Н. И. Рождественской и С. С. Жислиной «Русские частушки». М., Гослитиздат, 1956, стр. 197. Записана С. С. Жислиной в 1944 г. в Свердловской области.

² Там же, № 6, стр. 181; № 33, стр. 185.

Частушка говорила о каторжном труде. Так, о Демидовских заводах на Урале, на которых подневольный труд принимал особенно резкие формы, частушка рассказывала:

У Демидова-то парни
В кандалы закованы,
А красивые девчонки
В башне замурованы ¹.

В другом плане, но по существу о той же беспощадной эксплуатации, говорят частушки, сложенные на Морозовской мануфактуре, на фабрике Карзинкиных, на фабрике Борисовых и других.

Как у Кузьки на заводе
Пропадешь ни за грош.
Свету вольного не видишь,
Днем работаешь, ночью пьешь.
У Карзинкиных на ткацкой
Дух поповский и кулацкий.
Здесь рабочий, словно нищий, —
Без квартиры и без пищи;
Миллионы барышей
Создает для торгашей ².

Низкое художественное качество этих частушек в известной мере возмещалось остротой и актуальностью содержания.

Некоторые частушки сложены в форме жалоб на судьбу фабричного люда, обращенных к родным или друзьям. «Фабричная девчонка», обращаясь к матери, просит ее на заре послушать, «не твоя ли дочка плачет на фабричной стороне». Так же обращается парень или девушка к отцу, к товарищам, к подружкам.

Любовные лирические частушки по форме и содержанию не отличаются от тех, какие складывались и пелись в деревнях; в отдельных случаях их выделяют среди крестьянских только указания, что «дроля», «ягодиночка», «милый» — шахтер, фабричный, а любимая девушка — с фабричной стороны.

Особую группу представляют частушки революционного содержания. Они составляют часть пролетарской революционной поэзии и должны рассматриваться вместе с песнями революционной агитации и пропаганды.

¹ Н. И. Рождественская и С. С. Жилина. Русские частушки, стр. 180, № 2. Частушка записана А. Маташковой в г. Невьянске; по свидетельству публикаторов, бытовала в 80—90-х годах XIX в.

² Н. И. Рождественская и С. С. Жилина. Русские частушки, стр. 184, № 27; стр. 185, № 30.

СКАЗЫ РАБОЧИХ

Сказовое творчество рабочих — особый жанр рабочего фольклора, развивающийся параллельно со сказкой¹.

Среди рабочих сказов выделяются следующие группы²:

1. Семейные предания о рабочих-переселенцах и о начале работы на рудниках, заводах, фабриках; эти предания в сущности рассказывают о первых этапах формирования потомственного пролетариата.

2. Предания и легенды о заводчиках, их приближенных и заводской администрации.

3. Рассказы (реалистического и легендарного типа) о социальном протесте и об отмирании заводчикам.

4. Рассказы и легенды о земельных богатствах и чудесных силах, охраняющих эти богатства.

Наиболее многочисленны и разнообразны сказы двух первых групп. Семейные предания рабочих нередко тесно соприкасаются со сказами о крепостных крестьянах, об их переселении в заводские места. На руднике, на фабрике или заводе царило бесправие, гибли тысячи людей, властвовали нищета и голод. Тоска по родным местам, откуда пришли переселенцы, окрашивает многие сказы о тех, от кого идет рабочая семья. Сказы создавали правдивую картину труда на заводе в крепостнической России. Их можно назвать неписанной историей производства, хранимой в памяти рабочих и осознаваемой в перерывном сочетании с историей рабочей семьи. Потому-то тема труда в семейных преданиях чаще всего занимает ведущее место. Такой смысл народных семейных преданий рабочих районов верно поняли писатели. В романах и рассказах Д. Н. Мамина-Сибиряка и особенно произведениях советских писателей («Тагильские мастера» Бармина, «Урал в обороне» М. Шагинян и др.) семейные предания рабочих играют важную роль.

В сюжетном отношении сказы типа семейных преданий чрезвычайно разнообразны³. Рассказы описывают беспощад-

¹ О сказах см. интересную статью М. Г. Китайника «Рассказы рабочих дореформенного Урала». «Русское народно-поэтическое творчество (материалы для изучения общественно-политических воззрений народа). Труды Ин-та этнографии АН СССР» (новая серия), т. XX. М., 1953.

² Даваемая нами группировка сказов была предложена для сказов рабочих Урала (см. указанную работу М. Г. Китайника, стр. 63); поскольку эта тематическая классификация имеет общий характер, она может быть принята для жанра в целом.

³ См. В. П. Бирюков. Дореволюционный фольклор на Урале. Свердловск, 1936; Е. М. Блинков. Тайные сказы рабочих Урала. М., «Советский писатель», 1941.

ную расправу над рабочими и царивший на заводе произвол. Так, рассказ «Челобитная» говорит о том, что управитель мог без суда, по своей прихоти убить рабочего. Трагический сказ «Пименова плотина» говорит о том, как рабочего Пимена, отличившегося домой из-за нужд хозяйства, по приказу нарядчика-управителя живьем закопали — засыпали песком при постройке плотины¹. Многие сказы этой группы говорили об особенно трагическом положении женщин и девушек («Медвежий огрызок»); тяжесть их жизни и работы усугублялась еще и тем, что заводская администрация, мастера и надсмотрщики добивались их любви. Говорили сказы и о мастерстве рабочего, о передаче этого мастерства из поколения в поколение как ценности, хранимой фабрично-заводским людом.

Тип сказов — семейных преданий верно характеризовал на уральском материале М. Г. Китайник. Несколько расширив эту характеристику, ее можно отнести ко всей данной группе сказов: «Эти легенды и предания разнообразны, но все они сохраняют значение исторического документа. Одни из них раскрывали историю рабочей семьи и бытовали в узких географических рамках, часто в пределах отдельных рабочих семей; другие касались исторических событий горнозаводских селений, заводов, районов.

Многие предания были связаны с фактами и событиями общеуральского значения. Большинство семейных преданий реалистически изображало общественный и семейный быт; в предания же общеуральские, дававшие более широкие социальные обобщения, нередко вплеталась фантастика. Но направленность разных преданий была единой: они рисовали жизнь такой, какой она была, и, следовательно, носили разоблачительный характер»².

Сказы о заводчиках, их приближенных и о заводской администрации в ряде случаев сплетаются со сказами рабочих о себе — образы «хозяев» наиболее ярко обрисовывались в рассказах об их отношениях с рабочими.

В народной обрисовке первых заводчиков и их наследников есть разница. Первые заводчики в ряде сказов изображаются людьми деятельными, любящими труд, создателями промышленности и заводского дела. Показательны в этом отношении уральские сказы о Никите и Акинфий Демидовых. Рассказывали, что они были близки Петру Великому. Никита Демидов сам был кузнецом и, по преданию, должен был выполнить большой заказ для армии, созданной Петром. Никита

¹ Е. М. Блинова. Тайные сказы рабочих Урала, стр. 28—29.

² М. Г. Китайник. Рассказы рабочих дореформенного Урала, стр. 68.

изготовил такой пистолет для Петра, что царь Петр не сумел отличить его от заграничного ¹.

Демократическое происхождение и искусное мастерство Никиты Демидова, о котором говорят сказы, не мешают утверждать, что и первым Демидовым была свойственна жестокость в отношении к рабочим, что они были жадны к деньгам. Эти черты, собственно, и являются определяющими, общими для характеристики заводчиков вообще. Очень отчетливо они обрисовываются в сказах об основателях ярославской мануфактуры; один из них наделяется даже чертами колдуна, преследующего людей, пьющего человеческую кровь. Аналогичны и образы зачинателей некоторых других заводов и мануфактур.

Первым заводчикам противопоставляются их наследники. Наследники основателей заводов в сказах обычно рисуются вырождающимся поколением (например, в сказах Урала: «Демидовы-то слабоумными были. Тут со мной робил в горе Петро-лакей демидовский. Он мне много про причуды последнего Демидова сказывал...» ²). Рассказывается, что они прожигали жизнь в столицах и за границей, не интересуясь заводским делом, оставив рабочих на произвол заводской администрации, наемных хищников.

Сказы о наследниках-заводчиках не очень многочисленны и разнообразны. Значительно больше сказов об их ставленниках на предприятии. Образы заводской администрации, мастеров, начальников, приказчиков в сказе имеют общие черты. Это развратные, тупые, жестокие звери, которым доставляет наслаждение замучить насмерть рабочего.

В группе сказов о заводчиках, их приближенных и заводской администрации созданы разные по характеру образы, но все эти образы раскрываются, как враждебные рабочему человеку. Общей чертой сказов этой группы с семейными преданиями рабочих является то, что они бытовали как устные документы о событиях жизни, о действительно случившемся. Элемент вымысла в этой «летописи» не осознавался. Сказы не выводились за грань реального. Фантастические элементы обычно включались в сказы об отмщении заводчикам и о земельных богатствах. Но и в них фантастика не была препятствием для рассказывания сказа, как факта, имевшего место в жизни (это, собственно, и отличало данные виды сказа от сказки).

¹ См. Т. Толочева. Предания о Демидовых и о Демидовских заводах. «Русский архив», кн. 2, 1878, стр. 119—124.

² См. М.Г. К и т а й н и к. Рассказы рабочих дореформенного Урала, стр. 71.

Сказы о социальном протесте и об отмщении заводчикам за их издевательства над рабочими и над всем бесправным людом чаще всего принимали форму рассказов о «благородном разбойнике» или о вольном человеке (типа Ермака, Степана Разина, Пугачева), который защищает интересы бедняков и не дает измываться над рабочими. В более позднее время — уже в XIX в. — появляется значительное количество сказов о событиях пролетарской революционной борьбы и о революции 1905 г.

Сказы о Ермаке и «ермачках» были особенно распространены в Прикамье и в Западной Сибири; сказы о других героях — Разине, Пугачеве и др. — были известны значительно шире. Ермак с своими вольными людьми, как и Разин с казаками, как и Емельян Пугачев, были непримиримы к заводчикам и их сподручным; о них рассказывали как о мстителях, которым путь указывают вольные птицы и звери. По преданию, Ермаку по Чусовой лебедь дорогу показывал, мимо всех отмелей и камней проводил¹.

Широкой популярностью пользуются рабочие сказы об атаманах-мстителях. В «Кама и Урале» Вас. Немировича-Данченко приводится сказ об атаманше Фелисате. За убийство попа Фелисата была посажена стрельцами в острог; она увела из острога заключенных и дала им наказ: «Идите, братцы, — промышленяйте вольным разбойным делом. А вот вам и запрет: воевод и купцов хоть в Кама топите, а только мужика у меня чтоб не трогать. А кто мужика тронет, того и я не помилую»².

Атаманы-мстители — такие, как Фелисата, Рыжанко и др. — по характеру близки к Разину и Пугачеву. В рассказах об атаманах создается образ романтического героя, борющегося за справедливость, одно имя которого вызывает безумный страх у заводчика или у городских властей (см. «Тайный сказ про атамана «Золотого»).

Везде мучителям рабочих воздают не только вольные люди и атаманы, но и тайные силы, владеющие земельными богатствами. Этим некоторые сказы о богатствах, скрытых в земле, соприкасаются со сказами о восстании и отмщении заводчикам. Однако основная группа сказов о земельных богатствах вполне самостоятельна³.

Сказы рабочих содержат утверждения, что земля таит неис-

¹ См. отголоски этих сказов в произведениях Вас. Немировича-Данченко «Кама и Урал», П. П. Бажова «Ермаковы лебеди».

² Вас. Немировича-Данченко. Кама и Урал, ч. II, СПб., 1890, стр. 197—198.

³ Художественно обработал эти сказы П. П. Бажов в «Малахитовой шкатулке».

числимые богатства, но что они даются далеко не всякому. Земельные богатства охраняются тайными силами, которые дают к ним доступ только тем, кто способен и достоин взять какое-либо сокровище из земли. Тайные силы — горный дедушка, Хозяин, Хозяйка и др. — покровительствуют рабочим. Хозяйка, девка Азовка и др. могут обогатить рабочего, дать ему несметные богатства. Дивной красавицей иной раз предстают они перед рабочим человеком (см. в легенде о девке Азовке: «Из себя она такая пригожая, белая, да дородная...»); иной раз глубоким стариком или серой человеческой тенью, а то и крещильным столбом в шахте.

Фантастический образ властителей недр земли имеет некоторое сходство с фантастическими образами быличек о леших и домовых, но характер направленности сказов о поисках рабочими земельных богатств придает этим образам своеобразие. Образы властителей открывают богатство земли только тем, кто достоин его взять — людям большой моральной чистоты, большого творческого дарования. Морально неустойчивому человеку может попасть в руки кроха земельного богатства только для гибели или для разоблачения его.

В сказах этой группы встречается и интересная черта: тайные богатства земли могут открыться людям обездоленным. Человек, от страданий потерявший разум, не имеющий пристанища, искалеченный, получает, как высшую награду за свои муки, способность узнавать, где в земле скрыты богатства. Например, потерявшая разум Катерина, обесчещенная управителем промысла, получила тайное знание, недоступное людям¹.

В тайных сказах о земельных богатствах есть и много деталей, почерпнутых из опыта жизни, из наблюдений над природой мест, в которых встречаются полезные ископаемые. В сказах отражено существовавшее у старателей убеждение в том, что там, где есть богатства, живет много змей (отсюда легенда об огромном змее — «великом полозе», хозяине над малыми змейками) и т. п. Вымысел и реальность сплетаются в этой группе сказов; но рассказываются они как повествование о действительно имевших место встречах, о реальных существах и фактах, известных всем, живущим в данных местах.

Рабочие сказы образовали особый жанр народного творчества. Материалом для них послужила жизнь рабочего класса в России. Различные по содержанию, эти сказы могут включать фантастические образы. Основные персонажи в сказах

¹ Е. М. Б л и н о в а. Тайные сказы рабочих Урала. «Медвежий огрызок».

всех групп одни и те же. В них созданы образы рабочих — действительных творцов всех ценностей; им противостоят владельцы заводов, окруженные многочисленными прислужниками и исполнителями хозяйской воли. Контрастное противопоставление рабочего человека, жестоко эксплуатируемого и вынужденного бороться, — богачам-заводчикам — вырождающимся наследникам основателей заводского дела — неизменно содержится в рабочих сказах всех групп. Социальные темы в творчестве рабочих развиты намного ярче, чем в крестьянском фольклоре. Это, несомненно, свидетельствует о большей четкости политического сознания рабочих, чем крестьянской массы конца XIX — начала XX в.

ПЕСЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО РАБОЧИХ ПОСЛЕ РЕФОРМЫ 1861 г.

Развитие промышленного капитализма в России после отмены крепостного права шло быстрым темпом. Постепенно пролетариат начинал все больше проявлять себя как сила, способная возглавить революционную борьбу с самодержавием и буржуазией. Политическое бесправие и нищета, унижение и голод, вечная угроза безработицы были уделом рабочих. В рабочей среде в ответ на эксплуатацию рождался протест, пролетариат объединялся для борьбы с угнетателями. Пробуждение рабочих к организованной борьбе за свои права обусловило идейную направленность их лучших произведений, призывавших к сопротивлению эксплуататорам, к восстанию. Знаменательно, что первая песня-стихотворение рабочих, призывавшая к массовой организованной борьбе с царизмом, была создана на следующий год после организации одесского «Южнорусского союза рабочих». В 1876 г. в народническом органе «Вперед» была под названием «Стихотворение рабочего» напечатана песня «Не трава в степи колышется». Имя рабочего, написавшего эту песню, неизвестно. В этом стихотворении-песне говорится:

Так восстань же, сила мощная,
Против рабства и оков!
Суд чини, расправу грозную.
Зуб за зуб и кровь за кровь!

Для песни характерны такие четверостишия:

Братья!.. Дело наше правое:
Смело в путь идти должно;
Пусть нас сотнями ссылают,
Будь что будет — все равно!

Чем всю жизнь прожить под гнетом,
Лучше разом кончить с ней,
Жить, как жили мы доселе,
Это — жизнь меж двух огней...

Хлынем, братья, не робея,
Как потоки вешних вод!
Пусть для десюота со сворой
Час отмщенья пробьет! ¹

В песне сохраняется фразеология народнической революционной поэзии и еще нет четкости политических программных взглядов, что очень характерно для рабочего движения того времени. Действительность порождала в рабочих стремление объединиться, однако политическая несознательность заставляла их на практике ограничиваться требованием улучшения своего невыносимого положения.

В 60—80-х годах рабочие создали ряд произведений, рисующих хозяйский произвол и бесправие рабочих. Сообщаемые в песнях факты подтверждаются исторически. Но почти ни в одной из этих песен не отражен организованный активный протест рабочих.

