

II 391780



В. ЧИЧЕРОВ

**ВОПРОСЫ
ТЕОРИИ И ИСТОРИИ
НАРОДНОГО
ТВОРЧЕСТВА**





В. ЧИЧЕРОВ

**ВОПРОСЫ
ТЕОРИИ И ИСТОРИИ
НАРОДНОГО
ТВОРЧЕСТВА**



С О В Е Т С К И Й П И С А Т Е Л Ъ
М О С К В А
1 9 5 9

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

В этой книге собраны лучшие работы выдающегося литературоведа, фольклориста и этнографа Владимира Ивановича Чичерова.

В. И. Чичеров (1907—1957) принадлежал к первому, воспитанному революцией поколению ученых, посвятивших всю свою жизнь собиранию и исследованию поэтического творчества народа.

В. И. Чичеров вел большую литературную, организационную, научную и общественную работу. Он много сделал, подготавливая к печати юбилейное издание книги „Творчество народов СССР“ (1937), готовил к публикации и редактировал материалы экспедиции на север, в которой ранее сам принимал участие, — „По следам Рыбникова и Гильфердинга“ (1948), являлся членом редакционной коллегии журналов „Советская этнография“ и „Известия АН СССР. Отделение литературы и языка“. Будучи с 1943 года научным сотрудником Академии наук СССР, В. И. Чичеров сначала работал в фольклорном секторе Института этнографии, а с 1953 года возглавлял сектор народного творчества народов СССР в Институте мировой литературы им. А. М. Горького. Кроме того, В. И. Чичеров принимал участие в работе различных научных организаций, был членом Советского комитета славистов и т. п.

Тридцать лет своей жизни отдал В. И. Чичеров педагогической работе. Он читал курс фольклора в ряде высших учебных заведений, с середины сороковых годов начал преподавать в Московском университете (с 1953 г. заведовал там кафедрой фольклора) и руководил работой аспирантов в Академии общественных наук при ЦК КПСС.

Труды В. И. Чичерова начали появляться в печати уже в тридцатые годы. Часть его работ связана с педагогической деятельностью, это различные курсы фольклора, учебные пособия, программы и методические указания по народному творчеству. Многие из его трудов, как рассчитанных на специалистов, так и адресованных массовому читателю, печатались в периодической печати. Всего В. И. Чичеровым опубликовано свыше ста работ. В сороковые и пятидесятые годы вышел ряд

книг по народному творчеству под редакцией и с вступительными статьями В. И. Чичерова, например „Героическая поэзия древней Руси“ (1944), „Славянский фольклор“ (1951), „Исторические песни“ (1956) и др.

В. И. Чичеров уделял много внимания собиранию и исследованию советского фольклора, особенно поэтического творчества рабочих. Пристальное внимание к наиболее ценным в идейном и художественном отношении произведениям народного творчества помогло исследователю поставить ряд принципиально важных теоретических вопросов о специфике фольклора и литературы, о взаимоотношении традиции и авторского начала в фольклоре, о роли и значении коллективности народного творчества, о взглядах Маркса и Энгельса на фольклор и многие другие. Теоретические исследования В. И. Чичерова всегда основывались не только на тщательном изучении опубликованных и архивных материалов, но и на богатых личных наблюдениях — он был участником и руководителем ряда фольклорных экспедиций.

Отличительной чертой этого исключительно работоспособного, неутомимого исследователя, полностью отдавшего изучению народного творчества, является живой интерес к теоретическим, методологическим вопросам, к нерешенным, спорным вопросам фольклористики.

Так, много сделал В. И. Чичеров для решения вопроса о связи литературы с фольклором и различиях между ними. Этот вопрос и стоит в центре первого раздела книги. Взаимоотношению литературы и фольклора посвящены как теоретические статьи, которыми открывается сборник, так и исследования на частные темы (например, впервые публикуемая работа „Русская песня и песни-стихи А. В. Кольцова“, а также статья „Лермонтов и песня“).

Еще в двадцатые годы определился особый интерес В. И. Чичерова к проблемам развития русского героического эпоса, а также эпоса народов СССР. Вопросы традиции и новаторства в эпосе, роль индивидуального творчества сказителей в судьбах былины, изучение эпических сокровищ народов нашей страны, особенности содержания и формы эпоса в разные исторические периоды — вот те проблемы, которые ставятся в работах В. И. Чичерова, включенных во второй раздел.

Борясь за принципиальность советской фольклористики, за последовательную марксистско-ленинскую методологию, В. И. Чичеров выступал в своих научных работах, в педагогической, организационной и редакторской деятельности как подлинно советский ученый. С его именем связаны многие начинания советской фольклористики.

Владимир Иванович Чичеров сам начал подготавливать к печати эту книгу. Ряд статей он успел значительно дополнить и отредактировать. Безвременная смерть автора прервала эту работу.

1





ЛИТЕРАТУРА И УСТНОЕ НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО¹

Социалистический строй обеспечивает могучий расцвет талантов во всех областях жизни и творческой деятельности. Освобождение трудящихся от эксплуатации и национального гнета обуславливает широкий размах художественного творчества, о чем убедительно свидетельствует небывалый подъем профессионального искусства и искусства широких народных масс в странах социалистического лагеря. В противоположность буржуазному строю, который губит и калечит массу талантов из народа, народная власть, коммунистические и рабочие партии проявляют повседневную и деятельную заботу о развитии искусства, о расцвете талантов в среде рабочих, крестьян и интеллигенции.

В условиях антагонистического общества существует классовая противоположность между господствующими „верхами“ и угнетенными „низами“, что находит свое выражение и в искусстве. Социализм ликвидировал эксплуататорские классы. Все искусство при социализме служит народу и является его детищем. Но это, разумеется, вовсе не означает, что в условиях социализма, в условиях общности интересов всех социальных групп и при всеобщей грамотности населения „снимается“ всякое различие между литературой и фольклором в способах со-

¹Статья была опубликована в журнале „Коммунист“ № 14 за 1955 год. — *Ред.*

здания художественных произведений и что устное народное творчество в силу этого „поглощается“ литературой. Столь же неправомерно рассматривать формы в фольклоре как раз и навсегда данные и неизменные. Нельзя не видеть, что воздействие литературы на фольклор возрастает, что некоторые формы в фольклоре перестают быть в современных условиях живой тенденцией устного поэтического творчества, но отсюда отнюдь не следует, что фольклор перестает ныне существовать. В действительности дело обстоит так, что и литература и массовое народное творчество, фольклор, в условиях социализма растут и крепнут, получая новые, невиданные ранее, могучие стимулы для своего развития. Наряду с индивидуальным творчеством при социализме существует и коллективное творчество народа.

При этом следует иметь в виду, что коллективное творчество в условиях социализма не противоречит росту индивидуальных талантов, а, наоборот, способствует их расцвету. Народ порождает, создает и формирует гениев, индивидуальные таланты, сила которых — в единении с народом.

Вопрос о литературе и устном поэтическом творчестве масс, их соотношении и взаимодействии имеет, несомненно, большое теоретическое и практическое значение. Он весьма важен для понимания процесса развития искусства как в прошлом, так и в настоящем.

* * *

Коллективное творчество народных масс, народную поэзию обычно называют фольклором. Этот термин, принятый в международной науке, в переводе значит: мудрость народа, народное знание. Поэтическое творчество трудящихся масс действительно является не только видом искусства, но и вместилищем народных знаний, достижений культуры на разных этапах общественного развития. Величественный эпос, проникновенная лирика, народная драма создавались силой коллективного творчества. Это не значит, что произведения эти должны были обязательно слагаться и исполняться сразу несколькими людьми. Нередко произведение пе-

лось или сказывалось одним человеком. Но каждое такое произведение, независимо от того, создавалось ли оно одним 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 силами. Народное творчество дает нам ценный материал для понимания роли народа в общественной жизни, в истории культуры и искусства.

Большинство школ и направлений в литературоведении и фольклористике XIX века уделяло большое внимание коллективному творчеству народа, но сущность этого творчества понималась ими различно. Исследователи, стоявшие на идеалистических позициях, говорили о нем как о проявлении мистически понимаемого народного духа, существующего извечно и лишь одевающегося в разные национальные одежды. Этому противостояло материалистическое истолкование коллективного творчества как искусства народных масс, создаваемого в определенных условиях социальной жизни.

Проблема соотношения коллективного и индивидуального творчества являлась, таким образом, одним из выражений общей проблемы роли трудящихся масс в истории культуры и искусства. С особой силой эта проблема выдвигалась в периоды обострения классовой борьбы; так было, в частности, во второй половине XIX и в начале XX века. В то время идеологи реакционной буржуазии повели яростную атаку на демократические принципы в изучении искусства, объявили народ косной массой, не способной к творческой деятельности. Так, Фр. Ницше называл суеверием признание того, что народ способен творить ценности культуры и искусства. „Некрасивой и нефилософской массе, — писал он, — никогда не льстили так, как теперь, когда на ее лысую голову возложили венок гения“¹.

¹ Фр. Ницше, „Гомер и классическая филология“ (речь, 1869). Сочинения, т. I, 1912, стр. 13.

Теория, согласно которой фольклор рассматривался исключительно как создание господствующих эксплуататорских классов, вычеркивала народ из истории культуры. Эта теория не существовала изолированно; она впитывала в себя положения других идеалистических теорий. Так, в работах многих буржуазных исследователей утверждение о заимствованиях фольклора начинало звучать как утверждение о миграции культуры в господствующих классах, откуда, мол, произведения искусства, обычаи, культурные навыки спускаются в народ. Согласно этим концепциям, „косная масса“, не способная к созидательной деятельности, перенимает „моду“ от „высших“ кругов, когда там эта мода уже выходит из употребления. Одно из наиболее ярких выражений теория „сниженной культуры“ нашла в работах Ганса Наумана, написанных после первой мировой войны.

Подобными реакционными теориями и поныне заражена определенная часть буржуазных ученых, которые утверждают, что трудящиеся не способны к творчеству, что попытка понять народную культуру, народное искусство в их своеобразии, а не как ущербное отражение культуры господствующих, имущих классов „ненаучна“ и является „субъективным“ предположением отдельных фольклористов.

Эти взгляды имеют широкое хождение в реакционных кругах фольклористов капиталистических стран, но в то же время они вызвали и вызывают протест передовых деятелей культуры и науки, которые выступают против этой концепции творческого бесплодия народа. Так, в коммунистической печати капиталистических стран был опубликован ряд статей, посвященных великой роли народа в создании и развитии культуры. Борьба против реакционных концепций о творческом бесплодии трудящихся масс, правильное освещение взаимоотношения творчества народа и отдельных личностей, самодеятельного и профессионального искусства имеет большое значение для понимания закономерностей развития художественного творчества в прошлом и настоящем.

Марксизм утверждает, что народу принадлежит ре-

шающая 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 взаимосвязи дано А. М. Горьким. Еще в 1909 году, выступая против культа 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.

А. М. Горький указывал, что в основе обобщений, созданных индивидуальным гением, лежит творчество народа: „Зевса создал народ, Фидий воплотил его в мрамор“². Здесь утверждается, что искусство писателя, художника, скульптора только тогда достигает вершин, когда оно принадлежит народу, когда оно возникает как выражение идей, чувств, взглядов народа. Горький не принижал творчество писателя, а подчеркивал его значение как искусства, придающего особую силу и совершенство коллективному творчеству масс. В „Истории русской литературы“ Горький писал о Пушкине: „Он украсил народную песню и сказку блеском своего таланта, но оставил неизменными их смысл и силу“³.

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 искусства с народом, а художника — с творческим народным опытом, который он впитал и совершенствует.

Индивидуальное и коллективное творчество, следова-

¹ М. Горький. О литературе. М., „Советский писатель“, 1955, стр. 48.

² Там же, стр. 54.

³ М. Горький. История русской литературы. М., Гослитиздат, 1939, стр. 98—99.

тельно, только тогда приобретает огромное идейно-эстетическое значение в жизни общества, когда оно связано с жизнью народа и правдиво, художественно совершенно ее отражает. Но при этом необходимо учитывать, что, во-первых, характер и соотношение коллективного и индивидуального творчества на разных этапах развития 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, на котором возникло творчество индивидуальное, 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 изучаются как произведения античной литературы и в то же время как прекраснейшие создания коллективного народного творчества, относящиеся к „младенческому периоду жизни человеческого общества“. Та же неразграниченность индивидуального и коллективного творчества отмечается во многих произведениях западных и восточных народов.

В начальный период своего существования литературные формы еще не отделились целиком от форм коллективного народного творчества. С развитием классового общества постепенно углубляется разделение индивидуального и коллективного творчества. Но, разумеется, самое понятие коллективного и индивидуального творчества при этом нельзя трактовать отвлеченно, одинаково и неизменно для всех времен и народов. Индивидуальное и коллективное искусство имеет 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 выделялась личность. В условиях, когда, как писал Ф. Энгельс, племя оставалось границей че-

ловека 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, коллективное творчество являлось единственно возможной формой художественной деятельности отдельных индивидуальностей. Участие всей массы племени в обобщении жизненного опыта, общее стремление понять и изменить действительность явилось 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 Амирани, северокавказские и абхазские сказания о нартах и другие.

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

Развитие классовых отношений не могло оставить неизменными особенности коллективного творчества. С появлением классового общества идеология антагонистических классов отчетливо сказывается в различной трактовке образов, сюжетов сказаний и песен, создаваемых угнетенными массами и угнетателями. Примеры из эпоса народов СССР с полной ясностью подтверждают это. Обсуждение идейной сущности киргизских сказаний о Манасе, бурятского и монгольского эпоса „Гэсэр“, дискуссия по проблемам эпоса раскрыли факты антинародных искажений феодальными кругами творчества трудящихся масс.

В антагонистическом обществе и литература и массовая народная поэзия развиваются как искусство антагонистических классов. При этом и в господствующем и в угнетенном классах наблюдается постоянное взаимо-

действие литературы и коллективной народной поэзии. И связано это не только с тем, что эксплуататорские классы всегда стремились и стремятся воздействовать на ум и чувства угнетенных масс и в силу этого вынуждены прибегать к таким художественным формам, которые близки и доступны народу. Существенно отметить и другое: народ, передавая из поколения в поколение художественные ценности коллективного творчества, шлифуя их, создал столь богатую художественную культуру, не считаться с которой художники господствующих классов не могут; они широко пользуются ею, разумеется, в соответствии со своими целями.

Фольклор и литература, коллективное и индивидуальное художественное творчество сопутствуют друг другу в классовом обществе. Так, русское народное творчество XI—XVII веков 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. Недаром А. С. Пушкин писал, что изучение старинных песен, сказок и т. д. необходимо для совершенного знания свойств русского языка. Лермонтов, Гоголь, Толстой, Некрасов, Горький также считали, что коллективное творчество народа, фольклор, обогащает индивидуальное творчество профессионального художника. В то же время все выдающиеся мастера русской литературы подчеркивали, что писатель не должен слепо копировать фольклор. Копирование — удел стилизаторов, а не подлинных художников. Настоящий художник смело вторгается в устнопоэтическое творчество народа, отбирает в нем лучшее и творчески его развивает. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить сказки А. С. Пушкина.

Взаимодействие фольклора и литературы протекает в разных формах. Например, профессиональный художник нередко использует и обогащает темы, сюжеты, образы фольклора и выявляет еще отчетливее их ценность; он может использовать фольклор и не воспроиз-

водя его сюжеты и образы непосредственно, но подлинный художник никогда не ограничивается воспроизведением формы фольклорных произведений, а обогащает и развивает традиции устного поэтического творчества, раскрывая жизнь народа, его мысли, чувства и стремления. Конечно, в условиях классового общества на всех произведениях искусства лежит печать определенного класса. Но известно также, что лучшие, наиболее прогрессивные представители господствующих классов антагонистического общества, 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 всем творчеством гениальных писателей. „Слово о полку Игореве“, „Тристан и Изольда“, „Декамерон“, „Дон-Кихот“, творения Шекспира, Данте, Пушкина отмечены такой связью с коллективным творчеством народа. Но как бы ни были ощутимы связи произведений писателей с массовой народной поэзией в условиях классового общества, коллективное и индивидуальное творчество всегда разграничивается 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 содружестве с другим писателем; пока писатель ведет над ним работу, произведение не является достоянием масс, массы приобщаются к нему только после того, как оно получает окончательную редакцию, закрепленную в печати. Значит, в литературе процесс установления канонического текста произведения в известной мере отделен от непосредственно творческой деятельности масс и связывается с ней лишь генетически.

Иное дело — произведения коллективного народного творчества, здесь личное и коллективное начало объединены процессом создания художественного произведения столь крепко и непосредственно, что творческие ин-

дивидуальности людей поглощаются коллективом. Произведения народного творчества не имеют окончательной редакции. Каждый исполнитель произведения, если он способен к творчеству, создает, развивает, шлифует текст, выступает соавтором песни, сказания, принадлежащих народу.

Непрерывное творческое развитие и шлифовка художественных ценностей народного искусства объясняются особенностями творчества масс. Именно потому, что это — коллективное творчество народа, оно обычно не знает индивидуального авторства, столь характерного для литературы; авторское произведение, начиная жить жизнью народной поэзии, становится частью ее.

Рождение народных песен на основе стихотворений, написанных поэтами, выразительно раскрывает этот процесс. Стихи в таких случаях часто теряют имя автора. Вошли в народное творчество, утерев имя автора, песни „Вниз по матушке по Волге“, „Волга, реченька глубока“, „Вот мчится тройка удалая“, „Вдоль по улице метелица метет...“ и многие, многие другие. Текст стихов, становившихся песнями, менялся. Разумеется, говоря о том, что народной песнью становились переделки стихов поэтов, мы имеем в виду высокохудожественную творческую разработку их, а не бездарные искажения авторского текста, которые также иногда бывали (ср., например, искаженные переделки пушкинского „Узника“).

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

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

Конечно, анонимность народного творчества отнюдь не означает, что оно рождается само из себя, выявляя, как говорят идеалисты, мистический „дух народа“. Народные сказы и песни создаются не „духом“, а людьми, и нередко имена талантливых создателей и исполнителей народного творчества памятны, знамениты. О сказительнице Ирине Федосовой вдохновенно рассказал А. М. Горький в очерке „Вопленица“ и в эпосе „Жизнь Клима Самгина“. Подобные Ирине Федосовой мастера искусства русского и других народов исполняли традиционные народные произведения и импровизировали новые. Нередко их импровизации подхватывались и передавались из уст в уста. Так, по местному олонецкому преданию, выросли многие песни из импровизаций Ирины Федосовой. Но и тогда, когда импровизация оставалась не перенятой, она сохраняла непосредственную связь с творчеством коллектива. Это и понятно. Импровизация основывается на устойчивых традициях народного поэтического творчества, использует вошедшие в поэзию народа образы, сюжеты, поэтические приемы. Она поднимает то, что является достоянием коллективного искусства, на новую высоту, но остается в пределах этого коллективного творчества. Импровизация — талантливое индивидуальное выражение коллективной народной поэзии. Эта сущность импровизации с наибольшей ясностью видна на примере фольклора народов, у которых импровизация лежит в основе ряда жанров. Таковы многие народы Средней Азии, Кавказа, Сибири и Дальнего Востока, многие зарубежные народы. Импровизация составляет существенную часть их коллективного творчества. И только в тех случаях, когда

импровизаторы подчиняли себе коллективные традиции, выходили за их пределы, они становились творцами литературных 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. Таким же внешним признаком следует считать устную и письменную форму произведений.

Исторические обстоятельства складывались так, что устное поэтическое искусство народа развивалось как исполнительское творчество, в процессе которого совершенствовались мастерство певцов и рассказчиков, драматизация исполнения. О том, что произведения народной поэзии не просто повторяются, а исполняются, свидетельствует сам народ, говоря: „играть песню“. Опыт киносъемки сказочников-исполнителей, проведенный чехословацким фольклористом Сатке, опыты последовательного фотографирования мастеров народного творчества во время исполнения произведений эпоса и лирики как нельзя лучше свидетельствуют о своеобразии народного творчества как актерского „звучащего“ искусства.

Народ создал культуру устной художественной речи, достиг в ней подлинного мастерства, обогатив искусство. Но, подчеркивая роль устной формы для развития своеобразия поэтического творчества народа, надо отметить, что она в то же время ставит определенные границы, рамки художественной деятельности. Есть жанры, которые допускают и устное и письменное создание произведений; такова, например, лирическая поэзия. Есть жанры, для которых устность — преимущественная форма жизни произведения. Таковы загадки, некоторые виды сказок. Но есть жанры, которые почти исключают устную форму бытования, например роман, повесть и т. д.

В процессе развития художественного творчества, естественно, претерпевали изменения и жанры. Многообразие видов книжной лирической поэзии дало поэ-

там нового времени возможность с огромной полнотой отразить мир чувств и переживаний человека. Это отнюдь, конечно, не принижало обобщений, свойственных народной лирике, а являлось развитием ее, подъемом на новую ступень. Сокровищница, созданная коллективным творчеством народа, обогащалась новыми драгоценностями в результате художественной деятельности талантливых поэтов.

Малое распространение грамотности среди народных масс в условиях эксплуататорского строя — одна из причин того, что народное творчество сохраняется и развивается 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 упразднению фольклора как специфической формы художественного творчества, как своеобразного „звучащего искусства“ слова. Эта устная форма давала и дает большие возможности для развития коллективного творчества масс, которое проявляется не только в коллективной шлифовке ранее созданных произведений, но и в коллективном создании новых произведений, становящихся достоянием народа.

Отмечая отличительные черты народного творчества, надо специально остановиться на проблеме реализма народного творчества. В понимании ее разными исследователями все еще нет единства взглядов. Одни фольклористы отождествляют реализм народного творчества с реализмом литературы. Другие же замечают: „Реализм фольклора во многом отличается от реализма литературных произведений“¹.

В связи с расхождением в понимании вопроса о реализме народного творчества необходимо напомнить, что обычно вкладывается в понятие — реализм.

Термин „реализм“ обычно употребляется двояко: 1) расширительно, как обозначение жизненной правдивости изображаемых в искусстве явлений и 2) как

¹ „Русское народное поэтическое творчество. Пособие для ВУЗов“. Под общей редакцией проф. П. Г. Богатырева. Изд. 2-е, дополненное и исправленное. М., Учпедгиз, 1956, стр. 14.

обозначение литературного направления и творческого метода писателей.

Так как народное творчество правдиво отражает действительность и в нем даже фантастические образы связаны с конкретной исторической обстановкой, можно говорить о реалистическом характере фольклора (т. е. применять термин „реализм“ как обозначение жизненной правдивости изображаемого). Вместе с тем следует признать невозможным применение к традиционному народному творчеству термина „реализм“, понимаемого как творческий метод и как литературное направление.

Фр. Энгельс писал, что реализм предполагает не только жизненную правдивость деталей, но и типические характеры в типических обстоятельствах. В этом замечании Энгельса весьма знаменательно упоминание о типических характерах. 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 психики и т. д. Такой характер не может быть не только отождествлен с другим, но даже уподоблен другому. Реалистическая литература создала множество подобных образов — вспомним, например, в русской литературе образы Чацкого, Онегина, Чичикова и встретившихся ему героев „Мертвых душ“, Лизы Калитиной, Базарова, Анны Карениной, Андрея Болконского и многих других. Каждый образ реалистической литературы индивидуализирован и развивается по присущим ему законам.

Такой индивидуализации героев разных произведений в фольклоре нет. В фольклоре мы имеем, собственно, не типические характеры, а типические образы, обобщающие качества и свойства людей. Образы фольклора не разделяют, а, наоборот, объединяют разнообразные по сюжетам произведения. Герой сказки Иван в сущности один и тот же в разных сказках; разные прозвища его: крестьянский сын, дурак, царевич и др. — лишь варьируют детали образа, но не меняют его сущности. То же надо сказать о сказочной героине. В традиционной протяжной песне не только в пределах одной группы,

но и в разных — семейных, любовных, разбойничьих и др. — одни и те же образы доброго молодца, девицы-красавицы и других. Аналогична общность героев и героинь в других жанрах фольклора. Типический образ строится иначе, чем типический характер. В образе нет психологической индивидуализации, нет раскрытия личных особенностей данного персонажа. Образ дает обобщающее представление о типовом герое для целой группы коллективно создаваемых произведений. Поэтому в фольклоре становится возможным то, чему нет и не может быть места в литературе: коллективное творчество народа дает возможность контаминации однородных произведений (объединения их полностью или частично, создания на их основе нового текста), группируя их вокруг постоянного героя сказки, песни, эпоса.

Обобщенность образов народного творчества сочетается с обобщенностью рисуемых обстоятельств жизни, в которых герои и героини живут, радуются, страдают, борются с враждебными им персонажами. Обстоятельства места и действия в фольклоре чаще всего не содержат локальных или узкоконкретных признаков, а дают общие родовые черты (ср.: „у куста было у ракитова, у ключа было у студенова“; „у колодезя у глубокого“; „во темном лесу в самой чаще стоял дом“ и т. д.).

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. Такое обобщение дает возможность объединения и перегруппировки многих произведений и их частей в пределах жанра. Можно, следовательно, говорить о присущих фольклору тенденциях реализма, питающих литературу на всем пути ее развития, но нельзя говорить об исконном существовании в народной поэзии реализма как творческого метода создания произведений. Реализм в этом смысле слова в фольклоре обнаруживается в ряде случаев лишь как результат воздействия литературы и проникновения литературных произведений в устный народный репертуар. В целом же

о народном творчестве следует сказать, что в нем есть и всегда была реалистичность изображения жизни, — но эта реалистичность достигается особыми широко обобщающими приемами, которые коренятся в характере коллективного творчества, питающего индивидуальную художественную деятельность создателей литературы и искусства.

* * *

Литература и фольклор всегда были тесно связаны и всегда оказывали друг на друга существенное воздействие, но соотношение их в разные исторические эпохи было различно. Как было сказано выше, в литературе народов древнего мира совершенно ясна зависимость произведений от народных сказаний, легенд, песен и поэм; с течением времени эта связь произведений литературы и фольклора выступает в более сложных формах. В средние века на взаимоотношения литературы и фольклора накладывали отпечаток некоторые своеобразные формы использования фольклора писателями и проникновения в фольклор литературных произведений. Пробуждение у писателей и деятелей культуры нового времени интереса к творчеству народа и появление стремления использовать его богатства ведут к образованию иных по сравнению с прежними взаимоотношений литературы и фольклора. Все это можно легко увидеть в истории каждой национальной литературы, в том числе русской литературы XVIII и особенно XIX века.

Уже в первой половине XVIII века становится очевидным, что развитие русской литературы и искусства связано с обращением к народному творчеству. В середине XVIII столетия традиции народной поэзии использовались для создания новой русской литературы. Реформа стиха, проведенная Ломоносовым и Тредьяковским, открывшая историю русской книжной поэзии, ознаменовалась и исследованиями народного стихосложения и привлечением его к литературной практике. Вторая половина XVIII века была периодом накопления материалов народного творчества, издания их и использования в литературе классицистического и сентиментального направлений. Еще более широкое обращение

к фольклору характерно для писателей критического реализма.

Борьба реалистической русской литературы за правдивое изображение действительности была связана с развитием классовой борьбы и антикрепостническим движением. В этой борьбе активно участвовали передовые писатели и критики. В тридцатые—сороковые годы XIX века Белинский выступил против фальсификации народного творчества идеологами официальной народности и славянофильства. Он разоблачал реакционные утверждения о „преданности“ народа самодержавию, православию, крепостничеству. В русской народной поэзии Белинский видел яркое свидетельство величия творческих сил народа, непримиримого противоречия между этими силами и самодержавно-крепостническим строем.

Вопрос о народности литературы В. Г. Белинский связал с проблемой использования писателями массового народного творчества. В статье „Общее значение слова литература“ он прямо заявил, что русская литература при А. С. Пушкине встретила с народной поэзией. „...Вопрос о народной русской поэзии, — писал Белинский, — и теперь принадлежит к числу самых интересных вопросов современной русской литературы, потому что он сливается с вопросом о *народности в поэзии*“¹.

Перед писателями начала XIX века стояла задача создания реалистических произведений, народных и по форме и по содержанию. Пушкин, Лермонтов, Гоголь ввели в литературу народ в его истинном облике, создали подлинно народную русскую литературу, независимо от того, использовалась ими в тех или иных произведениях коллективная народная поэзия или нет. Внутренние, органические связи народной поэзии с литературными произведениями, даже непосредственно не использовавшими фольклор, несомненно, всегда были. Правильно отмечал А. М. Горький, характеризуя литературу начала XIX столетия и творчество Пушкина, что Пушкин был первым русским писателем, который обратил внимание на народное творчество и ввел его

¹ В. Г. Б е л и н с к и й. Полное собрание сочинений, т. V. М., Издательство Академии наук СССР, 1954, стр. 653.