Уже в 1864 г. в «Современнике» была опубликована песня о фабричной работе. Текст этот интересен тем, что он был записан в первые годы после отмены крепостного права, а также известен в вариантах более позднего времени — 90-х и 900-х годов ². В песне говорится о возвращении фабричного в родную деревню и о расчете его с хозяином:

Я с хозяином расчелся;
Не пришлось ни гроша;
Кулаком слезы отер;
Полетел я в дальний путь;
Всю дороженьку проехал,
Об расчете проскучал... ³

Аналогична песня, записанная в 1877 г. в бывшей Казанской губернии, говорящая не только о притеснении заводчиком рабочих, но и выражающая чувство зреющей классовой ненависти рабочих к «хозяину».

Слава богу, наш хозяин:
Поправляются дела;
Из кулька он во рогожку
С дымом вылетит в трубу!
Он за это полетит.

¹ «Вперед», 1876, № 33, стр. 293—294.

² См. Е. Б у д д е. К диалектологии великорусских наречий. Исследование особенностей рязанского говора. Варшава, 1892, № 21.

³ Песня записана В. Л. Александровым в б. Вологодской губ., Вологодском уезде. «Современник», 1864, № 7, стр. 172.

Поутру рано будит.
 Ов нас чаем не поит,
 Плохо щи про нас варит:
 Ни капусты, ни крупы, —
 Одной тепленькой воды!
 Мы водицы похлебали,
 Говядины ни куска!
 Все празднички работали, —
 У хозяина денег нет.
 Будем денег мы просить, —
 Он глаза все перекосит ¹.

К тому же времени относится создание одной из наиболее популярных в центральных губерниях России и на Урале песен, доживших вплоть до революции 1917 г. — «Лето красное проходит». Текст этой песни, записанный в 1888 г., говорит о непомерно тяжелом труде на фабрике и об увечьях рабочих из-за отсутствия охраны труда:

У фабричных сердце мрет:
 С полуночи встает,
 На работу поснеет.
 На машине задремал,
 Праву ручку оторвал...
 А в пароде говорят,
 Фабриканта все бранят!..
 Ах, постылый ты завод,
 Перенортил весь народ... ².

В цикле песен о фабричной работе, реалистически изображающих условия труда, эксплуатацию рабочих и их бесправие, образ рабочего российских фабрик и заводов еще не предстает как образ революционного борца. Такие песни отразили мировоззрение той части рабочих, которая еще не могла подняться до осознания необходимости организованной революционной борьбы против эксплуататоров. Характерно, что эти песни изображают фабричного молодца, как человека, на время оторвавшегося от крестьянства и впоследствии снова возвращающегося в деревню, к разоренному хозяйству. Вернувшемуся домой фабричному говорят:

Похлебай ты серых шей,
 Ноноси худых лаптей!

Для 80-х — начала 90-х годов основной темой таких рабочих песен и стихов является тема подневольного труда на фабрике, в сочетании с темой стачечного движения как средства

¹ А. Соболевский. Великорусские народные песни, т. VI, 1900, № 562.

² «Русские ведомости», 1888, № 21; перепечатано в сб. Соболевского «Великорусские народные песни», т. VI, № 563.

улучшения положения и защиты прав пролетариата. Типичным примером стихов и песен этой группы можно считать стихотворение «Ткачи», написанное рабочими-революционерами — Штрипаном и Петром Моисеенко (членом «Северного союза русских рабочих», позднее руководил Орехово-Зуевской стачкой 1885 г. на фабрике Морозова)¹.

Песни и стихи пролетариата конца XIX в. реалистически описывают труд рабочих на фабриках и заводах. По выражению самих рабочих, они создавались «из жизни, из работы»². Темой этих произведений являются несчастные случаи на предприятиях, постоянная угроза расчёта, непосильная работа, не дающая ни удовлетворения, ни радости. Жизненной правдой звучит, например, песня, сложенная рабочим И. Д. Волковым на резиновой фабрике «Треугольник»:

Последнюю рубашонку
У вальцов трепали:
До двенадцати часов
Отдыха не знали.
Годы многие без смен
Красим мы резину.
Нас не знают как людей —
Знают как скотину³.

В песнях рабочих с темой труда на фабрике или заводе неразрывно сочетается тема произвола мастеров и хозяев и бесправия рабочих.

В рабочем фольклоре 60—90-х годов XIX в., таким образом, продолжали развиваться темы, наметившиеся уже в дореформенной России, но все эти темы получали более яркое и полное выражение. К концу XIX в. рабочий фольклор прошел довольно большой путь развития и определился как искусство, жизненно точно и правдиво рисующее труд и быт рабочих, но еще не способное теоретически обобщить политические задачи и цели пролетариата. Революционная теория до середины 90-х годов не была достоянием рабочих; русский рабочий класс еще не имел своей партии, которая могла руководить им в революционной борьбе и создать революционную теорию и политическую программу, отвечающую конкретным историческим условиям. Только с началом деятельности социал-демократи-

¹ Текст стихотворения см. в хрестоматии С. И. Василенка и В. М. Сидельникова «Устное поэтическое творчество русского народа». Изд-во МГУ, 1954, стр. 335—336.

² См. П. Г. Ш и р я е в а. Из материалов по истории рабочего фольклора. Сб. «Советский фольклор» № 2—3. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1936, стр. 109—118.

³ См. П. Г. Ш и р я е в а. Из материалов по истории рабочего фольклора, стр. 115.

ческой партии, возглавленной В. И. Лениным, марксизм был привнесен в сознание рабочих масс.

Революционное сознание, в основе которого лежит марксизм-ленинизм, дало новые импульсы творчеству русского пролетариата. Новые произведения, созданные в 900-х годах, творчески развивали традиции ранней русской пролетарской поэзии. Известны случаи, когда в революционной пропаганде использовали старые рабочие песни о непосильной работе на фабриках и заводах.

ПЕСЕННОЕ И СТИХОТВОРНОЕ ТВОРЧЕСТВО ПРОЛЕТАРИАТА КОНЦА XIX—НАЧАЛА XX в.

Большевистская печать придавала особое значение песням рабочих как документальным произведениям, правдиво описывающим их жизнь и труд. Дореволюционная «Правда» неоднократно печатала песни о работе на фабриках и заводах, подчеркивая, что они являются подлинным коллективным творчеством рабочих. Так, в статье «Рабочая поэзия», опубликованной 6 апреля 1914 г. в газете «Путь правды» (№ 56), говорилось: «В этом очерке мы поведем речь не о стихотворениях, вылившихся из-под пера того или иного поэта-рабочего, а о тех поэтических произведениях, которые явились продуктом коллективного творчества рабочих масс. Мы будем говорить здесь о песнях, стихотворениях и частушках, сложенных соображаемыми авторами. Всякая народная, в том числе и рабочая, поэзия складывается таким образом, что начатое одними дополняется другими, изменяется третьими и заканчивается четвертыми лицами. Какой-нибудь местный житель или приезжий собиратель-этнограф записывает песни, и таким образом коллективное сочинение попадает в печать». В силу того, что такие песни создаются целым коллективом, указывала статья, факты, сообщаемые ими, особенно показательны, типичны, изображение действительности особенно точно и правдиво.

В статье о рабочей поэзии опубликованы фольклорные материалы, записанные от уральских рабочих и напечатанные в 1902 г. в журнале «Русское богатство»¹. Большевистская газета вводит их в свою статью как произведения, характеризующие положение и труд рабочих Урала также в 1914 г., проводя мысль о том, что улучшений в жизни рабочих не произошло, что эксплуатация трудящихся столь же бесчеловечна, как и на рубеже XIX—XX столетий. Интересно отметить, что

¹ А. Белоречкий. Заводская поэзия. «Русское богатство», 1902, № 11, стр. 41.

опубликованные в «Русском богатстве», а затем в «Пути правды» песни варьируют песню 80-х годов «Лето красное проходит», в которой говорится о том, как калечат рабочих на заводе.

Однако в песнях и частушках начала XX в. старые мотивы «проклятого труда» на хозяина переплетались с мотивами ненависти к заводчику и его подручным, с острой сатирой на них. Образцы такой сатиры, записанные Белорецким, приведены в статье «Рабочая поэзия».

Белорецкий завод славный
На реке Белой стоит.
Управитель у нас главный
Одним глазом вверх глядит.

Не имея возможности публиковать песни и стихи, прямо призывающие к революционному восстанию, легальная партийная и профсоюзная печать широко использовала рабочую песенную поэзию о социальной несправедливости и тяжком труде. Большое количество подобных произведений печаталось в профсоюзной прессе — «Ткаче» и «Голосе ткача», «Вестнике работниц и рабочих волокнистых производств», «Булочнике» и «Листке булочников и кондитеров», «Печатном деле», «Хлеба и работы», «Листке рабочих и портных, портных и скорняков», «Рабочем по металлу» и др. В этих изданиях были опубликованы такие известные вещи, как «Песни о славной фабрике Чешера», «Песня фабричных» («У нас на Волге-то направо, в Твери, городе большом»), «Сестрорецкий оружейный завод» («Рассказать, что ли, от скуки») и др.¹

Отдельные из этих произведений получили всероссийскую известность. Близки этим песням также некоторые произведения, появившиеся в подпольной печати, например широко известная «Камаринская Саввы Морозова». Как правило, песни о жизни и труде рабочих, публиковавшиеся нелегально, не только показывали невыносимые условия труда, но и призывали к революционному изменению существующего строя².

«Камаринская Саввы Морозова» обличала не только заводчика, но и духовенство, действующее заодно с ним. Антиклерикальная направленность вообще составляет характерную черту рабочего фольклора. О распространенности произведений, разоблачающих представителей духовенства как шпионов, провокаторов, мракбесов, оправдывающих расправу с революционными рабочими, свидетельствуют многочисленные воспоминания рабочих. Характерно, например, свидетельство петро-

¹ Ряд песен и стихов из этих изданий перепечатан в антологии А. Дымшица «Пролетарские поэты», т. 1, «Советский писатель», 1935.

² См. в хрестоматии С. И. Василенка и В. М. Сидельникова, «Устное поэтическое творчество русского народа», стр. 337—339.

заводского рабочего П. Д. Морозова. Он рассказывал, что еще до первой русской революции даже старики, собираясь по вечерам, пели песни про попов-обдирал, зло издеваясь над ними. Чаще всего антирелигиозные песни составлялись в виде пародий на религиозные. Пели «акафист», «глас» «надгробное слово». «Споет кто-нибудь такое «надгробное слово» о попе... да еще стакан вина поднимет, да и выпьет «за упокой души» это живого архиерея. Ну, зато и попадало за эти песни»¹.

В песнях о жизни и непосильном труде пролетариата бесправные рабочие резко противопоставлены заводчикам-фабрикантам, получающим всемерную поддержку от духовенства и охраняемым царскими законниками. Рабочие и крестьяне создают все блага жизни, но созданным пользуются эксплуататоры. Обобщением данной группы песен можно считать «Рабочую песню», популярную в 60-х и особенно в 900-х годах:

Кто кормит всех и поит?
Кто обречен труду?
Кто плугом землю роет?
Кто достает руду?
Кто одевает всех господ,
А сам и наг и бос живет?
Все мы же, брат рабочий,
Нужда нам спину гнет,
Нужда слепит нам очи,
Нужда и в гроб кладет.

Песня кончается призывом:

Вперед же, брат рабочий,
Низвергнем царский гнет,
Раскрылись наши очи.
Вперед! Вперед! Вперед!²

Подобные песни подвели к мысли о неизбежности революционной борьбы и уничтожения царизма, и это роднит их с песнями баррикад и пролетарских демонстраций. Подлинно революционная песенная и стихотворная поэзия русского пролетариата, вырастающая на основе традиций песен и стихов о труде и быте рабочих и лучших достижений народного творчества в целом, формируется с середины 90-х годов XIX столетия

¹ Сб. «Песни и сказки на Онежском заводе». Петрозаводск, 1937, стр. 39.

² Песня является вольным переводом польской революционной песни. Известны еще четыре вольных перевода ее: «Кто под землей и на земле», «Кто добыл во тьме рудников миллионы», «Кто в рудниках таится», «Кто пьет одежды наши». Цитированный текст содержит наиболее остро выраженный призыв к революции. Остальные тексты см. в антологии А. Дымыш и ц. Пролетарские поэты, стр. 41, 74, 82, 83—84.

и является творчеством самих рабочих и их идеологов, теоретиков и практиков борьбы — революционеров-ленинцев. Подпольная революционная песня является ведущей в рабочем поэтическом творчестве. Она наиболее ярко выражает мировоззрение рабочего класса в период его борьбы с царизмом.

РЕВОЛЮЦИОННЫЕ МАРШИ И ГИМНЫ ПЕРИОДА МАССОВОГО РАБОЧЕГО ДВИЖЕНИЯ

Массовая политическая песня, обличающая царский строй России, выдвигала идею революционного свержения правительства. Вливаясь в пролетарский фольклор, песни-призывы к революции придавали ему агитационное значение. Первыми песнями рабочего подполья 90-х и 900-х годов были массовые революционные марши и гимны, поднимавшие пролетариат «на бой кровавый, святой и правый». Создателями их явились революционеры-профессионалы, некоторые из них были соратниками В. И. Ленина по «Союзу борьбы за освобождение рабочего класса России». Революционные песни были как бы первыми поэтическими ответами на призыв Ленина к агитации среди широких масс рабочих. Время создания этих песен — вторая половина 90-х годов прошлого века, т. е. тот период в истории революционного движения в России, когда В. И. Лениным был создан «Союз борьбы за освобождение рабочего класса в России» (1895 г.) и в ряде городов создавались социал-демократические группы и союзы. В последнем пятилетии XIX в. появились основные гимны и марши революции: «Смело, товарищи, в ногу», «Варшавянка» и «Беснуйтесь, тираны». Первая песня, как свидетельствует В. Д. Бонч-Бруевич¹, была создана на следующий год после организации петербургского «Союза борьбы» — в 1896 г. — революционером Л. П. Радиным, близким к ленинцам; вторая и третья — соратником В. И. Ленина по петербургскому «Союзу борьбы» — Г. М. Кржижановским в 1898 г. Все три песни родились в тюрьме и ссылке. Вслед за ними были созданы русские тексты «Красного знамени» и «Интернационала»².

Созданные на грани XIX—XX вв. рабочие гимны и марши были порождены развивающимся рабочим движением. Революционная насыщенность ставила их вне закона. Эти песни были

¹ См. В. Д. Б о н ч - Б р у е в и ч. Первый русский мимеограф (памяти Л. П. Радиана). Журн. «Пролетарская революция», 1921, № 2.

² Создание новых гимнов и маршей не означает забвения старой революционной поэзии. В 90-е и 900-е годы любовью и славой пользовались, например, «Похоронный марш» («Вы жертвою пали»), «Замучен тяжелой неволей» и другие песни.

страшны для царизма — они будили революционное сознание и звали на бой. Характерно, что в подпольных песенниках песня «Смело, товарищи, в ногу» и другие, близкие ей по духу песни, печатались на первых листах. Революционные гимны и марши имеют значительную общность. Одни и те же идеи и вместе с тем одни и те же образы, лежат в основе текстов пролетарских гимнов и маршей. Это легко обнаружить, например, при сопоставлении первого пролетарского марша «Смело, товарищи, в ногу» с международным пролетарским гимном «Интернационал», созданным Э. Потье в 1871 г. и переведенным на русский язык в 1902 г. А. Я. Коцем. И в том и другом тексте утверждается, что рабочий может только сам освободить себя, только своей рукой он уничтожит царизм, что он должен в последнем бою навсегда уничтожить роковой гнет и т. д. Герой новой революционной песни — не одиночка-революционер народнической поэзии, не угнетенный крестьянин, к которому взывает народо-волец, убеждая поднять на помещика дубину; герой новой песни — коллектив, рабочие массы, революционный пролетариат, освобождающий себя в борьбе. Эти песни ввели в пролетарскую поэзию революционную символику, сохранившуюся в XX в. не только в дооктябрьской, но и в советской песне. Постоянными символами и сравнениями стали образы: ночь — царская Россия, и связанная с нею заря, рассвет, солнце, восходящее над страной (образ революции); бушующие страшные вихри, бессильные уничтожить человека с его стойкостью и волей к победе; стая воронов, коршунов, свора свирепых псов, хищного волка — образы прислужников царизма; рабочий-кузнец, ударами молота разрушающий оковы и кующий счастье; мощная рабочая рука, разрушающая царский трон, низвергающая царя; красное знамя, реющее над миром, и ряд других. Все эти образы имеют единую направленность, зависят от центрального образа поэзии пролетарской революции — образа рабочего класса, перед которым трепещут капиталисты.

Революционные марши и гимны, созданные в первое же десятилетие массового пролетарского движения, в наиболее доступной даже для самых отсталых рабочих форме пропагандировали идеи марксизма-ленинизма, будили классовое сознание пролетариев, вносили в него мысль о необходимости и неизбежности революционной борьбы. Крылатая боевая песня, передаваемая из уст в уста, сближалась с краткими агитационными листовками — прокламациями — и в виде цитат вливалась в них. Песня имела исключительно широкое значение в массовой агитации, так как она как бы обобщала те же ведущие политические идеи и положения, которые распространяли прокламации.

РЕВОЛЮЦИОННЫЕ ПЕСНИ НАЧАЛА XX в.