в литературу, не искажая в угоду придворным поэтам. И мы вправе сказать, что имя А. С. Пушкина стоит одним из первых в ряду имен русских писателей, сохранивших подлинное звучание фольклора при использовании его в литературных произведениях. На творчество народа вслед за Пушкиным опирались Лермонтов, Гоголь, Кольцов и другие классики русской литературы.

Огромна была роль революционных демократов, которые направляли по верному пути творческую работу писателей над народной поэзией, требуя от них не подражания ей, не копирования ее, а глубокого раскрытия жизни народа, обогащения и возвышения массового народного творчества в произведениях литературы. Они рассматривали фольклор как отражения жизни народа и его революционной борьбы, как активное искусство, изменяющееся вместе с изменением социального положения масс.

Шестидесятые и последующие годы знаменуются дальнейшим укреплением традиций обращения к народной поэзии. Основным теоретическим положением, высказываемым прогрессивными деятелями культуры в то время, являлось положение о том, что индивидуальное творчество опирается на народное, коллективное творчество масс. Его разделяли Некрасов, Салтыков-Щедрин, Стасов; оно высказывалось деятелями изобразительных искусств, музыки. Композиторы, входившие в „могучую кучку“, Чайковский теоретически обосновывали и практически использовали таким образом народное творчество. К фольклору обращаются писатели, художники, композиторы, как к основе национального искусства, как к национальному достоянию, стремясь развить, углубить, обогатить национальное своеобразие творчества русского народа. В. В. Стасов не устал напоминать, что использование передовых национальных фольклорных традиций должно лечь в основу дальнейшего развития русского искусства. Он утверждал, что для русской школы в музыке характерна национальная конкретность, что широта использования народного творчества в русском искусстве определяется жизненностью этого творчества.

Живая жизнь народной поэзии способствовала широте восприятия и использования фольклора в русской литературе. Вместе с тем усилился и процесс проникновения литературных произведений в народные массы. Он свидетельствовал о возрастающей тяге масс к знаниям и литературному творчеству. Оторвавшись от книжных и нотных страниц, произведения профессионального искусства вливались в общее русло народного творчества. Они распространялись в массах, получали специфический распев, варьировались. Конечно, в гущу народа проникали произведения различного качества. В пореформенный период наряду с превосходными образцами лирики — такими, как пушкинские „Узник“, „Зимний вечер“, как лермонтовские „Колыбельная“, „Выхожу один я на дорогу“, как песня Кольцова „Обойми, поцелуй“ или Некрасова „Коробушка“, „Тройка“, „Огородник лихой“, — в народ проникли произведения низкопробные, не имеющие идейного и художественного значения.

Особенно большой поток низкопробных произведений влился в устный репертуар во второй половине XIX века. В девяностых годах А. М. Горький с тревогой обращал внимание деятелей культуры и искусства на то, что русская песня стала редкостью в деревне, что она превращается в достояние истории, уходит в прошлое. Горький отмечал, что то же творится с рисунком, со старинным русским орнаментом. Поэтому, рассматривая народное творчество этого периода, надо ориентироваться не на мещанскую и люмпенпролетарскую песню, а на передовые традиции народной лирики, на сохранившиеся в устном репертуаре произведения классиков русской литературы, которые обогащали массовое искусство народа.

В сближении индивидуального и коллективного творчества видную роль сыграли писатели, связавшие свою литературную и политическую судьбу с рабочим движением. О том, как интенсивно впитывалась литературой устная народная поэзия, свидетельствует прежде всего творчество А. М. Горького и Демьяна Бедного. На рубеже XX века наряду с рождением пролетарской литературы оформляется как особый вид народного

творчества рабочий фольклор. Если раньше различие между рабочей и крестьянской массовой поэзией едва ощущалось, то в эти годы можно было уже говорить о специфических формах творчества рабочих. Специфика эта не означала, конечно, что песни, сказы, поговорки, сложенные в среде рабочих, отрываются, изолируются от крестьянского массового искусства; они связаны между собою. Однако в девяностые и особенно в девятисотые годы поэзия рабочих масс начинает выделяться в самостоятельное русло.

В массовом творчестве рабочих особенно ярко наблюдаются признаки сближения индивидуального и коллективного творчества. Об этом говорит развитие в начале XX столетия массового стихотворного творчества рабочих. Литература, создаваемая пролетарскими поэтами, являлась частью большой русской литературы. Но наряду с произведениями пролетарских поэтов жило коллективное творчество рабочих.

Коллективному и индивидуальному творчеству рабочих присуще идейное единство. Но это идейное единство, разумеется, не стирало особенностей процесса создания художественных образов в фольклоре и в литературе. На массовом народном коллективном творчестве обязательно лежит печать обобщенной работы многих создателей и исполнителей произведения, а в литературе всегда имеются такие особенности индивидуального творчества, которые заставляют говорить о стиле писателя, общем для созданных им произведений.

Идейное сближение литературы и фольклора, очевидное уже в дореволюционном творчестве пролетариата, стало особенно ясным после Великой Октябрьской социалистической революции. Само выражение „народная поэзия“, „народное творчество“ приобрело иной смысл, чем раньше. Конечно, коллективное и индивидуальное творчество у нас, как и прежде, дополняют друг друга, но сам характер их изменился. Это обусловлено тем, что искусство в СССР создается дружелюбными классами социалистического общества. При социализме литература и фольклор отражают социалистическую действительность и выражают духовный об-

лик и идейный рост советских людей — активных строителей коммунизма. В то время как массовое народное творчество до революции обнажало кричащие противоречия антагонистического общества и враждебность эксплуататорского государства народу, для фольклора советского общества характерно утверждение социалистического строя, власти рабочих и крестьян.

Идейное единство, творческая связь и взаимное обогащение художественной деятельности писателей и широких народных масс в условиях советской действительности придают особое значение самодеятельному искусству. Современное самодеятельное искусство трудящихся связано с традициями дореволюционного народного творчества. И до революции были стихийные попытки мастеров народного искусства объединяться в коллективы; самые особенности некоторых форм народного творчества толкали к этому. Создавались хоровые коллективы на заводах и в деревнях; организовывались кружки любителей сценического искусства. Но дореволюционная самодеятельность все же коренным образом отличалась от нашей современной: художественная самодеятельность в Советской стране предстает как одно из выражений творческой деятельности раскрепощенного народа, хозяина своей судьбы.

Ни в какой мере нельзя рассматривать самодеятельное искусство народа как искусство „второго сорта“. В самодеятельности сохранены и развиваются веками создававшиеся традиции коллективного и индивидуального творчества трудящихся. Недаром массовые праздники песни становятся у нас всенародными торжествами. Закономерно и то, что с горячей любовью встречаются у нас кинофильмы, показывающие самодеятельность, что за рубежом, на международных фестивалях выступления наших народных ансамблей и хоров воспринимаются как показатель ярко расцветающей советской культуры.

Не правы те литературоведы и критики, которые пытаются представить дело так, будто творчество народа в условиях социализма ограничивается только индивидуальным творчеством (например, так сказано в некоторых статьях о советском фольклоре, публико-

вавшихся за последние годы в журнале „Новый мир“). Социализм не сужает, а расширяет рамки творчества народа. В нашей стране наряду с могучим расцветом индивидуального творчества сохраняются и обогащаются традиции коллективного народного творчества. При этом формы коллективного творчества у разных народов варьируются в зависимости от существующих традиций, оказывающих существенное воздействие не только на фольклор, но и на литературу.

На основе богатейших фольклорных традиций нередко рождаются такие формы поэтического искусства, которые стоят как бы на грани литературы и фольклора. К явлениям мирового художественного значения относится, например, творчество Сулеймана Стальского, стихи которого продолжали традиции фольклорных импровизаций и как бы возглавили рождающуюся литературу народов Дагестана. Таково же значение всемирно известного творчества Джамбула, играющего особую роль для литературы народов Средней Азии, родственных казахам.

Развивая искусство народных импровизаций, в которых традиционные художественные образы, обобщающие действительность, сочетаются с непосредственными впечатлениями от происходящего, акын складывает новую песню. Таково творчество Бобо Юнуса, создавшего дастаны „Герои родины“, „Богатырям города Ленина“ и многие другие. Участник традиционных соревнований певцов, импровизатор, владеющий всеми формами таджикской народной поэзии, Бобо Юнус вошел в историю таджикского фольклора и литературы как народный певец, посвятивший свой талант борьбе за новую, социалистическую жизнь. Среди импровизаторов-певцов — известные народные певцы Казахстана Омар Шипин, Джартыбай, Умбеталы, узбекские народные поэты Ислам-шаир, Фазыл-шаир, Эргаш-шаир, Пулкан-шаир, мордовские сказительницы Фекла Беззубова и Евфимия Кривошеева, карелка — слагательница рун Т. А. Перттунен... — всех не перечислить; они и создают и исполняют произведения народного творчества.

В современной народной поэзии рождаются новые высокохудожественные образы, отражающие социали-

стическую действительность; вместе с тем традиционные образы начинают жить новой жизнью. Так, новый смысл и значение приобретает образ голубя, приносящего весть счастья человеку; образ солнца, взошедшего над землей и рассеявшего мрак; образы орла и сокола, побеждающих ненастье; полноводной реки, несущей жизнь безводной пустыне. Подобных традиционных образов народного творчества, наполняемых в условиях советской действительности новым смыслом, великое множество. Фольклор при изображении жизни советских людей сохраняет те традиционные образы, которые осознаются как образы, связанные с современностью. Происходит тщательный критический отбор достижений художественного наследия, при котором одни ценности сохраняются как замечательные творения прошлого, другие же включаются в современное творчество масс как его важная составная часть. Критическая оценка и отбор традиционных поэтических средств и образов для изображения советской действительности играют немаловажную роль при создании новых произведений. Некритическое отношение к характеру образа, к переставшей творчески развиваться образной системе, к архаическим формам поэтического языка всегда приводило (приводит и сейчас) создателей современных произведений к ошибкам.

Бездарные стилизации под былины вызвали в свое время законное возмущение и острую критику. Подобные антихудожественные стилизации под традиционное народное творчество (независимо от того, импровизируются они или пишутся заранее) не могут быть отнесены к современному советскому фольклору. Мастера народного искусства и в импровизациях и в произведениях, создаваемых другими способами, сохраняют и развивают только живые традиции коллективного творчества, совершенствуя формы, органически связывая их с современностью.

Тем, что произведения народных певцов опираются на традиции народной поэзии, объясняется сохранение в творчестве советских народов коллективной импровизации — создания произведения в момент исполнения, причем не одним человеком, а несколькими. У разных

народов сохранились состязания певцов — акынов, хафизов и др. В коллективных импровизациях рождаются и короткие лирические четверостишия — частушки, коломыйки и подобные им — и большие песни эпического характера. Эта форма творчества известна, можно сказать, всем народам Советского Союза.

Но не только импровизации — живая форма современного народного творчества. Многие произведения народного творчества создаются в процессе постепенной шлифовки и обработки индивидуально или коллективно сочиненного текста. Именно эта форма получает широкое развитие в практике самодеятельных народных хоров, песни которых нередко выносятся на обсуждение пленумов Союза композиторов. Сочетание поэтической, музыкальной и исполнительской деятельности ведет к сохранению и развитию традиций коллективного творчества народа. Создание первоначального текста и напева песни отдельными участниками хора служит лишь истоком произведения, рождающегося в результате коллективной разработки и шлифовки в хоровом коллективе, продолжаемой народными массами. В Советском Союзе получили признание творческие коллективы Омского, Северного, Воронежского, Свердловского народных хоров, казачьи хоры и другие. Хор вичужских текстильщиков в открытом письме хору молодых строителей города Воронежа писал: „В нашем коллективе созданы „Песня ткачихи“, „Песня прядильщицы“, песни „Мы стоим за мир“, „Огни коммунизма“... Мы горды тем, что наша песня „Родина“ получила широкое распространение и всенародное признание“¹.

Распространение и признание получили многие песни, родившиеся в хорах. Эти песни, первоначальные тексты которых складывались в творческих группах хора, обрабатывались хором в распеве. Хор иной раз очень существенно менял предложенный текст, искал и находил наиболее выразительное сочетание слов с напевом. „Распевая“ песню, хор создавал ее.

Дальнейшие жизненные пути этих песен обычно те же, что и песен, сложенных вне хоров. Текст и мелодия

¹ „Советская музыка“, 1953, № 7, стр. 66.

их нередко подвергаются дальнейшей шлифовке. Шлифовке народ подвергает произведения и фольклорные и литературные по своему происхождению, приняв их в свой обиход. Примером может служить история песни „Мы красная кавалерия“. Она была создана А. д'Актилем (Френкелем) и Дм. Покрассом в 1920 году в Ростове-на-Дону по специальному заданию штаба Первой Конной Армии. Через три года, когда авторы услышали эту песню, которую народ полюбил, они поняли, что являются не столько авторами, сколько „родоначальниками“ этой песни.

Попутно заметим, что речь идет именно о шлифовке, а не о каком-либо искажении произведений. В условиях советской действительности великолепные народные традиции устной художественной речи бережно хранятся и развиваются, приобретают новое значение.

Непрерывно идет процесс рождения новых сказов и песен о нашем современнике. Народ создал, например, множество рассказов о событиях гражданской войны. Он воспевает таких героев гражданской войны, как Сергей Лазо, Щорс, Амангельды, Чапаев и многие другие. Бережно хранятся в памяти народной их подвиги. Образы народных героев запечатлены в многочисленных фольклорных и литературных произведениях.

В коллективном создании образов героев соединяются творческие усилия народа и поэта. Так складывался, например, легендарный образ Чапаева. В Чапаевской дивизии, среди населения Поволжья и Урала, Ивановской области и других местностей еще в годы сражений с белогвардейскими войсками из уст в уста передавались сказы о Чапаеве. В 1923 году появилась написанная по следам гражданской войны книга Дм. Фурманова „Чапаев“, в которой объединены документы, личные воспоминания, народные рассказы и легенды. Фурманов не остался в рамках обычного в народной легенде изображения Чапаева: легенда нередко склонна персонафицировать народный героизм. Творчески используя народные сказы и личные воспоминания, Фурманов нарисовал Чапаева в единстве с народом. Через десятилетие, в 1934 году, режиссерами Васильевыми был создан фильм о Чапаеве. Фильм и книга Фурманова

дали новую жизнь народным рассказам о Чапаеве; они засветились новым светом. Более того, появились новые народные рассказы, вызванные повестью и фильмом; в рассказы о Чапаеве вошли новые образы. Таковы, например, сказы о пулеметчице Анке.

Образ народного героя создается во взаимодействии коллективного и индивидуального творчества. В литературу как бы привносится коллективное творчество народа, обогащаемое индивидуальным талантом писателя. Процесс взаимообогащения развивается все более интенсивно. Именно путем взаимообогащения литературы и фольклора в годы Великой Отечественной войны создавались художественные образы Ковпака, Заслонова, Зои Космодемьянской, Гастелло и многих других героев.

Творческая совместная работа писателя и народа над героическим образом советского человека шла и продолжает идти при создании множества произведений. Литература и фольклор, порождаемые жизнью, неизбежно соприкасаются друг с другом. Замечателен образ В. И. Ленина, запечатленный народными рассказами. Отдельные стихи и поэмы двадцатых — тридцатых годов, созданные народными сказителями, рисовали Ленина в виде сказочного гиганта-богатыря, но этот полумифический образ был нехарактерен для творчества широких масс. В массах рождался, жил образ человека гениального, великого, мудрого и простого, возглавившего революционную борьбу народа. Именно таков Ленин в сказах, записанных от колхозников села Горок и напечатанных в книге „Творчество народов СССР“. Характерно, что в сказе об открытии сельской электростанции, записанном от колхозников Волоколамского района, Московской области, о Ленине говорится: „Смотрят на него все, и каждый умиляется: „Батюшки, да какой он человеческий человек!“

Тот же образ Ленина, что в творчестве народных масс, создается и в советской литературе. Владимир Маяковский, выражая мысли народа, сказал в поэме о В. И. Ленине: „Он был человек до конца человеческого“. Писатель, поэт, рисуя образ народного героя, раскрывает в нем именно те черты, которые делают его особенно близким и дорогим народу.

Разумеется, не все рожденные народом сказы, стихи, поэмы отвечают высоким художественным требованиям. Многие из них лишь намечают черты героического образа нашего современника, находятся в начале процесса создания эпоса наших дней. Но уже самое начало обещает многое. В середине тридцатых годов А. М. Горький, отмечая значение подобных произведений, справедливо писал:

„Литература пролетариата всех племен Союза Социалистических Советов ставит перед собою крайне трудную задачу — создать приемами реализма эпическое искусство, в котором отразился бы со всей возможною силою слова и полнотою героизм рабочего класса, строителя нового общества, — героизм индустриального вооружения страны и борьбы против всех и всяческих пережитков прошлого, которое особенно глубоко и крепко вросло в русскую деревню...

Речь идет, разумеется, не о том, чтоб создавать такие монументы словесного творчества, как, например, „Калевала“, „Эдда“, „Песнь о Нибелунгах“, но здесь уместно напомнить, что эти и подобные монументы созданы, отлиты из материала устного, коллективного творчества. Место этого материала в советской действительности занимает литературное сырье, о котором говорилось выше. Не преувеличивая его качества, нужно все-таки оценить значение его количества, а оно говорит о стремлении многих тысяч людей к творчеству поэзии и прозы“¹.

Создание в искусстве образа советского человека соединяет творчество масс и творчество поэта, выражающего идеи и чувства трудящихся.

Теснейшие связи литературы и творчества масс находят отражение в совместной работе художников-профессионалов и представителей массового творчества над образом, над сюжетами произведений. Песенная переработка стихов, „ответы“ на стихи поэтов характерны для современного творчества трудящихся. В них

¹ М. Горький, „Равнодушие не должно иметь места“. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 26. М., Гослитиздат, 1953, стр. 245—246.

отчетливо раскрывается единая сущность коллективного и индивидуального творчества советского народа.

В советской поэзии создан образ положительного героя современности. Таковы герои стихов-песен В. И. Лебедева-Кумача, М. В. Исаковского, А. Т. Твардовского, А. А. Суркова, К. М. Симонова, других поэтов. Живой образ современника входит в сознание советских людей. Но поэт в кратком стихотворении мало рассказывает о жизни своего героя — обычно рисуется один эпизод ее. Народ, восприняв этот образ, продолжает и развивает рассказ поэта. Видя в песенном герое самого себя, народ ведет его по дороге событий, создает его биографию. Так рождается новая форма коллективной работы над художественным образом. Обозначать эту форму как только литературную или только как фольклорную форму было бы неверно. Это коллективно творимая история героя нашего времени, это общая работа поэта и народных масс над художественным образом.

Многие песни и песенные образы утвердились в жизни именно как создания поэта и результат коллективного массового творчества. В этой связи уже неоднократно в печати упоминались песни о Катюше, о друзьях-однополчанах, о донецком шахтере и другие. Характеристика этой своеобразной формы коллективного творчества содержится и в статье А. Т. Твардовского „Ответ читателям „Василия Теркина““. Заклучая рассказ о том, как родился образ Василия Теркина и как шла работа над поэмой, А. Т. Твардовский 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“, как я уже отчасти говорил, — 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 свидетель-

ствуют письменные и устные отзывы читателей, довольно широкое распространение в народе“¹.

Во взаимодействии разных форм складывавшегося веками творческого опыта народа заключено богатство возможностей самодеятельного и профессионального творчества современности. Безусловно прав был М. В. Исаковский, когда писал о советской песне: „...современная народная песня — это значит самая лучшая песня, самая совершенная, самая распространенная, самая любимая народом... Если песня по-настоящему хороша, если она выражает дух нашего времени, если она очень широко распространена и любима народом, то ее с полным правом можно назвать народной песней, независимо от того, кто ее написал. И она с полным правом войдет в сокровищницу песенного искусства нашего народа“².

Народность не только песен, но и всех других произведений искусства предполагает высокую идейно-художественную ценность. Идейно-эстетический критерий, применяемый к произведениям коллективного и индивидуального творчества советской эпохи, должен быть единым, общим для тех и для других. Названия „народное искусство“ заслуживает только то, что отвечает строгим требованиям, предъявляемым советским народом к художественным ценностям. В единстве развития, во взаимодействии индивидуального и коллективного творчества — залог дальнейшего расцвета и обогащения искусства советского народа, создаваемого выдающимися писателями и миллионами одаренных людей, в которых революция пробудила жажду творчества во всех областях жизни.



¹ А. Т в а р д о в с к и й. Василий Теркин. Ответ читателям „Василия Теркина“. М., „Советский писатель“, 1953, стр. 224—225.

² М. Исаковский, „Заметки об одной статье“. „Новый мир“, 1951, № 10, стр. 265, 268.



ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ НАРОДНОГО ПОЭТИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА¹

1. ОСНОВОПОЛАГАЮЩИЙ ПРИЗНАК НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА¹

Николай Леонтьев известен как соавтор сказительницы М. Р. Голубковой и как критик, взволнованно ставящий вопросы народного творчества на страницах нашей печати. Его статья „Волхование и шаманство“, опубликованная в восьмом номере журнала „Новый мир“ за 1953 год, привлекла внимание и вызвала острый интерес к материалу, мимо которого обычно проходят равнодушно. Н. Леонтьев страстно, резко высказал свое мнение о состоянии фольклористики. Он предал гласности то, что настоятельно требует осуждения. Критика мертворожденных подделок под творчество народа, данная Н. Леонтьевым, нужна и своевременна. Высту-

¹ В 1952 году вышел сборник Института русской литературы АН СССР „Русское народное поэтическое творчество (Очерки русского народно-поэтического творчества советской эпохи)“ вызвавший резкие несогласия в среде фольклористов и обостривший споры не только о самых основных вопросах изучения народного творчества, но даже и о перспективах дальнейших судеб самого поэтического творчества народа. Здесь печатаются три статьи В. И. Чичерова, в которых выразилось его участие в этой дискуссии. — *Ред.*

² Статья была опубликована в „Литературной газете“ № 136, 17 ноября 1953 г. под названием „О народном творчестве“. — *Ред.*

пая против подделок, Н. Леонтьев вместе с тем правильно говорит о недопустимо бесстрастном отношении фольклористов к исследуемому материалу, о ложной академичности в изучении современного народно-поэтического творчества. Автор прав, высмеивая глубокомысленные разыскания в области графомании, требуя разработки теории народного творчества, его конкретного анализа.

Однако острая, местами поднимающаяся до сатирического памфлета, статья Леонтьева в положительной своей части построена на некоторых ложных утверждениях.

Н. Леонтьев, вслед за проф. Ю. Соколовым, говорит об устности как *основном* признаке дореволюционного народно-поэтического творчества. С меркой „устности“ Н. Леонтьев подходит и к современному творчеству. Признавая устность основополагающей чертой старого фольклора, чертой, не характерной для современного творчества народов СССР, Леонтьев пишет: „Вместо того чтобы определить исторические границы народной устной „литературы“, фольклористы начали измерять степень народности *современной* литературы, отбрасывая многое, не отвечающее критерию устности“.

В своем полемическом азарте Н. Леонтьев утверждает, что устное создание и даже исполнение произведений — пение и рассказывание — вообще чуждо советскому народу, и приходит к выводу: „Никакого советского фольклора — за исключением, может быть, части пословиц и частушек — как самостоятельной области советского искусства не существует“. Н. Леонтьев доказывает, что массовое творчество советских людей развивается в литературной, письменной форме. Вывод Н. Леонтьева о „смерти“ фольклора родился в результате того, что им было принято ложное утверждение устности как основополагающего признака народного творчества. Это утверждение увело Н. Леонтьева в сторону от понимания народного творчества как *коллективного искусства трудящихся*. В связи со сказанным приходится напомнить, что определение народного творчества как *устной поэзии* расходится с тем, что говорят о фольклоре классики марксизма в своих статьях и вы-

сказываниях, где фольклор раскрывается как коллективное творчество народных масс. О выражении чаяний и ожиданий народных в сказках, песнях и других произведениях говорил В. И. Ленин. И. В. Сталин указывал на коллективность творчества, говоря, что народ шлифует свои песни и доводит их до совершенства.

М. Горький теоретически развивал положение о том, что фольклор — это коллективное творчество народа, и запечатлевал процесс коллективного творчества в своих художественных произведениях. Можно отметить, что в рассказе „Как сложили песню“ писатель показал самый процесс создания песни.

Именно коллективность творчества и отличает фольклор от литературы — индивидуального художественного творчества в области прозы и поэзии. Помимо этого основного признака, народное творчество имеет ряд других, второстепенных — таких, как устная форма распространения, традиционность и другие. Но эти второстепенные признаки не являются постоянными и обязательными во всяких условиях и во все времена. Они должны учитываться, но они не могут считаться определяющими специфику народно-поэтического творчества.

Несмотря на утверждения Н. Леонтьева, творчество народных масс не умерло и не умирает. Оно продолжает жить и в индивидуальной и в коллективной художественной деятельности. Мысли о смерти массового творчества народов опровергаются многочисленными свидетельствами о развитии его, свидетельствами, на основании которых еще в 1937 году М. И. Калинин сказал: „Велико и многогранно творчество народов СССР. В науке, технике, искусствах — всюду небывалый расцвет культуры, национальной по форме, социалистической по содержанию. Творчество народов СССР особенно ярко проявилось в народной песне, в создании огромного количества народных хоров, оркестров, самостоятельных театральных кружков“¹.

В нашей стране развивается, обогащается индиви-

¹„М. И. Калинин об искусстве и литературе“. М., Гослитиздат, 1957, стр. 45—46.

дуальное и коллективное творчество. Оно появляется во всех областях жизни, не только в поэзии. Закрывать глаза на коллективное творчество ради индивидуального, как делает Н. Леонтьев, неправильно. Это значит недооценивать творческие возможности народных масс.

В условиях социалистической действительности широко развивается массовое творчество, которым народ откликается на все происходящее в жизни. Традиционные формы такого творчества не знали раньше организации художественных коллективов, систематической работы с исполнителями и создателями произведений, освоения мастерами народного искусства специальных знаний, нужных для творчества.

Самое проявление коллективного творчества в условиях советской действительности может быть различно: создание произведения или цикла произведений творческим коллективом; шлифовка произведения в процессе исполнения его; коллективная работа над художественным образом, над созданием образа героя. Все эти разновидности коллективного творчества не раз отмечались в статьях и корреспонденциях, печатавшихся в общей и специальной печати.

Можно напомнить, как в тридцатых годах в Дагестанской республике создали песнь о свободной жизни и о Ленине лезгинки-ковровщицы Сейра Гаджи, Сужа Баби, Кистоман Исламова. Песню они сложили за работой. Пестрый и красивый рисунок создавали они на своем ковре. В такт движению одна из девушек начала импровизировать: „Наша жизнь — ковер, созданный твоими руками, Ленин!“ Вторая добавила: „Ты создал его красивым, как огонь, Ленин!“ Так, слово за словом, образ за образом, слагалась одна из народных песен. Слагалась коллективно, подобно тому как некогда слагали песни в горьковских рассказах. Только песня в наше время рождалась другая — песня радости и счастья.

В газете „Правда“ 27 декабря 1949 года Павел Кузнецов в корреспонденции из Казахстана рассказал, как рождалась крылатая народная песня. Это было однажды утром в саду Джамбула. Народ пришел туда — степенные старики, женщины, бригадиры колхозных ка-

захских полей, пионеры. Шла беседа о жизни и деятельности И. В. Сталина.

„И как всегда на больших народных сборах, вплетается в людскую речь сначала тихий, едва слышный, как полет пчелы, звук струн. Вот он становится громче, взволнованнее. Люди затихают, и полным голосом поет домбра... начинается песня. Ее обычно при жизни запевал сам старейшина народных певцов. Песня летела из аула в аул, ее подхватывали и продолжали на прилийских склонах, в долинах Каспия, на берегах Балхаша акыны, а за ними — тысячи людей.

Нынче песню на народном сборе, по традиции степных певцов, поднял старый Джартыбай... Запев акына дружно подхватывают молодые, сильные голоса... Народный певец Умбеталы из колхоза имени Калинина первым продолжил песню... Как необычная, торжественная эстафета, передается песня от певца к певцу, из аула в аул, из района в район, из области в область. Крылатая, сердечная народная песня“.

Продолжая традиции коллективного творчества народа, создают новые песни творческие коллективы хоров. Нижне-Кисляйский хор Воронежской области коллективно создал песни „Трудовую колхозную“, „О Советской Армии“, вошедшие в репертуар других хоров и отдельных любителей-певцов. В послевоенное время тот же хор создал ряд новых песен. Песня „Доля-раздоля“ создана объединенным колхозным хором села Нижний Кисляй — в ее создании принимали участие более пятидесяти человек. Хор вичужских текстильщиков, давно уже известный творческой работой в области создания песен, в своем „Ответе хору молодых строителей города Воронежа“ (журнал „Советская музыка“, 1953, № 7) перечисляет ряд песен, созданных творческим коллективом хора: „Песню ткачихи“, „Поле золотое“ и другие. Коллективно создаются песни во множестве других хоров.

Коллективное творчество проявляется при создании многих песен и частушек. В колхозе „Ударник“, Калининской области, состязались в работе звенья Р. Мослаковой и А. Углановой. Однажды Р. Мослакова подошла к работающей подруге, чтобы узнать у нее,

как работает звено. Свой вопрос она задала в форме частушки. А. Угланова не придавала значения форме вопроса и собралась отвечать подруге обычно, но члены звена заинтересовались, стали подсказывать Углановой мысли, рифмы. Так возник ответ Углановой. Участки, на которых работали звенья, были смежными, это дало возможность членам звеньев, не прекращая работы, начать своеобразную переключку.

Возвращаясь с поля домой, девушки воссоздали сложенные ими частушки, а вечером на молодежном гулянье Римма и Тоня исполнили их, получив одобрение присутствующих. (Об этом факте сообщает Л. Ерофеева в исследовании „Народное поэтическое творчество“.)

С созданием произведения творческая работа коллектива над текстом не прекращается. Народ в наши дни шлифует песни, при этом не различая, чьи это песни — поэта или хоровых коллективов.

Особой формой коллективного творчества является творческая разработка художественных образов, например героев Великой Отечественной войны — Заслонова, Ковпака и других, о чьих подвигах было создано столько народных рассказов и легенд (и не только партизанами и на временно оккупированной территории, как утверждает Н. Леонтьев).

Часто происходит своего рода „творческий разговор“ поэта и народа. Народ, восприняв образ героя, очерченного стихотворением или песней, досказывает историю, начатую поэтом, вносит дополнительные штрихи в его характер. Общеизвестной, в результате специальных разысканий И. Н. Розанова, стала история простой советской девушки Катюши, о которой в предвоенные годы рассказал в песне М. В. Исаковский. О ее жизни и подвигах в годы Великой Отечественной войны поведал народ во вновь созданных песнях и стихах. „Парень молодой“ из песни П. Арманда „Тучи над городом встали“ в те же военные годы предстал в новых песнях о героях великих сражений. „Друзья-однополчане“ песни А. Фатьянова после войны встречаются вновь „на полях родной своей страны“. Они дают обещание:

Мы теперь такой канал построим,
Чтобы было видно по всему:
Здесь трудились мы, советские герои,
С боем отстаившие страну.

Судьбы этих и других героев, следовательно, не обрываются с созданием песни поэтом. Современность знает знаменательный факт творческого содружества поэта и народа. Поэт вызывает своими произведениями массовое творчество народа, и народ бережно хранит и коллективно создает продолжение рассказа, начатого поэтом. Талантливый и вдумчивый поэт А. Твардовский глубоко понял и почувствовал этот новый процесс художественного творчества и в „Ответе читателям „Василия Теркина““ верно сказал о своем герое, ставшем теперь достоянием народного творчества...¹

Творческое содружество, совместная деятельность писателя, поэта и участников массовой народной поэзии — знаменательное явление, свидетельствующее о глубоко, органическом *единстве советской литературы и коллективного творчества народа*. Вместе с тем оно говорит и о безмерно возросшей роли писателей в развитии массового народного искусства. Творчество советских писателей в наше время фактически возглавляет и массовую литературу, и фольклор. Для широких масс трудящихся произведения поэтов и писателей ныне являются образцами, на которые нередко ориентируются мастера народного искусства. Но, уча, писатели сами совершенствуются, используя тот огромный опыт, какой накоплен массовым творчеством народа. Элементы коллективного творчества входят в художественную деятельность литератора и обогащают ее.

Коллективное поэтическое творчество народных масс в наше время создается и письменным и устным путем. Сочетание их — принципиально новая черта современного массового искусства. Если в условиях массовой неграмотности устность являлась *почти единственной формой* поэтического творчества угнетенных масс, то в условиях социализма, при поголовной грамотности советских людей, устность сохраняется как *одна из*

¹ См. предшествующую статью, стр. 34. — *Ред.*

возможных форм распространения произведений, выявляющая исполнительское мастерство. Устность позволяет сочетать поэтическое и исполнительское творчество народных масс и расширяет возможности выявления талантов. Отрицание устности как одного из моментов, сопутствующих развитию народного творчества, так же неверно, как и утверждение, будто устность — признак, определяющий понятие народного творчества.

Представляется совершенно необходимым восстановить единственно правильное определение народно-поэтического творчества как коллективного творчества трудящихся. Исходя из этого определения, предстоит с надлежащей глубиной и основательностью изучить современное массовое искусство советского народа и дать четкую и нелицеприятную оценку тому, что создается. Псевдофольклор, подделки, образцы которых так остро критиковал Н. Леонтьев в своей статье, следует беспощадно осудить. С подобными произведениями надо вести борьбу. *Но нельзя допустить, чтобы пошлые подделки под фольклор закрыли от нас подлинное коллективное творчество народа.* Справедливо осужденные подделки еще не дают права утверждать, что коллективное творчество народа иссякло. Оно не может умереть, ибо оно творится народом.

2. О ЗАДАЧАХ СОВЕТСКОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ¹

Советские фольклористы провели значительную работу по собиранию и изучению современного народного поэтического творчества. Еще в 1937 году в редакционном предисловии к книге „Творчество народов СССР“ было указано: „Для книги собрано свыше 600 печатных листов советского фольклора, отобрано же и печатается лишь немногим больше 30 листов... редакция руководствовалась принципом: дать в книге... только лучшие, типичные произведения советского фольклора“. Надо

¹ Стагья была опубликована в журнале „Новый мир“ № 8 за 1954 г. под названием „Проблемы изучения советского народного поэтического творчества“. — *Ред.*

отметить при этом, что редакция „Творчества народов СССР“ сосредоточила у себя многие, но далеко не все записи, сделанные до середины тридцатых годов. С тех пор прошло еще полтора десятилетия и были записаны новые произведения. Материал за все эти годы был собран большой (правда, не всегда полноценный в идейном и художественном отношении).

Некоторые шаги сделаны и в области изучения народного творчества. Но, к сожалению, шаги робкие; иногда же исследовательские опыты были явно ошибочными. В советской критике неоднократно указывалось на ошибки, допускавшиеся фольклористами. Острее всего об этих ошибках говорилось в статьях Н. П. Леонтьева. В первой своей статье—„Затылком к будущему“ (1951)—Н. П. Леонтьев связывал эти ошибки с непреодоленными либерально-буржуазными теориями, и прежде всего с концепцией А. Н. Веселовского. Автор был прав: вредные теории либерально-буржуазной науки цепко держали советских фольклористов в течение долгого времени.

Ошибки становятся особенно очевидными, когда обращаешься к обобщающим трудам и учебным пособиям. Например, в учебных пособиях для вузов, учебнике Ю. М. Соколова „Русский фольклор“ (Учпедгиз, 1938), хрестоматии Н. П. Андреева „Русский фольклор“ (Учпедгиз, 1949) только названы произведения, сложенные в наше время; иногда им дается правильная, иногда ложная сценка; но закономерности развития народного поэтического творчества в условиях социализма не вскрыты и не объяснены. Явления поэтического народного искусства берутся статично — вне их развития или угасания; из простого перечня записанных и не оцененных надлежащим образом произведений механически делается вывод о том, что в наше время якобы развиваются все виды и жанры народного творчества, как бы они ни были архаичны и далеки от социалистической действительности. Так, Ю. М. Соколов, а позднее и я (а также многие другие фольклористы) утверждали, что наблюдается развитие сказочного эпоса в целом, включая сюда и волшебную сказку, о которой говорилось, что она будто бы живет, превращаясь в сказ-

ку-аллегория; утверждалось также, будто на основе были, исторических песен и причетей создается советский стихотворный народный эпос; утверждались и другие подобные положения, в которых сказалось непонимание процессов, совершающихся в поэтическом творчестве трудящихся масс.

Те же положения, что в сводных работах, мы находим — только в разрозненном виде — в специальных статьях и предисловиях к сборникам.

Ошибки фольклористов, отступавших от понимания народного творчества как коллективного искусства трудящихся масс, сказывались не только на сомнительной трактовке специальных проблем, но вели к необоснованному расширению предмета исследования — к включению в фольклор стихов литкружковцев, рифмоплетства псевдосказителей и т. п. Вследствие этого появилось искаженное представление об общем характере и ценности народного творчества советской эпохи. Ошибки эти хорошо нам известны из критики статей, публиковавшихся в „Советском фольклоре“ и „Советской этнографии“. Они явны в книге „Русское народное поэтическое творчество“ (Институт русской литературы (Пушкинский дом), Л., Изд-во АН СССР, 1952). В рецензиях и статьях правильно критиковались многие теоретические положения этой книги и с полным основанием осуждалось включение в народное творчество низкопробных стихов, подделок и стилизаций.

Критика работы фольклористов в связи с выходом в свет книги „Русское народное поэтическое творчество“ обнаружила слабость исследований, глубокую ошибочность ряда представлений, укоренившихся в фольклористике. На ряд таких ошибок правильно указал также Н. Леонтьев в статье, опубликованной в „Новом мире“ (1949, № 9). Эта его статья, как и последняя („Новый мир“ 1953, № 8), вызывает замечания и возражения не столько критическим разбором ошибочных положений науки и выдаваемых за народное творчество мертворожденных стилизаций, сколько общей направленностью: статьи Н. Леонтьева стремятся зачеркнуть целую научную область и нигилистически отрицают современное народное творчество. Самый факт появления нигилистиче-

ского отрицания народного творчества, как нам кажется, объясняется слабостями теоретической разработки основных проблем науки, существующими заблуждениями в понимании современного народного творчества, теоретическими блужданиями и шаткостью в оценке материала.

Устанавливая основные особенности советского народного поэтического творчества, надо прежде всего сформулировать понимание народного творчества в целом. Это тем более необходимо, что в определении предмета царит разнобой. Народное творчество определяют как непрофессиональное искусство, противопоставляемое профессиональному — литературе, музыке, живописи, скульптуре; как устную поэзию, противопоставляемую письменной; как анонимное творчество масс, противостоящее индивидуальному авторскому, и т. д. и т. п. Мы считаем полезным напомнить основное понимание народного творчества как *коллективного творчества трудовых народных масс, имеющего художественную ценность*. Коллективность народного творчества, являющаяся основной чертой его, разумеется, не исключает других, существенных, но все же менее важных признаков, проявляющихся в *большей или меньшей мере на разных этапах развития человеческого общества*, — устности, массовости, традиционности, анонимности и некоторых других. В данной статье мы специально остановимся на проблеме коллективности творчества. Вопросы устности народной поэзии, массовости ее и ряд других должны явиться темой специальных работ.

Понимание „фольклора“ как коллективного творчества народных масс содержится, например, в работах Маркса и Энгельса; уже ранние статьи Энгельса — „Немецкие народные книги“, „Скитания по Ломбардии“, „Родина Зигфрида“ и другие¹ — дают такое понимание; оно характерно и для высказываний, содержащихся в переписке и в трудах Маркса и Энгельса, написанных ими в последующие годы: „К критике политической экономии“ (Введение) Маркса, „Происхождение семьи, частной собственности и государства“ Энгельса

¹ См. К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. II, 1931.

и в других работах. О выражении чаяний и ожиданий народных в народном творчестве говорил В. И. Ленин. И. В. Сталин в беседе с Гаджибековым указывал на коллективность творчества, говоря, что народ шлифует свои песни в течение десятилетий и столетий и доводит их до совершенства. Исходя из марксистского понимания народного творчества, дореволюционная „Правда“ писала: „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 народных масс... Всякая народная, в том числе и рабочая, поэзия складывается таким образом, что начатое одними дополняется другими, изменяется третьими и заканчивается четвертыми лицами“¹. О коллективном творчестве говорил М. И. Калинин, утверждая, что народ-золотоискатель „выбирает, сохраняет и несет, шлифуя на протяжении многих десятилетий, только самое ценное, самое гениальное“².

М. Горький подчеркивал, что народное творчество — это коллективное творчество трудовых народных масс. Следует отметить, что почти одновременно с публикацией в „Правде“ статьи о народной поэзии А. М. Горький создал рассказ „Как сложили песню“, показав в ней самый процесс создания песни.

Забвение этих положений привело к шаткости и разнобою в оценке материалов, а также к антиисторическому стремлению увидеть в творчестве народных масс Советского государства прежде всего черты дореволюционного фольклора. Такое стремление вело к противоестественному для нашего времени разрыву между литературой и народным творчеством. *Вместо того чтобы рассматривать их в связи и единстве, их противопоставляли.*

Исследователи не осознали со всей глубиной изме-

¹ „Пути правды“, 1914, 6 апреля, № 56.

² „М. И. Калинин об искусстве и литературе“. М., Гослитиздат, 1957, стр. 156. Речь при вручении орденов деятелям казахского и украинского искусства в 1936 году; см. также речь при вручении орденов работникам Ленинградской консерватории в 1938 году (стр. 179—183).

нений, происшедших в искусстве народа нашей страны после победы пролетарской революции. Между тем только рассмотрение народного поэтического творчества как своеобразной формы художественной деятельности освобожденных Великой Октябрьской революцией трудовых масс позволяет правильно понять это творчество и найти правильное соотношение его с литературой.

Со времени победы революции народное творчество стало широко проявляться во всех областях жизни. Уже в 1918 году В. И. Ленин говорил, что революция дала прекрасный размах народному творчеству, имея при этом в виду непосредственную деятельность трудящихся в политической, общественной, военной, культурной жизни страны. И чем дальше шло укрепление и развитие Советского государства, тем шире и разнообразнее проявлялось народное творчество. Новаторская деятельность масс воплощалась в индивидуальном и коллективном творчестве. В усовершенствовании технической детали, в работе над станком, над машиной нередко принимали и принимают участие целые коллективы рабочих, техников, инженеров; этот коллективный труд и изобретательство советских людей гармонически сочетается с их индивидуальной творческой деятельностью. Связь коллективного творчества с индивидуальным осуществляется в пределах той или иной специальности, профессии; она, в условиях социализма, нередко проявляется также и в не специальных для данных людей областях, прежде всего в области культуры и искусства. Это одно из первых и ранних свидетельств всестороннего развития человека в социалистическом обществе.

Коллективное и индивидуальное творчество во всех областях жизни трудящихся масс дает богатые результаты уже в середине тридцатых годов. Многочисленные свидетельства о развитии его — в том числе и художественного, поэтического творчества — явились основанием для обобщения, данного М. И. Калининным в книге „Что дала советская власть трудящимся“ (1937), и приводившегося уже выше¹.

¹ См. предшествующую статью, стр. 37.— *Ред.*

Коллективное и индивидуальное творчество, в какой бы области жизни они ни проявились, *взаимно дополняют и обогащают* друг друга; отрицать значение того или другого — значит недоучитывать творческие возможности народных масс. Развитие культуры и искусства в СССР приводит не к поглощению одной формы творчества другой, а к их плодотворному взаимодействию.

Из этих положений и следует исходить, рассматривая вопрос о создаваемом в СССР народном искусстве, в том числе литературе и фольклоре как взаимно дополняющих формах индивидуального и коллективного поэтического творчества советского народа.

Социалистическое общество уничтожило противоположность индивидуального и коллективного творчества. Все искусство принадлежит народу и создается им. По своему существу творчество писателей и народных масс стало единым. Сохраняется лишь своеобразие коллективных и индивидуальных форм творчества, причем они не вносят принципиальных различий ни в идейное содержание, ни в приемы и способы изображения нашей действительности во вновь создаваемых произведениях. Поэтому стало недопустимым рассмотрение литературы и фольклора путем их противопоставления; они должны рассматриваться в их единстве — их взаимовлияние становится все более и более интенсивным. Народная поэзия, сохраняя свое значение для развития индивидуального искусства, ориентируется на лучшие создания советской литературы. Наблюдаемая в ряде случаев совместная деятельность писателя или поэта и трудящихся масс — знаменательное явление, свидетельствующее о глубоком, органическом единстве советской литературы и коллективного творчества народа. Вместе с тем оно говорит о возросшей роли писателей в развитии массового народного искусства. Творчество советских писателей в наше время фактически возглавляет и массовую самостоятельную литературу и фольклор. В советской литературе уже в тридцатых годах сформировались виды поэзии, слитые с творчеством широких слоев трудящихся. Таким видом подлинно народной массовой поэзии является советская массовая песня.

Лучшие советские массовые песни, созданные В.И.Лебедевым-Кумачом, М. В. Исаковским, А. А. Сурковым и рядом других поэтов-песенников в содружестве с композиторами, по праву заслуживают названия подлинно народных песен, так как и содержание и форма их народны в самом глубоком смысле этого слова. Сам советский народ признает их своими, народными; они получили общее признание и такое широкое распространение, какое соответствует распространению только лучших произведений классического фольклора. Такое принятие народом произведений литературы — высокая честь для писателя; оно свидетельствует о единстве процессов творчества трудящихся масс. Писатели в свою очередь используют тот большой опыт, какой накоплен массовым творчеством народа. Элементы коллективного творчества входят в художественную деятельность писателей, в литературу и обогащают ее. В свете сказанного следует рассматривать, например, новый и значительный для развития массового творчества народа вид коллективной поэтической деятельности — совместную работу народных масс и поэта над художественным образом. Эта форма коллективной работы получила развитие в годы Великой Отечественной войны; типична она и для послевоенного времени.

Совместное создание поэтом и народом поэтического образа, совместное повествование об истории жизни и подвигах героя зарождаются и развиваются в результате, условно говоря, „творческого разговора“ поэта и масс трудящихся¹.

Поэт вызывает своими произведениями массовое творчество народа, и народ бережно хранит и коллективно создает продолжения рассказа, начатого поэтом.

Творческое содружество, совместная деятельность писателя, поэта и массовой народной поэзии — знаменательное явление, свидетельствующее о глубоком, органическом единстве советской литературы и коллективного творчества народа. И литература и так называемый

¹ См., например, народные песни о Катюше, стихи о Василии Теркине, созданные по мотивам стихотворения М. Исаковского и поэмы А. Твардовского, и другие.

фольклор создается советским народом. Писатели в литературу приходят из тех же самых народных масс, которые создают произведения народного творчества и которые воспринимают как свои написанные писателями стихи, песни, рассказы и многое другое. Великая Октябрьская социалистическая революция вызвала огромный подъем творчества народа и в области художественного слова. Глубоко ошибочно замыкание народного творчества наших дней в традиционные фольклорные формы. Современное творчество народа в области художественного слова — это литературная и фольклорная деятельность народа, это, следовательно, гармонически сочетающееся индивидуальное и коллективное поэтическое искусство. Отграничивание и изоляция одного от другого проводятся исключительно по формальному признаку, что способствует сохранению и закреплению многих ложных утверждений и выводов.

Советская фольклористика в результате проведенного ею собирания и предварительного изучения материала, в результате критического рассмотрения сделанных работ и осуждения содержащихся в них ошибок встает на новые пути исследований. Это требует прежде всего утверждения понятия народного творчества как *оценочного понятия*, идентичного понятию подлинного народного искусства. Оценочность понятия „народное искусство“, „народное творчество“ подчеркивалась неоднократно крупнейшими деятелями культуры, науки, искусства. Отбор, сохранение и шлифовка народом лучшего из того, что создается массами народа и его поэтами (см. высказывание М. И. Калинина: „Песни действительно великих поэтов народ поет, не может не петь в силу своей музыкальности...“¹), приводят к сосредоточению воедино высоких культурных и художественных ценностей, к образованию тех основ национального искусства, без которых не может развиваться творчество народа...

О высоком значении музыкального и песенного творчества народа для развития советского искусства гово-

¹ „М. И. Калинин об искусстве и литературе“, стр. 180.

рил А. А. Жданов в выступлении на совещании деятелей музыки в ЦК ВКП(б).

В свете этих высказываний становится ясно, что под народным творчеством понимается коллективно сохраняемое и совершенствуемое высокохудожественное искусство народа, выражающее его идеи, чувства, настроения, на которое опирается творчество писателей, композиторов, художников. К произведениям народного творчества должно относиться только то, что действительно ценно в идейном и художественном отношении. Отступление от этого правила, снятие идейного или эстетического критерия (а то и того и другого) открывает широкие возможности для отнесения к народному творчеству любого неумелого и нехудожественного, а иной раз даже порочного произведения, написанного или устно изложенного досужим любителем прозы или поэзии. Такой материал может быть интересен для специальных разысканий того или иного характера, но отношения к народному творчеству он не имеет. Следует строго и последовательно различать народное творчество — высокохудожественные создания поэтического искусства народа — и поэтическую, прозаическую, музыкальную и другую деятельность широких кругов трудящихся, имеющую специальный интерес, но нередко не являющуюся прямым источником народных художественных сокровищ. Такого размежевания народного творчества и произведений, создаваемых письменно и устно, индивидуально и коллективно массами трудящихся, к сожалению, часто не проводится. Это очевидно на примере книги „Русское народное поэтическое творчество“, где опубликована масса антихудожественных произведений и где в полной мере сказался один из крупнейших пороков советской фольклористики — культивирование механического перенесения всех традиционных жанров и форм коллективного творчества народных масс из прошлого в современность. При таком перенесении старых жанров и форм совершенно не принимается во внимание их жизнеспособность, их соответствие уровню и характеру советской культуры.

Современное народное поэтическое творчество дает

и может дать действительно ценный в художественном отношении материал только в пределах жанров, живущих активной живой жизнью. Попытки создания произведений в жанре, характерном для народного творчества прошлых эпох, но ставшем архаическим в современности и сохраняемом лишь как художественное наследие, обречены на провал и могут рассматриваться лишь как проявление индивидуально-литературной работы отдельных любителей фольклорной экзотики или же мастеров народного творчества, идущих по пути стилизаций — складывания текстов в духе традиционных жанров народного творчества. Выразительные образцы подобного стихоплетства и справедливую критику их развернул Н. Леонтьев в опубликованных журналом „Новый мир“ статьях. Не развиваются и не могут развиваться ни былины, ни волшебные сказки, ни другие жанры, характеризующиеся архаической образностью, формой, языком, и тем более жанры, связанные с бытовыми предрассудками и суевериями дореволюционной России, — обрядовая поэзия и прочее. При использовании традиций таких жанров всегда будет обнаруживаться разрыв содержания и формы.

Следует тут же отметить, что самые попытки создания новых произведений в пределах названных жанров традиционной поэзии почти всегда выводят сочинительство за пределы коллективного творчества. Примером тому служит так называемое сказительство, то есть создание произведений в стиле архаического эпоса (например, русских былин или исторических песен), которые некоторые исследователи до сих пор считают одной из значительных форм народной поэзии. Так, в сборнике „Русское народное поэтическое творчество“ утверждается: „Творчество отдельных сказителей, несмотря на... особенности, делающие его внешне близким к литературе, не является творчеством исключительно индивидуальным. Оно содержит в себе характерные черты также и коллективного художественного мышления“¹. Признаками такого коллективного худо-

¹А. М. Астахова, И. Н. Дмитраков, „Введение“. „Очерки русского народного поэтического творчества советской эпохи“. М.—Л., 1952, стр. 43.

жественного мышления авторы труда по советскому фольклору признают разработку сказителями одних и тех же тем, идейно близких образов, усвоение художественных достижений одних сказителей другими.

Однако согласиться с этими утверждениями нельзя. Сказительство действительно являлось разновидностью коллективного творчества народов в прошлом. Суть сказительства заключалась в разработке и исполнении традиционного народного эпоса. Сохраняя и шлифуя эпические сказания и песни, сказители (в этом с ними сближались сказочники и народные певцы) нередко связывали исполняемые произведения с современностью, иногда давали им иное звучание, преломляя их сквозь призму происходящего, или же повествовали их как правдивые истории далекого прошлого. При этом сказители всегда оставались в пределах сложившегося эпоса народа, лишь дополняя своим талантом народное коллективное творчество. Следовательно, в отношении традиционного сказительства речь может идти не о том, что художественные достижения одних сказителей заимствуются другими, а об осмыслении и передаче коллективного творчества трудового народа. Зависимость индивидуального таланта от мощи коллективного творчества сказывается в единстве, в общности художественной передачи сюжета, конкретизации образа, раскрытии основных идей произведения. Варианты отдельных сказителей при этом служат лишь уточнению и разностороннему выявлению единства и цельности эпических сказаний народных масс. Подтверждение сказанному легко можно найти, обратясь к эпосу любого народа. Таковы, например, русские былины, в которых центральным образом предстает образ независимой и могучей Руси; богатыри русских былин раскрыты в произведениях, записанных в разных местах и в разное время, как типы, живущие в сознании всего народа и не допускающие изменения в трактовке. Таковы же эпические сказания других народов. Искажение их, а вместе с тем отказ от народного понимания образа и изменение его происходили лишь в случае переработки эпоса в целях и интересах господствующего класса.

Когда же эпический сюжет или образ обрабатывался писателем, допускаемые им привнесения превращали эпические сказания народа в индивидуальное творчество, вводили фольклор в литературу — и это при условии сохранения темы, сюжета, образа и героя, а иногда идеи народного произведения. Чтобы не быть голословным, можно сослаться на литературные интерпретации легенд о Дон-Жуане, о Фаусте, русских былин, эпоса о Кыз-Жыбеке и других произведений. Писатели, разрабатывающие народные сюжеты и образы народных эпических сказаний, не превращались в сказителей и сказочников, и их произведения на фольклорные темы справедливо рассматриваются в кругу созданных ими литературных произведений, а не эпоса народа. Происходит так потому, что творческая индивидуальность писателя, обогащаемая в процессе использования коллективной народной поэзии, остается не подчиненной ей, а, как говорил А. М. Горький, поднимает ее и украшает блеском своего таланта.

Сущность сказительства обнаруживает связанность этого вида коллективного творчества народа с определенными, исторически обусловленными формами эпоса. Когда же деятельность сказителей начинают переключать на другие виды творчества, она теряет свой исконный характер, перестает быть выражением коллективного творчества народа. Материалы из истории эпоса и лирики народов СССР это подтверждают весьма убедительно. Тридцатые годы ознаменовались построением социализма в СССР. Коллективизация, индустриализация страны, культурная революция, огромные завоевания и достижения советских людей — таково содержание этого периода в истории нашей страны. Ставшая ныне историческим документом, характеризующим середину тридцатых годов, книга „Творчество народов СССР“ суммировала происходящее в культуре и искусстве советских наций и народностей, говоря в редакционном предисловии: „Великая социалистическая революция раскрыла все источники народного творчества. Впервые все народы СССР запели громко, свободно, во всю мощь своего голоса, от всей своей окрыленной

победами души... Может ли не петь, не творить народ среди этих чудес, которые требуют поэтического образа, требуют лирического чувства, требуют напевного слова! И народное творчество распускается пышным садом вокруг социалистического строительства, сопровождает всякий шаг его, отмечает каждую новую победу“.

В атмосфере огромного творческого подъема у всех мастеров народного искусства закономерно рождается стремление поэтически рассказать о современности, выразить народные чувства и переживания. Естественно, при этом используются прежде всего те формы, которые являются достоянием традиционного искусства народа и которыми в совершенстве владеют исполнители произведений фольклора. Стремление дать монументальную картину социалистического строительства, рассказать о героике боев и трудовых будней возникает и у исполнителей традиционного эпоса. Не владея другими средствами, кроме средств эпического повествования прошедших эпох, сказители попытались, используя их, создать произведения с советской тематикой. Так, после 1936 года одна за другой создаются новые былины, новины, стихотворные сказы, причеты и подобные им тексты. Эти попытки создания нового, советского эпоса объективно имели большое значение: они звали к массовому творчеству, толкали к поискам новых путей народного искусства. Правительство и общественность высоко оценили творческую инициативу и деятельность выдающихся сказителей. Многие из них были награждены орденами. Некоторые сказители и сказочники были приняты в Союз советских писателей.

Свидетельствуя о подъеме творчества трудящихся в условиях победившего социализма, работа сказителей над созданием нового эпоса не могла и не может быть уподоблена работе в области традиционных эпических поэм и сказаний. Обращаясь к советской тематике, сказители вступали на путь индивидуального создания новых произведений, *стилизуемых* ими под традиционный эпос. Собственно, тут не было места для творчества; имелась более или менее удачная, лучшая или худшая стилизация. А раз это была стилизация,

искусственное воспроизведение давно выработанных форм, то коллективного творчества уже не могло быть.

Развитие коллективного поэтического творчества пошло путем массовой народной поэзии (в национальных республиках имеют место также импровизации); стилизации же, начатые сказителями, в некоторой мере сохранились и в последующие годы, но сохранились как далекие от подлинного народного искусства опыты плетения древних словес на современную тематику, осуществляемые людьми, лишенными художественного вкуса и понимания поэтической правды. Резкую и правильную критику мертворожденных былин, стихотворных сказов, причетей и подобных произведений дал в своих статьях Н. Леонтьев.