Кризис начала 900-х годов в России ухудшил и без того тяжелое положение рабочих. Было закрыто большое количество предприятий, выросла безработица; на остальных фабриках и заводах снижалась заработная плата; были взяты обратно те незначительные уступки со стороны капиталистов, которые рабочие вырвали у них в напряженной борьбе. Вместе с тем буховская оборона 1901 г., демонстрация батумских рабочих и стачка в Ростове-на-Дону 1902 г., массовые политические стачки в 1903 г. в Закавказье и крупнейших городах Украины свидетельствовали, что рабочее движение вступило в новый этап развития.

К этому времени относится распространение среди рабочих революционных песен, например песни «Депутатам от сословий», сложенной радикальной интеллигенцией в связи с коронацией Николая II. Эта песня пародировала верноподданническое славолюбие реакционеров и либералов в честь Николая II¹.

Рабочие все больше осознавали правильность лозунга большевистской партии «Долой самодержавие». Этому содействовал полицейский деспотический режим царствования Николая II. О нем говорит одна из песен:

Полиция к порядку штыком призывает,
Поп чушь нам городит с амвона.
Царь-батюшка только головкой кивает,
Буржуй, знать, хозяин у трона².

Та же тема поддержания «порядка и спокойствия» штыком и нагайкой проходит и через другие песни начала XX в. Одной из популярных песен этого времени становится по-новому зазвучавшая «Нагайка». Эта песня была сложена студентами в связи с разгоном конной полицией студенческой демонстрации 8 февраля 1899 г. в традиционный день празднования годовщины Петербургского университета. В рабочей среде песня, сохранив образ нагайки, хлещущей по демонстрантам, резко изменилась. В рабочем варианте песни о казацкой нагайке говорится:

Послал царь казаков по всем городам:
«Бейте, рубите, награду вам дам».

.....

¹ Текст опубликован в статье В. Чичерова «Песни и стихи пролетариата в период массового рабочего революционного движения (1890—1907)». Сб. «Русское народно-поэтическое творчество». Труды Института этнографии АН СССР (новая серия), т. XX. М., 1953, стр. 177—178.

² Записано в Москве С. Д. Магид и В. И. Чичеровым 23 февраля 1935 г. от О. Н. Исаевой.

Женщины, дети, рабочий, мужик, —
Всем грозят плети, всем грозит штык!¹

Примечателен заключительный куплет песни, говорящий о приближении революционных боев. Передовые рабочие уже ощущали неизбежность революции:

Близится битва народа с парем, —
В ней победим мы или умрем!

Песня о нагайке надолго и прочно вошла в песенный репертуар русского пролетариата. Она жила и варьировалась в зависимости от хода боев с царизмом.

В предреволюционные годы пелась и «Камаринская Николая Романова» — одна из ранних рабочих сатир на царя. В острой сатирической форме «Камаринская» повествует о том, что Николай II, пользуясь законом о царской монополии на хлебное вино, «превратил всю Россию в кабачок», что в деревнях продолжают применяться телесные наказания («А для пущего веселья и порядка пущего кормлю милостью монаршею — да березовую кашею»), что царь тратит народные деньги на свои прихоти.

С «Камаринской Николая Романова» перекликается песня «О семи народных шкурах»:

Царь наш батюшка с царицей
Живут весело в столице.
Сладко кушают и пьют, —
По семи с нас шкур дерут².

Однако до 1905 г. сатира на царя не была популярна. В сознании многих рабочих еще была жива вера в «царя-батюшку», якобы обманываемого придворными и заводчиками. Только 9 января 1905 года открыло глаза рабочим и заставило их правильно оценить политику царского правительства. Тем не менее и до 1905 г. существовали отдельные, хотя широко и не распространенные сатирические произведения о Николае II. Это свидетельствует о том, что передовые рабочие начали понимать необходимость борьбы с самодержавием еще до первой русской революции.

Решительный переворот в отношении рабочих масс к царскому правительству и к самодержавному режиму произошел в результате событий революции 1905 г. и русско-японской войны.

¹ М. Н. Орлов. Революционные песни 1905 года в Юрьев-Польской деревне (Ивановская область). Журн. «Советское краеведение», 1935, № 9, стр. 30.

² Там же.

ПЕСНИ О СОБЫТИЯХ РУССКО-ЯПОНСКОЙ ВОЙНЫ

Русско-японская война, начатая Японией в январе 1904 г. нападением на Порт-Артур, и позорное ведение войны русским царским правительством еще более революционизировали сознание рабочих, увидевших, что самодержавие не только проводило антинародную внутреннюю политику, выгодную помещикам и капиталистам, но оказалось несостоятельным и во внешней политике. Именно ко времени русско-японской войны относится популярная песенка о Николае II:

Всероссийский император,
Царь жандармов и шпиков,
Царь-изменник, провокатор,
Созидатель кабаков
.....
Побежденный на Востоке,
Победитель на Руси...
Будь же проклят, царь жестокий,
Царь, запятанный в крови!¹.

Русско-японская война породила множество подобных сатирических песен. Так, в песне на мотив «Пой, ласточка, пой» говорилось, что война проиграна из-за бездарности и продажности высшего командования. Перефразируя лермонтовскую «Сосну», пели:

На дальнем Востоке
Стоит одиноко
Японцами взятый Артур...

Эта песня о захвате японцами Порт-Артура заканчивалась словами:

В том царстве, где все недород,
Правительство держит во мраке глубоком,
В невежестве русский народ.

Едва ли не самой популярной в то время была песнь частушечного склада «Дело было под Артуром». Она состояла из четырехстрочных куплетов, причем первые две строки были оригинальные, а вторые две — заимствованные из популярных песен и стихов — раскрывали ироническое отношение к излагаемым событиям. Состав куплетов постоянно менялся в зависимости от военных событий, но некоторые из них встречаются почти во всех вариантах. Эти куплеты отражают факты, наиболее возмущившие народ. Песня подчеркивает, что война велась в интересах царского правительства, а не народа.

Резко сатирически изображены в песне царский наместник генерал-адъютант Алексеев (побочный дядя Николая II),

¹ Вариант см. М. Н. Орлов. Революционные песни 1905 года., стр. 29—30.

бездарный военный министр Куропаткин, генерал Стессель, сдавший японцам Порт-Артур. Наместник охарактеризован как лицо преступно беззаботное:

А наместник уезжает
Без возврата навсегда, —
Птичка божия не знает
Ни заботы, ни труда.

О Стесселе пелось:

Тут в войне набравшись страха,
Стессель сам пошел к врагу:
«Мне и хочется на волю, —
Цепь порвать я не могу!

Дружбу вы мою примите,
Изменить я не могу,
Стерегите, как хотите, —
Я и так не убегу!»

Говоря о Куропаткине, народ высмеивал его хвастливые заверения в победе и неспособность вести войну:

Куропаткин горделиво
Прямо в Токио спешил...
Что ты ржешь, мой конь ретивый,
Не грызешь своих удил?

Куропаткину обидно,
Что не страшен он врагам...
В поле бес нас водит, видно,
И кружит по сторонам.

О воровстве, царившем в армии, выразительно говорит куплет:

Поработал на солдата
Интендант не без греха —
Хороши наши ребята,
Только славушка плоха.

Песня отмечает и то, что подлинные герои русской армии, такие, как адмирал Макаров, были поставлены в крайне тяжелые условия. Вместо оружия они получали «образок святой».

И пустился в путь-дорогу
Сам Макаров — наш герой, —
Получил он на дорогу...¹
Образок святой.

К этой песне примыкает «Зимушка-зима», также говорящая о родственниках царя и о генералах, стяжавших себе печальную славу в русско-японской войне².

¹ Вариант: Дам тебе я на дорогу...

² Текст песни см. в хрестоматии С. И. Василенка и В. М. Сидельникова «Устное поэтическое творчество русского народа», стр. 445—447.

Народ видел, что в русско-японской войне бесцельно гибли талантливые воины и командиры, был уничтожен русский флот. В этом было повинно царское правительство. Глубоко взволновала русскую общественность героическая судьба «Варяга». Песня о «Варяге» вошла в историю народного творчества как прославление мужества и безграничной отваги. Она прошла через десятилетия и сейчас пользуется любовью русского народа («Наверх вы, товарищи, все по местам, последний парад наступает...»¹).

Народу эта война была не нужна, и это запечатлелось в рабочих песнях того периода. В песне «Братцы, гонят нас далеко» говорится, что все трудности войны можно вынести, —

Знать бы только, что за дело,
Знать, что правая война,
Да обидно то, ребята,
Что без нужды, без лихой
Гонят русского солдата,
Как скотину, на убой.

Война, говорится в песне, идет в интересах «барства».

Распостылое начальство
С жиру бесится, а мы
Отвечай за их бахвальство,
Подставляй под пули лбы!²

ПЕСНИ О РЕВОЛЮЦИИ 1905 г.

В народных массах росла ненависть к царизму. Русско-японская война приблизила революцию 1905 г. И самое начало ее — 9 Января — день, когда была расстреляна вера рабочих в царя, — является датой, с которой связано дальнейшее песенное творчество пролетариата, освободившегося от иллюзий, собственных ему до того времени.

В рабочей среде получили широкую популярность стихи и песни о 9 Января и неизвестных авторов и известных поэтов. Одной из таких песен (ее нередко можно услышать и сейчас) была песня «На родине» («От павших твердынь Порт-Артура»), написанная в связи с 9 Января Т. Л. Щепкиной-Куперник. Это стихотворение, напечатанное в зарубежной революционной прессе, прочно вошло в фонд народной песенной поэзии. Оно многократно перепечатывалось в подпольных сборниках, переписывалось от руки, передавалось из уст в уста. Песня повествует о возвращении солдата с русско-японской войны. Солдат

¹ Историю песни см. в журн. «Советская музыка», 1956, № 6.

² Текст песни опубликован в листовке «Эх, пора бы, братцы, взяться вам за ум». Фольклорный вариант записан П. Г. Ширневой в июне 1935 г. от А. М. Филиппова, бывшего типографского рабочего в Петербурге.

думал найти дома семью. Вернувшись, он узнает, что его жена зарублена пашкой 9 января, сын убит пулеметной очередью в Александровском парке, мать шла молиться к Казанской и была досмерти избита казацкой нагайкой, брат, служивший во флоте, убит своим же офицером. Песня кончалась словами:

Ни слова солдат не промолвил,
Лишь к небу он поднял глаза.
Была в них великая клятва
И будущей мести гроза.

Широкой известностью пользовалось также стихотворение «Мы мирно стояли пред Зимним дворцом». Впервые оно было напечатано в «Голосе труда» (3 марта 1905 г.), но и ранее было известно как непосредственный отклик на расстрел рабочих 9 Января. Это большое стихотворение (21 четверостишие) в песенной переработке сильно сокращено. В нем главным образом сохранились центральные куплеты, рассказывающие о расстреле демонстрации. Четверостишья, передающие первоначальные надежды рабочих на помощь царя, рассказывающие о Гапоне, из песни исключены.

Стихотворение-песня «Мы мирно стояли...» может быть названо исторической песней о 9 Января 1905 г: так точно оно излагает ход событий¹.

Жертвам 9 Января было посвящено и стихотворение «На десятой версте от столицы», также ставшее песней. Его автор, П. К. Эдиет, в 1904 г. был связан с революционным движением молодежи в Петербурге². Поводом для написания этого стихотворения послужили похороны жертв 9 Января. В ночь на 13 января трупы из больниц были вывезены за город: часть их отправили «на десятую версту от столицы», на Преображенское кладбище, и зарыли в братской могиле.

Стихотворение Эдиета состоит из трех частей. В первой описываются ночные похороны мертвецов, во время которых кладбищенские птицы видели,

Как холодное тело толкали
Торопливо в рогожный мешок,
Как в мешке мертвеца уминали,
Как сгибали колена у ног...

И «от брошенных тел под землю расступалась со свистом вода». Вторая часть говорит о посещении кургана рабочими;

¹ Текст песни напечатан в статье В. Чичерова «Песни и стихи пролетариата в период массового рабочего революционного движения (1890—1907 гг.)», стр. 184—185.

² Сведения об Эдиете см. А. Дыш и ц. Пролетарские поэты, стр. 368—369.

третья — об избиении народа на демонстрации. Заканчивается стихотворение словами, что близка та пора,

Как кровавое знамя завевет
Над вершиной родного холма.

Песней стала вторая часть этого стихотворения.

9 Января — начало революции 1905 г. Политические стачки и демонстрации, а местами вооруженное сопротивление царским войскам приобретали все больший и больший размах.

Первомайская демонстрация и майские стачки, июньские трехдневные уличные бои рабочих с царскими войсками в Лодзи, иваново-вознесенская стачка, длившаяся почти два с половиной месяца, и Совет уполномоченных, созданный рабочими в Иваново-Вознесенске, рост крестьянских волнений, в руководстве которыми приняли участие социал-демократы, наконец, восстание в царской армии и во флоте — на «Потемкине», на «Очакове», а позднее кронштадтское восстание и другие, — таковы общеизвестные факты и события, породившие многочисленные революционные песни пролетариата. В этот период распространяются и вновь создаются песни, разоблачающие царизм, призывающие к революционному восстанию, утверждающие необходимость единства рабочих, крестьян, солдат для успешной борьбы за свободу. Таковы: «Постой-ка, товарищ, опомнися, брат, скорей брось винтовку на землю» и «Как четвертого (вариант: девятого) числа нас нелегкая несла смуту усмирять» — песни-воззвания к солдатам, призывающие обратиться оружие на царя и его приспешников; песня о восстании на «Потемкине» и «Очакове» («По синим волнам Черноморья»¹ и «Раз осенней порой наш Очаков-герой»), более поздняя песня о расстреле восставших кронштадтских матросов — «Море в ярости стонало, волны бешено рвались» — и множество других.

Характерной чертой песен революционного пролетариата, созданных после 9 Января 1905 г., явилось резкое, отрицательное суждение о царе, свидетельствующее об исчезновении из сознания рабочих царских иллюзий. Образ царя, созданный в песнях после 9 Января, — образ главы шайки грабителей, убийц, под прикрытием царских законов терзающих рабочих, крестьян, солдат. Многочисленные сатиры на царское правительство, которые исполнялись на мотивы популярных песен и на новые мотивы, стали достоянием всех трудящихся. В этот период широко использовали для сатиры на царя, например, мотивы из опереток и кафешантантных куплетов; самое сочетание их с образом всероссийского императора придавало сатире

¹ Вариант ее опубликован в хрестоматии С. И. Василенка и В. М. Сидельникова «Устное поэтическое творчество русского народа», стр. 439—441.

остроту. Николай II в песенной сатире 1905—1908 гг. изображался опереточным царьком, заявляющим, что в России «самодержец-болван», ею «правит дядя, правит мама, а пишу лишь «Николай» я только сам...». Царь, говорят песни, «чучело в короне», забравшееся на трон; его мать смотрит косо на народ, жена Саша — глупая, не наша, «их дядя и братья всем людям проклятье» и т. д.¹ Для вновь создаваемых сатир использовали также старые популярные революционные и студенческие песни (например, «Уж как в третьем отделенье по цареву повеленью», пародия на царский гимн и др.).

Народ, потеряв веру в царя, перестал верить и в обещания, которые во время подъема революционной борьбы 1905 г. давало царское правительство, испуганное революционным движением пролетариата. Политика правительства, сочетавшего свирепые репрессии с лавированием, особенно четко выявившимся в издании манифеста 17 октября, вызывала недоверие. Разъяснительная агитационно-пропагандистская работа большевиков укрепляла недоверие рабочих к мероприятиям царского правительства, вносила ясность в сознание рабочих. О манифесте была сложена не одна песня, но, пожалуй, наиболее популярной была песня «Задумал наш Трепов царя удивить».

Задумал наш Трепов царя удивить —
Пулей, нагайкой народ усмирить.
Послал он казаков по всем городам:
— Бейте, стреляйте, награду вам дам!
Царь испугался, издал манифест:
Мертвым — свободу, живых под арест.
Свобода царя — на солдатских штыхах,
Русские трупы на русских полях.
Народ поднялся на такой произвол, —
В прах мы повергнем царский престол².

В революционной рабочей среде недоверчиво относились и к Думе. Законодательная дума, обещанная манифестом 17 октября 1905 г., на словах предоставлявшим «гражданские свободы», а на деле обманывавшим народные массы, в песне оценивается как мероприятие, осуществляемое в интересах «бар».

Эх ты, Дума, Думушка,
Октябристам — кумушка.

П р и п е в

Эх ты, Дума, Дума,
Государственная...

¹ Тексты см. В. П. Б и р ю к о в. Исторические сказы и песни. Челябинск, 1949; М. Н. О р л о в. Революционные песни 1905 года...

² Запись В. И. Чичерова. Близкий текст записан П. Г. Ширяевой в июне 1932 г. от мастера Кировского завода Я. Ласточкина (Ленинград).

Октябристам — кумушка,
Правым всем — голубушка.

П р и п е в.

С барами хорошими
Хлопаешь ладошами.

П р и п е в ¹.