Сказительство как вид советского народного поэтического творчества отмерло, придя к своему естественному концу через форму индивидуальных стилизаций. Но смерть сказительства не может быть отождествлена с судьбами народного творчества. Коллективное поэтическое творчество народных масс продолжает жить, но проявляется оно сейчас далеко не во всех видах и жанрах. К нему надо подходить исторически, вскрывая его специфику, характерную для того или другого этапа развития человеческого общества.

Проведенные советскими фольклористами разыскания показывают, что в наших условиях коллективные формы творчества развертываются в песенной поэзии (индивидуально исполняемых и хоровых песнях и частушках), в бытовом рассказе и анекдоте, в пословичном жанре. *Специфика* коллективного творчества в социалистическом обществе обуславливается отмеченным выше закономерно возникшим *единством литературы и фольклора*, при котором индивидуальная и коллективная поэтическая деятельность является лишь *формами* творчества народа, *дополняющими, взаимовлияющими и взаимообогащающими друг друга*. Такой характер коллективного творчества, при всем том, что сохраняются признаки, отличающие его от творчества индивидуального, не позволяет отождествлять его с коллективным творчеством как доклассового, так и клас

сового антагонистического общества. К сожалению, конкретное изучение разновидностей коллективного творчества народных масс фольклористикой еще не осуществлено. В этом направлении необходимо вести исследования. Но некоторые выводы из наблюдений над народным творчеством можно сделать и сейчас. На основании большого количества собранных фактов можно утверждать, что коллективное творчество народных масс проявляется в процессе создания и бытования отдельных произведений и в процессе создания и шлифовки отдельных художественных образов.

Обобщая наблюдения над народным коллективным творчеством, сделанные в фольклористике, следует особо остановиться на вопросах: сохранения традиций народных импровизаций (одним человеком или несколькими лицами); работы творческих коллективов над созданием отдельной песни; коллективной разработки образов, вокруг которых группируются сюжетно разнообразные произведения.

Проблема импровизации нередко трактуется как проблема индивидуализированного искусства. Это в известной мере обосновано: импровизации дают большие возможности для проявления личного творчества; образ художника-импровизатора нам хорошо знаком и по литературе — хотя бы по „Египетским ночам“ А. С. Пушкина, в которых раскрыто творчество импровизатора, не исходящее из коллективных народных традиций. Но форма импровизаций дает не меньшие возможности и для проявления творчества коллективного. В таких случаях обобщается и конкретизируется в повествовании о событиях текущей жизни поэтический опыт народных масс. Импровизации, возникающие как обобщение и воплощение в художественных текстах коллективного творчества, становятся возможными только в результате того, что отдельные исполнители длительно и тщательно овладевают образностью, поэтическими приемами, различными художественными средствами изображения действительности, которые разработаны и все время творчески развиваются народными массами. В таких импровизациях поэтическая индивидуальность исполнителя произведения остается слитой с творчеством кол-

лектива, не противостоит ему, не приводит к преобладанию индивидуального своеобразия в разработке образа, как это имеет место в литературе, даже в случае использования сюжета (а не только отдельных художественных средств). Коллективную сущность творчества в народных импровизациях глубоко понимал и прекрасно обрисовал А. М. Горький на примере создания песни двумя женщинами, тоскующими по родной деревне („Как сложили песню“), на примере описания творчества в пленницы Ирины Федосовой („Вопленица“, корреспонденция с нижегородской ярмарки) и в других эпизодах, введенных в очерки, романы, повести. Характерной особенностью таких импровизаций, покоящихся на традициях народной поэзии, является часто обнаруживаемая возможность коллективного импровизирования (двумя и большим количеством лиц), чего не может быть в литературе. В фольклоре такие коллективные импровизации приводят к созданию своеобразных форм исполнения произведений и даже к появлению особых жанров. Таковы, например, формы вопросов и ответов, диалога в исполнении частушек; таков айтыс народов Средней Азии — состязание певцов-импровизаторов; таково поочередное пение импровизаций собравшимися мастерами народного творчества и т. д.

Импровизационное творчество в фольклоре проявляется разно: оно неодинаково в разных жанрах, оно сильнее развито у одних народов, слабее — у других, но оно *обычно* в поэзии народов.

У русских в прошлом наиболее широко оно применялось в причетах; но и при исполнении героического и исторического эпоса, при рассказывании сказок, в пределах ранее созданных сюжетов, импровизационные возможности исполнителей раскрывались также достаточно широко. Текст традиционных произведений не заучивался, а в большинстве случаев творился заново в каждом новом исполнении.

В наше время импровизационность ярко проявляется в рассказывании бытовых, героических, анекдотических рассказов, в создании новых и изменении старых частушек, в многоголосном распевании песенных напевов.

Но есть народы, в коллективном творчестве которых импровизационность занимает особенно большое место. Таковы некоторые народы Кавказа, Средней Азии, Сибири. Характеризуя один из таких народов в последней четверти прошлого века, бытописатель казахского народа К. Андреев писал: „Каждый киргизец — импровизатор. Довольно самого обыкновенного явления, чтобы воспламенить восторг в пылком ординце и заставить его без приготовления выражать... чувства души, свободной и горделивой“¹.

Современные исследователи казахского советского народного поэтического творчества в связи с этими свидетельствами прошлого времени отмечают, что импровизационность и в современности сохраняется как живая и мощная форма коллективного творчества народа. Они указывают, что в казахской поэтической культуре сейчас живут и массовые импровизации и импровизации акынов², что по-прежнему обобщения действительности в народном художественном образе, с одной стороны, производятся на освоенном импровизатором в качестве житейской мудрости общественном и трудовом опыте масс, с другой — на непосредственных впечатлениях творца фольклора в момент импровизации³. Вместе с тем народные импровизации в условиях советской действительности приобретают новые черты. На примере судеб импровизации в казахском фольклоре исследователи убедительно доказывают, что те из казахских народных певцов и акынов, которые в прошлом соединяли в одном лице сказителя и импровизатора новых песен, предпочитают теперь создавать новые импровизированные песни⁴. В отличие от сказителей, которые оказались творящими в пределах отжившей и отживающей традиции с ее старыми формами, акыны, ашуги и

¹ Цитируется по рукописи „Казахское народно-поэтическое творчество советской эпохи“ (очерки). Алма-Ата, стр. 50. (До революции киргизами называли и киргизов и казахов. — *Ред.*)

² Там же, стр. 91; цитируемые главы очерков написаны членом корреспондентом АН Казахской ССР Н. С. Смирновой.

³ Там же, стр. 44.

⁴ Там же, стр. 98.

другие импровизаторы связали свой творческий рост с достигшей блестящего расцвета советской песней¹.

Разыскания в области импровизаций как вида коллективного народного творчества казахов подтверждается наблюдениями над импровизациями, известными в современном фольклоре других народов. Еще в тридцатых годах в сборниках песенной поэзии народов СССР были опубликованы импровизации, записанные у саами и других народов. Прекрасными образцами их являются, например, саамские и эвенкийские песни, напечатанные в сборнике „Творчество народов СССР“ (1937). Большой интерес и научную ценность имеют народные импровизации, данные в подлиннике и эквиритмическом переводе в сборнике „Народные песни о Ленине и Сталине“ (1938), содержащем расшифровку фонографических записей. Особенно выразительны в этом сборнике песни народов Севера и Дальнего Востока.

Нередко в таких импровизациях наряду с традиционной и вновь создаваемой художественной образностью звучат простые интонации, обращения к тому, о ком говорит песня или для кого импровизирует певец.

Описание обстановки создания народных импровизаций мы находим не только в записях фольклористов, но также в корреспонденциях и очерках писателей. Выразителен, например, очерк С. Маршака, рассказывающего, как он вместе с Героем Советского Союза Маликом Габдуллиным слушал импровизацию Джамбула². Интересны и многие другие очерки, опубликованные в периодической печати тридцатых—пятидесятых годов. Эти описания свидетельствуют, что народные импровизации, как вид коллективного творчества, могут быть различны. Путем импровизации могут быть созданы новые произведения. Но импровизация может осуществляться также в пределах ранее созданного сюжета и вести к созданию вариантов произведений народного творчества; импровизация в ряде случаев является формой шлифовки произведений.

¹ „Казахское народно-поэтическое творчество советской эпохи“ (очерки), стр. 100.

² „Литературная газета“, 1946, 6 августа.

Наряду с импровизациями в фольклоре широко распространена коллективная работа над созданием новых текстов. Эта форма близка к форме народных импровизаций, но отличается от нее тем, что произведение создается не в момент исполнения его, а подготавливается предварительно путем объединения усилий многих людей. Традиции коллективной народной поэзии, поэтическая образность, характерная для нее, приемы построения произведений того или другого жанра, установившиеся в фольклоре данного периода, являются теми опорными пунктами, на которых покоится одновременное творчество целого коллектива людей. При таком массовом творчестве поэтические индивидуальности выявляются как обобщенный коллективный автор. Новые произведения, создаваемые таким путем, не имеют специфических индивидуальных черт, а принадлежат всем и каждому, кто трудится над созданием текста. Так создаются, в частности, многие песни в народных хорах; так создаются нередко частушки.

О таком сложении частушек сообщал, например, Р. М. Акульшин в отчете о поездке в Воронежскую область. Он рассказывал: „В селе ожидали приезда кандидата в Верховный Совет от данного избирательного округа — товарища Каманина. Председатель сельсовета Мария Михайловна Туликина весело предложила: „Давайте придумывать песню про Каманина, а то завтра о чем будем петь?“ Меня удивило, что, когда она предложила сочинять частушки, никто из присутствующих не сказал: „Разве мы сумеем? Ничего из этого не выйдет“. У всех загорелись глаза, на лице каждого было написано: „Вот интересно, получится что-нибудь из этого или нет“, и выражение было такое, что должно что-то получиться“.

Р. М. Акульшин рассказывал, как слово за словом рождались частушки о выбираемых в Верховный Совет депутатах, как их закрепляли в памяти. Создавая новые частушки, колхозники опирались на известные им, любимые или ранее сложенные частушки и творчески использовали многие из них. Р. М. Акульшин приводит примеры развития образов распространенных частушек при сложении новых. Коллективная традиция частушеч-

ного творчества играла определяющую роль в процессе создания новых текстов. Когда были созданы новые частушки, их „тут же попробовали спеть, — на собрании был гармонист. Оказалось, что частушки хорошо вкладываются в местный напев. Их пропели несколько раз вдвоем и втроем. Затем Мария Михайловна предложила спеть хором“¹.

Сложение частушек проходит в самой различной обстановке. Они могут быть заранее написаны и могут слагаться тут же на месте, в самом разгаре пения. „Частушечные разговоры“ и „монологи“, состязания частушечниц и тому подобные формы исполнения этого вида народной песенной поэзии дают широкий простор поэтическому творчеству масс трудящихся. Многочисленные примеры коллективного создания частушек во время гулянья, пляски, отдыха, в самых различных случаях приводятся в статьях В. Бокова, Лащилина и других собирателей и исследователей частушек.

Традиции коллективного создания произведений в современности нашли поддержку в практике народных хоров. Из состава хора обычно выделяются творческие коллективы, которые вносят изменения в ранее созданные песни, частушки и складывают новые. Эти новые песни могут быть в своей основе написаны ранее или поэтом, или участниками хора. Но основа песни — еще не самая песнь. Песня создается хором, отрабатывается, чеканится им. В творческой работе в таких случаях участвуют многие исполнители народных песен, дополняющие намеченное ранее, критикующие и отсеивающие то, что неудачно выражает мысль и чувство, отшлифовывающие, шлифующие ранее найденные образы. Такая творческая работа хорового коллектива всегда дает характерное для народного творчества обобщение поэтических образов, в которых нет и не может быть все себе подчиняющей индивидуальности поэта, раскрывающего отношение народа к существующей действительности. Песни народных хоров, принадлежащие, условно говоря, коллективному автору, достаточно хорошо из-

¹ Опубликовано в работе А. Мареевой „Как работать с частушками“. М., 1939, стр. 46.

вестны. Примеры коллективного создания народных песен хорами мне уже довелось приводить в печати¹. В дополнение к тому, что приводилось, укажу на следующее.

Новые песни, слагаемые трудящимися, в отношении распева их нередко продолжают традиции национальной песенной культуры. Песни распеваются многоголосно. О характере такого пения, дающего возможность проявиться музыкальной одаренности певцов, справедливо писала Л. Иванова в статье „Народное хоровое пение“². Она отметила, что мастерство русского народного многоголосия осваивается рано — еще в детстве и юности — и ко времени появления голоса одаренные певцы уже „свободно распевают на 3—4 голоса любую песню, не затрудняясь выбором гармонии, движением голосов в подголосках“.

О творческом создании песни в процессе многоголосного пения пишут крупнейшие специалисты по народной музыкальной культуре³. А. Свешников, правильно отмечая, что певческая культура русского народа развивается в хоровом звучании, писал, что народные хоры являются коллективными создателями новых мелодий на основе русской песни. О том же писал К. Массалитинов, утверждая, что каждый, кто присоединяется к хоровому пению, должен „уметь водить голосом“, „найти для себя место в ансамбле, разукрашивать песню, полифонически обогащая ее. А это значит творить мелодию даже тогда, когда исполняется самая распространенная народная песня... Чем слаженнее ансамбль, тем вариант богаче, интересней“⁴.

Специалисты в области народной песни и музыки указывают, что такое творческое отношение проявляется и к старым и к новым песням, и к песням, сложенным хоровыми ансамблями, и к песням поэтов. Так созда-

¹ См. выше, стр. 29, 30. — *Ред.*

² „Советская культура“, 1953, 13 октября.

³ См. А. Свешников, „За высокую культуру хорового пения“ („Советская культура“, 1953, 29 августа); К. Массалитинов, „Больше заботы о народном хоре“ („Советская культура“, 1953, 27 октября) и другие.

⁴ „Советская культура“, 1953, 27 октября.

ется в процессе исполнения песня—своеобразный жанр, в котором слово и мелодия слиты воедино, образуют единое художественное целое. Ведь песня не может и не должна рассматриваться как искусство одного только слова. Ее жизнь — в звучании, в пении.

Приводимые примеры говорят, что коллективное народное творчество может проявиться в различных условиях и в разной обстановке. Оно проявляется в творческой разработке произведения, в шлифовке его. Народ и в наши дни уточняет и гранит меткое пословичное слово, шлифует песни — те из них, в которых есть неточность речи, неясность художественного образа, нечеткость или искаженность в изображении чувств и настроений народа. При этом народ не различает, чьи песни он шлифует: поэта или хоровых коллективов. Не подвергаются шлифовке только те песни — а их с ростом советской литературы становится все больше и больше, — которые правдивы и совершенны в передаче облика советского человека.

Шлифовка бытующих произведений — не новая черта в народном творчестве. Она типична для дореволюционного времени. Но современные условия внесли в нее новое. Изменения первоначального текста не всегда были результатом шлифовки. Нередко они являлись следствием забвения произведения или ослышки, которые вели к искажению текста. В условиях сплошной грамотности, всеобщего распространения книги и радио возможность искажения текста из-за ослышки, забвения, путанья и непонимания слов намного уменьшилась. Книга и радио закрепляют канонический текст распространенного произведения, но не мешают работать над улучшением его.

Шлифовка и обработка касаются произведения особенно существенно тогда, когда текст не предназначался для массового распространения. Например, при переработке обширного стихотворения в короткую песню авторский текст нередко подвергается существенным изменениям. Песни же советских поэтов часто поются в авторской редакции и шлифовке не подвергаются. Если же и вносятся в них изменения, то, как правило, лишь в деталях, уточняющих произведение. Примеры такого

уточнения легко найти в популярных в годы Великой Отечественной войны песнях „Любимый мой, пора моя настала“ М. Исаковского, „Незримая рана“ В. Лебедева-Кумача и других. Иного характера, например, переработки стихотворения песни „Крутится, вертится...“ (песня о Насте), в основе которой лежит поэма М. Исаковского, некоторые варианты его же „Огонька“ и др. В них, в силу ряда причин, авторский текст подвергался более существенной обработке при переходе из книги в звучащую песню.

Коллективное творчество проявляется не только в песенной поэзии народа, но и в создаваемых им кратких прозаических произведениях — героических, бытовых и сатирических, наконец, анекдотических рассказах. В отличие от песенной поэзии, где коллективное творчество, как правило, проявляется в исполнении произведения, в рассказе и анекдотическом повествовании идет творческая разработка художественного образа. В основе творческой работы коллектива над героическим образом современности лежит восприятие трудящихся советских людей как строителей социалистического отечества и защитников его. Именно таковы образы героев Великой Отечественной войны — Заслонова, Ковпака и других, о подвигах которых было создано столько народных рассказов и легенд. Интересный анализ коллективной разработки героических образов, запечатленных народными рассказами, содержится в статье К. В. Чистова „Устные рассказы о Героях Советского Союза М. В. Мелентьевой и А. М. Лисицыной“¹. Отсылая интересующихся этим материалом и самой проблемой к названной работе, приведу только замечания автора статьи о специфике коллективного творчества такого рода. К. В. Чистов на основании изучения материала заключает: „Коллективная природа“ рассказов о героях образуется не коллективным восприятием и коллективной обработкой текста, как это обычно для большинства произведений других жанров устного народного творчества, — коллективно творится сам образ героя. Сле-

¹ „Известия Карело-Финского филиала АН СССР“, 1951, № 2, стр. 41—66.

дует особенно подчеркнуть огромную общественную роль такого коллективно творимого образа героя¹.

Заключение К. В. Чистова о своеобразии этого вида народного творчества представляется вполне справедливым. По существу, здесь мы соприкасаемся с продолжением и варьированием традиций коллективной работы народа в области прозаических жанров фольклора. В них всегда шла работа над образом и допускалась импровизация в изложении текста; нередко при исполнении таких произведений (ср. сказки) имело место изменение сюжетных построений, композиции эпизодов, контаминации разных произведений и т. п. Образ, созданный силой коллективного творчества народа, в таких случаях живет в сознании масс, не обязательно сливаясь с каким-либо одним сюжетом, характеризуемым при изложении его точной последовательностью порядка эпизодов и стальной конструкцией текста.

Однако самый характер образа, соотносимого с конкретно-исторической тематикой, обуславливает возможности развития сюжетов в определенном направлении, отбор и повторяемость сюжетов. Разработка образа, следовательно, ведет к работе над сюжетом произведений и пополнению ими народного творчества. Разыскания в области жанра бытовых, героических и анекдотических рассказов (называемых иногда „сказками“ и родственных так называемым „побывальщинам“ традиционного фольклора) еще только начинаются. Но уже первые наблюдения в этой области позволяют говорить о зависимости творческого развития сюжета от коллективно разрабатываемого народом образа, воплощающего типические черты нашей действительности.

Приведенные примеры коллективного творчества народа в песенных и прозаических жанрах не претендуют на исчерпывающий обзор всех форм и разновидностей, в которых это коллективное творчество в наши дни проявляется. На наших глазах рождаются новые формы его. Одной из таких новых форм является, например, отмеченная выше форма коллективного творческого

¹ „Известия Карело-Финского филиала АН СССР“, 1951, № 2, стр. 44.

содружества писателей и народных масс. Эти новые формы требуют внимания к себе, изучение их по-настоящему еще не начато. Сделанные выше замечания о формах проявления коллективного творчества народа в песенных и прозаических жанрах имеют целью обратить внимание на совершающиеся процессы в области так называемого фольклора и еще раз сказать: шлифовка, уточнение, совершенствование художественного образа или произведения в целом наблюдаются и в современности. Напоминаю: только тогда, когда творческая работа коллектива уточняет и улучшает созданное произведение, мы соприкасаемся с реально проявляющимся народным творчеством. Коллективное творчество, не создающее подлинных художественных ценностей, как и творчество индивидуальное, в тех случаях, когда оно не поднимается до воплощения подлинно народных чувств и переживаний, не может быть названо народным творчеством.

* * *

Издание сборника „Русское народное поэтическое творчество“ подвело итоги выполняемой в области советской поэзии работы и подчеркнуло, выявило многочисленные ошибки, обусловленные слабостью, а иной раз и порочностью теоретического осмысления наблюдаемых и фиксируемых фактов. Этот коллективный труд подвел черту выполнявшимся ранее работам и сделал очевидным, что терпеть существующее положение дела больше нельзя. Раскрывая в критических и самокритичных выступлениях вред допускаявшихся нами ошибок, мы должны вновь и вновь подчеркнуть: руководящие указания партии по вопросам искусства и литературы мобилизуют на усиление теоретической и практической работы в области народного творчества, на борьбу с пережитками либерально-буржуазных теорий, на борьбу с остатками объективистского отношения к народному творчеству; они мобилизуют нас на борьбу с проявляющимся в последнее время нигилистическим отрицанием имеющего самостоятельное значение художественного творчества масс трудящихся. Развитие советской науки о народном творчестве должно осу-

ществляться в тесных связях с литературоведческими разысканиями.

Советской фольклористике давно уже пора перейти к углубленной разработке теоретических проблем традиционного и современного творчества народа. Целый ряд проблем — о понятии и сущности народного творчества, о его соотношении с советской литературой, о возможностях проявления коллективного творчества в различных жанрах современной поэзии, о соотношении традиционного и современного народного творчества и другие, которых мы коснулись в нашей статье, — требует дальнейших углубленных разысканий. Перед исследователем встают также многие другие вопросы. Таков вопрос об особенностях проявления коллективности творчества, сочетаемой — различно на разных этапах развития фольклора — с устностью, традиционностью, анонимностью и другими признаками; таковы вопросы о соотношении коллективного творчества и индивидуального почина в прошлом и в современности, о формах проявления коллективности и специфике ее в советском народном поэтическом творчестве и многие другие.

Исследователи советского народного поэтического творчества должны выполнить большую и ответственную работу. Вся проводимая ими работа — изучение своеобразия народного творчества наших дней, его соотношения с советской литературой, установление закономерностей развития художественного творчества трудящихся — должна быть целеустремленной, подчиненной одной цели: дальнейшему развитию и обогащению художественного творчества советского народа.

3. К ИТОГАМ ДИСКУССИИ¹

Вопросы народной поэзии последние три года привлекают к себе пристальное внимание. Неблагополучие в разработке теоретических вопросов массового творчества народа ощущалось давно. Но особенно ясно оно

¹ Статья была опубликована в журнале "Советская этнография" № 3 за 1955 г. под названием „Вопросы изучения народного творчества (К итогам дискуссии)". — *Ред.*

стало после выхода в свет книги, написанной коллективом сотрудников Института русской литературы АН СССР (Пушкинского дома), „Очерки русского народно-поэтического творчества советской эпохи“¹. Появившиеся в связи с этой книгой рецензии и статьи² ясно выразили общую неудовлетворенность попытками решения вопросов современного народного творчества, осудили методологическую слабость некоторых работ и поставили задачу изучения больших теоретических проблем. В течение 1953—1955 гг. вопросы современного народно-поэтического творчества усиленно обсуждались различными специальными организациями, на расширенном заседании кафедры фольклора филологического факультета МГУ, на заседании секции народного творчества в Союзе советских писателей, на Ученом совете Института русской литературы АН СССР. Вопрос о сущности советского фольклора занял значительное место в работе совещания по проблемам русского народного поэтического творчества, созванного литературоведческими институтами АН СССР в Ленинграде в ноябре 1953 г. Отвечая назревшим потребностям науки, журнал «Советская этнография» в 1953—1954 гг. проводил обсуждение некоторых острых вопросов современной фольклористики. На статью В. С. Бахтина «О некоторых проблемах фольклористики»³, открывшую обсуждение этих вопросов, живо откликнулись специалисты, работающие в области народной поэзии. Удивительно лишь то, что по неизвестным причинам авторы книги, послужившей основой для обсуждения вопросов, не выступили в печати (хотя редакция журнала неоднократно приглашала их принять участие в дискуссии).

Обсуждение вопросов народной поэзии обнаружило противоречия в решении многих проблем науки. Можно выделить как основные следующие проблемы, вызывающие наибольшие споры и разногласия.

¹ Л., Издательство АН СССР, 1952.

² См. журналы: „Советская книга“, 1953, № 2; „Дружба народов“, 1953, № 3; „Новый мир“, 1953, № 8; „Известия АН СССР, Отделение литературы и языка“, т. XII. вып. 5, 1953; „Советская этнография“, 1953, №№ 2, 3, 4; 1954, № 1 и 2.

³ „Советская этнография“, 1953, № 2.

Во-первых, проблема специфики народного творчества в целом, и в частности специфики современного народно-поэтического творчества трудящихся масс.

Во-вторых, проблема связи и взаимовлияний советской литературы и народного творчества; с этой проблемой неразрывно связана другая — о соотношении народного творчества и художественной самодеятельности.

В-третьих, проблема идейной и художественной ценности произведений, создаваемых народными массами.

Эти три проблемы стоят в центре обсуждения и вызывают наибольшие споры среди фольклористов. Именно потому, что дискутирование этих вопросов так и не привело к единству мнений, представляется целесообразным суммировать высказывавшиеся взгляды и дополнить их некоторыми соображениями¹.

1

Центральной проблемой, несомненно, является проблема специфики народного творчества. От решения ее зависит решение всех других вопросов. В ходе их обсуждения выявилось, что на этот счет имеются разные точки зрения.

Большинство фольклористов считает, что народная поэзия своей особой чертой имеет коллективность творчества и тем отличается от литературы, как индивидуально создаваемого искусства. Принимая это основное положение, фольклористы расходятся в трактовке коллективности творчества и в освещении того, как она соотносится с другими особенностями народной поэзии — устностью, анонимностью, традиционностью и т. п. Наибольшие разногласия имеются в оценке соотношения коллективности и устности. Наряду со взглядом на то, что устность — характерная форма существования фольклорного произведения и что творческое развитие ху-

¹ Автору этой статьи уже пришлось выступить в печати в связи с проблемами советского фольклора и отрицанием народного творчества современности. Публикуемая статья является дополнением и отчасти развитием положений, высказанных в статьях, напечатанных в „Литературной газете“ (1953, № 136) и в журнале „Новый мир“ (1954, № 8) (См. две предшествующие статьи. — Ред.)

дожественных образов, являющееся результатом коллективно создаваемого народными массами искусства, может выражаться, наряду с устной формой, в форме письменной, — существует взгляд, утверждающий, что устность является основой коллективного творчества и что для советской действительности характерна коллективность передачи произведения, а не коллективность создания его¹.

Утверждению коллективности творчества как главной особенности фольклора противостоит утверждение: художественная самодеятельность во всех ее видах и формах является народным творчеством. Сторонники такого взгляда, отказываясь от рассмотрения своеобразия коллективного и индивидуального процесса творчества, принимают деление художественных произведений на созданные профессионалами и на созданные любителями, не доросшими до профессионалов². Фактически в этом случае народное творчество рассматривается как первоначальная, ученическая ступень в искусстве.

Наконец, следует указать и на существование прямого отрицания народного творчества, на сведение его к любительским упражнениям в письменной или устной речи и на замену его занятиями литкружковцев. Это тот взгляд на народную поэзию, который вызвал наибольшее число критических замечаний, протестов против отрицания коллективной творческой деятельности масс в области искусства³.

Говоря о том, что точки зрения на своеобразие народного творчества определились в ходе критического обсуждения книги ленинградских «Очерков», надо особо подчеркнуть значение статьи Николая Леонтьева «Волхование и шаманство»⁴, сделавшей специальные вопросы

¹ См. статью А. Нечаева, Н. Рыбаковой „О некоторых проблемах фольклористики“ („Советская этнография“, 1953, № 3); их же выступления в „Литературной газете“ и других печатных органах.

² См. например, статью К. В. Чистова, опубликованную в „Советской этнографии“, 1954, № 2.

³ Обзор выступлений против такого взгляда см., например, в статье В. Аникина „Обсуждение вопросов народно-поэтического творчества в Московском государственном университете“. „Советская этнография“, 1954, № 1.

⁴ „Новый мир“, 1953, № 8.

фольклористики достоянием общественности и впервые с должной критической остротой осудившей подделки под народную поэзию. Статья Н. Леонтьева обострила теоретические споры и ясно показала, насколько запутан вопрос о специфике народного творчества. Некоторые критические и позитивные положения Н. Леонтьева потому и прозвучали ложно, что, основываясь на установившихся за последние годы положениях, они полностью игнорировали коллективную природу народного творчества. Игнорирование коллективности творчества народа стало, к сожалению, обычным явлением в фольклористике последних лет. Нам уже пришлось указывать на это обстоятельство и вместе с тем напоминать, что необходимо восстановить марксистское определение народно-поэтического творчества как коллективного творчества трудящихся¹. Именно такое понимание народного творчества находим в трудах классиков марксизма: оно отражено в руководящих документах, затрагивающих вопросы взаимосвязи народного искусства и искусства ученого; оно четко выражено в работах великого писателя и теоретика литературы А. М. Горького.