Рабочие песни говорили о том, что, отстаивая свои интересы, буржуазно-помещичья Дума помогала царизму бороться с революцией. При этом многие песни говорили об отдельных лицах, чьи действия в наибольшей мере выражали политику русского царизма. Так, было создано много песен о генерал-губернаторе Трепове, которому принадлежал знаменитый приказ стрелять в рабочих — «Холостых залпов не давать, патронов не жалеть!»; об Иоанне Крошштадтском — известном мракобесе в рясе и о других.

Песенная поэзия пролетариата, рожденная 1905 и последующими годами, явилась новым этапом в истории народного творчества. Она отразила происшедший в сознании рабочих переворот, о котором говорил В. И. Ленин, характеризуя историческое значение боев 1905—1907 гг. для развития русской пролетарской революции. «...своей геройской борьбой, — писал В. И. Ленин, — в течение трех лет (1905—1907) русский пролетариат завоевал себе и русскому народу то, на завоевание чего другие народы потратили десятилетия. Он завоевал *освобождение* рабочих масс *из-под влияния* предательского и презренно-бессильного *либерализма*. Он завоевал себе роль *гегемона* в борьбе за свободу, за демократию, как условие для борьбы за социализм» ².

РЕВОЛЮЦИОННЫЕ ПЕСНИ КАК НАСЛЕДИЕ БОРЬБЫ ПРОЛЕТАРИАТА С ЦАРИЗМОМ

В конце XIX в. и в 900-х годах сложился основной фонд революционной песенной поэзии пролетариата. В десятилетие, предшествующее Великой Октябрьской социалистической революции, происходит внедрение этой поэзии в народные массы. В предоктябрьские годы создание новых песен, отражавших текущие события, происходило в пределах сформировавшихся ранее видов поэзии. Неизменным остается цикл гимнов и маршей; немногие вновь создаваемые тексты этого рода не получают обобщающего значения и, как правило, являются применением основных песен к местным событиям. Песенная поэзия проле-

¹ В. П. Бирюков. Исторические сказы и песни... Челябинск, 1949, стр. 73.

² В. И. Ленин. Соч.; т. 16, стр. 356.

тариата крепла и оформлялась в ходе борьбы трудового народа за свободу. Она отразила изменения, происшедшие в сознании рабочих, поднятых партией большевиков на борьбу с царизмом, на борьбу с капиталистическим строем России. В песенной поэзии пролетариата сочетаются политические гимны и марши большевиков, песни, реалистически раскрывающие непосильный труд на капиталистических фабриках и заводах, политические песни-сатиры, беспощадно разоблачающие царское правительство как антинародное. Поэзия пролетариата является обвинительным актом царизму и свидетельствует, что в народном сознании непрерывно крепло и углублялось понимание необходимости свержения царского строя революционным путем.

Революционные песни пролетариата, созданные в подполье, в 1917 г. стали песнями Октябрьской революции.

Пролетарская революционная песня мощно звучала в октябрьских боях. Лучшие песни — оружие революционных боев — марши и гимны, с которыми шли на баррикады, были напечатаны в первых же номерах послеоктябрьской «Правды». В первом номере «Правды» за 1917 г. напечатан «Интернационал». Передовая «Правды» (№ 5) писала о нем:

«На фронте, в окопах и везде, где русские войска соприкасаются с неприятельскими, должно быть поднято красное знамя... Такое же значение, как красное знамя, имеет песня «Интернационал». Она напечатана в № 1 «Правды». Ее поют европейские рабочие, должны петь и мы при всяких пролетарских выступлениях. Мотив песни — родной мотив для рабочих всех стран. Во многих городах Европы рабочее население разнообразно. Но при праздновании 1-го Мая, на митингах, демонстрациях и в других подобных случаях, все рабочие, каждый на своем языке, поют вместе эту песню. И получается мощный, стройный единый хор.

В окопах часто противники сидят так близко, что песня слышна. Запойте хором «Интернационал» — и во многих случаях ваши голоса сольются в одном хоре с голосами германских или австрийских пролетариев, одетых в солдатские мундиры. Этим, конечно, не кончись войны. Война должна закончиться организованно. Но германские пролетарии, которых правительство Вильгельма начинает всякой ложью против русских, почувствуют в русском солдате товарища. Этим не только уменьшатся излишние жестокости войны, но и подготовится почва к прочному организованному миру. Русская революционная армия во всех ротах, эскадронах, сотнях, батареях и иных командах должна обучиться хоровому пению «Интернационала».

«Интернационал» и революционные песни стали достоянием трудящихся Советской республики.

Выйдя из подполья и мощно зазвучав на свободной русской земле, они открыли собой новую массовую народную поэзию— творчество рабочих и крестьян, свергнувших царизм и уничтоживших капиталистический строй.

СБОРНИКИ РАБОЧЕГО ФОЛЬКЛОРА

Бирюков В. П. Дореволюционный фольклор на Урале, 1936.

Боголюбов К. В. и Кошеваров М. С. Песни уральского революционного подполья, 1935.

Мисюрев А. А. Легенды и были, Новосибирск, 1938.

Мисюрев А. А. Предания и сказы Западной Сибири. Новосибирск, 1954. «Пролетарские поэты», т. I изд-во «Советский писатель», 1935.

Ширяева П. Г. Из материалов по истории рабочего фольклора, «Советский фольклор», изд-во АН СССР, 1935, № 2—3.





**Н а р о д н о ′
п о э т и ч е с к о е
т в о р ч е с т в о
с о в е т с к о й
э п о х и**





УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ СОВЕТСКОГО ФОЛЬКЛОРА И ЕГО ПЕРИОДИЗАЦИЯ

С октября 1917 г. началась новая эпоха в развитии общества. Народное творчество, как и другие виды искусства, вступило в новый период своего развития. Началось формирование нового, советского искусства.

В народном искусстве советской эпохи отразилось величие событий нашей жизни, в нем обрисован современный человек, раскрыты огромные творческие силы народа. Социалистическая действительность порождает новое содержание и новые формы искусства всех народов Советского Союза. Изменившееся мировоззрение обуславливает создание новых образов, воплощающих идеи советского человека, отражающих его отношение к настоящему и прошлому.

В 1918 г. В. И. Ленин писал о размахе, который дала народному творчеству великая революция. Ленин говорил об общественной жизни в целом; но эти слова должны быть отнесены, в частности, и к народному художественному творчеству, — и для него глубоко справедливо, что «революция развязывает все скованные до того силы и гонит их из глубины на поверхность жизни»¹. Революция создала условия для расцвета творчества трудовых народных масс. Коммунистическая партия повела народы по пути социализма и возглавила их творчество во всех областях жизни. В каждой национальной культуре получили развитие «элементы демократической и социалистической культуры».

Советское народно-поэтическое творчество с тем содержанием и в тех формах, в каких оно живет сейчас, возникло не сразу после Великой Октябрьской социалистической револю-

¹ К л а р а Ц е т к и н. Из воспоминаний о Ленине. Сб. «Ленин о культуре и искусстве», 1938, стр. 298.

ции. Новые черты народного творчества советской эпохи появились вместе с коренными изменениями, происшедшими как в экономике и социальном строе страны, так и в сознании людей.

В истории народного поэтического творчества советской эпохи можно выделить два основных этапа развития: первый этап длился с 1917 г. приблизительно до середины 30-х годов; он характеризуется как время постепенного формирования особенностей поэтического творчества советских народов, развивающих национальные традиции фольклора.

Второй этап связывается с проведением индустриализации, коллективизации, осуществлением культурной революции; это время развития новых форм поэзии, сочетающих традиции коллективного и индивидуального творчества. Литература становится достоянием народа и одновременно с тем сильно возрастает роль профессионального мастерства в создании художественных ценностей. Грани, отделяющие профессионалов от миллионов любителей-непрофессионалов, становятся все менее и менее ощутимыми.

Советский фольклор содержит активно развивающиеся элементы социалистического сознания народа; на первых этапах развития он еще не может быть назван сформировавшимся искусством социалистического общества. В. И. Ленин, характеризуя новые явления жизни, вызванные революцией, говорил о ростках будущего, призывал хранить «...простые, скромные, будничные, но живые ростки подлинного коммунизма», которые, если за ними бережно ухаживать, «...не зачахнут, а разрастутся и разовьются в полный коммунизм». Это не может произойти мгновенно, указывал Ленин, но это произойдет, так как будущее принадлежит здоровому, развивающемуся. «Следы старого в нравах известное время после переворота неизбежно будут преобладать над ростками нового. Когда новое только что родилось, старое всегда остается, в течение некоторого времени, сильнее его, это всегда бывает так и в природе и в общественной жизни. Издевательство над слабостью ростков нового, дешевенький интеллигентский скепцизм и тому подобное, все это, в сущности, приемы классовой борьбы буржуазии против пролетариата, защита капитализма против социализма»¹.

Процесс развития народного творчества неотделим от процесса развития культуры советского народа в целом. Первый этап в истории советского массового искусства — народное творчество, в котором еще только поднимаются ростки нового. Впоследствии эти ростки нового крепнут, растут, развиваются; в них-то и заключается своеобразие советского фольклора.

¹ В. И. Л е н и н. Соч., т. 29, стр. 392, 395, 397.

ЖАНРЫ СОВЕТСКОГО ФОЛЬКЛОРА

После Великой Октябрьской социалистической революции сохраняются в бытовании почти все традиционные жанры народного творчества. Из обихода постепенно исчезают лишь произведения, выражающие религиозные представления людей или связанные с колдовством, знахарством и т. п. (духовные стихи, заговоры, религиозные легенды, религиозно-обрядовый фольклор).

Бытование большинства жанров в советском репертуаре, однако, не означает, что продолжается создание новых произведений советской тематики в рамках традиционных жанров. Сложившиеся образы, особенно формы и языка жанров не всегда дают возможности полноценного художественного отражения современности. В русском советском фольклоре новые произведения, отражающие современную жизнь, создаются преимущественно в жанрах лирической и балладной песни, частушки, устного сказа, народного анекдота, пословицы, поговорки, меткого афористического изречения. Иногда использовались формы жанра причитания для создания импровизационного стихотворного сказа.

Некоторые советские исследователи высказали положение, что записываемые в современных условиях произведения традиционного фольклора (например, волшебные сказки, лирические песни и др.) следует рассматривать, как часть советского народного творчества, так как они в какой-то мере изменяются при исполнении их советскими мастерами устной поэзии. Сторонники этого взгляда утверждают, что старая песня, сказка, тем более пословица и поговорка, принципиально отличаются от классических произведений литературы тем, что произведения классической литературы имеют каноническую, неизменяемую форму текста, тогда как каждое новое исполнение традиционных сказок, песен, сказаний и прочего обязательно вносит новые черты, порожденные современностью и делающие их искусством наших дней. Таким образом, отождествляется традиционный фольклор в исполнении советских певцов и сказочников и советское народное поэтическое творчество. Замечания о дополнительной шлифовке традиционного фольклора в современности основываются на реальных наблюдениях. Но при этом не учитывается, что эта шлифовка касается частных, бытовых подробностей и деталей, а не основы произведений; при этом изменения далеко не всегда приводят к лучшему; нередко они нарушают художественную целостность произведения. Смешной модернизацией в таких случаях звучит рассказ о том, как традиционный сказочный Иван-солдат в тридевятом царстве-государстве свергнул царя с престола и

наделил крестьян землей: революция не может быть темой сказок с образами Бабы-Яги или старичка-сам с ноготь, борода с локоть.

Не этими и подобными чертами сближается традиционный фольклор с современностью. Традиция, сложившаяся задолго до революции, в этих произведениях преобладает над элементами, вносимыми нашей современностью, и этого нельзя забывать. Исключение из правила, пожалуй, составляют только пословицы и поговорки, в природе которых лежит многозначность смысла, а следовательно, дана возможность широкого применения их в различных обстоятельствах.

Традиционный фольклор в целом остается традиционным и в наше время, но это не означает, что он не изменяется в зависимости от социалистической действительности. Из созданных ранее произведений в современности сохраняется и получает распространение только то, что соответствует сознанию, чувствам, устремлениям советских людей. Традиционный фольклор не может быть отождествлен с советским фольклором; он является частью культурного наследства.

Наряду с сохранением произведений традиционного фольклора создавались и новые. Процесс этот возникает с первых лет гражданской войны. В стихах и сказах, в песнях и частушках, нередко еще художественно несовершенных, правдиво рассказывалось о рабочих, поднявшихся на бой с буржуазией, о восставшей крестьянской бедноте, о тех, кто сплотил свои ряды вокруг Коммунистической партии. Впервые в истории народного творчества наметился образ героя, какого раньше не было, — образ борца за Советскую власть.

ФОЛЬКЛОР ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ И ПЕРВЫХ ПОСЛЕВОЕННЫХ ЛЕТ

В годы гражданской войны создавались произведения разных жанров¹. Но особое распространение получили частушки и рашные стихи, а также устные сказы. Все эти произведения нельзя рассматривать изолированно от публиковавшихся в партийной и военной печати тех лет стихов, песен, очерков, рассказов, которые нередко являлись источником для массовых произведений народного искусства. Так, в газете «Красный набат» Восточного фронта в 1919 г. (в № 90 от 27 апреля) было напечатано стихотворение «Песня красноармейца» за подписью Е. П.:

¹ Фольклор гражданской войны, помимо сборника «Творчество народов СССР», богато представлен в книгах: В. М. С и д е л ь н и к о в а. Красноармейский фольклор. М., «Советский писатель», 1938; «Фронтная поэзия в годы гражданской войны», вступит. статья, ред. и примеч. В. М. Абрамкина. М., «Советский писатель», 1938.

Дружно, товарищи в ногу,
Остро наточим штыки,
Всем беднякам на подмогу
Красные двинем полки.

Стихотворение стало песней.

В подобных произведениях отчетливо обрисован облик советского воина ¹.

Наряду с произведениями, говорящими о борьбе за свободу и создающими образ народа, поднявшегося на защиту молодой Советской республики, были и произведения, враждебные революции. Классовые враги нередко использовали формы фольклора, в частности частушку, для клеветы и враждебной агитации, сея сомнения и стараясь опорочить завоевания Октября. Этим текстам противостояло рождающееся народное революционное искусство, подлинный фольклор гражданской войны.

ПЕСНИ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ И ПЕРВЫХ ПОСЛЕВОЕННЫХ ЛЕТ

В фольклоре первых лет революции видное место занимает песенное творчество народа. Наряду с частушками и сказами его можно отнести к ведущим жанрам эпохи. Песни были различны по своему характеру и по темам. Впервые в истории народов России вольно и свободно зазвучали величественные гимны революции. Большевистские революционные песни, призывавшие к разрушению старого мира и построению нового, стали массовыми песнями современности, образцом, по которому равнялось народное поэтическое творчество.

В годы гражданской войны бойцы широко использовали известные произведения, которые переделывали, насыщали актуальной тематикой. Так создавался своеобразный фольклор. А. М. Горький справедливо отмечал: «Надо принять во внимание, что старинная мелодия, даже несколько измененная, но наполненная новыми словами, создает песню, которая будет усвоена легко и быстро» ². Такой вид творчества обусловил достоинства и недостатки создававшихся произведений: быстрое освоение и распространение подобных текстов содействовало внедрению в народные массы новых идей; в то же время часто характер и стиль текстов и мелодий не соответствовал новому содержанию.

¹ Перепечатку стихов и песен из фронтовой печати периода гражданской войны см. в сб.: М. О. Кош е в а р о в и К. В. Б о г о л ю б о в. Песни борьбы. Свердловск, Госиздат, 1934.

² М. Г о р ь к и й. О литературе. Литературно-критические статьи. М., «Советский писатель», 1953, стр. 736. Заключительная речь на I Съезде советских писателей.

До настоящего времени сохранилась одна из самых первых по времени создания советских песен — ее слова вошли в народную афористическую речь — «За власть Советов». В основу мелодии этой песни лег напев популярного в предреволюционные годы ромansa «Белой акации гроздьга душистые», но мужественная призывная направленность текста революционной песни существенно изменила ее мелодическое строение. Песня потеряла камерный характер; пелась как походная песня революционных полков: запеваля пел основной текст, хор подхватывал припев. Текст песни варьировался, многие четверостишия то добавлялись в песню, то опускались. Но припев и начинающий песню призыв идти на бой за власть Советов сохранились.

Слушай, рабочий,
Война началась,
Бросай свое дело,
В поход собирайся.

П р и п е в:

Смело мы в бой пойдем
За власть Советов
И как один умрем
В борьбе за это.

Народная массовая песня живо откликалась на совершавшиеся события. Песни иногда перефразировали популярные произведения, иногда создавались заново, иногда использовали привычные формы бытовавшей поэзии. Например, в 1917—1919 гг. была популярна песня-частушка, построенная так, как некогда строилась одна из песен о русско-японской войне; к двустигию куплета добавлялось два стиха цитаты из популярного произведения. Такую песню сложили о Николае Романове, его жене Александре Федоровне, которую в народе звали Алисой, Распутине и др. В ней рассказывалось, как солдаты гибли на полях войны, а в это время.