Понятие коллективности народного творчества, разумеется, нельзя брать внеисторично, абстрактно. Рассмотрение коллективного творчества как чего-то неизменного, стабильного, одинакового для всех времен и народов было бы неверным в самой основе. Формы и характер коллективного творчества первобытно-общинного строя, так выразительно обрисованного А. М. Горьким в «Разрушении личности», не могут быть отождествлены с формами коллективного творчества народных масс классового, антагонистического общества. А. М. Горький верно и четко наметил процессы выделения индивидуального творчества и показал его зависимость от творчества народных масс, коллектива. Он опирался на марксистскую характеристику связей и отношений людей, присущих родовому строю. А. М. Горький показывал, что коллективное творчество явилось

¹ В. Чичеров. «О народном творчестве». „Литературная газета“, 1953, 17 ноября (См. выше, стр. 37. — *Ред.*)

порождением такого порядка вещей, при котором отдельная личность в своих чувствах, мыслях и поступках оставалась безусловно подчиненной племени, роду и их учреждениям.

С формированием классового общества коллективное творчество приобретает особые черты, обусловленные развитием классовых отношений и борьбы. Творчество народных масс имеет явно классовый характер, выражает идеи народа, его оценку действительности. Вследствие этого и самый тип коллективного поэтического творчества трудового народа предстает как творчество класса, имеющее общественное, воспитательное значение и являющееся одним из средств пропаганды и агитации. В классовом, антагонистическом обществе коллективное творчество народных масс в известной мере противостоит искусству господствующих классов: это обуславливается характером существующих противоречий, тем, что искусство всегда выражает идеи, целеустремленность определенного класса, защищает его интересы. Сказанное не означает классовой замкнутости искусства в классовом обществе. Различие в социальном положении создателей литературных и фольклорных произведений не вело к разрыву литературы и фольклора; передовые писатели нередко выступали выразителями идей и настроений эксплуатируемых трудовых масс. Прогрессивные, лучшие произведения искусства именно потому и являлись вершинами творчества, что так или иначе отвечали нуждам и целям народа. И все же различное социальное положение творцов художественных ценностей должно приниматься во внимание, так как оно оказывало воздействие, нередко приводя к разнице в форме создаваемых произведений, приемах изображения, способах распространения и т. п.

В своей передовой части искусство господствующего класса развивалось как искусство, создаваемое выдающимися индивидуальностями, опирающееся на коллективное творчество народных масс. Развитие индивидуального творчества приводит к созданию великих художественных ценностей, но при условии твердой опоры искусства, творимого поэтами, художниками, композиторами, на народное коллективное творчество.

С обострением и углублением классовых противоречий в капиталистических условиях противоположение коллективного творчества народа и творчества индивидуального становится отчетливее. В то же время прогрессивное и революционное демократическое искусство развивается под знаком использования и совершенствования сокровищ, созданных народом. Это искусство не забывает о народе, служит ему. М. И. Калинин справедливо говорил о служебной роли прогрессивного искусства по отношению к народу и утверждал: «Народность основной струи художественной мысли состояла в развитии прогрессивных элементов в господствующих классах, что не могло не вести хотя бы отчасти к развитию народа»¹.

Одновременное существование индивидуального и коллективного поэтического творчества ведет к обогащению искусства народа в целом. Следует отметить, что развитие коллективного и индивидуального творчества обуславливает появление и углубление жанрового разнообразия поэзии и прозы. Самый состав жанров на разных этапах развития поэтического искусства народа оказывается различен, причем наблюдается закономерность появления, расцвета и отмирания отдельных жанров. Более того, при условии одновременного развития у народа литературы и фольклора иногда имеет место существование одних и тех же жанров и в индивидуальном, и в коллективном творчестве, но иногда наблюдаются факты преимущественного развития того или другого жанра (а то и исключительного существования его) только в литературе или только в фольклоре. Так, в древней русской литературе до XVII века отсутствовали все виды и жанры стихотворного поэтического творчества; они развивались только в фольклоре. Фольклор древней Руси не знал канонической формы жития, послания и ряда других, получивших развитие в древней русской литературе. Пословицы, поговорки и в древности, и в настоящее время нередко органически входят в художественную ткань произведения, но как своеобразный самостоятельный жанр существуют только в

¹ „М. И. Калинин об искусстве и литературе“. М., 1957, стр. 53.

фольклоре. В XIX веке формируется частушка как новый жанр народного творчества. Она проникает и в литературу, однако в литературе она не представляет собой особого вида книжной поэзии, в фольклоре же живет, развивая и обогащая свою специфику. Народная драма у русского народа получила вообще слабое развитие; к XX веку она исчезает; вместе с тем с XVIII века драматургия в России делается достоянием литературы и непрерывно развивается. Уже в XIX веке русские героические былины сохраняются лишь как традиционное наследие; новые стихотворные произведения эпоса создаются в литературе. Так же именно литература, а не фольклор в наше время дает новые большие формы прозаического эпоса — роман, повесть, являющиеся высшими формами эпического творчества народа. Их создает сила индивидуального таланта, рожденного народом. Но это не значит, что коллективное творчество умерло.

Итак, народное поэтическое творчество — коллективно создаваемое искусство трудовых народных масс. Следует сразу же сказать, что коллективность творчества не отрицает некоторых других особенностей народного искусства. Помимо коллективности, народное творчество имеет ряд существенных, весьма значительных признаков, проявляющихся в той или другой мере на разных этапах развития человеческого общества. Таковы — устность, массовость, традиционность, анонимность и некоторые другие. Признаки эти существенны, но ни один из них не является основным, проходящим, подобно коллективности творчества, через все века.

Положение о том, что некоторые признаки народного творчества исторически изменчивы и что они в те или другие периоды развития искусства оказываются общими для народного творчества и для литературы, музыки, изобразительного искусства, — подтверждается многочисленными фактами. Остановимся на некоторых из них.

Ряд исследователей выдвигал анонимность как ведущий признак фольклора. На ранних этапах она действительно была характерна. В народной поэзии она породилась коллективной природой народного твор-

чества, участием многих людей в создании произведений, которые осознавались как выражение взгляда народных масс, их оценки происшедшего. Значит, анонимность была не основополагающим, а производным признаком, дополняла и углубляла специфику, но не определяла ее.

Известно, что анонимность произведений имела и имеет место и в литературе, хотя характер ее и причины ее возникновения здесь иные. В литературе анонимность появляется в результате стремления автора по тем или иным причинам скрыть свое имя.

Таким же ведущим признаком фольклора считался признак широкой, повсеместной распространенности произведений. Выдвижение этого признака как постоянного и вечного означает внеисторический подход к народному поэтическому творчеству. Произведения народного искусства рождаются, разрабатываются, переживают пору своего расцвета, максимальной известности, но знают и умирание, забвение. Некогда былины были распространены на всей территории русского государства. В конце XIX — начале XX века они оказались известными в ограниченных очагах; причиной тому были изменившиеся условия жизни, вызвавшие создание новых произведений с иной, чем в старом эпосе, системой образов, с другими приемами и способами изображения современной действительности. В наши дни районы, где помнят и исполняют былины, еще более сузились. И в этом нет ничего удивительного. Народ сам говорит: «Новое время — новые песни». Значит ли это, что былины не относятся к народному творчеству? Разумеется, не значит. Не означает нефольклорности волшебных сказок и факт их забвения массами (их помнят и рассказывают только отдельные любители, мастера сказочного эпоса, и распространяются они преимущественно через книги). То же надо сказать о многих народных песнях, подобных знаменитой «Не шуми ты, мати зеленая дубровушка», которую А. С. Пушкин ввел в «Капитанскую дочку», но которая уже в середине XIX века была редкостью и почти не встречалась собирателям.

Массовость распространения произведений народ-

ного творчества может считаться типичным признаком лишь для одного из периодов жизни отдельных текстов. Ее нельзя отнести даже ко всем произведениям. Она не приложима, например, к импровизациям — одному из значительных видов коллективного творчества народов СССР. Импровизации известны и русскому фольклору. Достаточно напомнить о творчестве Ирины Федосовой. Ни у кого не вызывает сомнений, что ее причеты справедливо включаются исследователями не в литературу, а в народное творчество. Как любые импровизации, плачи Ирины Федосовой говорили о конкретном факте действительности, используя традиционные поэтические, коллективно созданные образы народного творчества. Но массового распространения и длительной жизни они не имели. Созданные И. А. Федосовой плачи — по старости, по «упьянсливой головушке», по «попе, отце духовном», по писаре и другие — действительно стали знамениты молвой о них, рассказами передовой русской интеллигенции, использованием в литературе, изданием в книгах, но они не жили в устной передаче. Таковы же были судьбы многих других произведений народного творчества, возникших как импровизации.

Все это говорит о том, что массовость распространения произведений может приниматься во внимание для характеристики своеобразия и истории отдельных текстов фольклора, но не может рассматриваться как ведущий признак народного творчества.

Для современности сказанное должно быть признано тем более справедливым, что благодаря неизмеримо возросшему культурному уровню советских людей, всеобщей грамотности и многократному увеличению тиражей издания литературных произведений массовость распространения стала типической чертой литературы ничуть не в меньшей мере, чем фольклора.

Признак традиционности, выдвигаемый как особенность, отличающая народное творчество от литературы, также вызывает замечания. В своих общих очертаниях он свойствен обеим разновидностям поэтического искусства: творческое развитие сложившихся прогрессивных традиций характерно и для литературы, и для народного творчества. Развитие этих традиций проис-

ходит одновременно с преодолением вредных пережиточных элементов искусства и не означает ограничения возможностей совершенствования литературы и фольклора, их движения вперед.

Правда, полного отождествления традиционности литературы и народного творчества допустить нельзя. Традиционные формы, вырабатывающиеся в искусстве, в известной мере зависят от характера творчества — индивидуального или коллективного. Широкая обобщенность художественной мысли, характерная для коллективного творчества, ведет к установлению ряда специфических приемов изображения действительности, типизирующих явления жизни, выделяющих в окружающем то, что массами трудящихся воспринимается как главное, наиболее существенное. Эта типизация — результат деятельности всего коллектива, целостного в своей жизни, борьбе, приобретении и обобщении трудового и социального опыта. Привнесения отдельных индивидуальностей в создаваемую художественную ткань произведений всегда подчинены реализуемым в искусстве коллективным представлениям, дополняют, но не нарушают ее целостности.

Иной характер имеют традиционные формы в области индивидуального творчества, в частности — литературы. Не порывая с коллективным творчеством народа и используя его художественный опыт, писатели всегда сохраняют свою творческую индивидуальность, присущую им особую манеру изображения действительности. Традиционность в литературе проявляется как формы общего для искусства данного времени художественного стиля, как обобщенные правила, сформулированные в теории литературы и самостоятельно, по-разному развиваемые писателями.

Создаваемые народом обобщенно-традиционные формы поэтического искусства не остаются неизменными в веках. Изменения в конкретной действительности ведут к формированию в каждую новую эпоху иных по сравнению с прежними традиционных форм искусства трудовых народных масс. Принципы обобщения и типизации явлений по-прежнему связываются с коллективностью творчества, но характер их, их проявление

существенно меняются. Традицию искусства народных масс рождает сама жизнь.

Глубоко порочным является такое понимание традиционности народного творчества, которое утверждает господство традиционного, веками складывавшегося элемента над современностью. Окостеневшие формы традиции, согласно такой трактовке, цепко держат творчество народа и делают невозможным создание и развитие новых форм искусства, соответствующих новому его содержанию. Мы отбрасываем подобное понимание традиционности и утверждаем, что традиции народного поэтического искусства складываются и обогащаются в процессе изменения реальной действительности и что создаваемые традиции имеют характерные для каждой эпохи особенности. Мы отрицаем существование некоей однажды и навсегда созданной «стабильной» традиции, не меняемой и не обогащаемой. Отрицание ее диктуется фактическим материалом, обнаруживающим глубокие различия в форме и содержании произведений, создававшихся в разные исторические эпохи.

Термин «традиционный фольклор» должен употребляться как обозначение созданного в прошлом трудовыми массами народа поэтического искусства — части нашего культурного художественного наследства.

Среди перечисляемых признаков народного поэтического творчества значительное место занимает признак устности. Он настолько существен, что именно его нередко объявляли основополагающим. Под видом выступления против идеалистической школы мифологов позитивистская фольклористика периода империализма ввела в научный обиход реакционное утверждение творческого бесплодия трудового народа. Ученые, представители так называемой исторической школы, стремились приписать создание культурных и художественных ценностей господствующим классам и говорили об искажении произведений искусства древности отдельными индивидуальностями из среды народа. Самое представление о коллективном творчестве, т. е. о творчестве народных масс, было объявлено антинаучным. Народу «разрешалось» лишь устно исполнять то, что создавали воз-

величиваемые представители господствующего класса. Так на место коллективности творчества историческая школа подставляла устность бытования фольклора. Против искажений истины, допущенных исторической школой в начале XX века, выступил А. М. Горький, но они продолжали сохраняться. В 1936 году статьи партийной печати, посвященные проблемам русского героического эпоса, раскрыли реакционную сущность теории аристократического происхождения фольклора. Но пережитки утверждений исторической школы сохранялись. В частности, сохранялось принявшее новые формы приращение, а то и отрицание коллективного творчества, с одновременной гипертрофией роли сказителей, сказочников, певцов, подмена понятия коллективности устностью бытования. Напоминая об этом, считаю своим долгом указать, что и мной, в числе других исследователей фольклора, были допущены ошибки в трактовке проблемы коллективного и индивидуального творчества. Укажу, например, на опубликованную в 1946 году в журнале «Советская этнография» статью «Традиция и авторское начало в фольклоре»¹, в которой резко преувеличена роль личности в традиционном фольклоре. Аналогичные ошибки содержатся и в некоторых других моих работах.

Подмена коллективности устностью ошибочна в самой своей основе. Но это не значит, что устность надо сбросить со счетов, когда речь идет о фольклоре. Она имеет существенное значение не только для дореволюционного, но и для послереволюционного поэтического творчества народа. Иронические, презрительные замечания Н. П. Леонтьева в адрес устности, являющиеся одним из основных элементов его статьи «Волхвование и шаманство», вызывают возражения. Основания для возражений дают наблюдения над устной и письменной жизнью произведений народного искусства.

Устность является признаком народного творчества, сочетающимся с коллективностью и приобретающим значение почти единственной формы бытования произведений в условиях массовой неграмотности народа.

¹ «Советская этнография», 1946, № 2.

В Советском Союзе устная форма не занимает особого, исключительного места в искусстве народа. Но это не значит, что она — мертвая или умирающая форма поэзии. Есть такие формы поэтического и музыкально-певческого искусства, которые возможны лишь в устном исполнении, и эти формы не умирают, а развиваются. Таковы, например, песенная поэзия, меткое народное слово, сказанная к месту и делу пословица, поговорка, народный рассказ. Они живут и приобретают смысл «в звучании».

Самую проблему устности творчества надо поставить в связь с важным вопросом культуры устной речи, традициями которой вправе гордиться среди других народов и русский народ. Устная речь, имеющая огромное значение и как средство общения людей, и как образовательное и воспитательное средство, имеет свои особенности построения, свою специфику выразительности и эмоциональности воздействия на собеседника, отличающие ее от речи письменной. Можно напомнить простой пример. Выступление оратора, читающего текст по записи, всегда менее остро воспринимается, чем выступление, являющееся свободной, не связанной написанным заранее текстом речью (мы, разумеется, имеем в виду простую, народную, правильно построенную речь).

При контроле «устного» и «письменного» выступления оратора стенограммой, как правило, становится очевидным гладкий, не требующий правки стиль прочитанного текста и живой, эмоциональный, но во многом отступающий от правил литературного письма, а потому требующий существенной правки при подготовке к печати текст устной речи. И это при всем том, что именно часть выступления, являющаяся свободной устной импровизацией, воспринимается как наиболее живая.

Народные массы в течение многих столетий оттачивали богатство, культуру устной речи и дали ее великолепные образцы в передаваемых из уст в уста художественных произведениях. У советского народа нет никаких оснований отказываться от культуры устной речи. Более того, советский народ должен овладеть ею, используя большой творческий опыт прошлого, должен

далее совершенствовать ее. Игнорировать культуру устной речи и умение народа создавать в пределах ее и средствами ее художественный образ — значит насильственно обеднять творческие возможности трудовых народных масс. Другое дело, что нельзя и не следует в советских условиях форму устного художественного творчества считать основной или даже ведущей формой народного искусства. Народное поэтическое искусство в нашей современности живет и в устной, и в письменной форме. Это закономерно и правильно, так как отражает процесс совершенствования культуры и искусства народных масс. Но это не значит, что литературное творчество должно вобрать в себя и поглотить устную поэзию народа. Народ не сужает возможности и формы своего творчества, а расширяет и обогащает их. И не может никогда прийти такой момент, когда народ вдруг замолчит и начнет изъясняться и творить свои произведения исключительно письменным путем, — такое сугубо письменное творчество неизбежно уничтожит некоторые жанры искусства народа, для которых живое и творческое звучание — единственно возможная форма существования произведений, созданных силой как коллективного творчества народных масс, так и индивидуальной художественной деятельностью поэтов и писателей.

Коллективное творчество современности создается и устным, и письменным путем. Сочетание этих путей — принципиально новая черта современного массового искусства слова. Особенно часто используется письменная форма в работе над коллективно создаваемым образом. Устная форма исполнения произведений приобретает в наших условиях новое значение. Если в дореволюционной России, при массовой неграмотности, устность была почти единственной формой поэтического творчества угнетенных масс, то в условиях социализма, при поголовной грамотности советских людей, устность сохраняется как одна из возможных и нужных форм распространения произведений, выявляющая исполнительское мастерство. Устность позволяет сочетать поэтическое и исполнительское творчество народных масс и расширяет возможности выявления талантов.

Отрицание устности как одного из моментов, сопутствующих развитию народного творчества, так же неверно, как неверно утверждение, будто устность — признак, определяющий понятие народного творчества.

Итак, изложенные соображения можно суммировать следующим образом. Спецификой народного искусства является коллективность творчества, соединяемая с устностью, традиционностью, анонимностью и некоторыми другими признаками, по-разному и в разной мере проявляющимися в различных исторических условиях. Признаком, отличающим фольклор от литературы как индивидуально создаваемого искусства слова, является в первую очередь коллективность творчества трудящихся масс.

2

Проблема взаимосвязи литературы и массового народного творчества в послеоктябрьское время выдвинулась как одна из наиболее существенных. Это совершенно закономерно. В условиях Советского государства искусство стало принадлежать народу. Следовательно, по-новому встал вопрос о соотношении массового народного и ученого (по выражению А. А. Жданова) поэтического творчества. С полной определенностью надо заявить, что советская действительность стерла многое из того, что резко разделяло фольклор — устно-поэтическое творчество трудовых народных масс, и литературу. Поэтическое и музыкальное народное творчество всегда было почвой, на которой вырастали лучшие произведения классической литературы и музыки; народное творчество всегда питало художественную мысль передовых писателей и композиторов. Но тем не менее в условиях царской России не было и не могло быть подлинного единства этих двух видов искусства.

Советская литература — литература нового качества; советские писатели — плоть от плоти народа. Разъясняя определение задач советской литературы, указанных в постановлении о журналах «Звезда» и «Ле-

нинград»¹, А. А. Жданов говорил: «Литература призвана не только к тому, чтобы идти на уровне требований народа, но более того, — она обязана развивать вкусы народа, поднимать выше его требования, обогащать его новыми идеями, вести народ вперед»².

В советских условиях и литература, и народное творчество стали едины в выражении мировоззрения, в оценках совершающихся событий и во многом в поэтике; рассматривать литературу и фольклор, следовательно, надо не в противопоставлении, а в органическом единстве их. Оба эти вида искусства не просто реалистически изображают действительность, они свидетельствуют об утверждении в сознании советских людей марксистско-ленинского понимания жизни, имеющего огромное значение для глубины и верности ее художественного отражения. И литература и народное творчество имеют познавательное и идейно-воспитательное значение. Литература и народное творчество — взаимовлияющие и обогащающие друг друга формы индивидуального и коллективного поэтического искусства.

Писатели в общем деле воспитательной работы коммунистической партии играют видную роль. Воспитательная роль советских писателей велика и в отношении создателей и исполнителей произведений народного творчества. В отношении их роль писателей осложняется соединением идейно-воспитательной работы с профессионально-художественной. Для широких масс трудящихся произведения поэтов и писателей являются образцом, на который нередко ориентируются мастера народного искусства.

Значительные успехи литературы, достигнутые со времени опубликования постановлений ЦК нашей партии по идеологическим вопросам, оказали воздействие и на развитие художественного народного творчества. Лучшие произведения писателей воспитывают советских людей, вдохновляют их на новые подвиги, возбу-

¹ „О журналах „Звезда“ и „Ленинград“. „О репертуаре драматических театров...“ Госполитиздат, 1950, стр. 6.

² Доклад т. Жданова о журналах „Звезда“ и „Ленинград“. Госполитиздат, 1946, стр. 28

ждают с новой силой их творческую мысль. Произведение литературы воспринимается народом как свое, так как оно выражает народное мировоззрение, раскрывает в высокохудожественной форме думы, чувства, переживания советского народа. Поэтому-то литературные произведения получают «хождение» в народе и живут иногда, отрываясь от книжных страниц, иногда растворяя имя автора в коллективе. Такое приятие народом произведений литературы — высокая честь для писателя, свидетельство великой правдивости и народности советской литературы. Судьбы в народных массах произведений Лебедева-Кумача, Исаковского, Твардовского и других поэтов, создававших свои произведения в содружестве с композиторами, свидетельствуют о сближении литературы и народного творчества, о том, что литература в Советской стране неразрывна с художественным коллективным творчеством народа, что писатели стали учителями мастеров народного искусства. Поэты и писатели вместе с тем пользуются опытом народа и вносят в свою работу черты коллективности творчества. Вошедшие в практику работы писателя над произведением предварительные обсуждения его с колхозниками, рабочими, с интеллигенцией, ставшая обычной после Постановления ЦК о репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению совместная работа драматурга и театра над пьесой и некоторые другие особенности современного литературного творчества вносят в литературу черты коллективности.

В современности стал обычным не имевший места ранее факт творческого разговора (в песнях, стихах, пересказах повестей) писателя и народных певцов, рассказчиков. Этот факт — свидетельство единства форм народного искусства. Достаточно вспомнить «Катюшу» М. Исаковского, вызвавшую огромное количество песен — ответов поэту, продолжающих текст Исаковского и рисующих судьбы героини в годы Великой Отечественной войны на фронте, в тылу, в партизанских отрядах; песни о подвигах парня молодого, вышедшего в степь Донецкую (ср. «Спят курганы темные»), или о судьбах другого советского парня, о котором впервые рассказал П. Арманд в песне «Тучи над городом вста-

ли»; судьбы Василия Теркина, вошедшего в литературу, по признанию А. Твардовского, из полуфольклорной среды; рассказ о восстановлении разоренных войной районов и подвигах в мирном труде демобилизованных друзей-однополчан, о которых поется в песне А. Фатьянова «Где же вы теперь, друзья-однополчане», и т. д. и т. п.

Советский народ вступает в творческое содружество с поэтом и писателем. Оно складывалось постепенно в процессе формирования советской культуры и искусства. Значительную роль в упрочении связей между фольклором и литературой сыграла художественная самодеятельность, втягивающая широкие народные массы в процесс создания художественных произведений и сочетающая индивидуальное и коллективное творчество трудящихся. Художественная самодеятельность позволяет не только выявить исполнительские таланты певцов, актеров, декламаторов, таящиеся в народных массах; она вовлекает в литературную и фольклорную творческую деятельность множество одаренных людей, не избирающих своей прямой специальностью поэтическое искусство. В последние годы все чаще и чаще встречается термин «литературная самодеятельность». Он привлекает к себе внимание и требует расшифровки, раскрытия.

Под литературной самодеятельностью народных масс понимается их творческая деятельность в области поэзии и прозы, включаемая в общее понятие художественной самодеятельности. К литературной самодеятельности в полной мере относится то, чем характеризуется самодеятельное искусство в целом, являющееся важным средством художественного и политического воспитания масс. Напомним, что самодеятельное искусство расширяет круг интересов трудящихся, развивает художественные вкусы, выявляет творческие способности и дарования. Художественная самодеятельность вместе с тем во многих случаях является путем перехода от непрофессионального к профессиональному искусству. В отношении фольклора надо заметить, что участники художественной самодеятельности представляют собой передовой отряд в народном творчестве. Они несут в массы

созданные поэтами и сложенные коллективно народом новые произведения искусства, пропагандируют их, содействуют их творческому восприятию и широкому распространению среди трудящихся.

Еще в 1950 году в передовой статье газеты «Правда» (от 5 апреля) было дано четкое определение художественной самодеятельности как народного творчества советских наций и народностей. В ней указывалось: «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 пафосом борьбы за победу коммунизма».

«Любовно и заботливо растить народные таланты, — писала «Правда», — почетный долг партийных, советских, профсоюзных, комсомольских организаций. Надо окружить повседневной заботой коллективы художественной самодеятельности, неустанно развивать народное творчество, бороться за дальнейший расцвет нашей передовой социалистической культуры».

Художественная самодеятельность в области поэзии и прозы развивается как индивидуальное и как коллективное творчество; она, следовательно, объединяет и литературу, и фольклор. Работа в литературных кружках нередко переплетается с работой художественных исполнительских коллективов. Разные формы самодеятельного искусства взаимно дополняют и обогащают друг друга. Это приводит к тому, что часто в художественной самодеятельности самые грани между индивидуальным и коллективным творчеством становятся нечеткими. В самодеятельности часто бывает, что произведение, начатое как попытка индивидуального творчества, разрабатывается и оформляется коллективом.

Особый интерес для фольклористики, обращаясь к изучению процессов развития коллективного самодеятельного поэтического творчества масс и выявлению соотношения его с индивидуальным, имеет работа в области народной песни. И это вполне понятно. Именно

народное песенное и частушечное творчество — область массового искусства, в которой наиболее активно принимают участие художественные коллективы. Именно в этой области отчетливо и ясно видно коллективное творчество. Хоровые коллективы в настоящее время являются одними из важнейших ячеек, в которых происходит творческий процесс, в которых создаются новые произведения.

Самодетельное искусство трудящихся масс должно привлечь к себе пристальное внимание. Оно выразительно говорит о массовости поэтической деятельности трудящихся Советского Союза и о том, что индивидуальное и коллективное творчество — всего лишь формы, в которых развивается единое поэтическое искусство нашего народа.

3

За последние годы с большой остротой была поставлена проблема художественной ценности произведений народной поэзии. В известной мере это было связано с тем, что фольклористы одно время в сущности отказались от критики художественных особенностей записанного текста. Одни собиратели и исследователи молчаливо обходили вопрос о художественной ценности произведения и с академической бесстрастностью изучали поэтические опыты графоманов и бездарных импровизаторов. Другие же не останавливались на этом и пытались подвести теоретическую базу под нехудожественность некоторых бытующих произведений, выдвигая тезис о существовании двух эстетик — эстетики образованного общества и эстетики народа, якобы имеющего особые вкусы, которыми и объясняется низкий художественный уровень распеваемых и рассказываемых текстов. И в том, и в другом со всей очевидностью сказалось непреодоленное воздействие взгляда на трудовой народ как на массу, которой не доступно ни понимание, ни создание подлинных художественных ценностей. Ошибочность подобных взглядов особенно резко обнаруживается при применении их к советской действительности.

Требования, предъявляемые советским народом к литературе, уже сами по себе являются свидетельством высокой требовательности и настоящего понимания художественных и идейных достоинств произведения, кем бы оно ни создавалось — профессионалами или любителями, в какой форме — в новой или в традиционной — оно ни слагалось бы. И нет ничего случайного в том, что мертворожденные произведения на советскую тематику, использующие архаические формы фольклора, не воспринимались народом, не получали распространения, не включались в литературный быт, несмотря на активную пропаганду и популяризацию их со стороны отдельных любителей сусальной пошлости. Народ такие произведения не признавал своими, хотя их — без достаточного на то права — и именовали народным творчеством.