Царь с царицею Алисой
Пляшут, песенки поют,
Домового ли хоронят,
Вельму ль замуж выдают.

Когда же после свержения Романовых реакционеры встретили сильное сопротивление своей политике, начался разброд в лагере контрреволюции, они слышали:

Из могилы сам Распутин
Возвещает господам:
В поле бес вас водит видно
И кружит по сторонам.

Сатирические песни, подобные приведенной, пелись наряду с песнями других типов. В то время песни-сатиры были обычным явлением; они живо откликались на события текущих дней, но, как правило, жили недолго. Наибольшей известностью и любовью пользовались песни боевые, красноармейские, которые продолжали традиции революционной подпольной поэзии пролетариата (песня-марш «Белая армия, черный барон» и особенно «Конная Буденного»). Автор песни «Белая армия, черный барон» неизвестен. В этой песне традиционные образы и символы революционной песни сохранены, но относятся уже к настоящему, а не к будущему. Такой характер трактовки образов, раскрытие их, как образов современности, был типичен для той эпохи. Ведь и в припеве «Интернационала» с 1917 г. стали петь: «это есть наш последний и решительный бой» вместо «это будет последний и решительный бой». Образ революции — разгорающегося пожара — в песне сочетается с утверждением силы революционной армии:

Мы раздуем пожар мировой,
Церкви и тюрьмы сравняем с землей,
Ведь от тайги до британских морей
Красная Армия всех сильней.

Образ мощной руки пролетариата, поднявшего алое знамя, есть в припеве к этой песне:

Так пусть же Красная
Сжимает властно
Свой стяг мозолистой рукой.

И далее, повторяя слова революционных маршей и гимнов, песня утверждает:

И все должны мы
Неудержимо
Идти в последний смертный бой.

Всецело в традициях революционной песенной поэзии написана «Конная Буденного». Типична история этой песни, сообщенная М. С. Друскиным. «Обычно указывается, что «Марш Буденного» создан профессиональными авторами. В 1920 г. в Ростове-на-Дону, по специальному заданию штаба 1-й Конной полк А. А. д'Актиль (Френкель) и композитор Дм. Покрасс, находившиеся тогда в рядах Красной Армии, написали такую песню. В условиях фронта она не могла быть издана и заучивалась бойцами с голоса. Изменяясь и непрерывно обновляясь в народном исполнении, песня все более улучшалась. А. А. д'Актиль писал автору книги в 1937 г.: «Услыхал я (по словам Дм. Покрасса, и он также) эту песню в 1923 г. Я не узнал своих

слов, он — музыки». К сожалению, нельзя проследить, в каком направлении шла народная переделка: литературный и музыкальный первоисточники не сохранились. Прав А. А. д'Актиль, указывая: «Я не столько автор, сколько родоначальник этой песни»¹.

Особую грушу творчества масс в годы гражданской войны представляют партизанские песни, которые выражали настроения и переживания народа, создавшего в борьбе за Советскую власть мощное партизанское движение. Современникам было близко содержание партизанских песен. Песнь рассказывала о правде борьбы, о зверствах белогвардейцев, о фактах жизни. Однако натурализм, отсутствие широких обобщений, сохранение образов, поэтических оборотов, свойственных мешанской поэзии и «жестокому романсу», привели к тому, что с окончанием гражданской войны и выдвиганием новых жизненных проблем партизанская песня начала исчезать. Лишь немногие из старых партизанских песен сохранились в народном репертуаре. Наиболее значительной среди них является «По долинам и по взгорьям». Песня эта была написана П. С. Парфеновым, работавшим в предреволюционные годы учителем в поселке Екатериновка Приморского края. Парфенов посвятил песню Сергею Лазо. Песня получила широкую известность еще в 20-х годах; после окончания гражданской войны ее нередко пели в частях Красной Армии².

П. С. Парфенов рассказывал, что песня создавалась во время последних боев с оккупантами и белогвардейцами. Когда Владивосток был освобожден от колчаковских властей, Парфенов выступил в Народном доме с речью и закончил ее песней «Наше знамя», которую присутствовавшие красноармейцы подхватили как известную им. Редакция областной газеты на следующий день предложила Парфенову напечатать какую-либо песню. То же ему предложил сделать и Военный совет. Парфенов тогда и написал песню «По долинам», отразившую победу над врагами. В песне «По долинам», которую он назвал

¹ М. Д р у с к и н. Русская революционная песня. М., Музгиз, 1954, стр. 162, примечание 38.

² Текст Парфенова был отредактирован С. Алымовым и в таком виде вошел в литературно-музыкальный монтаж «Особая Дальневосточная», исполнявшийся ансамблем Красной Армии в 1929 г. Впоследствии песня «По долинам и по взгорьям» послужила основой для создания новых песен о событиях Великой Отечественной войны. См. П. П а р ф е н о в. Как создавалась песня «По долинам, по загорьям». Журн. «Красноармеец», 1934, № 21; А. Ш и л о в. Забытые авторы народных песен. «Советская музыка», 1956, № 6, стр. 90-92; «Русское народное поэтическое творчество. Очерки русского народно-поэтического творчества советской эпохи». М.—Л., Изд-во АН СССР, 1952, стр. 101—104; В. Ю. К р у п н а я и С. И. М и н ц. Материалы по истории песни Великой Отечественной войны. М., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 167—172.

«Партизанским гимном», П. С. Парфенов использовал некоторые написанные им раньше песни и стихи.

Песню должны были напечатать в 1920 г. Но печатание задержалось. Тем временем произошли события, заставившие несколько изменить первоначальный текст: в начале апреля 1920 г. японцы напали на некоторые пункты Приморской области, убили захваченных командиров; погиб Сергей Лазо. После волочаевских боев 1922 г. и освобождения Хабаровска Парфенов в соответствии с событиями внес в песню новые элементы. В этом окончательном виде песня и стала петься.

Красноармейские и партизанские песни 1917—1921 гг. были основой песенной поэзии советского народа первых после-революционных лет. Большую роль в создании новой песенной поэзии сыграли комсомольцы — и не только в воинских и партизанских частях, но и среди мирного населения.

Комсомольские песни периода гражданской войны и восстановления страны были боевыми произведениями, которые звали на борьбу с капиталистическим миром.

Характерной чертой массового творчества комсомольцев в те годы является стремление приурочить любимые произведения к событиям сегодняшнего дня. Так нередко осмыслились по-новому старые песни. О силе этой тенденции свидетельствует песня уже с 20-х годов ряда традиционных подпольных песен не в дореволюционной редакции, а в той, какую им дали комсомольцы в годы гражданской войны. Такова, например, песня «Под тяжким разрывом гремучих гранат», в основе которой лежит текст песни В. Г. Тана-Богораза о расстреле крошадских матросов.

Многие комсомольские песни до сих пор пользуются популярностью, например песня о моряке — «По морям, по волнам, нынче здесь, завтра там», использовавшая старую песню из пьесы писателя начала XIX в. Межевича и превратившая легкомысленного моряка в молодого краснофлотца, прощающегося с любимой девушкой¹.

Широкой известностью пользуется созданная несколько позднее песня «Там вдали за рекой зажигались огни», в которой создан образ комсомольца, отдавшего молодую жизнь в борьбе с врагами. Песня эта была написана слушателем Курской совпартшколы комсомольцем Николаем Кооль на мелодию старой сибирской песни «Лишь только в Сибири займется заря». В 1924 г. Н. Кооль вспоминал: «Летом 1924 года мы проходили боевую подготовку в существовавших тогда Ходыньских лагерях. Для успешного проведения строевой подготовки понадобились

¹ Песню Межевича см. в сб.: И. Н. Розанова. Песни русских поэтов. М.—Л., «Советский писатель», 1936.

песни, а их у нас не было: нам, комсомольцам, неудобно было петь в строю песни старой царской армии!.. Нужны были новые песни. Но где их взять? Тут я... прочел однополчанам свой текст «В селе за рекой». Песня понравилась. Доложили об этом командиру взвода и тут же стали разучивать песню. На другой день наш дивизион уже шел в строю. Ко мне стали приходиться запевалы из других частей гарнизона, чтобы переписать слова песни. В то время в Ходыньских лагерях были расположены все части Московского гарнизона. Это способствовало распространению песни в красноармейских казармах»¹.

Песни, созданные во время гражданской войны и в послевоенные годы, были разнообразны по тематике. В свое время комсомольцы пели старую народную песню «Вдоль да по речке, вдоль да по Казанке сизый селезень плывет». Ее обновляли припев о Сергии — попе и дьячке («Сергий поп, Сергей поп, Сергей дьякон и дьячок...»), певшийся с лихим присвистом и завершавшийся словами: «Комсомольцы Коминтерна разговаривают!» Любили петь песню В. И. Лебедева-Кумача о Дуне-комсомолке.

Наша Дуня, как цветочек,
На ней аленький платочек.
Эх, Дуня, Дуня я,
Комсомолочка моя.

Среди комсомольцев, а затем среди широких кругов населения получает известность песня Демьяна Бедного «Проводы» — «Как родная меня мать провожала». Эту песню Демьян Бедный написал в 1918 г., но стали ее петь несколько позже — с начала 20-х годов.

Любимыми комсомольскими песнями 20-х годов стали песни А. Безыменского «Молодая гвардия» («Вперед заре навстречу»), в основе ее лежит немецкая песня юнгштурмовцев², и песня «Низвергнута почь, поднимается солнце» с чудесным припевом:

Вперед же, по солнечным реям,
На фабрики, шахты, суда,
По всем океанам и странам развеем
Мы алое знамя труда.

Комсомольская песня, полная революционной романтики, отразила героику военных лет и эпохи мирного строительства. Уже в первом десятилетии после Октября была создана песня «Паровоз», получившая разнообразные локальные особенности — на Украине ее пели: «Мы — дети тех, кто выступал на бой с

¹ Историю этой песни см. в статье А. Шилова «Новое о старых песнях». «Советская музыка», 1955, № 10, стр. 92.

² См. А. Ш и л о в. Новое о старых песнях, «Советская музыка», 1955, № 10, стр. 93—94.

Центральной Радой», в других местах — «Мы — дети тех, кто наступал на белые отряды». «Паровоз» — песня, сложенная комсомольцами киевских железнодорожных мастерских в бытность там Николая Островского. П. Н. Измestьев сообщает, что ее складывали комсомольцы коллективно: «Слова написали Филя Перепелица и Красный... мелодию создавали коллективно, записывал ее Зубков, который был тогда секретарем месткома»¹. Мечтая о будущем, советская молодежь в этой песне говорила:

Наш паровоз, вперед лети, —
В коммуне — остановка!
Иного нет у нас пути, —
В руках у нас винтовка!

Комсомольское творчество явилось существенной частью массового творчества всего советского народа. Лучшие комсомольские песни того времени сохраняются до сих пор.

ЧАСТУШКИ

Еще более массовый характер чем песни имели частушки. В послереволюционные годы этот жанр особенно развился: каждый день рождалось множество частушек, отражавших происходившую ожесточенную борьбу. Их пели в разных вариантах: одни были направлены против контрреволюции, другие — против революционных сил страны. В годы гражданской войны создаются особые серии частушек. Наиболее известно среди них «Яблочко», использующее запев старой дореволюционной частушки. Как была создана «серия» «Яблочко» — точно неизвестно. Существует предание, что как особая песня она была создана во время интервенции калеской-скрипачом в Одессе, игравшим в одном из портовых кабачков. Напев «Яблочка» стал основой для многих импровизаций. В годы гражданской войны «Яблочко» сочиняли и пели повсеместно, но особенно популярно оно было в южнорусских областях, в Крыму, на Украине. О связи «Яблочка» с этими местами можно судить по упоминаниям в нем о «зеленых», Петлюре, Махно, Врангеле и других врагах революции, действовавших на южном и юго-западном фронтах.

В Сибири приобретает популярность серия «Шарабан»; истоком для нее послужила песенка, исполнявшаяся еще перед революцией эстрадными певцами. Серия получила свое название по припеву:

Эх, шарабан мой, да шарабан,
Не будет денег, тебя продам.

¹ П. Н. Измestьев. Творчество А. Н. Островского (диссертация), 1949, стр. 20.

В устном бытовании в Сибири, где в интервенции участвовали американцы, припев часто видоизменялся: «Эх, шарабан мой, американка, эх да девчонка — шарлатанка».

Частушки этой серии касались и политических тем. Откликаясь на события борьбы с Колчаком, в частушках «Шарабана» пели:

Мундир английский,
Погон французский,
Табак японский,
Правитель Омский...

Частушки революционных лет говорили не только о войне. Откликаясь на общественные проблемы, они касались разрухи в стране и борьбы с ней, спекуляции, «мешочничества», зло издевались над трусами и предателями, над теми, кто расхищал государственное имущество, кто разрушал Советское государство и противодействовал ему. Эти темы есть и в других частушечных сериях, например «Бочке» (с запевом: «Я на бочке сижу...»), «Семеновне» (с припевом «Сыпь, Семеновна, подсыпай, Семеновна»). Однако эти серии частушек использовались антисоветскими элементами на те же мотивы и с теми же зачинами и припевами.

Многочисленные частушки первого периода развития советского фольклора разносторонне отражали проходившую борьбу, ее остроту и непримиримость.

СКАЗЫ

Из других жанров народного творчества получают развитие устные сказы. В годы гражданской войны и послевоенное время обилие и значение событий, быстро сменявших друг друга, сильно расширили рамки этого жанра, а вместе с тем сделали менее четкими границы, отделяющие его от обычного рассказа о происшедшем. Сказы в большинстве случаев оказываются произведениями, стоящими на периферии фольклора. Повествующие о событиях современности, они чаще всего не отливаются в какую-либо определенную форму, многократно не повторяются. Из случайных рассказов сказами становятся только те, которые содержат воспоминания о наиболее типичных случаях жизни данного периода, о самых острых положениях, в каких оказывается человек, о жизни и действиях людей, оставивших заметный след в истории государства и общества.

Зыбкость границ фольклорного сказа и простого рассказа, сообщаемого в разговоре, очевидна во всех опубликованных материалах¹. Она становится меньшей по мере отдаления рас-

¹ См., например, сб. С. Мирера и В. Боровика «Революция». Устные рассказы уральских рабочих о гражданской войне. М., ГИХЛ, 1931.

сказа от времени, когда произошло событие. При этом сказ приобретает более или менее устойчивое сюжетное построение, образ героя рисуется с характерными особенностями, свойственными разным по содержанию произведениям. Многие сказы, зародившиеся в годы гражданской войны, стали произведениями народного творчества (т. е. приобрели художественную форму) только спустя десятилетия. Большой интерес в этом отношении представляют материалы, собранные в сборнике Т. М. Акимовой «Сказы о Чапаеве»¹ и сказы о В. И. Ленине, записанные в 30-х и 40-х годах². Часть этих произведений иногда сближается с бытовой сказкой, с легендой или историческим преданием; но всегда сказы сохраняют характер рассказа о действительно бывшем. И если в сказе появляется элемент фантастики или легендарности, то и он, подчиняясь тенденции истинности повествования, приобретает значение аллегорического рассказа о действительности. В результате в советском фольклоре создались целые группы или циклы сказов, объединяемые едиными событиями или общими героями, о боях на фронтах гражданской войны, о партизанах Сибири, Крыма и других мест, о Щорсе, о Чапаеве и др.

Наибольшее значение среди народных сказов имеют сказы о В. И. Ленине, в которых говорится о днях, предшествовавших великому Октябрю, о первых днях революции; рабочие рассказывают о возвращении Ленина в Россию в предоктябрьские дни, о том, как революционные массы встречали его. Используя традиции сказочного эпоса, народ создал сказ про ленинскую правду; в нем говорится, как рабочие и крестьяне, измаявшись в нищете и голоде, искали правду и услышали: «Есть только один человек, который правду знает. Зовут этого человека Ленин, а живет он в Питере». Нашли они Ленина и узнали, «как надо за рабочую правду бороться, чтобы не служить ни панам, ни купцам, ни фабрикантам, и как выгнать их вместе с царем». Пошла ленинская правда по всему свету: «в октябре семнадцатого года объявилась эта правда и заговорила громким голосом, на весь мир загудела. Пошли рабочие и крестьяне войной на помещиков и фабрикантов. И взяла верх ленинская правда!»³.

Народные сказы говорят о том, как угнетенные массы трудящихся поднялись, откликнулись на зов вождей и вступили в бой с помещиками и капиталистами.

О силе и значении мысли В. И. Ленина и его глубокой любви к людям народ сказал: «Человек-от маленький, худой, Ленин

¹ Саратовское обл. гос. изд-во, 1951.

² См. С. М и р е р. Рассказы рабочих о Ленине; сб. «Творчество народов СССР». М., Изд-во «Правда», 1937, и др.

³ «Творчество народов СССР». М., Изд-во «Правда», 1937 стр. 12—14.

его расправит да поставит». Предельно сжимая рассказ говорили: «Ленину надо попасть в Россию, а война перегородила. Солдаты говорят: — Мы тебя всем войском в пазухе унесем»¹.

Народные сказы-воспоминания правдиво и просто говорят о жизни и революционной деятельности Ленина, отмечают драгоценные подробности встреч и бесед с ним. Глубокая любовь В. И. Ленина к простому трудящемуся человеку, внимание к нему и забота о нем отображены в многочисленных рассказах-воспоминаниях. Например, крестьяне Горок рассказывают о том, с какой простотой и чуткостью Ленин относился к людям.

Содержание сказу мог дать самый незначительный случай. Известен, например, сказ о том, как девушки убирали картошку. Ни с того ни с сего им стало весело, и они стали смеяться. Работали они недалеко от комнаты, где отдыхал тяжело больной Ленин. Комендант думал, что В. И. Ленин спит, и стал их останавливать. Услышав это, Ленин открыл форточку и говорит: «Нет, я не сплю. Зачем вы отговариваете девушек? Пусть они смеются. Это хорошо!»².

Часто вспоминается в сказках о глубокой наблюдательности Ленина, о его проникательности. Пасечник, например, однажды увидел, как Ленин пришел на пасеку никому не известной тропинкой. На вопрос, как В. И. Ленин нашел эту тропу, он ответил: «Когда я шел от луга, я видел летящих пчел, летали взад и вперед. Это они и проводили меня до пасеки». Ответ поразил пасечника, — даже он, все свое время отдающий пчелам, не догадался бы взять пчел в проводники³.

Рассказчики, очерчивая образ В. И. Ленина, всегда отмечают его необыкновенную скромность и отзывчивость. У старухи муж работал кровельщиком в Смольном и перед самой Февральской революцией умер. Жалование осталось неполученным. Старуха пошла к Временному правительству спрашивать деньги и «воротилась со стыдом». После Октября решила Федосья Никитична пойти похлопотать насчет денег. «Все Ленина хвалят теперь, не сбродить ли мне в Смольный-то?» Потихоньку от всех своих родных она пошла. Рассказчик описывает, как она попала к Ленину, не зная, что он тот, кого она искала, и заявив ему: «Гляжу на вас, как вы быстро пишете, и думаю: экой господин многограмотный! — уж верно не из последних начальников! Где мне Ленина искать, не войдете ли в мое положение?» — она сразу же изложила свою просьбу. Дело сейчас все устроилось. А Федосья Никитична только через

¹ «Творчество народов СССР». М., Изд-во «Правда», 1937 стр. 15.

² Там же, стр. 46.

³ «Творчество народов СССР», «Пчелы», стр. 44.

месяц после того по фотографической карточке узнала, что говорила с Лениным¹.

Народные рассказы-воспоминания о встречах с Лениным живут в народе. Их озаряет огромная любовь народа к вождю. Сказы говорят о неусыпном труде Ленина. В представлении народа жил образ вечно бодрствующего, все предвидящего человека.

В русском народном сказе-предании 20-х годов говорится: «Когда... все спят и в большинстве зданий потушены огни, выходит он на любимое место прогулок, на дорогу над набережной. Внизу, на уровне колен, крепостные зубцы. Через них видна Москва-река. Тишина. Ночь темная, никого на набережной. Впечатление, что весь мир спит и только один Ленин бодрствует»².

Приведенные примеры народных сказов о Ленине типичны. Крайне незначительный элемент фантастики — черта, характерная для большинства народных сказов советского времени. При этом можно отметить, что процесс устного бытования сказов в продолжении ряда лет иногда приводит к внесению некоторых дополнительных бытовых деталей, но обычно не углубляет и не расширяет фантастический элемент. Более того, элементы фантастики в сказах начала 20-х годов более ощутимы, чем в сказах 30-х годов³. Это, несомненно, связано с повышением уровня культуры в СССР, с изменением сознания людей, широко и повсеместно овладевающих грамотой и наукой, с возникновением потребности дать реальное художественное обобщение действительности.

ИЗМЕНЕНИЯ В НАРОДНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ПОСЛЕ ОКОНЧАНИЯ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ. ФОЛЬКЛОР И САМОДЕЯТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

После окончания гражданской войны в условиях восстановления страны и начавшегося мирного социалистического строительства происходили существенные изменения в самом характере народного творчества.

Уже в годы гражданской войны на первый план отчетливо выдвигались произведения индивидуального творчества отдельных любителей поэзии. Соотношение коллективного и ин-

¹ «Творчество народов СССР», «Как Федосья Никитична у Ленина была», стр. 37—38.

² С. М и р е р. Рабочие сказы о Ленине. М., Изд. «Огонек», 1937, № 5 (1041).

³ См., например, сказы о Ленине 20-х годов с более поздними сказами. Большой интерес в этом отношении представляет произведение Л. Сейфулиной «Мужицкий сказ о Ленине», отразившее народные рассказы 20-х годов.

дивидуального творчества в условиях мирной жизни продолжает изменяться. Литература и фольклор все более сближаются. В устно бытующих произведениях, как и в письменной литературе, создаются образы советских тружеников, строящих первое в мире свободное социалистическое государство. Процессы, происходившие в жизни, запечатлевались в массовом народном искусстве. Песня и частушка, пословица и сказ того времени говорят о ломке, происходившей в сознании людей, рисуют образы энтузиастов, восстанавливающих и реконструирующих заводы, образы освобожденных от семейного рабства, полноправных женщин с их тягой к общественной деятельности, образы комсомольцев и комсомолок, вступивших в борьбу с косностью и пережитками прошлого в быту и в сознании. Эти произведения сплетаются с песнями и стихами В. Маяковского, Демьяна Бедного и других поэтов, обобщающих происходящие процессы, опирающихся на массовое творчество народа; не случайно многие произведения советских поэтов входят в народный репертуар в годы восстановительного периода. Уже с первых лет революции литература и фольклор предстают единым поэтическим искусством советского народа.

Коренное изменение всей жизни нашей страны, блестящие успехи социалистического строительства обусловили возможность развития советского народно-поэтического творчества. Уничтожение эксплуатации, безработицы в городе, нищеты в деревне, мощный подъем производства в промышленности и сельском хозяйстве, победа социалистической системы хозяйства над капиталистической, культурная революция — явились основой, на которой формировалось, росло, расцветало советское народное творчество. Было бы ошибочно считать происшедшие в народном искусстве изменения результатом мгновенного революционного взрыва в народном творчестве. Создание нового фольклора плло постепенно, в тесной связи с историческими процессами, происходившими в жизни советского народа.

В первое время после гражданской войны элементы буржуазной культуры, несколько активизировавшиеся во время нэпа, проникли в отсталые слои населения. Продолжалось использование фольклорных форм классовым врагом. Борьба со всеми враждебными явлениями в народном творчестве была неотложным и важным делом — частью общей борьбы за построение социализма, за советскую культуру. В целях этой борьбы партия и правительство осуществили ряд мероприятий в области массового самодеятельного искусства трудящихся: так, например, Дом театрального просвещения имени В. П. Поленова (Москва) был преобразован в Центральный Дом искусства (1925 г.); Дом искусства организуется в Ленинграде, а с 1930 г. создаются его филиалы в краях и областях; впоследст-

вии, в 1936 г., Дома искусства были реорганизованы в Дома народного творчества, с Всесоюзным Домом народного творчества им. Н. К. Крупской (Москва) во главе. Задачей Домов искусства, а позднее Домов творчества являлось руководство не только массовой художественной самодеятельностью, очагами которой являются городские, заводские и сельские Дома культуры, клубы, избы-читальни, но и работой непосредственно по народно-поэтическому творчеству.

В эти же годы в советской печати опубликованы методические пособия по собиранию народного творчества, в которых подчеркивается необходимость усилить борьбу с враждебными произведениями. Статьи по вопросам фольклора публикуются в журналах «Рабселькор», «Большевицкая печать», издаваемых редакцией «Правда», в периодическом органе Центрального бюро краеведения — «Советское краеведение» — и других журналах.

Зародившееся в гуще масс самодеятельное искусство, как форма современного творчества масс, было поддержано организационно: были созданы все условия для его развития. Художественно и политически воспитывая массы, самодеятельное искусство расширяет круг интересов трудящихся, развивает художественные вкусы, выявляет творческие способности и дарования. Участники художественной самодеятельности несут в народ созданные поэтами и сложенные коллективно новые произведения искусства, пропагандируют их, содействуют их творческому восприятию и широкому распространению среди трудящихся. Партийная печать, определяя художественную самодеятельность как народное творчество советских наций и народностей, замечала: «Художественная самодеятельность в нашей стране — это творчество всего народа... С каждым годом множатся ряды участников художественной самодеятельности... Замечательная особенность нашей художественной самодеятельности масс состоит в том, что она неразрывно связана с трудовой деятельностью, проникнута нафосом борьбы за победу коммунизма»¹.

Самодеятельность масс в области фольклора ярче всего проявляется в создании новых песен. Это справедливо отмечал организатор воронежского хора К. Массалитинов: «Народные хоры, — писал он, — это не только исполнительные коллективы высокого мастерства, хранящие замечательные традиции русской народной многоголосной песни, но и творцы новых песен. Колхозными хорами Нижнего Кисляя были созданы... «Трудовая колхозная», «Песня о комбайне». Народные хоры Чигальского района сложили песни «Мы про новую деревню

¹ «Правда» от 5 апреля 1950 г. Передовая.

песню звонкую поем» и «Нам не о чем тужить»¹. Таких примеров можно привести значительно больше. О том, как творческим народным коллективом в Каменной степи, где некогда собирал песни М. Е. Пятницкий, были сложены новые песни, рассказывает А. Избуцкий в статье «Как рождается песня»²: на слете 25 лучших колхозных певцов и руководителей самодеятельных хоровых коллективов было сложено 12 новых советских песен, часть из них вскоре получила широкое распространение. Таковы «Веселится вся колхозная семья», «Песня о Докучаеве», «Песня о мире» и др. Пример создания новых песен хорами говорит о больших возможностях развития народного творчества в самодеятельности. Из состава хора обычно выделяется творческая группа, которая вносит изменения в ранее созданные песни, частушки и складывает новые. Эти новые песни могут быть в своей основе написаны ранее или поэтом или одним из участников хора, затем песня отрабатывается, чеканится хором. В творческой работе в таких случаях участвуют многие исполнители народных песен, дополняющие намеченное ранее, критикующие и отсеивающие то, что неудачно выражает мысль и чувство, отделивающие, шлифующие ранее найденные образы.

Новые песни, слагаемые трудящимися, во многих случаях, сохраняют традиции не только коллективной работы над текстом, но и коллективного многоголосного распева их. О творческом создании новой советской песни в процессе многоголосного пения неоднократно писали такие крупные специалисты по народной музыкальной культуре, как А. Свешников. Он отмечал, что певческая культура русского народа развивается в хоровом звучании и что народные хоры являются коллективными создателями новых народных мелодий на основе русской песни³.

Самодеятельное художественное творчество народных хоров и отдельных мастеров народного искусства, создающих свои произведения, играют большую роль в развитии творчества масс, но не исчерпывают его. Понятия «советский фольклор» и «художественная самодеятельность» нельзя отождествить, так как в самодеятельности организовано объединяется непрофессиональное индивидуальное и коллективное творчество.

СОВЕТСКИЙ ФОЛЬКЛОР И ЛИТЕРАТУРА

Советская действительность изменила также соотношение творчества трудовых народных масс и литературы. Поэтическое и музыкальное народное творчество всегда было почвой, на

¹ К. М а с с а л и т и н о в. Песни колхозной деревни. «Известия», № 197, 19 августа 1950 г.

² «Литературная газета», № 91 (1682), 5 октября 1950 г., стр. 3.

³ См. А. С в е ш н и к о в. За высокую культуру хорового пения «Советская культура», 1953, 29 августа.

которой выростали лучшие произведения русской классической литературы и музыки; народное творчество всегда питало художественную мысль и воображение передовых писателей и композиторов. Тем не менее в условиях царской России не было и не могло быть единства развития этих двух видов искусства. В условиях действительности Советского Союза и литература и народное творчество выражают единое мировоззрение всего народа, его отношение к совершающимся событиям. Естественно, что художественная деятельность писателей и мастеров народного творчества все более сближается.

Писатели — передовые люди советской культуры — выступают как активные бойцы-строители новой жизни, борются с пережиточными явлениями в сознании людей. Их произведения всегда играли очень большую роль в деле воспитания народных масс; сейчас эта роль неизмеримо возросла. Для широких масс трудящихся произведения советских поэтов и писателей являются образцом, на который нередко ориентируются мастера народного искусства.

Советская литература оказывает заметное воздействие на развитие народного творчества. Выражая народное мировоззрение, думы, чувства, переживания человека социалистического общества, лучшие произведения советской литературы получают «хождение» в народе. Иногда они бытуют устно, и тогда имя автора забывается, народ принимает произведение как свое, созданное им самим. Такова судьба многих произведений Лебедева-Кумача, Исаковского, Твардовского и других поэтов, что свидетельствует о единстве развития литературы и народного творчества, о том, что литература в Советской стране возглавила художественное коллективное творчество народа.

Так, «Катюша» М. Исаковского вызвала огромное количество песен — ответов поэту, продолжающих текст Исаковского и рисующих судьбу героини в годы Великой Отечественной войны на фронте, в тылу, в партизанских отрядах; народные песни на тему «Тучи над городом встали» Арманда повествуют о «парне молодом» и его подвигах в борьбе с фашизмом; судьба Василия Теркина А. Твардовского раскрывается в фольклорных произведениях и т. д. Литература и в наши дни своими корнями уходит в народное творчество. Поэты и писатели широко используют практический опыт народа. Об органических связях литературных произведений с фольклором и об участии масс в создании их прекрасно сказал А. Т. Твардовский. В статье «Ответ читателям «Василия Теркина» он писал: «Василий Теркин» вышел из той полуфольклорной современной «стихии», которую составляют газетный и стенгазетный фельетон, репертуар эстрады, частушка, шуточная песня, раек и т. п. Сейчас

он сам породил много подобного материала в практике газет, специальных изданий, эстрады, устного обихода. Откуда пришел — туда и уходит. И в этом смысле «Книга про бойца...» — произведение не собственно мое, а коллективного авторства. Свою долю участия в нем я считаю выполненной. И это никак не ущемляет мое авторское чувство, а, наоборот, очень приятно ему: мне удалось в свое время потрудиться над выявлением образа Теркина, который приобрел, как свидетельствуют письменные и устные отзывы читателей, довольно широкое распространение в народе»¹.

Эта общность писателя и масс в создании образа или произведения характерна и для послевоенных лет. Конкретным примером этому может служить создание песен о друзьях-однополчаных, началом которых является известная песня А. Фатьянова. Одна из таких песен рассказывает об однополчаных на послевоенных стройках:

Майскими короткими ночами,
Отгремев, закончились бои —
Встретились опять друзья-однополчане
На полях родной своей земли.

Песнь говорит о том, как «служилые солдаты» вновь выходят в бой — «засуху с полей родных прогнать». Они вспоминают о былых боях на фронтах войны; их труд — труд советских героев. В песне, сложенной народом, поется:

Мы такой канал теперь построим,
Чтобы было видно по всему:
Здесь трудились мы, советские герои,
С боем отстаившие страну².

По свидетельству А. И. Фатьянова, в ответ на его песни-стихи ему прислали около семисот текстов, многие из которых представляют самостоятельную художественную ценность.

«Творческий разговор» писателя и народа идет не только в поэзии, но и в прозе. Перечисляя излюбленные книги сталинградских колхозников — «Молодую гвардию» А. Фадеева, «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого, «Два капитана» В. Каверина и др., участники Сталинградской экспедиции, проведенной в 1949 г. Институтом этнографии АН СССР, сообщают об особой популярности, какой пользуются «Поднятая целина» и в еще большей мере «Тихий Дон» М. Шолохова. «Этот роман, — свидетельствуется в статье об экспедиции, —

¹ А. Твардовский. Василий Теркин. Книга про бойца. М., «Советский писатель», 1953, стр. 224—225.

² Записано Г. Фроловой от рабочих строительства 2-й очереди оросительной системы в Ставропольском крае, 1950.

глубоко волнует колхозное казачество, особенно старшее поколение. Его читают и перечитывают, его страстно обсуждают, главным образом с точки зрения соответствия с исторической действительностью; его знают почти наизусть. Нам нередко приходилось наблюдать стремление колхозников по-своему интерпретировать судьбу главного шолоховского героя Григория Мелехова, что выявлялось в своеобразных пересказах романа»¹.

Советский народ вступает в творческое содружество с поэтом и писателем. Единение литературы и народного творчества — одна из своеобразных особенностей современного искусства в нашей стране.