Отношение к псевдонародной поэзии как к разновидности народного творчества проскальзывает и в работах крупных ученых, не разобравшихся в сущности рассматриваемого материала и под воздействием либеральной науки отказавшихся от эстетического критерия при оценке произведения. По существу отказываясь от марксистско-ленинского учения об единстве формы и содержания в искусстве, некоторые советские ученые признали основными признаками фольклорности произведения традиционные поэтические формы и непрофессиональность в области искусства. Так начались поиски в рождающемся новом элементе отжившего. Ученые искали во вновь создаваемых произведениях прежде всего следы традиционного фольклора, архаической поэтики, образности языка. Современное творчество масс трудящихся мерили мерками не просто старой, а окостенелой традиции, пытаясь ее искусственно возродить и доказать вечность и незыблемость форм древнего эпоса и народной лирики. Возрождали умершее — и забывали, что соединение современного социалистического содержания с архаической формой, характерной еще для феодального общества, неизбежно ведет к антихудожественности, обусловленной возникающими противоречиями и естественным в данных случаях разрывом формы и содержания. Отрицая законность эстетических оценок

рассматриваемого произведения и объявляя их «вкусовщиной» и «субъективным восприятием», относили к народному творчеству индивидуальные произведения любителей древней словесности, не имеющие никакого отношения к фольклору. Так рассматривали «былины» и «сказы» образованных подражателей сказителям, так рассматривали и словесные (устные и письменные) упражнения самих сказителей — например, новые былины П. И. Рябинина-Андреева, новины в былинном стиле М. С. Крюковой и многие другие произведения.

Игнорируя понятие коллективности художественного творчества как признака фольклора, сочетающегося с рядом других, исследователи в конце концов пришли к уничтожению границ фольклора и фольклористики. К народному творчеству стали относить любые стихи литкружковцев, устные выступления на митингах и собраниях, случайные воспоминания о случившемся с рассказчиком и т. д. и т. п. Иногда это мотивировали словами: такой материал — еще не фольклор, но он может стать фольклором, и кто-нибудь его должен изучать. Его и изучали, а фольклором — коллективным художественным творчеством народных масс — он все-таки не становился.

Порочное в своей основе снятие эстетического критерия при рассмотрении произведений народного творчества привело к глубоким ошибкам практического характера — к ориентации мастеров устной поэзии не на то новое, что рождается и характерно для современности, а на отживающие или уже отжившие элементы. Обращение к выработанной в пределах некоторых жанров архаической образности, форме, языку обуславливало невозможность создания новых художественных ценностей.

В русском фольклоре творческие неудачи последних лет были нередко predetermined использованием для произведений с советской тематикой формы былин, исторических песен XVI—XVIII веков, волшебных сказок, обрядовой поэзии; художественная образность в таких «былинах», «новинах», «сказах» полностью отсутствует: ее заменяет архаизированная речь, вычурно излагающая сведения о работе в колхозах, о собраниях,

о культурном строительстве. Что имеют общего с народной поэзией такие стародревние слова, как, например:

На полях пашут на широких,
А не сошками да не вилами,
Тракторами пашут да машинами,
Боронят боронами железными...
Сенокос косим косилками,
Убираем хлебушко жнилками...
Мы пойдем в сельсовет да на собраньице,
В красный уголок мы на читаньице,
Или в клуб на постановочки...¹

В приведенном примере, типичном для произведений подобного рода, — полное отсутствие художественного образа. Он подменен архаизированной эпической речью.

Когда же слагатели подобных «поэм», «былин» уснащают их традиционной образностью, получается еще более вопиющее противоречие между формой и содержанием. Достаточно напомнить печально известные былины П. И. Рябинина-Андреева или М. К. Рябинина, механически подтекстовывавших общие места, словесные формулы, традиционные образы к советской тематике². «Пулеметики» и «ружьеца», например, в таких случаях оказываются содружествующими с палицей богатырской и стрелочками калеными — ими распоряжается «да наша да могучая да Советская Армия». Такое смешение и смещение всего на свете характерно для подобных текстов. В новых былинах Петра и Михаила Рябининных оно выявляется только яснее, чем в сказах других авторов, но по существу ничем не отличается от них. Чего стоит, например, сказ-былина «О богатырях Отечественной войны»! В нем говорится, как полководец, призывая защищать землю русскую, берет «карту географии — граничную», указывает «ме-

¹ Сказ А. М. Пашковой „Чем Москва прославилась“. „Народное творчество Карело-Финской ССР“. Петрозаводск, 1940, стр. 112—113.

² См. об этом в статье А. Нечаева и Н. Рыбаковой „О некоторых проблемах фольклористики (по поводу статьи В. С. Бахтина)“. „Советская этнография“, 1953, № 3, стр. 136—137. См. также статьи Н. Леонтьева „Затылком к будущему“ и „Волхование и шаманство“.

ста-то фронтовые», а богатыри могучие в ответ «все в совете согласился», «с совещательного зала расходились». Богатыри

Сабли острые брали из чиста серебра,
Наточенные копья да чиста золота,
Карабинчики брали пятазарядные
Да гранат брали тех разрывчатых...¹—

и идут на Красную площадь, а затем на фронт. Нет нужды далее цитировать это антихудожественное произведение, выдаваемое за фольклор.

Подобные «былины», «исторические песни», «сказы», «новины» и прочее звучат пародией, дискредитирующей творчество народа. Искажение народного творчества нередко имеет место и в прозаических повествованиях, насильственно натягивающих покровы традиционной волшебной сказки на советскую действительность.

Так называемая обрядность волшебной сказки, ее система образов, приемы характеристики событий, совершающихся в некотором царстве, некотором государстве за тридевятью морями, не сочетается и не может сочетаться с советской тематикой. В этом убеждают опыты создания советской волшебной сказки, имевшие место в практике таких выдающихся сказочников, как Коргуев, Королькова, Глазков и другие². Отдельные, действительно впечатляющие эпизоды, каким является, например, в сказке А. Н. Корольковой «Мудрая мать» эпизод поисков матерью сына среди павших на поле брани воинов, не дают права говорить о возрождении и жизненности волшебной сказки, так как именно эти эпизоды, как правило, не связаны с чудесами и необычайностью волшебных сказочных происшествий. Волшебная сказка в ее традиционных формах, в условиях социалистической действительности сохраняется только как эпос прошедших веков. Она не может по самому своему существу развиваться как жанр, в котором про-

¹ „Фольклор Советской Карелии“. Петрозаводск, 1947, стр. 75—76.

² См., например, сказки в сборнике „Фольклор Воронежской области“. Сост. В. А. Тонков. Воронеж, 1949.

является коллективное народное творчество в современности. Поэтому самое обращение к волшебным сказкам как к жанру, в пределах которого можно ждать рождения новых произведений,—неправомерно. Коллективным народным творчеством новые волшебные сказки создаваться не будут¹. Также не будут развиваться и другие жанры, характеризующиеся архаической образностью, формой, языком, и тем более жанры, связанные с бытовыми пред-рассудками и суевериями дореволюционной России, например обрядовая поэзия. При попытке воскресить такие жанры всегда будет обнаруживаться разрыв содержания и формы.

Вопрос об эстетической ценности вновь создаваемых народными массами произведений требует глубокой теоретической разработки. В данной статье этот вопрос ставится только в общем плане. Такая постановка представляется необходимой также потому, что она не только ведет к дальнейшим теоретическим разысканиям, но и помогает в практике творчества, в художественной деятельности мастеров народного, коллективно и индивидуально создаваемого искусства. Для нас в этом случае не важно, что специально исследуется при решении поставленного вопроса: коллективное или индивидуальное творчество народа. И то, и другое существует и взаимодействует. И для того, и для другого важно теоретическое осмысление вопросов соотношения и связей формы и содержания. Теоретически осмысливая эти вопросы, советские ученые борются против ложных утверждений и выводов и содействуют развитию современного творчества народа. Дальнейшему развитию его должны содействовать и анализ произведений, входящих в золотой фонд народного искусства, и вдумчивая помощь поэтически одаренным людям, только еще вступающим на путь индивидуального или коллективного творчества в области художественного слова.

¹ В новом фольклоре закономерно только используются отдельные фантастические образы сказочного эпоса, и то далеко не все. Невозможность включения в современное нам произведение таких образов, как, например, Баба-яга, Кашей Бессмертный и другие, слишком очевидна и потому не требует разъяснения.



Проведенное в 1953—1955 годах обсуждение вопросов советского народно-поэтического творчества несомненно положительно скажется на развитии науки. Обсуждение мобилизует фольклористов на преодоление разброда и шатаний в постановке и решении теоретических вопросов. А решение этих вопросов практически необходимо, так как совершающиеся в индивидуальном и коллективном творчестве трудящихся масс процессы не только должны быть осмыслены и поняты в их развитии, но из наблюдений должны быть сделаны и теоретические выводы, чтобы использовать их для создания таких условий, при которых все жизненные виды и формы массового творчества получают наибольшие возможности развития. Различие взглядов и теоретических положений, обозначившееся в процессе обсуждения, свидетельствует, что наука о народном творчестве еще ищет и обосновывает ведущие положения фольклористики. Но даже при существующем различии взглядов и теоретических положений на современном этапе выявилось и то общее, что в настоящее время принимается большинством собирателей и исследователей народно-поэтического творчества. Это общее касается прежде всего основного вопроса — специфики фольклора. Проведенное 17—20 ноября 1953 года в Ленинграде совещание по вопросам изучения русского народного поэтического творчества¹ констатировало этот факт. Совещание, в котором приняли участие ученые всех союзных республик, отметило достижения фольклористики и специально остановилось на значительных недостатках ее; совещание пришло к заключению о правильности рассмотрения народного творчества как творчества коллективного, имеющего большую идейно-художественную ценность, и тем самым отграничило фольклор от смежных искусств и исключило из понятия народного творчества низкопробные в идейном и художественном отношении произведения, хотя бы они и являлись результатом коллективной поэтической деятельности.

¹ Совещание было организовано Пушкинским домом и Институтом мировой литературы им. А. М. Горького.

Требую поднятия идейно-теоретического уровня научно-исследовательской работы в области народного творчества на основе глубокого овладения теорией марксизма-ленинизма, совещание выдвинуло основными задачами дальнейшую теоретическую разработку проблемы коллективности на современном этапе, изучение явлений современного народного творчества с учетом общественной и эстетической значимости изучаемых произведений и в тесной связи с развитием советской литературы, литературной самодеятельности и искусства, взаимоотношений литературы и фольклора в современности; было обращено внимание также на необходимость углубления разработки вопросов идейно-художественного содержания произведений народного поэтического творчества¹.

Мобилизуя собирателей и исследователей современного творчества трудящихся масс на решение указанных задач, совещание фактически дало программу дальнейших работ по советскому фольклору. Намечаемые работы, конечно, не могут быть выполнены без развития плодотворных творческих дискуссий. Обмен мнениями и научные споры советских ученых позволят правильно осветить многие теоретические вопросы. Говоря об этом, следует еще раз повторить обращенный ко всем фольклористам призыв совещания «к глубокой конкретной разработке всего комплекса научных проблем в области народного творчества, к изучению живых процессов современного народного творчества, всемерному развитию критики и самокритики в научной работе»².

Разработка актуальных вопросов теории народного творчества отвечает насущным потребностям нашего времени.



¹ См. Резолюцию совещания по вопросам изучения русского народного поэтического творчества. Проведено 17 — 20 ноября 1953 года Институтом русской литературы с Институтом мировой литературы. Л., 1954, стр. 5.

² Там же, стр. 7.



РУССКАЯ ПЕСНЯ И ПЕСНИ-СТИХИ А. В. КОЛЬЦОВА¹

(Эпизод из истории жанра русской литературной песни)

1

Жанр песенной лирики стал популярен в русской литературе еще в XVIII веке. Увлечение писателей формой народной песни открывается „сумароковским периодом“². В область манерной любовной песни, где во времена Петра властвовали „огнь, снедающий утробу влюбленного кавалера“, и стрела, пронзающая сердце ловеласа в атласном камзоле, врывается просторечие; вместо всевластной Венус и проказника Купиды уже у Сумарокова и группы поэтов, окружающих его, начинают „красны девки взорами издевки выказывать“, — и все под припевы „калина да малина“, под звуки лютни — модного при дворе инструмента.

Семидесятые годы XVIII века ознаменовались выходом в свет четырехтомной книги, с популярностью которой не может сравниться никакое другое издание того времени — чулковского „Собрания разных песен“. Сборник Чулкова так увлекал читателя, что его зачи-

¹ Доклад, прочитанный В. И. Чичеровым в 1939 году на юбилейном вечере, посвященном А. В. Кольцову. Печатается впервые. — *Ред.*

² См. диссертацию А. М. Новиковой о фольклоризме А. П. Сумарокова.

тывали до невозможности пользоваться им¹. Видимо, он ответил назревшей потребности. Чулковский песенник входит в быт и живет многие десятилетия, нередко определяя репертуар и стиль лирики в купеческой и мещанской среде.

В конце XVIII века Дмитриев, с его песней „Стонет сизый голубочек“, Нелединский-Мелецкий, Карамзин, Михайла Попов, Хованский и другие поэты лишают песенный жанр анонимности, смело подписывая имена под текстами своих песен. Конечно, анонимность многих текстов сохраняется, но она перестает преобладать. Это показывает, что жанр литературной песни перестал считаться безделицей и вошел в литературу как форма книжного искусства, равноправная с высокой поэзией.

Первые десятилетия XIX века дают дальнейшее развитие и совершенствование поэтами „русской песни“. Давно забылись критические и научные работы профессора Московского университета Мерзлякова, но имя его продолжают помнить в связи с песней „Среди долины ровныя“ и другими. В кругу старших современников Пушкина заслуженной славой пользуется Козлов, чей „Вечерний звон...“ так любило петь радикальное студенчество. Песни Жуковского, Федора Глинки, Батюшкова, Аксакова, Вяземского², многих других — свидетельствуют о том, что жанр литературной песни приобрел прочные традиции. Он стал законным видом литературы, распространяющимся через журналы и сборники, песенники и лубки, книгу и устное слово.

Такова краткая справка о периоде книжной песни, предшествовавшем творчеству Кольцова, Дельвига, Цыганова и их современников. Эти поэты не открыли но-

¹ См. свидетельство П. К. Симони о том, что издания Чулкова „уже очень давно... почти с самого выхода их в свет, сразу пришедшись как-то особенно по вкусу публике... стали, что называется, „зачитываться“ и быстро исчезать с книжного рынка“. („Собрание разных песен М. Д. Чулкова“, ч. I. СПб, АН, 1913, предисловие, стр. V).

² См. „Кольцо души-девицы“, „В двенадцать часов по ночам“ и др. В. А. Жуковского; „Вот мчится тройка удалая“, „Не слышно шума городского“ и др. Ф. Глинки; „Гусар, на саблю опираясь“ Батюшкова; „Настала священная брань на врагов“ С. Т. Аксакова; „Тройка мчится, тройка скачет“ П. А. Вяземского и т. д.

вого жанра, но каждый из них внес авторское своеобразие в русскую книжную песнь. По силе и особенностям авторского преломления популярного жанра песни среди поэтов тридцатых годов Кольцову принадлежит первое место. Он создатель особого вида литературной песни, вида, ранее неизвестного.

2

В первом тридцатилетии XIX века выработались стихотворные нормы книжной песни. Они стали фоном для поэзии Кольцова, потому надо сказать о них несколько слов.

Добролюбов справедливо почитал лучшими из предшественников Кольцова — Мерзлякова, Дельвига и Цыганова. Их творчество наиболее оригинально и значительно. За Мерзляковым установлено почетное звание создателя „русской песни“. Действительно, никто до него так широко не вводил в книгу поэтику народной лирики, особенности ее рифмы, приемы композиции. Мерзляков явно отказывался от книжной правильности рифмовки, свойственной многим поэтам XVIII века. В „Песнях и романсах А. Ф. Мерзлякова“ (1830), за исключением „Среди долины ровныя“¹, нет ни одной песни с перекрестной рифмой. Поэт или совсем избегает рифм (семь песен из тринадцати), или же сохраняет обедненные, часто глагольные рифмы, мужские, группируемые попарно (пять песен из тринадцати: „Соловушка“, „Чувства в разлуке“ и др.). Часто в белых стихах песенной лирики Мерзлякова дактилическими окончаниями вовсе вытесняются мужские рифмы.

Мерзляков, разрушая закономерности повторяемой рифмы, не отказывался от созвучий слов; он пользовался рифмой, как бы не думая о ней, разбрасывая ее в концах и серединах стихотворных строк, организуя скоплёние рифм, вводя неточные созвучия. Не случайно широкую популярность приобрела песня Мерзлякова „Ах, девица-красавица“. В ней есть и внутрен-

¹ На слух перекрестность рифмовки в этой песне не ощущается, так как нечетные строки песни не рифмованы.

няя рифма, и скопление рифм, и анафора, и стык, и эпифора — различные детали поэтики народной лирики.

Тоска моя несносная!
Куда бежать, тоску девать!
Пойду к лесам тоску губить,
Пойду к рекам печаль топить,
Пойду к полям тоску терять,
В долинушке печаль скончать.
В густых лесах — она со мной!
В струях реки — течет слезой!
В чистом поле — траву сушит!
В долинушке — цветы морят!..

Создаваемая Мерзляковым „русская песня“ получила дальнейшее развитие в творчестве многих поэтов и прежде всего — Дельвига и Цыганова.

В песнях Дельвига явно преобладает белый стих. Им написано приблизительно две трети песен. Рифмованные же песни дают, как и у Мерзлякова, парную мужскую рифму. Проф. И. Н. Розанов, характеризуя песни Дельвига, вполне справедливо пишет: „Прекрасное понимание приемов старинной русской лирики, особенно роли рифмы, обнаруживает Дельвиг в своих белых стихах. Правда, ассонансы у него встречаются довольно редко (радостью—старостью, волюшка—оборонушка), так же и консонансы (разлучницы—указницы, цветная—расписною, из кресточки—конопляночки), зато никто так часто не прибегает к „случайным“ рифмам, как Дельвиг. Они встречаются у него и в начале песни, и в середине, и в конце... есть у него смысловые, синонимические (злые вьюги—злые толки; злые люди — супостаты...) и морфологические рифмы... Нередки у Дельвига и случаи скопления рифм, большей частью глагольных... но всего характернее для Дельвига рифмы тождественные...“¹ В отношении стоп — у Дельвига в области песни явное тяготение к хорее (семь из двенадцати нерифмованных песен); из остальных пяти две написаны анапестом („Как у нас на кровельке“, „Сиротинушка-девушка“), две ямбом („Мой суженый, мой

¹ И. Н. Розанов. Песни русских поэтов. М. „Советский писатель“, 1936, стр. 260—261.

ряженный“, „Со мною мать прощалася“), одна дактилем („По небу тучи громовые ходят“).

Дельвиг уточнял форму нерифмованной песни. Его современник — Цыганов обращается к форме песни, связанной рифмовкой, также намеченной Мерзляковым. Современники высоко оценили песни Цыганова. Посмертное издание его песен (1834) вызвало сочувственный отзыв: „Кто знал Цыганова, тот, вероятно, не откажет себе в удовольствии прочесть его песни, полные простоты, истинно русские, почти народные... Любимые нынешние песни: „Не шей ты мне, матушка, красный сарафан“, „Не сиди, мой друг, поздно вечером“ и т. п. — принадлежат ему... Когда перечитываешь песни его, невольно приходит на мысль, не точно ли так же образовалась и вся масса песен наших, называемых народными. Был человек, чувствовавший, знавший язык народа; он горевал, веселился, складывал песенку; она нравилась, ее перенимали, пели, пели и забывали сочинителя; он исчезал в народе, а песня его хранилась как святыня в памяти потомства“¹.

В песнях своих Цыганов большое место уделяет рифме и ассонансу, представляя их очень разнообразно. Он широко пользуется тождественной, случайной, морфологической, синонимической, смысловой рифмовкой — видами, свойственными народной лирике. Единичатие, концовка, стык и прочее в его песнях встречаются чаще, чем у Мерзлякова. Типично звучание песни:

Весна придет — она поет,
Поет залетной пташечкой.
Ключом кипит, ручьем журчит —
Бежит волной зыбучею.
То лебедью водой плывет,
Плывет и величается,
То павою травой идет,
Идет и озирается...

Цыганов — мастер консонанса и ассонанса. Он их дает с усечением конечной согласной, с изменением одного или нескольких звуков в середине слова, целыми

¹ „Молва,“ 1834, № 23, стр. 353.

и составными, располагая то в системе, то имитируя случайность, то создавая скопления в нескольких строках.

И мы с ним повидимся:
Наглядимся, насмотримся,
Насмеемся, наплачемся,
Крепко, крепко обнимемся.
И досыта нацелуемся...

(„Полетай, соловеюшко“)

Надо думать, что именно с этим совершенным владением рифмой и созвучием связано характерное для творчества Цыганова акцентирование внимания на сложной строфике. Старое четверостишие не удовлетворяет поэта. Базируясь на богатой рифме, используя параллелизмы, прием исключения единичного из множественного, положительные и отрицательные сравнения и многое другое, он строит шестистишья, трехстишья, отказывается от выделения строф. В поисках напевного звучания текста Цыганов — видимо, интуитивно — вводит в свою поэтическую практику хорей, в котором первый и последний слоги произносятся без ударения. Песни Цыганова поются даже в чтении их.

Предшественники Кольцова своей поэтической практикой определили формы русской книжной песни. Кольцов мог и не знать многих имен создателей песен; но самые песни пелись в быту. И несомненно, что поэзия Мерзлякова, Дельвига, Цыганова и других поэтов-песенников так или иначе стала одновременно и основой и фоном для песен Кольцова, который, освоив достижения предшественников, пошел дальше, не теряя своей индивидуальности, не обезличивая своего таланта.

3

Интерес Кольцова к книге — лубку и песеннику, роману и повести, классике и антихудожественной макулатуре — возникает рано. Об этом свидетельствуют биографы. Напоминаем свод сведений.

Девяти лет Кольцова начали учить. Был приглашен воронежский семинарист, который должен был озна-

комить мальчика с грамотой и счетом. Кольцов был настолько способен, что мог в результате учения, миновав приходское училище, сразу поступить в уездное. Однако учение не было завершено. Когда мальчик научился в школе читать, писать и считать, отец взял его в середине года из второго класса школы. Кончилось учение Кольцова, началось самообразование — чтение книг. Кольцов увлеченно читал „Бову“, „Еруслана“ и подобные им книги. Страсть к чтению возрастала. Деньги, получаемые от отца на игрушки, Кольцов стал тратить на книги. Он раздобывал книги и иным способом. У своего товарища, сына соседа купца, подросток получил возможность брать книги для чтения. Так он познакомился со сказками 1001 ночи, с „Кадмом и Гармонией“ Хераскова и другими произведениями. Весьма вероятно, что не раз попадали в руки Кольцова и песенники XVIII—XIX веков. После смерти товарища Кольцов сделался обладателем целого сокровища — семидесяти книг.

Значительную роль в самоопределении поэтического призвания Кольцова сыграл купленный им на рынке томик стихов Дмитриева. Юноша был увлечен стихами автора песни „Стонет сизый голубочек“. Белинский рассказывал об этом увлечении: „Ему казалось, что стихи нельзя читать, но должно их петь; так заключал он по песням, между которыми и стихами не мог тотчас же не заметить близкого сходства“. Кольцов учит стихи наизусть; в нем рождается желание слагать стихи самому. „Ему хотелось и читать чужие стихи, и писать свои, так что с этих пор он уже неохотно читал прозу и стал покупать только книги, писанные стихами“¹ В книжной лавке воронежского купца Кашкина Кольцов покупает произведения классиков XVIII века — Ломоносова, Державина, Богдановича, — читает их, подражает им и наконец решается показать свои первые опыты Кашкину. Кашкин прямо сказал, что стихи плохи, и дал юноше руководство к сложению стихов: „Русскую Просодию“. Кольцов самоучкой стал изучать

¹ В. Г. Б е л и н с к и й. Полное собрание сочинений, т. IX. М., Издательство Академии наук СССР, 1955, стр. 503.

теорию стихосложения, одновременно читая и перечитывая стихи Жуковского, Пушкина, Дельвига и других поэтов.

Таким образом, уже по биографическим сведениям совершенно отчетливо ощущаются книжные влияния на юного поэта. Кольцов тянулся к книжной поэзии, чувствовал ее родство с песенным репертуаром своей среды, а в этом репертуаре сливалась старинная русская песня с русской песней Сумарокова, Дмитриева, Мерзлякова и других. Начинающий поэт жадно вбирал в себя опыт и звучание устной и письменной поэзии, явно ориентируясь, как свидетельствуют первые годы стихотворства, на книгу как на признанный авторитет, отвечающий требованиям культуры передовых слоев мещанства и купечества, среди которого Кольцов, в силу своего происхождения и положения, вынужден был жить, мыслить, творить.

Воспитанный устным народным творчеством, ориентирующийся на книгу, Кольцов не сразу стал таким, каким вошел в историю русской литературы. Его талант отшлифовался, определился, индивидуализировался в результате творческих воздействий на поэта ряда друзей и учителей: Серебрянского, Станкевича, Белинского и других. Они старались вырвать талантливую юношу из среды обедненной мелкобуржуазной культуры с приниженными художественными вкусами и требованиями. Они сыграли огромную роль в превращении сына прасола в носителя культуры народной, в создателя высоких художественных ценностей. Эволюция песенных форм творчества Кольцова свидетельствует об этом.

4

Стихи, написанные Кольцовым в двадцатых годах, в большинстве своем стихокропательские, подобные произведениям многих доморощенных пиитов из мещан. Они не дают представления о специфике кольцовского стиха.

Из двадцати восьми стихотворений, датированных 1825—1829 годами, только три названы „Песня“ (1827—„Если встречу с тобой“; 1828 — „Очи, очи голубые“;

1829 — „Увижу ль я девушку“). И не только по наименованию стихов Кольцова этого периода, но и по тематике и рифмовке можно сказать, что 1825—1829 годы — годы ученичества, освоения техники книжного стихосложения.

В 1825 году Кольцов пишет стихотворение „Сирота“ — лирическое обращение девушки к судьбе с просьбой уничтожить „пылкой юности мечты“. „Сирота“, можно сказать, рабски повторяет тематику и метрику любовной лирики конца XVIII — начала XIX века. Насколько точно Кольцов в этом стихотворении следует, в частности, за Дмитриевым, показывает опыт соединения двух песен воедино, при котором совершенно не ощущается, где строки, принадлежащие Дмитриеву, и где — написанные Кольцовым:

Не прельщайте, не маните,
Пылкой юности мечты!
Удадитесь, улстите
От бездомной сироты!
 Ах, когда б я прежде знала,
 Что любовь родит беды,
 Веселясь бы не встречала
 Я полуночной звезды!..
Были дни — и я любила
Сны и радости земной;
Но надежда изменила;
Радость — сон в судьбе моей.
 Возрыдая, возопила:
 Добры люди! Как мне быть?
 Я неверного любила...
 Научите не любить...
Не прельщайте ж, не маните,
Светлой радости мечты!
Унесите, улетите
От бездомной сироты!

Второе и четвертое четверостишия в приведенном стихотворении заимствованы из песни Дмитриева „Ах! Когда б я прежде знала“. Первое, третье и пятое принадлежат Кольцову. „Сирота“ так же легко может быть слита с другими стихотворениями Дмитриева (например: „Тише, ласточка болтлива“), Николева („Смолкни, пеночка любезна“, „Полно, сизенький, кружиться“) или иных популярных в дни молодости Коль-

цова авторов. Песни объединяет выработанная система образов (горюющая в измене девушка, прощание с мечтой, льющиеся слезы), метрика (четырёхстопный хорей), правильная перекрестная рифмовка, чередующая женские (нечетные строки) и мужские рифмы (четные строки). Поэтический дебют Кольцова стоял в несомненной зависимости от жанра русской песни поэтов XVIII века, хотя стихотворение и не названо песней.

Та же тема волнений и страданий любви, но уже не в песенном, а книжном — стихотворном звучании разработана в стихотворении 1826 года — „Ровеснику“ („О чем, ровесник молодой...“). Стихотворение написано ямбом, сохраняет перекрестную рифму, чередующую мужские и женские окончания. Разработка темы стандартна, подражательна, но ориентируется не на поэтов XVIII века, а на новейшую для той эпохи поэзию. Отдельные образы стихотворения напоминают цитаты из произведений старших современников Пушкина и даже самого Пушкина или окружающих его поэтов (например: „О чем серебряной струей ты слезы проливаешь“, „Я вижу думу на челе“).

Литературная неоригинальность начинающего поэта была связана с освоением форм поэзии и книжной песни и авторского стихотворения.

Следующий, 1827 год впервые в творчестве Кольцова дает „Песню“. К этому году так же относятся „Прямое счастье“, имеющее подзаголовок „Стансы“, и „Послание Якову Яковлевичу Переяславцеву“. Для „Стансов“ Кольцов избрал трехстопный ямб, скрепленный перекрестной рифмой; для „Послания“ — четырехстопный хорей, не выдержанный в первом четверостишии и также рифмованный перекрестно. Гораздо оригинальнее метрика „Песни“. Это напевный анапест.