ОТРАЖЕНИЕ В ФОЛЬКЛОРЕ СОВЕТСКОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ЕЕ ИСТОРИЧЕСКОМ РАЗВИТИИ

К концу 20-х годов глубокие изменения в жизни страны вызвали новые явления в культуре и искусстве масс. Новое отразилось прежде всего в современной актуальной тематике произведений, отразивших восстановление страны, реконструкцию промышленности. Но эти темы в массовых песнях, частушках, сказках, поговорах нередко облекались в форму, не соответствующую содержанию. Например, на мотив немецкого сентиментального вальса «Две собачки» создается песня о восстановлении кирпичного завода «Кирпичики», породившая много вариаций, «ответов», «продолжений». В том же стиле была написана широко распространенная песня «Шахта № 3» и некоторые другие песни. Близки к подобным песням и многие частушки; ряд из них был сочинен работниками эстрады конца 20-х — начала 30-х годов. Несоответствие формы содержанию делало эти произведения антихудожественными. Новой в фольклоре и притом центральной темой с конца 20-х и особенно с середины 30-х годов становится тема социалистического труда. Выдвижение этой темы диктовалось советской действительностью. Социалистическое отношение к труду, появляющееся у советских людей, знаменовало победу, которую предвидел В. И. Ленин, — «над собственной косностью, распушенностью, мелкобуржуазным эгоизмом, над этими привычками, которые проклятый капитализм оставил в наследство рабочему и крестьянину»². На XVI Всесоюзной конференции ВКП(б) в апреле 1929 г. был утвержден план первой пятилетки, и партия обратилась к трудящимся с призывом организовать социалистическое соревнование по всей стране. Трудящиеся Советского Союза горячо откликнулись на этот призыв, и XVI партийный

¹ В. Крупянская и Л. Старцева. Фольклор колхозной станции. «Советская этнография», 1949, № 3, стр. 80—81.

² В. И. Ленин. Соч., т. 29, стр. 379.

съезд мог уже заявить, что соревнование и ударничество, как метод работы, вошли в жизнь страны.

О соревновании и ударничестве, и одновременно о лодырях и прогульщиках, как неизжитом наследии капитализма, народ сложил множество произведений: устных сказок, частушек, пословиц, поговорок и др. Они разоблачали мелкобуржуазные эгоизм, распущенность, косность в отношении к общественной собственности и к социалистическому труду: «У лодыря что ни день, то лень», «Нужен он, как кулак в колхозе», «Свою-то лень не продашь за трудодень», «Колхоз пашет, а он руками машет» и т. д.

Многие молодежные колхозные припевки были направлены против тех, кто срывал планы, отставал в работе и противопоставляли им честных советских тружеников:

Много дров у нас в лесу,
Много и кустарника,
Не бери пример с лентяя,
А бери с ударника.
Не стелите, девки, лен, —
Порошит погодушка.
Не любите лодыря, —
С ним одна заботушка...

Противопоставлены этим образам прогульщиков и лодырей образы бригадира, ударника; это — подлинные герои социалистического города и деревни.

Я в колхозе бригадирша,
Сердце, ой, волнуется!
Моя первая бригада
С третьей соревнуется.
Мы во всю гармонь растянем,
Приударим веселей,
Чтоб росло соревнованье
Всех колхозов и полей.

Большое количество песен и припевок было сложено в предвоенные годы не только колхозниками, но и рабочими фабрик и заводов, железнодорожниками, метростроевцами и др.

На фабриках и заводах самостоятельными коллективами создаются песни о творческом труде, дающем народу удовлетворение и радость. Таковы песни завода «Серп и молот» — «О творцах металла», станкостроителей — «Вейся, стружка», электриков завода «Динамо» — «Кировская», метростроевцев — «Метростроевская оборонная» и «Песни маркшейдеров» и др. В этом цикле характерна песня вновь возникшего, в те годы завода «Станколит» — «Первомайская станколитская», в которой говорилось о достигнутых успехах в улучшении советского станка.

Как рук золотых у нас много!
Труд лучших людей на виду,
И песня взлетает высоко
В рабочем сплоченном ряду.

На фабриках и заводах возникали новые поговорки о труде: «Машину поймешь — далеко пойдешь», «Кто труда не боится, того и лень сторонится» и др.¹

Аналогичное явление тому, какое имело место в русском фольклоре середины 30-х годов, наблюдается и в творчестве других народов Советского Союза, которые также создают произведения о героях и героинях труда в своих республиках. На Украине, например, были созданы песни, воспевающие передовых рабочих, колхозников, выращивающих небывалые урожаи («Пятисотницы»).

Различие национального и русского фольклора замечается лишь в жанровом составе произведений. В творчестве многих народов СССР в этот период для новых произведений используются традиционные жанровые формы эпической и лирической поэзии. В русском же фольклоре середины 30-х годов преимущественно развивается частушка, прозаический сказ, пословица, поговорка, меткое слово, анекдот и только отчасти песня. Правда, в 30-х годах были сделаны попытки создать новые произведения в традиционных формах былинного и сказочного эпоса, но эти попытки были неудачны, так как архаичский язык и форма древнего эпоса приходили в противоречие с новым содержанием. Неудачи в использовании архаических форм для создания произведений с советской тематикой были не только в русском фольклоре но и в творчестве других народов в тех случаях, когда делалась попытка сочетать архаическую форму с социалистическим содержанием (например, якутские олонхо с советской тематикой).

Попытка использования старых форм в советском массовом творчестве была вполне закономерна. В атмосфере огромного творческого подъема у мастеров народного искусства естественно рождается стремление поэтически рассказать о современности. При этом используются прежде всего те формы, которые являются достоянием традиционного искусства народа и которыми в совершенстве владеют исполнители произведений фольклора. Не владея другими средствами, кроме средств эпического повествования прошедших эпох, сказители попытались, используя их, создать произведения с советской тематикой. После 1936 г. одна за другой создавались новые былины, новины, стихотворные сказы, причеты и т. п.

¹ См. статью А. П. Прусакова «Современный фольклор московских рабочих». «Советская этнография», 1949, № 3, стр. 203.

Эти произведения стилизованы под традиционный эпос. В лучшем случае в них есть отдельные художественные образы — в целом же произведения эти были малохудожественными. Характерным является следующий текст, в котором использование языка эпоса создает видимость художественности текста.

... На полях пашут на широких,
А не сошками, да не вилами,
Тракторами пашут, да машинами,
Боронят боронами железными,
Сенокос косили косилками,
Убираем хлебушко да жнилками.
Мы пойдем в сельсовет да на собраньице,
В красный уголок да на читаньице,
Или в клуб на постановочку...¹

Все же эти попытки создания нового советского эпоса объективно имели некоторое значение: они звали к массовому творчеству, толкали к поискам новых путей народного искусства. Правительство и общественность высоко оценили творческую инициативу и деятельность выдающихся сказителей. Ряд из них был награжден орденами, некоторые сказители и сказочники были приняты в Союз советских писателей (в числе их М. С. Крюкова, Джембул, Ф. А. Конашков, И. Ф. Ковалев, Ф. И. Беззубова).

Развитие народного творчества пло не путем подобных стилизаций, являющихся плодом индивидуальной поэтической деятельности отдельных сказителей, а путем создания массовых произведений коллективного творчества.

В колхозной деревне в период коллективизации были созданы сотни частушек, пословиц и других произведений русского народного творчества, отмечающих введение в сельское хозяйство высокой техники, уничтожение сохи, ставшей в народном сознании символом технической и культурной отсталости.

Не жить с сохой,
Не пахать сохой,
Потому — с сохой
Урожай плохой.
Между липами во мху
Хоронили мы соху.
По другую сторону —
Деревянну борону.

Суммируя мысли и чувства колхозного крестьянства, пословица говорит: «Где нашет сошка — там хлеба крошка», «Отдохни, сошка, — сказал дед Тимошка, — теперь не твой час, есть трактор у нас!». Героями народного творчества стано-

¹ Сказы и исторические песни Карелии.

вятся организаторы новой жизни, мастера социалистических методов труда, лучшие трактористы, комбайнеры и другие передовики производства. Они борются со всем отживающим свой век и со всеми, кто противодействовал построению социализма в СССР.

Многочисленные произведения народного творчества, рассказывающие о коллективизации, утверждают непреодолимую силу колхозного строя и неизбежную гибель кулачества. Так, например, стихотворный сказ о наказе Ленина, записанный в Омской области, говорит:

Урожай придет
К нам полнешенько,
И не будет нам убыточно.
Заживем в колхозе
Зажиточно.

Сказ этот свидетельствует о классовой сознательности деревенской бедноты:

И нам, беднякам,
Никогда не забыть
Золотые слова —
Наказ Ленина,
Чтоб колхозом жить,
С кулаком не дружить...¹.

Кулак стремился пробраться в колхоз, окопаться в нем, вредительской деятельностью, террористическими актами уничтожить завоевания советской деревни. Народ в своем метком слове говорил: «Что кулак, что волк — все одно», «Плуг не кидай кое-как — подберет кулак», «Не пускай вора к возу, а кулака — к колхозу!»

Сказ и бытовая сказка, песня и частушка, пословица и загадка говорили о борьбе с кулачеством. Только тем, что народ осознал путь индустриализации и коллективизации страны как единственно верный путь преобразования СССР, можно объяснить популярность победно звучащих, сложенных в самом процессе социалистического переустройства города и деревни коллективных произведений народного творчества.

Эй, гуди, гуди, земля,
Пусть кулак сторонится!
Выезжает на поля
Тракторная конница.
Бей блох, комаров,
Чтобы не кусались.
Бей сильнее всех врагов,
Чтобы не мешались.

¹ «Творчество народов СССР», «Наказ Ленина», стр. 349—350.

Народ создал множество произведений, показывающих раскрепощение женщины, культурную революцию, поголовный охват населения СССР грамотностью, такие небывалые явления, как проведение культпоходов и соцсоревнования по ликвидации неграмотности в самых отдаленных местностях Советского Союза, выдвижение знатных людей из рядов колхозников, рабочих и многое другое, характерное для нашей жизни ¹.

Народное искусство свидетельствует о господстве социалистического уклада. В фольклоре выражено отношение советского человека к своей многонациональной Родине, исключаящее национальную вражду и ненависть. Интернационализм характеризует произведения советского народного творчества, воспевающие богатства и величие страны Советов. Все это характерно не только для творчества русского народа, но и для творчества всех народов СССР. Характеризуя народное творчество предвоенных пятилеток, предисловие к книге «Творчество народов СССР» рисовало картину страны: «Среди степей поднимаются чудесные города, раскрываются горы, останавливаются укрощенные реки. Степные корабли проходят по морям пшеницы. Стальные кони бороздят землю, ставшую тучной. Хлопок белыми цветами-чашечками покрывает земли, бывшие вчера пустыней. Это чудесный снег покрывающий летом пространства тропического юга. А среди снегов далекого севера краснеют и зеленеют овощи...» ². В таких произведениях, как «Богатства» (перевод с азербайджанского), «Фергана» (перевод с узбекского), «Золотая Украина», «Советский Азербайджан» и др., говорится о богатстве Советского Союза.

Певец поет о том, что Россия восхваляет свое железо и пшеницу, Белоруссия — леса, Украина — уголь, Узбекистан — хлопок, Азербайджан — нефть... Но это — восхваление богатства единой семьи республик:

И всем я поделиться с братом рад,
И каждому достойному — я брат!
Любимых десять братьев у меня.

В 1936 г. была принята Конституция — конституция победившего социализма. СССР вступил в новую полосу развития, в полосу завершения строительства социалистического обще-

¹ См., например, «Переключку девушек» (аварская песня о культпоходе), «Зятя и тещу» (белорусская песня), «Алый цветок» (русская сказка), «Песню пастуха» (киргизская песня) и другие широко известные произведения в книге «Творчество народов СССР».

² «Творчество народов СССР», стр. VII—VIII. Перечисляемые далее произведения см. в этой книге.

ства и постепенного перехода к коммунистическому обществу. Певцы народов СССР сложили много произведений о советской Конституции, свидетельствующих о большой политической зрелости и сознательности народов. В русском массовом творчестве Конституции посвящено много произведений.

Всем народом обсуждаем
Конституцию свою,
Исправляем, добавляем
В ней мы каждую статью.
Мы не даром проливали
Кровь за революцию,
Все победы записали
В новой Конституции.

О Конституции складывались песни, создавались стихи, пелись частушки.

Поэтическое творчество народных масс в 30-х годах, отражая социалистическое строительство, ввело новые темы и вместе с тем многим из ранее разрабатывавшихся тем дало новую трактовку. Темы и образы социалистической действительности, утверждаясь в массовом творчестве русского народа, обуславливали развитие определенных жанровых форм, удобных для отражения фактов, событий текущей жизни. Таким образом уже в 30-х годах, хотя и делались попытки использования *всех* жанров для создания произведений о социалистическом строительстве, *определился круг традиционных фольклорных жанров, в пределах которых продолжалось творчество масс.* Это творчество вместе с тем все более и более выходило за рамки традиционного фольклора; овладение литературой и художественная самодеятельность расширяли творческие возможности масс, открывали такие перспективы, каких раньше не было. В годы Великой Отечественной войны и в условиях послевоенного строительства и борьбы за мир углубляются, развиваются, детализируются особенности народного творчества, сложившиеся в довоенный период.

Фольклор Великой Отечественной войны отразил величие и героизм советского человека, чувство его преданности партии и делу построения социализма, чувство дружбы братских народов СССР; фольклор этих лет пронизывает вера в непобедимость Советского Союза, идея бессмертия подвига во имя Родины, торжества народного дела. Народное творчество военных лет, страстное и непримиримое к врагу, мобилизовало на борьбу и пафосом героики, и гневным словом, и образной фантастикой, и лирическим выражением чувства, и острой сатирой, разящей врага.

В народном творчестве Великой Отечественной войны следует выделить несколько видов фольклора: фронтовой,

партизанский, фольклор населения временно оккупированной фашистами территории, советских людей, угнанных в фашистскую неволю, колхозников и рабочих, ковавших победу в тылу. Ведущее значение в годы войны приобрело фронтовое творчество. В действующей Советской Армии было создано огромное количество произведений, выразивших общенародные чувства, мысли, переживания. Преимущественно в армейской среде и получили наиболее широкое развитие массовые формы народного творчества, хотя надо отметить, что индивидуальные произведения на фронте также играли значительную роль. Фронтвые песни, пословицы, сказы легко перенимались населением тыла и партизанами, партизанские песни начинали бытовать на фронте и в тылу, у населения временно оккупированной территории и т. д. В этом процессе народное искусство тех лет оформлялось в единое целое, теперь нередко с трудом дифференцируемое. Порожденные условиями военного времени, новые жанры иногда трудно разграничить по их принадлежности к тому или другому виду искусства военных лет. Таковы, например, стихотворные письма из тыла и с фронта. В них отражено единство фронта и тыла, нерушимая связь Советской Армии с народом, создавшим ее; этот новый жанр, стоящий на грани фольклора и литературы, в равной мере относится и к фронтовому и к тыловому творчеству.

Характерной чертой народной поэзии Великой Отечественной войны является ее единство с литературой этого же времени, восприятие массами советского народа огромного количества песен поэтов и композиторов как произведений современного народного творчества. Советские писатели и композиторы пошли на фронт, с оружием в руках защищали свою Родину. Их фронтовая жизнь была общей с жизнью других фронтовиков, их восприятие действительности было общенародным. Зрелое поэтическое и музыкальное мастерство дало многим из них возможность высокохудожественно выразить то, что переживал весь народ, и народ принял созданные ими произведения как свои. Многие произведения поэтов-песенников стали частью народного творчества эпохи Великой Отечественной войны. В. Лебедев-Кумач, А. Сурков, А. Твардовский, М. Исаковский, А. Фатьянов и др. создали новую военную героическую и лирическую песню, построенную на принципах массовой народной песенной поэзии. Теперь уже невозможно исключить из сокровищницы массового народного искусства такие произведения, как «Вы туманы мои, растуманы...» «Катюша», «Землянка» и многие другие.

В годы войны партия и правительство уделяли большое внимание народному творчеству. Политическое управление Советской Армии возглавило руководство самодеятельностью

во фронтовых и тыловых частях войск¹. Организованные в воинских частях и соединениях коллективы художественной самодеятельности сыграли большую роль в развитии народного искусства. Насколько большое внимание уделялось народному творчеству, свидетельствует, например, то, что в блоkirованном Ленинграде был подготовлен и издан песенник для войск Ленинградского фронта. В разгар боевых операций, в августе 1944 г., принято специальное постановление ЦК ВКП(б) «О ближайших задачах парторганизаций КП(б) Белоруссии в области культурно-просветительной работы среди населения», и в числе этих ближайших задач было указано на необходимость восстановления Домов народного творчества как одного из типов культурно-просветительных учреждений.

Внимание к культурно-просветительной и художественной работе среди населения содействовало развитию самодеятельного искусства в годы Великой Отечественной войны, помогло создателям его выше поднять идейное содержание произведений, заострить их боевую, политическую направленность, создать подлинно народный образ защитника Родины. Образ воина-фронтовика и образ партизана раскрыты народным творчеством Великой Отечественной войны, как образы, воплотившие лучшие качества советских людей. Бесстрашие и ловкость партизан отражены в многочисленных произведениях народного искусства. Незабываемые образы краснодонцев, Зои и других героев Советского Союза запечатлены в произведениях, получивших широкое распространение.