Если встрѣчусь с тѣбѣй,	—	—	—	—
Иль увижу тебя —	—	—	—	—
Что за трѣпѣт — огонь	—	—	—	—
Разольѣтся в душе.	—	—	—	—

В этой песне Кольцов отступает от последовательного чередования рифм. Хотя песнь и имеет куплетную форму, но четверостишия, из которых оно слагается, риф-

муются с приближением к поэтике народной лирики. Рифмы — повторы слов, созвучия, разбросанные в серединах и концах строк, резко отличают „Песню“ 1827 года от названных выше стихотворений. Окончания стихов образуют сложную форму: а б в г б д е д а ж ж д з з и к л м н и. Рифма, следовательно, есть, но она не введена в систему. У слушателя нет ощущения чередования рифм, чему также способствует использование внутренних созвучий (ср. во втором четверостишии: „Я *горю* и *дрожу*“, „Пред *тобою стою*“; в третьем „Я на *речи* твои, На *приветы* твои“; в четвертом „А *лобзаньям* твоим, А *восторгам* твоим“).

Стихотворение „Если встречу с тобой“ названо „Песней“ не случайно. Название базируется на форме произведения, напевной по метрике и отличающейся от обычных стихов рифмовкой. Однако Кольцов в то время, видимо, еще не дифференцирует жанр песни. Он называет песней и подражание формам крестьянской лирики и ритмически строгий романс. Стихотворение 1828 года „Очи, очи голубые“ — несомненный романс по форме и по содержанию, но Кольцов называет его „Песня“.

Для формы романса характерна и напевность и ритмичность (почему чаще всего — как справедливо свидетельствует И. Н. Розанов — для него используется хорей или анапест); в нем не допускается непоследовательное разнообразие количества слогов и вводится рифма, подчеркивающая окончание стихотворной строки. Такое строение обуславливается связью текста романса с тактовой мелодией, создаваемой композитором. Указанные черты романса имеются налицо в „Песне“ 1828 года:

Очи, очи голубые,
Мне вас боле не встречать!
Девы, девы молодые,
Вам меня уж не ласкать!

Нечетные строки последовательно дают восемь слогов с безударной гласной последнего слога; четные — семь слогов с ударением на конце. Таким образом, Кольцов вновь использует чередование женских и мужских

рифм, пока еще не обращаясь к дактилическим, характерным для народной поэзии. Отдаляется от песенной крестьянской лирики „Песня“ 1828 года по своей фразеологии. В ней встречаем „боле“, „девы“ (но не девицы или красны девки), „моей златой весны“ (оборот речи, чуждый народной поэзии; ср. иронизирование Пушкина над сентиментальностью стихов Ленского, в которых есть тождественная строка: „Весны моей златые дни“), „сладостные ласки юной красоты“, „хладное сердце“ (славянизм, чуждый фольклору) и т. п. Романская основа „Песни“ Кольцова ведет к традициям поэзии сентиментализма конца XVIII — начала XIX века. „Песня“ — произведение, подчиненное влиянию книги, — вместе с тем стоит особняком от всех других стихов Кольцова, написанных в том же 1828 году и не менее книжных, чем „Очи, очи голубые“. Она написана опять-таки хореем, тогда как для непесенной поэзии Кольцов обращается к ямбу¹.

Ритмика стихотворений 1829 года разнообразнее и сложнее. Правда, и в этом году в стихах Кольцова ведущий размер — ямб (десять стихотворений из четырнадцати написано четырехстопным ямбом²). Но наряду с ним уже появляется типический балладный ритм, амфибрахий, использованный в „Песне русалки“ (балладе). Сделаны и первые опыты использования четырех- и трехстопного хореев в стихах, а не в песне³. Следует попутно заметить, что одно из этих хорейческих стихотворений — „По-над Доном сад цветет“ волею композитора (Мусоргского) превратилось в песню; другое,

¹Ср. „Путник“, „Осень“, „Ночлег чумаков“, „Спящему младенцу“, „Послание молодой вдове“, „Красавице“ — написанные четырехстопным ямбом. Наиболее оригинальное стихотворение 1828 года „Размолвка“ — „Теперь ясней уж вижу я“ — написано двухстопным ямбом; по существу, это разделенный на двестишестидесять тот же четырехстопный ямб. Деление вызвано включением в текст дополнительной пятой, четырнадцатой, двадцать третьей и двадцать четвертой строк.

²„Я был у ней“, „Ответ на вопрос моей жизни“, „Не мне внимать напев волшебный“, „Мщение“, „Маленькому брату“, „Письмо к Д. А. Кашкину“, „А. П. Серебрянскому“, „Сестре“, „Приди ко мне“, „Разуверенье“.

³„По-над Доном“, „Терем“, „Люди добрые, скажите“.

„Люди добрые, скажите“, стоящее без авторского названия, под тремя звездочками, примыкает к романской лирике и некоторыми чертами сближается с песней Офелии.

„Песня“ („Увижу ль я девушку“), написанная в том же году, несомненно, наиболее сложное произведение, знаменующее искание своеобразия песенной формы. Кольцов написал эту „Песню“ двухстопным амфибрахией с прибавлением безударного слога в конце каждого стиха. Безударный дополнительный слог — явное отступление от канонов силлабо-тонического стихосложения — имеет задачу приблизить звучание песни к народной лирике, создает дактилические окончания, типичные в фольклоре. Фольклоризация размера соответствует характеру текста, представляющего собой диалог молодца и девушки о любви. В народной песенной поэзии аналогичные диалоги типичны и многочисленны.

Фольклоризирована и поэтическая лексика „Песни“. В ней нет места „девам“, „хладу“, „златым снам“ и т. п. Кольцов для нее использовал народную песенную речь, включая и постоянные эпитеты. Так, мы находим в „Песне“ выражения: „девушка красная“, „молодец удалый“, „сердечко удалое“. Однако в этом нельзя видеть вживания в крестьянскую речь; здесь стилизаторство; наряду с подлинно народными выражениями имеются подражательные, чуждые песенному фольклору: „любовь чистая“, „модная учтивость“, „характер добренький“, „стыдливость детская“ и т. п.

Кольцов делает попытку стилизации, используя типическую для фольклорной песни тему. Стилизаторские устремления поэта выражены и в строфическом строении песни и в использовании созвучий, но не рифм. „Песня“ написана пятистишиями; каждое из них представляет законченную фразу; первые две строки пятистиший являют собой варьированные удвоения одного и того же обращения в речи действующих лиц („Полюбишь ли, девушка, Полюбишь ли, красная“, „Ах, что же ты, девушка, Ах, что же ты, красная“, „Любила б я молодца, Любила б удалого...“ и т. д.).

Пятистишие „Песни“ не что иное, как четверостишие с удвоенной первой строкой. Удвоение ее звучит еди-

ноначатием и ослабляет (но не уничтожает) ощущение куплетности формы.

Введение созвучий приходится на третью, четвертую, пятую строки. Такое скопление рифм свидетельствует об ориентации на фольклор:

Желаю ль я, девушка,
Желаю ль я, красная,
Палат *раззолоченных*,
Богатством *украшенных*,
И блеском *обманчивых*?

В „Песне“ 1829 года Кольцов использовал фольклорную поэтику. Трудно сказать, было ли здесь непосредственное влияние народного творчества или же фольклорных опытов Дельвига и других поэтов. Можно скорее предполагать последнее — ведь Кольцов в своей стилизации и здесь следует традиции книжной песни. Как бы то ни было, но поэтика фольклора в этом тексте нашла себе книжное преломление. Несомненно, что литературные влияния сказались на поисках Кольцовым формы поэзии, на постепенном осознании им специфики видов поэтического искусства.

5

1830—1831 годы — переломные. История кольцовской песни показывает, что именно в этот период Кольцов находит свое особое лицо и утверждает свой ритм и образы. Ученичество кончается; начинается период зрелости.

В эти годы в жизни Кольцова произошло событие огромной важности. В 1831 году Кольцов по делам отца был в Москве. Он вошел в круг литераторов, познакомился с Белинским и его друзьями и услышал их суждения о своем творчестве. Надо думать, что поездка в Москву и помогла поэту осознать, более того — найти себя; она определила весь дальнейший путь его творчества.

1830 и 1831 годы богаты стихами. 1830 годом помечены двадцать три стихотворения; два из них названы песнями. Связь произведений 1830 года с предыдущим

периодом несомненна. В громадном большинстве этих стихотворений еще нет установки на песенность, напевность. Достаточно указать, что семнадцать из двадцати трех стихотворений написаны все тем же традиционным четырехстопным ямбом¹. Тематически они все представляют собой лирическое изображение чувств, дум, переживаний поэта, отнюдь не связываясь с изображением конкретной бытовой среды и не поднимаясь до значительных обобщений.

К этим ямбическим стихам примыкают и обе „Песни“, являющиеся несомненными романсами. „Песня“ („Утратив то, что прежде было...“) написана четырехстопным ямбом с чередованием мужских и женских рифм. Тема ее — страдания утраченной любви. Высокими чувствами и страстными признаниями пронизаны призывы к тени умершей подруги милой, печалью о невозвратно ушедшем, вызывающие ручьи горячих слез. Для этой „Песни“ характерен сентиментально-трагический тон:

О лейтесь, лейтесь же ручьями
Горючи слезы из очей!
Без ней нет жизни меж людьми —
Нет сердцу радости без ней!

„Песня“ („На что ты, сердце нежное...“) разрабатывает ту же любовную тематику. Ритмически она отличается от предыдущей (нечетные строки — четырехстопный ямб, четные — трехстопный). Особенностью ее является ослабленное ударение на последних слогах нечетных стихов, так как строки эти заканчиваются трехсложными словами с ударением на первом слоге: нежное, пылкие, милые, юношей и т. д. Ямбический стих тем самым в окончаниях нечетных строк приобретает дактилическое звучание. Такое изменение звучания ямба может расцениваться как некоторый — еще очень робкий — отход от установленного канона романса. Но если

¹ „Молодой чете“, „О, не кажи улыбки страстной“, „К другу“, „К ней“, „Послание Н... П...“, „Элегия“, „Первая любовь“, „К Ж...“, „Вечер“, „Земное счастье“, „Мука“, „Сирота“, „Вздых на могиле Веневитинова“, „К реке Гайдаре“, „Что значу я“, „Утешение“, „Утешение“.

в отношении ритмического строя намечаются изменения, то в отношении подбора слов очевидна всесильная власть традиции сентиментального романса. Ходячие образы, популярные еще в песенной поэзии XVIII века, повторяются Кольцовым: вновь и вновь упоминаются нежное сердце, любовь горящую, милые девы, чистейшая любовь — богиня нежных душ, святыня и кумир дев и юношей.

1830 год, следовательно, не дает существенных изменений в произведениях, называемых автором „Песнями“. Значительно интереснее четыре стихотворения того же года, открывающие пути к напевной кольцовой песне с укороченной строкой. Характерно, что все они не изображают индивидуальных переживаний поэта, а рисуют, если можно так выразиться, „объективную действительность“, находящуюся за чертой личных чувств автора. Речь идет о „Совете старца“, „Песне старика“, „Кольце“, „Крестьянской пирушке“. Три последние стихотворения ритмически выделяются в особую группу. „Совет старца“ — наказ пользоваться благами и радостями жизни в молодости. Весна и юность — одно мгновение, поэтому надо спешить „отпировать в радости праздник юности“ — такова философская тема стихотворения с его бодрым тоном, чуждым индивидуальным лирическим излипаниям других стихотворений 1825—1830 годов. Мажорному звучанию стихотворения соответствует и другой ритмический строй: стихотворение написано трехстопным хореем с дактилическими окончаниями строк; дактилические окончания позволяют уничтожить рифму. „Совет старца“ — нерифмованное стихотворение.

Еще своеобразнее „Кольцо“, „Песня старика“ и „Крестьянская пирушка“, ритмически тождественные.

Я зятѣплѣ свѣчѣ	Оседлаю коня,	Ворота тесовы
Воску ярова,	Конь быстрова,	Растворилсь,
Распаяю кольцо	Я помчусь, плечу	На конях, на санях
Друга милова,	Легче сокола...	Гостя въехал...

В основе всех трех стихотворений лежит анапест — напевный размер, издавна используемый для текстов песен. Не случайно одна из лучших песен Варламова

написана на текст „Песни старика“. Но этот кольцовский анапест своеобразен. Последовательно выдерживая его в нечетных строках, Кольцов в четных сближал его с хореем путем введения в начале этих строк двухсложного слова с ослабленно звучащим ударением на первом слоге. Ритмическая соизмеримость единиц стихосложения не позволяет акцентировать законное в первых словах нечетных строк ударение. При ритмическом чтении текста ударение со слов „воску“, „друга“, „чисто“, „легко“ и т. п. снимается. Уничтожение ударения в слове или перемещение его — прием, характерный для народной песенной поэзии. Сближение с поэтикой народной песни обнаруживается также и в условии второго анапеста четных строк. Вместо законных для двухстопного анапеста шести слогов стиха, четыре строки имеют пять слогов; шестой, ударный, исчезает, и это приводит к ритмическому замедлению в чтении второго анапеста четных строк; два остающихся безударных слога, присоединяясь к ударению первого анапеста, образуют дактилическое окончание.

(Ср.: Нет надежды в душе...
Ты рассыпся жё
Золотою слезой,
Память мѣлѣва!

Или: Но — увы! — нет дорог
К невозвратнѣму!
Никогда не взойдет
Солнце с запада!

Своеобразной особенностью этих стихотворений является так же отсутствие рифмы, так последовательно выдержанной в лирических стихах Кольцова. Только в некоторых случаях вместо рифмы появляются консонансы и ассонансы. (Напр., в „Кольце“: ярова — милова; в „Песне старика“: быстрова — сокола; сторону — молодость и т. д.). Отказ от рифмы — также влияние поэтики фольклора.

В полном соответствии с нарушением стопы силлаботонического стихосложения, с отказом от чередования и обилия рифм находится использование типических выражений, эпитетов, речений народного творчества. Воск ярый, друг милый, чисто золото, конь быстрый, красная девица, светла горница, дубовы столы и т. п. — придают колорит народного творчества этим трем стихотворениям Кольцова.

Все это свидетельствует о том, что Кольцов, ориентировавшийся ранее на книжную поэзию, стремится теперь выработать своеобразную лирику, вырастающую на фольклорной основе. Безусловно, и эти стихотворения, как и все ранее написанное Кольцовым, следует относить к литературным произведениям, а не к фольклорным. Но раньше Кольцов всецело исходил из традиции книжных песен и стихов. В 1830 году к книжной традиции присоединяется традиция народного творчества.

Новые элементы, появившиеся в поэзии Кольцова в 1830 году, не исчезают и в 1831-м, продолжающем начатые искания. Из четырех стихотворений, датированных 1830 годом, только одно („Мой друг, мой ангел милый“) напоминает ранние поэтические опыты поэта (четырёхстопный ямб, парная, варьируемая перекрестной, рифмовка, чередующиеся мужские и женские рифмы, индивидуализированное выражение любовных чувств и проч.). Два стихотворения имеют характер подражания: „Наяда“ написана вольным стихом; в ней различное количество стоп в строке, характерная для басен система рифмовки. „Соловей“ („Пленившись розой, соловей...“) имеет подзаголовок „Подражание Пушкину“. Оба стихотворения можно расценивать как стремление достигнуть высот книжной непесенной поэзии. Что же касается „Песни пахаря“, то она примыкает к „Крестьянской пирушке“, „Кольцу“, „Совету старика“ — к этой группе стихов нового типа.

„Песня пахаря“ написана шестисложным стихом без рифмовки. В основе ее ритмического рисунка трехстопный хорей: „Ну́, та́щися, сѣвкѣ...“. Однако хорей неоднократно перебивается безударными стопами и ямбом (ср. стихи: „Крѣса́вицѣ зорькѣ...“, „Телѣгу́ гото́влю...“, „Слѹ́га и хо́зяин...“, „Во́дой ключѣво́ю“...). Для ритма стихотворения характерно наличие двух сильных ударений в строке. Лишь в третьей стопе хорея последовательно выдержан удар на первом слоге стопы; в первых двух хореях один из ударов, как правило, снимается (ср., напр.: „Пѣ́шней дѣ́сятной...“, „Из бо́льшогó лѣ́са...“, „Бо́рону́ и соху́...“, „Уро́ди мнѣ, бо́жѣ...“ и т. д.). Полностью все три удара встречаются только в пяти

стихах: „Ну, тащися, сивка...“ (стих повторен пять раз), „Выдёт в полё травка...“ (стих повторен дважды), „Станёт спеть, рядиться...“, „Сладок будет отдых...“, „Хлеб — моё богатство“. Всего же в стихотворении сорок четыре стиха. Таким образом, можно говорить о последовательном снятии одного из ударений каждого стиха, отчего создается впечатление перемещения ударений; это впечатление подчеркивается введением в хореический стих четырех ямбов (принцип перемещения ударений характерен для народной песни; в ней обязательно равное количество ударений в стихе при свободе их расположения).

Ритмика „Песни пахаря“, отсутствие в ней рифм, несмотря на то что она состоит из четверостиший, тема стихотворения (пахота, крестьянский труд) — все указывает на то, что, как и в рассмотренных особо четырех стихотворениях 1830 года, здесь Кольцов ориентировался на звучание народной песни, искал возможности средствами книжного силлабо-тонического стихосложения передать конструкцию песенной речи фольклора. Искания, можно считать, увенчались успехом.

1830—1831 годы были, видимо, переломными в поэзии Кольцова. От поэтики книги он в этот период переходит к поэтике фольклора, чтобы остаться ей верным до конца своего творческого пути. Преобладание четырех-стопного ямба в стихах 1830—1831 годов — последняя дань пройденному этапу ученичества. Кольцов к этому времени вырастает в зрелого мастера литературы и, самоопределяясь, обращается к народному искусству, из сокровищницы которого черпает образы, ритмы, специфику звучания, творчески их преломляя.

6

В 1832 году Кольцов осознал, в чем проявляется его творческое своеобразие. Именно основываясь на его стихах 1832—1842 годов, можно говорить о напевности его поэзии и называть его поэтом по преимуществу хореическим. Из семидесяти шести стихотворений этого периода ямбом написано всего четырнадцать (из них

ни одной песни), одно написано амфибрахием¹, тринадцать — анапестом (из них шесть „Песен“²) и сорок восемь — хореем (восемнадцать „Песен“³). Попутно отметим, что из сорока восьми хорейческих стихотворений в восемнадцати, благодаря уничтожению начального удара, первая стопа звучит анапестически. Здесь полезно будет вспомнить наблюдение тонкого исследователя поэзии И. Н. Розанова: „Произведенный нами статистический подсчет приводит к неопровержимому выводу, что существовал один лирический жанр, где хорей был основным размером: это песня... Другим размером, менее употребительным, но все же характерным для песен, является анапест... Конечно, выбор хорей или ямба определялся не личными вкусами автора и не традицией, связанной с тем или иным жанром, а находится в зависимости от функциональной сущности жанра. В песне очень важен разбег, начало. Наиболее певучим из размеров является анапест. Следует обратить внимание, что в популярных хорейческих песнях первый стих имеет часто первую стопу безударную...“⁴.

¹ Ямбом: „Цветок“ (1836), „Пора любви“, „Два прощанья“ (1837), „К милой“, „Примиренье“, „Бедный призрак“ (1838), „Я дома“, „К ***“, „Не разливай волшебных звуков“, „Послание“ (1839), „Вопль страданья“, „Благодетелю моей родины“ (1840), „Звезда“ (1841), „На новый 1842 год“ (1842). Амфибрахием: „Поминки“ (1840).

² „Глаза“ (1835), „Последний поцелуй“ (1838), „Товарищу“ (1838), „Путь“ (1839), „Хуторок“ (1839)“, „Что ты спишь, мужичок...“ (1839), и шесть „Песен“ (1840—1842).

³ „Исступление“ (1832), „Домик лесника“ (1832), „Размышление поселянина“ (1832), „Поэт и няня (1833), „Удалец“ (1833), „Урожай“ (1835), „Женитьба Павла“ (1836), „Молодая жница“ (1836), „Лес“ (1837), „Горькая доля“ (1837), две „Песни Лихача Кудрявича“ (1837), „Ура“ (1837), „Мир музыки“ (1838), „Последняя борьба“ (1838), „Измена суженой“ (1838), „Деревенская беда“ (1838), „Песня разбойника“ (1838), „Бегство“ (1838), „Тоска по воле“ (1839), „Дума сокола“ (1840), „Доля бедняка“ (1841), „Не шуми ты, рожь“ (1834), „Косарь“ (1836), „Раздумье селянина“ (1837), „Ночь“ (1840), „Разлука“ (1840), „Перепутье“ (1840), „Всякому свой талант“ (1840), „Грусть девушки“ (1840), пятнадцать „Песен“ (1832, 1836, 1838, 1839, 1840, 1841), „Военная песня“ (1840), „Старая песня“ (1841), „Еще старая песня“ (1841).

⁴ Песни русских поэтов“ (XVIII — первая половина XIX века). Редакция, статьи и комментарии И. Н. Розанова. М., „Советский писатель“, 1936, стр. XVII—XVIII.

Специфика лирического жанра, избранного Кольцовым, обусловила хореизм и анапестичность его стихов-песен. Хорей Кольцова не однообразен. Последовательное чередование ударных и безударных слогов двухсложной стопы выдержано только в стихах, выходящих за пределы крестьянской темы (см., например, „Иступление“ (1832), „Поэт и няня“ (1833), „Ура“ (1837), „Мир музыки“ (1838) и т. п.). Их характеризует четкость хорея и рифмовка строк.

Духъ небѣ, дайте мнѣ	а
Крыльскыя скрѣй!	б
Я в полнѣчнѣй тишинѣ	а
Плѣчу в ѡбъятыя к ней!	б

Но в стихах, так или иначе связанных с темой крестьянского быта, труда, положения, повседневных переживаний людей из народных масс, хорей варьируется. Опыт 1830—1831 годов углубляется и расширяется.

Хореические стихи Кольцова последнего десятилетия по своей ритмике образуют две группы: 1. Стих с коротким хореическим размером и 2. Многостопный хореический стих. Первый имеет три разновидности: а) трехстопный хорей с двумя ударениями и введением ямба; б) хорей с дактилическим окончанием стиха; в) хорей с анапестическим началом каждого стиха.

Первый из названных типов использует ритмический рисунок „Песни пахаря“. Им написаны: „Размышления поселянина“ (1832), „Горькая доля“ (1837), обе „Песни Лихача Кудрявича“ (1837), „Песня“ („В поле ветер воет...“) (1839).

Для всех этих песен характерно сохранение ударения в третьей стопе, отсутствие ударения в одной из первых двух стоп, введение изредка ямба.

„Песни Лихача Кудрявича“ являются дальнейшим развитием найденной формы. В них уже не раз, а неоднократно встречается стих с двумя ямбами и одним хореем и стих с одним ямбом, двумя ударными хореем (см. в первой песне: „Чѣго душа хѣчет...“, „Со всѣх сторѡн прибыль...“, „Пѡшла шутка в дѣло...“, „Про те речи-пѣсни...“ и др.). Столкновение двух ударных слогов, образующееся в этих стихах, подчеркивает

переносимость ударений, недопустимую в силлаботонике.

Интересны эти песни и введением созвучий, в редких случаях — рифм. Кольцов в них рифмует четные строки четверостиший, но не систематически, а как бы случайно, как бы оттого, что сходные звучанием слова влекутся друг за другом (в первой песне рифмовка встречается в первом, четвертом и последующих четверостишиях; во второй песне — в первом и шестом четверостишиях. Интересно созвучие: лыжах — сыщет).

Случайная рифмовка „Песен Лихача Кудрявича“ становится систематической в стихотворении того же 1837 года — „Горькая доля“. В „Горькой доле“ последовательно рифмуются первые шесть четверостиший перекрестной рифмой. И только последнее — седьмое лишено рифмы; отсутствие рифмы и ритмическое отклонение строфы останавливает внимание, подчеркивает значение заключительного четверостишия, в котором выражена основная мысль стихотворения.

Сопоставим первое и седьмое четверостишия:

Сблѡвьём зѡлѣтнѡм	На крутѡй гѡрѣ
Юнѡсть прѡлѣтѣлѡ;	Рѡс зѣлѣнѡй дѡб;
Вѡлнѡй в нѣпѡгѡдѡу	Пѡд гѡрѡй тѣпѣрь
Рѡдѡсть прѡшѡмѣлѡ...	Он лѣжит — гнѣтъ...

Выработанный тип ритма Кольцов повторяет вновь в стихотворениях, непосредственно именуемых „Песня“ „Песня“ („В поле ветер воет...“, 1838) ничего нового в этот размер не вносит. В пределах выработанной формы, по существу, остается и другая „Песня“, написанная в 1839 году („В непогоду ветер...“). Можно только отметить, что стихи с тремя хореическими ударениями и с введением ямба использованы в этом стихотворении как строки, замыкающие четверостишия.

По существу, вариацией рассмотренного размера являются хореические стихотворения с дактилическими окончаниями стихов. Дактилическое окончание еще более приближает стихи Кольцова к поэтике народной поэзии; оно наиболее характерно для фольклорных песен. Этот размер лежит в основе ритмического строения стихотворений: „Удалец“ (1833), „Урожай“ (1835),

„Молодая жница“ (1836), „Дума сокола“ (1840), „Доля бедняка“ (1841) и четырех песен („Ах, зачем меня...“ (1838), „Где вы, дни мои...“, „Дуют ветры...“, „Светит солнышко...“ (1840).

Самый стих имеет те же особенности, усугубленные тем, что в нем не шесть, а пять слогов. Он имеет вид усеченного хорей ($'\cup'\cup'$), в котором ударный слог третьего хорей часто заменяется безударным (что и вызывает дактилическое окончание).

Мнѣ лй мѡлѡднѹ
Рѡзѹдалѡмѹ,
Зймѹ-зймскѹю
Жйть зѡ пѣчкѡю?

Наряду с дактилическими окончаниями встречаются строки и даже целые четверостишия, сохраняющие удар на гласной, заключающей стих:

Мнѣ ль пѡля пѡхѡть,
Мнѣ ль трѡвѹ кѡсйть,
Зѡтѡплѡть ѡвйн,
Мѡлѡтйть ѡвѣс?

Цитированные отрывки представляют собой чистый хорей, варьируемый в конце стиха — именно там, где в первой группе хорейских стихов („Песня пахаря“) хорей наиболее устойчив. Во всем остальном ритмика обеих стихотворных групп совпадает. Как и в предыдущем типе здесь часто исчезает третье ударение в строке (точнее: очевидно стремление к трехстопному хорейскому стиху с двумя ударениями), хорей заменяется ямбом. Примеры того многочисленны: „Кѡсѡмѡчѣхѡ...“, „Сѡйдѹсь, сѣдѹсь ли...“, „Ѹбью встрѣчнѡгѡ...“, „Слѡжйть гѡлѡвѹ...“ („Удалец“), „Зѡрѡ вспѡхнѹлѡ...“, „Тѹман стѣлѣтсѡ...“, „Ѹгнѣм солнѣчным...“ и др. („Урожай“), „Нѡ грѹдь клѡнйтсѡ...“, „Из рѹк вѡлйтсѡ...“ „Глѡдйть в стѡрѡну...“ и др. („Молодая жница“), „Нѣбѡсь вѣсѣлѡ...“, „Глѡдѣть бѡтѡшкѣ...“, „Нѣбѡсь сѣрдцѣ в нйх...“ и др. („Песня“) и т. д.

Вариацией той же основной хорейской ткани кольцовских стихов-песен являются стихотворения с анапестическим началом строк — „Не шуми ты, рожь“

(1834), „Косарь“ (1836), „Раздумье селянина“ (1837), „Ночь“ (1840), „Разлука“ (1840), „Перепутье“ (1840), „Всякому свой талан“ (1840), „Грусть девушки“ (1840) и десять „Песен“ (1832, 1838—1841). „Разбег“, на роль которого для песенной лирики указывает И. Н. Розанов, звучит в этих стихах подлинной напевностью:

Отчѣго, скажи,
Мой любимый серп,
Почернел ты весь,
Что коса моя?
(„Грусть девушки“).

Как здоров да молод,
Без веселья — весел;
Без призыва — счастье
И валит и едет.
(„Песня“, 1841).

Иногда — и это наиболее сложный вид такого типа хорейских стихов Кольцова — ритмическая песенная основа обрамляется анапестическим началом и дактилическим окончанием.

Так звучит, например, „Песня“:

*Анапестическое
начало*

Бѣз ума, бѣз разума
Меня замуж выдал
Золотой век девичий
Силби укоротил.

*Дактилическое
окончание*

Или:

Из лесов дремучих северных
Поднялась не тучка темная,
А рать сильная-могучая
Царя грозного московского.
(„Старая песня“, 1841)

Примеры можно было бы умножить, но в этом нет нужды, и так ясны особенности основного размера русских песен-стихов Кольцова.