Талантливая изобретательная мысль, поставленная на службу Родине, на защиту ее, воспета в произведениях о силе советского оружия, о военной технике. Народ любовно называл ласковыми именами оружие Советской Армии. Общепризнанную известность получило наименование «Катюшей» гвардейского миномета. Имя это связано с именем героини популярной песни М. Исаковского. Именно о миномете «Катюша» бойцы Прибалтийского фронта шутливо говорили: «Кому Катенька поет, тот минуты не живет». О «Катюше» и о других орудиях Советской Армии народ сложил частушки, рассказы, отмечая значение техники в современной войне. Гордость высокой технической оснащённостью наших войск, созданной советским народом, защищавшим свою социалистическую Родину, выражена в этих произведениях.

Великая Отечественная война развила и углубила благородные качества советского человека. Боевая дружба, глубокое чувство любви, гуманизм, гневная ненависть к врагу,

¹ Надо отметить особо фольклорные брошюры, издававшиеся специально для воинских частей, например сборники пословиц.

разоряющему Родину, самоотверженная защита угнетаемых вражескими полчищами, гордость успехами Советской страны— все проникнуто чувством советского патриотизма. Мужественно и лирично воспета боевая дружба солдат:

Русый чуб опустив на гармонь,
Задушевно поет старшина,
И мерцает в печурке огонь,
И в теллушке стоит тишина.
Старшина с одним парнем дружил,
Вместе ел, вместе пил, вместе спал,
В одной роте три года служил,
Ни в нужде, ни в беде не бросал.
Воовал с ним в Карельских лесах,
Бил фашистов под Тулой зимой,
Вынес другие в бою на руках,
А друг спас ему жизнь под Москвой.¹

С изображением советской действительности и особенностей советского человека связана идея мужества и бессмертия. В произведениях, созданных в годы Великой Отечественной войны, тема бессмертия заняла особое место и звучит как вечность подвига, вечность славы. В простых словах, рассказывающих о том, как в бою погиб над Берлином летчик, формулируется мысль о вечности героического подвига советского воина.

Прощай, мой товарищ, прощай дорогой,
С тобою простимся навеки,
Нам смерть не страшна, мы погибли с тобой,
Но слава о нас не померкнет...
Своем же, товарищ, вместе с тобой
О штурмане песню простую,
И с этою песней мы двинемся в бой
За Родину нашу святую².

Советские люди, выращенные партией, — патриоты родной страны. Они не могли сказать иначе, чем сказали в годы войны: «Умри, но с родной земли не сходи!» Народные пословицы сохранили память о боях и разгроме фашистов: «На Волгу пойдемь — костей не соберешь», «Гони гада от Сталинграда», «Фашист на Сталинград пошел, свою смерть нашел», «Пойдемь на Воронеж — в Доне утонешь», «Тула, Елец — фашистам конец».

Светлым образам советских людей в народном творчестве противопоставлен мрачный образ фашистов с Гитлером во главе. С острой иронией народные сказители и певцы говорят о провалившемся плане молниеносной войны с Советским Союзом.

¹ В. Ю. Круплянская, С. И. Милиц. Материалы по истории песни Великой Отечественной войны. Изд-во АН СССР, М., 1953, стр. 129.

² Архив Государственного литературного музея. Запись Н. Наумова.

Народная сатира и пародия, своим острием направленная на врага, служит разоблачению его. Преступления, пороки, грабежи, насильствие женщин, убийство стариков и детей, бессмысленная жестокость, человеконенавистничество — все беспощадно вскрывается народным творчеством. Иногда сатирические песни вкладывают рассказ о преступлениях в уста самих грабителей и изуверов фашистской армии. Такой прием делает сатиру особенно выразительной.

Сатирические песни разоблачали преступную деятельность фашистских изуверов во временно оккупированных областях.

Многие песни говорили о паническом страхе фашистской армии перед воинской силой и техникой советских войск (см., например, разнообразный фольклор о миномете «Катюша», о советских самолетах и многое другое).

Особую группу антифашистского народного творчества представляют народные рассказы, рисующие зверства фашистов, их изуверскую расправу с мирным населением. В основе большинства таких произведений лежат действительные факты, и это делает их особенно животрепещущими. Сказы о зверствах фашистов сплетаются с творчеством угонявшихся в неволю, песнями, слагавшимися в концлагерях — страшными свидетельствами о человеческих страданиях (материалы этого рода неоднократно публиковались в периодической печати).

Благородная и возвышенная цель войны Советского Союза — свобода Родины — вдохновляла Советскую Армию на великие подвиги. Защита Родины означала отстаивание свободы и независимости всех народов, так как Советская Армия воспитана в духе равноправия всех народов и рас, в духе уважения к правам других народов. Замечательны такие факты, как, например, создание украинцами песни о белорусе Гастелло, о русской девушке-героине Зое, так же как создание другими народами песен и сказаний о героях разных национальностей.

Фольклор Великой Отечественной войны завершился сказаниями и песнями о победе Советского государства. В метких словах, пословицах, в частушечном творчестве, в рассказах, народных песнях отразилась гордость победителей, радость победы.

К мирному послевоенному строительству советские люди приступили после победоносного завершения войны. С этого времени начался новый период развития народного творчества. Советское народно-поэтическое творчество этого периода характеризуется как искусство, отражающее постепенный переход от социализма к коммунизму в условиях, когда мир раскололся на два лагеря: лагерь социализма и лагерь империализма.

Народное творчество выявляется во всех областях нашей жизни, живо откликаясь на актуальные темы современности. Народ рассказывает о развитии хозяйства страны. Сознательное управление общественной жизнью, разумное, планомерное развитие всего народного хозяйства осознается широчайшими массами трудящихся и отражается в создаваемых ими произведениях.

В послевоенном народном творчестве величественно звучит тема борьбы за мир во всем мире. Победы сторонников мира отражены в массовом творчестве не только народов СССР, но и зарубежных народов.

В жанровом отношении послевоенное устно-поэтическое творчество русского народа развивает определившиеся ранее формы. По-прежнему из традиционных фольклорных жанров преимущественно распространение имеют частушки, прозаический сказ, в некоторой мере песни, анекдотический рассказ и сказка, пословичное выражение, меткое слово. Большой размах получает в послевоенное время художественная самодетельность, в которой наряду с традиционными фольклорными формами культивируются формы литературного и композиторского творчества. Сужение в современности жанрового разнообразия традиционного фольклора тем самым восполняется богатством жанров индивидуального творчества.

* * *

В заключение обзора поэтического творчества народных масс в советский период следует поставить вопрос о дальнейшем существовании народной поэзии.

Рассматривая исторические процессы, совершающиеся в искусстве масс, можно высказать предположение, что коллективное творчество (фольклор) сохранится и в будущем. Устно исполняемые произведения (как те, которые существуют одновременно и в устном бытовании и в книге, так и те, какие могут жить только устной жизнью) дают большие возможности для творчества одаренных создателей и исполнителей. Почему же народ, владеющий и фольклорной и литературной традицией, должен отказываться от одной из них? Почему он должен или только петь и говорить, или только писать? Конечно, литература и литературное творчество вошли в народный быт, а вместе с тем объем традиционного фольклорного творчества уменьшился. Но уменьшение объема коллективной поэзии не означает исчезновения ее. Не может настать такое время, когда, погрузившись в письменный труд, мир станет немым — навсегда замолкнут песни и сказы, исчезнет в народных массах потребность в образности меткого изречения, пословицы, когда потеряется дар импровизации и исчезнет способность коллективно шлифовать, улучшать созданные произведения. В поэзии

народных масс будет жить и то, что создано поэтами, и то, что зародилось неведомо где и когда и предстало отшлифованным в творчестве миллионов. Народное творчество, сопутствующее народу на всем пути его исторического развития и существующее в самых разнообразных формах, будет жить вечно.

СБОРНИКИ СОВЕТСКОГО ФОЛЬКЛОРА

«Творчество народов СССР», изд. «Правда», М., 1937.

«Фронтная поэзия в годы гражданской войны». Вступительная статья, ред. и примечания В. М. Абрамкина, М.—Л., 1938.

Сидельников В. М. Красноармейский фольклор, М., 1938.

«Рассказы рабочих о Ленине». Записи С. Мирера и В. Боровика, М., 1934.

Тонков В. Народное творчество в дни Великой Отечественной войны, Воронеж, 1945.

Крупянская В. Ю. и Минц С. И. Материалы по истории песни Великой Отечественной войны. Изд-во АН СССР, М., 1953.



СОДЕРЖАНИЕ

От редактора

Введение

Понятие предмета народного творчества, фольклора	3
Соотношение коллективного и индивидуального творчества.	
Взаимосвязь и взаимодействие литературы и фольклора.	5
Вопрос об авторе первоначального текста и проблема анонимности в фольклоре	9
Устность и письменность в фольклоре	11
Классовость и народность фольклора; национальная специфика его	11
Вопрос о реалистичности народного творчества	14
Отражение истории в фольклоре	15
Жанры народного творчества	16
Русский фольклор и творчество других народов	18
Значение фольклора для научных разысканий	19

ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ НАУКИ О НАРОДНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Отношение к народному творчеству в XI—XVII вв.	23
Усиление общественного интереса к народному творчеству в XVIII в.	25
Собирание и изучение народного творчества в начале XIX в.	38
Зарождение и развитие революционно-демократических взглядов на народное творчество. Белинский о фольклоре	47
А. И. Герцен о народном творчестве	52
Развитие русской фольклористики в середине и второй половине XIX в.	54
Мифологическая школа	54
Революционные демократы о народном творчестве	64
Собирание фольклора в 60—80-х годах XIX в.	74
Теория заимствования	79
Теория самозарождения	86

Историческая поэтика А. Н. Веселовского	87
Историческая школа фольклористики	94
Зарождение марксистской науки об искусстве народа в 80—900-х годах	104
К. Маркс и Ф. Энгельс о народном творчестве	104
Вопросы народного творчества в работах Г. В. Плеханова . . .	109
Современная зарубежная и советская наука о народном творчестве	114

НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО ЭПОХИ ФЕОДАЛИЗМА

Народное творчество в период формирования и развития феодальных отношений на Руси (XI—XV вв.)	137
Исторические предпосылки развития народного творчества в условиях русского государства X—XV вв.	137
Общая характеристика русского народного творчества XI—XV вв. Народное творчество по данным древнерусской литературы и письменности	138
Отражение исторической действительности в художественных образах народного творчества (по позднейшим записям)	164
Л и т е р а т у р а	168
Русское народное творчество эпохи развития Московского государства XVI—XVII вв.	169
Исторические условия формирования народного творчества XVI—XVII вв.	169
Общая характеристика русского народного творчества XVI—XVII вв. Народное творчество по данным русской литературы и письменности	172
Отражение исторической действительности XVI—XVIII вв. в образах народного творчества (по позднейшим записям) . .	195
Л и т е р а т у р а	199
Русское народное творчество XVIII—первой половины XIX в. (периода появления и развития капиталистических отношений в России и разложения феодально-крепостнического строя) . . .	200
Исторические условия формирования народного творчества этого периода	200
Общая характеристика русского народного творчества рассматриваемого периода	201
Л и т е р а т у р а	210

ЖАНРОВАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА ЭПОХИ ФЕОДАЛИЗМА

Былины	213
Происхождение былин	213
Классификация былин	215

Былины киевского цикла	215
Былины об Илье Муромце	216
Образ Алеши Поповича и былины о нем	227
Образ Добрыни Никитича и былины о нем	229
Киевские былины о других богатырях	231
Былины галицко-волынского цикла	232
Былины новгородского цикла	235
Женские образы былин	239
Поэтика былин	242
Сборники былин	247
Исторические песни	249
Виды исторических песен	249
Исторические песни XVI в.	251
Исторические песни первой половины XVII в.	258
Исторические песни о Степане Разине	264
Исторические песни XVIII в. Песни о Пугачеве	268
Тема патриотизма в исторических песнях XVIII в. Солдатские исторические песни	270
Исторические песни об Отечественной войне 1812 г.	273
Сборники исторических песен	275
Сказки	276
Состав сказочного эпоса	276
Пути изменения образа традиционной народной сказки	277
Сказки о животных (животный эпос)	284
Волшебные (чудесные) сказки	286
Сказки-легенды	295
Авантюрно-новеллистические сказки	298
Бытовые сатирические сказки и анекдоты	302
Сборники сказок	308
Пословицы и поговорки	310
Разновидности пословичного жанра	310
Содержание пословиц и поговорок	313
Поэтика пословиц и поговорок	317
Загадки	322
Виды загадок	322
Содержание и форма загадок	325
Сборники пословиц и загадок	330
Песни	332
Общая характеристика песенной лирики	332
Жанровый состав песенной лирики	333
Трудовые песни	334
Обрядовые песни	335
Хороводные песни	337
Протяжные, юмористические и сатирические песни	337
Игровые и плясовые песни	344

Колыбельные и детские песни	346
Песенные переделки стихотворений	348
Поэтические и композиционные приемы народной песни	350
Сборники песен	358
Календарная поэзия и обряд	359
Общая характеристика	359
Циклизация календарной поэзии. Ее трудовая основа	360
Состав календарной поэзии и ее особенности	362
Основные темы и характер земледельческого календаря	362
Религиозные суеверия в календарных обрядах	363
Новогодняя обрядность	364
Подблюдные песни и гадания	365
Русские колядки	367
Масленичные обряды	370
Весенние обряды и песни	372
Осенние обряды	379
Заговоры, заклинания	380
Семейная обрядовая поэзия	382
Циклы семейных обрядов	382
Свадебный обряд и обрядовая поэзия	382
Содержание свадьбы	383
Основные образы свадебного обряда	390
Исторические условия возникновения русского свадебного обряда, известного по записям XVIII—XIX вв.	392
Прочитания	396
Сборники	402
Народная драма	403
Понятие народной драмы и народного театра	403
Соотношение образов и сцен народных драм с обрядовыми играми и ряженым	404
Источники и содержание народных драм	408
Виды кукольного театра	414
Сборники	416
РУССКОЕ НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО ЭПОХИ КАПИТАЛИЗМА И ПЕРВОЙ РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ	
Произведения крестьянского народного творчества в пореформенные десятилетия и в период первой русской революции	419
Былины и их бытование в пореформенной России	420
Сказки и их бытование в пореформенной России. Устные рассказы	425
Прочитания в пореформенной России. Творчество Ирины Федосовой	430
Судьбы традиционного фольклора в пореформенную эпоху	432
Влияние литературы на фольклор пореформенной эпохи	434
Частушки	435

Темы и группы частушек	437
Поэтика частушек	440
Сборники частушек	448
Рабочий фольклор	449
Поэтическое творчество рабочих дореформенной России . . .	449
Жанры рабочего фольклора	454
Частушки рабочих	456
Сказы рабочих	458
Песенное творчество рабочих после реформы 1861 г.	463
Песенное и стихотворное творчество пролетариата конца XIX— начала XX в.	467
Революционные марши и гимны периода массового рабочего движения	470
Революционные песни начала XX в.	472
Песни о событиях русско-японской войны	474
Песни о революции 1905 г.	476
Революционные песни как наследие борьбы пролетариата с царизмом	480
Сборники рабочего фольклора	482

НАРОДНО-ПОЭТИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ

Условия развития советского фольклора и его периодизация	485
Жанры советского фольклора	487
Фольклор гражданской войны и первых послевоенных лет	488
Песни гражданской войны и первых послевоенных лет . . .	489
Частушки	495
Сказы	496
Изменения в народном творчестве после окончания граждан- ской войны. Фольклор и самодеятельное искусство	499
Советский фольклор и литература	502
Отражение в фольклоре советской действительности в ее историческом развитии	505
Сборники советского фольклора	517

*Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
Московского университета*

**Владимир Иванович
Чичеров**

РУССКОЕ НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО

*Под редакцией
Э. В. Померанцевой*

* * *

Редактор *Н. С. Гаранина* Технич. редактор *Г. И. Георгиева*
Художественный редактор *И. Ф. Муликова*

Сдано в набор 15.XI 1958 г. Подписано в печать 8.VII 1959 г. Л-45545
Изд. № 894. Формат 60×92/16. Печ. л. 32,75. Уч.-изд. л. 32,43. Тираж 10 000
Заказ № 622. Цена 17 р. 75 к.

*Издательство Московского университета
Москва, Административный корпус*

Ленинградский Совет народного хозяйства. Управление полиграфической
промышленности. Типография № 1 «Печатный двор» имени А. М. Горького,
Ленинград, Гатчинская, 26

Отпечатано с матриц типографии № 1 «Печатный двор»
имени А. М. Горького в типографии им. Котлякова, Ленинград,
Садовая, 21. Зак. 1289.

ОПЕЧАТКИ

<i>Страница</i>	<i>Строка</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Следует читать</i>
63	18 снизу	Мюллер	Миллер
89	3 снизу	статья	статью
100	21 сверху	Келтуяле	Келтуялы
121	4 снизу	Дымщица	Дымшица
403	1 снизу	9156	1956
486	11 снизу	скепцизм	скептицизм
514	15 сверху	другие	друга

17 p. 7b II.

015.012
1 48