Помимо трехстопного хорей, Кольцов использовал многостопный хорей. Им написаны: „Домик лесника“ (1832), „Деревенская беда“ (1838), „Измена суженой“ (1838), „Песня разбойника“ (1838), „Бегство“ (1838),

„Тоска по воле“ (1839) и две „Песни“ („Перстенец золотой...“ — 1836 и „Расступитесь, леса темные...“ — 1841).

Основное количество названных песен-стихов относится к последнему пятилетию жизни Кольцова; поэтому их можно расценивать как новый этап в поисках поэтом стихотворно-песенной хореической формы.

Удлинение хореического стиха в стихотворениях Кольцова встречается двух типов, хронологически относимых к разному времени: 1832—1838 годы дают семи-восьмисложный стих, 1838—1841 — девятисложный.

Для группы семи-восьмисложных стихов характерны окончания с мужскими и женскими рифмами и созвучиями: в начале строк нередко появляется анапестический разбег: „С распашнѣмъ вѣрѣтамъ...“, „Рѣболѣ ли нѣбогатыѣ...“, „Караулѣт царскѣй бор...“ („Домик лесника“), „Перстенецъ золотой...“, „Распайся сам собой...“ („Песня“), „Нагуститъ свой туманъ...“, „Зашайся, лес дремучий...“ („Бегство“) и т. д. Графическое изображение ударных и безударных слогов указывает на широкое использование анапестического начала в хореическом стиле. Если отсечь этот анапестический ввод в хореический стих, то получится очень четкий хорей с облегченной стопой в середине.

Эта форма стиха, разрабатываемая параллельно с коротким хореическим (типа „Песня пахаря“), не получила дальнейшего развития в творчестве Кольцова. В 1838 году поэт прекращает работу над этим размером, переходя к разработке девятисложного хореического стиха. От семи-восьмисложного стиха он отличается не только количеством слогов, но и отказом от рифмы. Она заменяется разбрасываемыми без системы ассонансами и консонансами:

На селе своем жил молодец,
Ничего не знал, не *ведывал*,
Со друзьями гулял-бражничал,
По всему селу *роскошничал*,
В день воскресный, с утра до ночи,
В хороводе песни *игрывал*;
Вместе с девицей-красавицей
Пляски новые *выдумывал*...

(„Деревенская беда“)

Девятисложный хорейский стих первыми семью слогами повторяет ритмическое строение семисложного. Параллельное написание того и другого дает тождественность расположения ударных и безударных слогов.

Добавление двух безударных слогов в конце стиха и частое сохранение двух безударных слогов в начале его (хорей с анапестическим песенным началом и дактилическими окончаниями народной лирики) образует достаточно длинную строку, для которой два удара, как было в семисложном стихе, не дают достаточной устойчивости, основательности звучания. „Облегченность“ переносится в начало и в конец стиха; самая же середина его приобретает три удара. Подчеркивая третье ударение в середине удлинённого хорейского стиха, Кольцов использовал свой опыт введения ямба. Наряду с такими строками, как: „Как зъвѣт он кудри чёрныѣ...“ „Я нѣ в полѣ вѣхрѣм вѣялся...“ — встречаем: „Я скажѹ ёму: стыднѣ-совѣстнѣ...“, „Бросить дѣм свой, ѡтца старѡва...“, „Как наденѣт кафтан бархатный...“ „Подпѡяшѣт кушак шелковѣй...“ и т. д. (см. „Песня“ — „Расступитесь, леса темные...“; также см. другие стихи этого типа).

Видимо, Кольцов в работе над многосложным хореем базировался на опыте созданных им стихов с укороченной строкой. Кольцовский хорей остается одним и тем же, он явно обнаруживает ориентацию на ритмику, строение народной лирики.

В последнее десятилетие творчества Кольцова параллельно с хорейскими стихами получает развитие анапест. Кольцов не только объединяет его с хореем, но дает и в чистом виде. Первое анапестическое стихотворение — „Глаза“ датировано 1835 годом. Вслед за ним анапестом были написаны: „Последний поцелуй“ (1838; стихотворение стало популярной песней), „Товарищу“ (1838), „Путь“ (1839; стало петься), „Хуторок“ (1839; одна из наиболее распространенных песен), „Что ты спишь, мужичок“ (1839; стихотворение бытовало среди студенчества и в революционном подполье как песня), „Расчет с жизнью“ (1840) и шесть „Песен“ („Не скажу никому...“, к тексту написана музыка Даргомыжским; „Так и рвется душа...“; „Много есть у меня...“ —

1840; „Я любила его...“ — 1841, стихотворение стало петься; „Что он ходит за мной...“ и „Нынче ночью к себе...“ — 1842).

В противоположность ритмическим вольностям хореических стихов, анапест Кольцова последовательно выдержан, строен. Дополнительные ударения изредка допускаются только на первом слоге стиха — и то, как правило, в третьей или четвертой строках четверостишия. Такая четкость анапеста, видимо, связана с его все себе подчиняющей напевностью, выключаящей дополнительные ударения и даже заставляющей ставить их в необычном положении (ср. в стихотворении „Что ты спишь, мужичок...“ — „Работают давно...“; в стихотворении „Товарищу“ — „Ты не сердись на них...“).

Следует заметить, что этот четкий анапестический размер Кольцов использовал для иной тематики, чем основную массу хореических стихов. Крестьянская тема здесь звучит только в одном из двенадцати стихотворений („Что ты спишь, мужичок...“). Все остальные одиннадцать разрабатывают любовную тематику, в большинстве случаев без ориентировки на какую-либо определенную социальную группу.

Среди этих стихотворений есть лирическая баллада и любовная лирика. Только в одном случае звучит авторская речь, авторские переживания (опять-таки связанные с темой любви) — „Расчет с жизнью“¹; во всех других текстах личность автора отсутствует.

Примечательно, что эта лирическая исповедь поэта не вошла в песенный репертуар, тогда как другие тексты этой группы стихотворений, написанные от лица возлюбленных, поются.

К „лирическим балладам“ можно отнести „Путь“, „Песню“ („Много есть у меня...“) и популярный „Хуто-

¹ Ср.: В душе страсти огонь
Разгорался не раз,
Но в бесплодной тоске
Он сгорел и погас...

Только зимней порой
Меня холод знобил;
Только волос седой
Мои кудри развил...

рок“. „Путь“ и „Песня“ только намечают сюжет драматического конфликта лирического героя с жизнью: „Хуторок“ дает действие развернуто, описывает последовательность событий (сюжетность „Хуторка“ и обеспечила ему большое распространение). Причины драматического конфликта героя с окружающим его миром в „Пути“ и „Песне“ скрыты. И в том и в другом произведении авторская недоговоренность.

Путь широкий давно
Предо мною лежит,
Да нельзя мне по нем
Ни лететь, ни ходить...
(„Путь“)

Это „нельзя“ не объяснено. Видимо, причина скрыта в противоречии героя с окружавшей его средой. Герой скован в своих действиях.

По летам и кудрям
Не старик еще я;
Много дум в голове,
Много в сердце огня!
Много слуг и казны
Под замками лежит,
И лихой вороной
Уж оседлан стоит.
Да на путь по душе
Крепкой воли мне нет...
(„Путь“)

Тот же разлад героя с жизнью намечается „Песнью“; но в ней более осязаемы причины его. Это — любовь. Ее ищет герой, готовый отдать за нее богатства, роскошь, наслаждения. В его сердце так же много огня, как и в сердце героя „Пути“. Интересно, что „множество имеющегося“ в „Пути“ и в „Песне“ почти одинаковы.

Много есть у меня
Теремов и садов...
Много есть у меня
Деревень и людей...
Много есть у меня
Для пиров серебра... и т.д.
(„Песня“)

Но ничто, чем владеет герой, его не удовлетворяет.

Но я знаю, на что
Трав волшебных ищу;
Но я знаю, о чем
Сам с собою грущу...

Оба стихотворения могут быть использованы как экспозиция в сюжетном произведении. В них зерно, зародыш действия.

„Хуторок“ отличается от названных текстов своей сюжетностью, доводящей действие до конца. Измена молодой вдовы удалому молодцу, гульба ее с купцом и рыбаком, месть за измену — такова канва действия: в основе ее та же любовная тема.

Если эти стихотворения так или иначе связываются с показанным или предполагаемым действием, то остальные произведения из этой группы совсем исключают действие, повествование всецело посвящено любовно-лирическим переживаниям.

Наиболее близок к „Пути“, „Песне“ и „Хуторку“ „Последний поцелуй“. В нем рассказано о прощании перед разлукой влюбленных. Но самое прощание никак не описано¹. Весь „Последний поцелуй“ — речь человека любившего, а может быть, и сейчас еще любящего девушку и покидающего свою возлюбленную.

Вообще, все остальные песни этого цикла являются вариациями различных любовных переживаний. Тоска покинутой любящей девушки („Не скажу никому...“), выражение страстной любви и ожидание свидания („Так и рвется душа...“, „Нынче ночью к себе...“), воспоминание о былой любви („Я любила его...“), переживания девушки, когда она видит любимого („Глаза“, „Что он ходит за мной...“) — таковы темы этих стихов-песен. Может быть, оттого, что в них говорится о чув-

¹ Ср. с „Разлукой“: Вмиг лицо ее все вспыхнуло,
Белым снегом перекрылося,
И, рыдая, как безумная,
На груди моей повиснула.
„Не ходи, постой, дай время мне...“
и т.д.

В „Последнем поцелуе“ действия нет, — только речь прощающегося героя.

ствах, понятных всем и испытываемых всеми, они и получили массовое распространение. Анапестические стихи Кольцова, вызывая своим содержанием живые отзвуки переживаний рядового читателя, делаются сначала общим достоянием города, а затем и деревни.

Итак: поэт в пору зрелости использовал различные стопы в зависимости от разрабатываемых им тем.

Индивидуально-лирические раздумья и переживания последних десяти лет своей жизни Кольцов выражал ямбическим стихом, продолжая тем самым разработку основного размера Пушкина, Лермонтова и других классиков русской литературы.

Отвлеченная любовная лирика выражалась как песня вообще, и для нее использовался наиболее напевный, певучий размер — анапест. Анапестические стихи вошли в музыкальный быт города и деревни, стали песнями.

Для крестьянской же темы, воплощаемой с ориентировкой на фольклор, Кольцов использовал хорей в его различных вариациях. Именно хореические стихи Кольцова продолжили традицию литературной песни, написанной для чтения, воспроизводящей книжным словом звучание устной народной поэзии.

В творчестве поэта есть и анапест и хорей. Оба они песенны; но они различны по своему назначению. Первый звучит в стихах, перешедших из книги в фольклор; он в стихах для пения. Второй — в стихах книжных по существу, но построенных на фольклорной основе; он в песнях для читателей.

„Русская песня“ в творчестве Кольцова раздвоилась, она различна по выполняемым ею функциям.





ЛЕРМОНТОВ И ПЕСНЯ¹

Биография Лермонтова рассказывает, что он еще в детстве соприкасался с народным творчеством: слушал песни, увлекался легендами о вольных разбойничьих атаманах, был непременно участником обрядовых действий сельскохозяйственного календаря. Правда, детальных сведений о роли народного искусства в развитии мальчика Лермонтова мы не имеем.

В тетради 1830 года шестнадцатилетний Лермонтов писал: „Как жалко, что у меня была мамушкой немка, а не русская, — я не слышал сказок народных: в них верно больше поэзии, чем во всей французской словесности“². Сожаление Лермонтова нельзя воспринимать как свидетельство об оторванности поэта от народного творчества, — это сожаление о неполном знании фольклора, о том, что Лермонтов не имел своей Арины Родионовны. Может быть, в этом замечании юношеской тетради отражено зазвучали стихи и статьи А. С. Пушкина о народности искусства, о сказках, о няне.

У Лермонтова мамушкой была немка. Но Тарханы были обычной барской усадьбой, где были и сказочники, и песельники. В людской, в девичьей звучала чудесная волшебная сказка, рассказывалась страшная легенда, пелась песня. Песня звучала в поле, в барских садах, на дворах, в деревне.

¹ Статья была опубликована в журнале „Литература в школе“ № 4 за 1941 г. — *Ред.*

² М. Ю. Л е р м о н т о в. Полное собрание сочинений, т. IV. СПб., Издательство Академии наук, 1911, стр. 350—351.

Рисуя себя в образе Саши Арбенина, М. Ю. Лермонтов говорил о том, как крепостные девушки „его ласкали и целовали наперерыв, рассказывали ему сказки про волжских разбойников, и его воображение наполнялось чудесами дикой храбрости и картинами мрачными и понятиями противуобщественными... Он воображал себя волжским разбойником, среди синих и студеной волн, в тени дремучих лесов, в шуме битв, в ночных наездах при звуке песен, под свистом волжской бури“¹.

Одной из любимых игр Лермонтова в детстве была игра в разбойников. Не воплощал ли в этой игре Лермонтов „чудеса дикой храбрости“ легенд, слышанных от девушек? Легенды о разбойниках потому особенно волновали мальчика, что героиня их подчеркивалась бесправием крепостных. Очевидцы рассказывали, что еще ребенком Лермонтов ненавидел своего дядю, прославившегося жестокостью по отношению к крепостным; рассказывали, как мальчиком Лермонтов со слезами и кулаками бросался к бабушке, требуя отмены распоряжения о наказании крепостного. Это рассказывают семейные предания, а народные легенды добавляют, что когда Лермонтов вырос, то дарственной отдал крестьянам часть земли и леса.

Биографические данные объясняют, почему поэт в детстве с особой остротой воспринимал легенды о разбойниках. Позднее в его творчестве они воскресли в таких произведениях, как „Атаман“ („Горе тебе, город Казань“, 1831) и др. Острота восприятия разбойничьих сказаний не устраняет возможности того, что Лермонтов слушал и другие произведения фольклора. Можно с полным правом утверждать, что Тарханы достаточно полно знакомили поэта с разнообразными произведениями творчества народа. В Тарханах родилась в Лермонтове любовь к песням, сказаниям, сказкам.

Позднее, в Москве, эта любовь была поддержана разными людьми. Одним из них был домашний учитель Столыпиных семинарист Орлов. Орлов обучал Лермонтова правилам стихосложения и орфографии. Но не

¹ М. Ю. Л е р м о н т о в . Полное собрание сочинений, т. IV. СПб., 1911, стр. 299, 300.

это сблизило поэта с семинаристом. Орлов знал народные песни, умел и любил их петь. Его песни сочетались с песнями, которые слушал поэт в подмосковном Середникове, у Троицко-Сергиевской лавры, у Воскресенского монастыря.

Песня, в ее живом звучании, привлекала внимание Лермонтова, и не только русская народная песня, но и песни других народов. Лермонтов умел находить красоту звучащей песни даже там, где ее редко кто искал. В этом отношении представляет большой интерес свидетельство П. К. Мартьянова: „Михаил Юрьевич частенько наезжал с товарищами к цыганам в Павловск, но и здесь, как во всем, его привлекал не кутеж, а их дикие, разудалые песни, своеобразный быт, оригинальность типов и характеров, а главное, свобода, которую они воспевали в песнях и которой они были тогда единственными провозвестниками. Все это он наблюдал и изучал и возвращался домой почти всегда довольный проведенным у них временем. Д. А. Столыпин рассказывал мне, что он, будучи еще юнкером (в 1835 или 1836 году), приехал однажды к Лермонтову в Царское село и с ним после обеда отправился к цыганам, где они и провели целый вечер. На вопрос его: „Какую песню он любит более всего?“ — Лермонтов ответил: „А вот послушай!“ — и велел спеть. Начала песни, к сожалению, Дмитрий Аркадьич припомнить не мог, он вспомнил только несколько слов ее: „...а ты слышишь ли, милый друг, понимаешь ли“, и еще: „ах ты, злодей, злодей...“ Вот эту песню он особенно любил и за мотивы, и за слова“¹.

Лермонтова увлекала не только русская песня, но и песня, звучащая на чужом, непонятном языке. Песенную поэзию народов Кавказа он воспринимал как создание высокой художественной ценности. Он стремился передать ее национальный колорит в своих произведениях. Начиная с 1828 года Лермонтов писал песни как подражание песням горцев. В них он передавал мотивы народной поэзии, воспринятые им на Кав-

¹ П. К. Мартьянов. Дела и люди века, т. II. СПб, 1893, стр. 151.

казе. Содержание слышанных им подлинных песен Лермонтову переводили. Характерно его примечание к песне Казбича в „Бэле“: „Я прошу прощения у читателей в том, что переложил в стихи песню Казбича, переданную мне, разумеется, прозой; но привычка — вторая натура“¹.

Лермонтов знакомился с фольклором, слыша его в быту; разнообразные ритмы, мелодии песен открывали новые горизонты для творчества поэта.

Наряду с познанием фольклора в живом звучании Лермонтов познавал его через книгу. В книге песня в большинстве случаев была другой, чем в бытовании. Песня печаталась обескровленно, вне характерного для нее распева, разрушающего привычные ритмы; в книге песня приближалась к обычному стихотворению. Свидетельства Вистенгофа и других современников Лермонтова указывают, что поэт читал много, читал разнообразную литературу. Лермонтов не проходил мимо популярных и малораспространенных сборников народного творчества и подражаний ему.

Сборники Левшина-Чулкова, Новикова, Прача и других деятелей литературы и фольклора XVIII — начала XIX века широко распространялись. Лермонтов не мог не заметить их.

Песни, печатавшиеся в сборниках, были разнообразны; народные песни нередко помещались в конце сборника, — первое место отводилось песням литературного происхождения. Так, например, в „Карманном песеннике, или собрании лучших светских и простонародных песен“ И. И. Дмитриева (1791) в первой и второй частях были помещены песни „нежные“, „веселые“, „застольные“, „военные“ и т. д. и только в третьей части песенника были напечатаны народные песни. Народные песни печатать без переработок почиталось неудобным. Издатели открыто указывают на их переработку и как бы считают это своей заслугой.

Традиция песенников XVIII века продолжалась в

¹ Песня Казбича может и не быть подражанием какой-либо слышанной песне; факт проникновения Лермонтовым в фольклор этим не снимается.

первой четверти XIX века. Они оставались теми же по составу текстов и по степени точности их. Содержание сборника раскрывалось заглавием.

В начале XIX века ширилось увлечение переделанной народной поэзией. Песня вводилась „в обыкновенный размер, употребляемый в новейших русских стихах“. Издатели-писатели старались „помещать песни в костюмах того времени, в которое они были писаны. Исправлять погрешности, произошедшие в оных от разных издателей и переписчиков... Помещать песни и совсем вновь переделанные“¹. Следуя этим принципам, перерабатывались песни, былины, сказки и пр.

Двадцатые годы XIX века вносят мало нового в издания песенников, несмотря на то, что к тому времени уже появилось несколько исследований стихосложения народной песни. В „Санкт-Петербургских ведомостях“ за 1812 год печатается исследование А. Х. Востокова „Опыт о русском стихосложении“ (вышло отдельной книгой в 1818 году). В 1820 году кн. Цертелев печатает „О произведениях древней русской поэзии“ и „Взгляд на русские сказки, и песни, и повести“.

Основной тип изданий сохраняется тот же. Но наряду с ним в журналы попадают тексты большей подлинности. В отношении к народным песням наблюдается начало перелома. Еще не освободившийся от традиции переработок песен, но уже исследующий форму народной поэзии, кн. Цертелев в „Вестнике Европы“ и „Сыне отечества“ в 1820 году объявил о своем намерении издать старинные русские песни. В 1826 году М. Н. Макаров в „Вестнике Европы“, вместе с описанием праздника Овсень, опубликовал две подлинные песни; в 1827 году в № 23 „Московского вестника“ В. Б. Броневский в статье о народных праздниках напечатал две тульские песни и т. д.

В 1818 году выходит второе издание „Древних российских стихотворений“ Кирши Данилова, подготовленное Калайдовичем. Эта замечательная книга привлекла к себе всеобщее внимание и надолго стала пред-

¹ М. Н. Макаров. Русское национальное песнопение, ч. 1. 1809, Введение, стр. 8—9.

метом тщательного изучения учеными и писателями. Она вышла в тот же год, что и исследование Востокова о народной поэзии. А за три года до этого, в 1815 году, третьим изданием вышел замечательный сборник песен XVIII века — „Русские народные песни“ И. Прача — Н. Львова. Немногие сборники, имевшие большое научное значение, выделялись на фоне общей массы песенников, в бесчисленном множестве распространявшихся в России. Песенники, как говорит мемуарная литература, были везде, где были люди, умеющие читать; песенники были любимым развлекательным чтением в барских усадьбах. По песенникам нередко давалось и указание крепостным певцам, какие песни петь. Это было общераспространенным явлением. Можно сказать, не было барской усадьбы, в которой бы не имелось песенников. Тарханы не были исключением из общего правила, и Лермонтов мог ознакомиться со сборниками песен еще в бабушкиной усадьбе и позднее углубить свое знакомство с ними в Москве.

В литературе к концу второго десятилетия XIX века было уже опубликовано достаточно много произведений, так или иначе связанных с фольклором. „Братья-разбойники“, „Жених“ (1827); „Зимняя дорога“ (1828); пролог к „Руслану и Людмиле“ (1828); „Утопленник (престонародная сказка)“ (1829) А. С. Пушкина; „Пир Владимира Великого“ (1828) Боровиковского; „Старая быль“ (1828) Катенина; „Стихотворения“ Дельвига (1829); „Вадим Новгородский“ (1820) кн. Цертелева и многие другие произведения создавались под знаком приближения литературы к народному творчеству, освоения его, введения фольклора в литературу. Живым звеном между юным Лермонтовым и литературой этого типа был известный создатель множества литературных песен — профессор Московского университета А. Ф. Мерзляков (его сборник „Стихи и песни“ вышел в 1830 году). А. Ф. Мерзляков был приглашен к Лермонтову в качестве учителя. Он живо и увлекательно характеризовал произведения литературы, прекрасно читал стихи и прозу. Его влияние на поэта было заметно. Недаром Е. А. Арсеньева, когда Лермонтов был арестован за стихотворение на смерть Пушкина, сказала: „И зачем

это я на беду свою еще брала Мерзлякова, чтоб учить Мишу литературе! Вот до чего он довел меня!“

Фольклорные влияния на Лермонтова шли разными путями. Основным было народное искусство слова в его устном бытовании. Устному слову отчасти противопоставлялась, а отчасти дополняла его народная песня, лишенная звучания, напечатанная в сборнике. Наконец, фольклор воспринимался Лермонтовым через творчество писателей, через его литературные претворения.

Разнообразные источники, посредством которых Лермонтов осваивал народное искусство художественного слова, должны были повлиять и на индивидуальное творчество поэта. Так и случилось — поэт своеобразно отразил в своих произведениях фольклор.

Выбор пути творческого освоения народной песни Лермонтовым определился при сопоставлении подлинной и переработанной песни. Художественные достоинства песен народа подчеркивались недостатками их подправленной редакции. Чутье поэта-художника заставляло искать новых путей для литературной передачи фольклора. Явная неудовлетворительность многих текстов песенников приводила к отталкиванию от них. Несоответствие песен массовых сборников народной поэзии подтверждали и исследования стиха фольклорной лирики.

Востоков в своем исследовании указывает, что „русский стих принимает более ста вариаций“¹.

Разнообразие ритма старинной народной песни, устанавливаемое А. Х. Востоковым, делало песни поэтов, ставшие массовыми, новым явлением в музыкальном быту народа. Песни поэтов, в большинстве случаев однообразные по метрике, устойчиво чередующие рифму, только по некоторым образам и приемам приближались к народной поэзии.

Для народной песни характерно разнообразие сочетания стоп, нелитературный характер рифмы, ее кажущаяся случайность, ее скопление в одних строках и отсутствие в других, вольности в ударениях, обусловленные ритмикой мелодии.

¹ А. Х. Востоков. Опыт о русском стихосложении, 1818.

Не звезда блестит далече во чистом полё,	13 сл.
Куруется огонечек малешенек.	11 сл.
Ты, звезда ли моя, звезда полуночная,	13 сл.
Высоко ты, звезда, в о с х о д и л а,	10 сл.
В о с х о д и л а ты, звезда, чуть повыше ясна месяца.	16 сл.

Различное количество слогов, дактилическое окончание строки, при сочетании разнообразных стоп, характеризуют приведенные примеры. А. Х. Востоков был отчасти неправ, указывая, что народной песне незнакома рифма. Отсутствие рифмы только кажущееся. В народной поэзии рифма есть, но рифма своеобразная, отличающаяся от рифмы стихов. Часто встречаются в песнях внутренние рифмы, ассонансы, консонансы.

Поэтика народных песен совершенно другого типа, чем поэтика песен-стихов поэтов. Достаточно вспомнить „Голубка“ И. И. Дмитриева („Стонет сизый голубочек...“), „Среди долины ровныя“ А. Ф. Мерзлякова, „Я вечер в лужках гуляла“ Г. А. Хованского и др.

Правда, наряду с такими песнями, строгими по выдержанности ритма и рифмы, существовали и другие песни-стихи поэтов (типа „Ах, что же ты, голубчик...“ А. Ф. Мерзлякова, многие произведения Цыганова и др.), более близкие по форме к народной поэзии, но в них очевидно приближение к особенностям книжного стихосложения. Отдаленность книжной песни от традиционной народной лирики особенно подчеркивается распетыми песнями. Записанные под диктовку тексты песен по существу являются только костяками для их звучания в пении. Напев народной песни обусловил многие особенности текста: колебание количества слогов, отсутствие рифмы, введение лишних малозначащих и ничего не значащих слов-восклицаний, наконец — элемент импровизаций. Хорошо знакомый по записи под диктовку текст песни перерождается в песни. Так, например, меняется текст хотя бы „Воробьевских гор“:

Уж вы, горы Воробьевские,
Почему вы, горы, ничего
Не спородили!..

Точная запись этой песни в момент пения ее совершенно меняет ритмический рисунок текста; напев разнообразит и обогащает ритм.

Ой, да уж вы, горы, вы, горы,
 Эй, но, эх!..
 Ой, да почему же, право, вы, горы, ничего
 Вы не спородили?
 Ой, не спородили?
 * * * * *
 Ой, да где же ты, ворон, ворон, побывал?
 Где полетывал, летал,
 Да чего ж, ворон, видал?..¹
 * * * * *

Звучащие песни, которые Лермонтов знал и любил, открывали новые возможности для индивидуального творчества поэта. Надо было овладеть богатством ритмики и своеобразием рифмы народной поэзии, и Лермонтов начал упорно работать над жанром песни и романса; он искал путей воспроизведения их устного звучания в литературе.

В 1828 году он включает песнь в поэму „Кавказский пленник“. В 1829 году он пишет „Русскую мелодию“ („В уме своем я создал мир иной...“), „Песню“ („Светлый призрак дней минувших...“), „Грузинскую песню“ („Жила грузинка молодая...“), „Романс“ („Невинный нежную душой...“) и „Романс“ („Коварной жизнью недовольный...“). В этих произведениях намечен различный подход к форме романса и песне. Романс передается ритмически неизменяющимися четверостишиями с перекрестной рифмой — женской в первом и третьем стихе и мужской во втором и четвертом. Песня ритмически несравненно богаче. Уже в „Русской мелодии“ находим первое четверостишие, состоящее из 10—11 слогов, второе — из 8—9, третье опять из 10—11. „Светлый призрак дней...“ вторую строку имеет укороченной вдвое против первой (1-я — 8 слогов, 2-я — 4 слога). „Жила грузинка молодая...“ имеет еще более причудливый ритм. Имея в основе выдержанный ямб, это стихотворение состоит из 4 восьмистиший с рифмовкой: aa bb cd cd. Первые две строки его имеют по 9 слогов, вторые две — по 4, пятая — 7, шестая — 3, седьмая — 7, восьмая — 3. Эта песня звучит так:

¹ Е. Линева. Великорусские песни в народной гармонизации, вып. I. СПб., 1904, стр. 6

Жила грузинка молодая,
В гареме душном увядая;
Случилось раз:
Из черных глаз
Алмаз любви, печали сын,
Скатился.
Ах! ею старый армянин
Гордился!..

В 1830 году М. Ю. Лермонтов написал большое количество песен и романсов. В этом году были созданы: „Песня“ („Не знаю, обманут ли был я...“), „Русская песня“ („Клоками белый снег валится...“), „Баллада“ и „Еврейская мелодия“ к „Испанцам“, „Песнь барда“, „Романс“ („В те дни, когда уж нет надежд...“). Этим же годом датируется часто приписывавшаяся Лермонтову — но, безусловно, народная — песнь о татарском полоне („Что в поле за пыль пылит?“), песня, записанная, но не написанная поэтом.

Романсы этого года все так же характеризуются устойчивостью формы. Порядок рифм может в разных романсах быть разным (ср., например: в романсе „Стояла серая скала“ — парная мужская рифма и в романсе „В те дни“ — перекрестная; первая и третья — мужская, вторая и четвертая — женская), но ритмический рисунок остается в романсе неизменным от первой до последней строки его.

Песни же ритмически все более и более усложняются. Ритм „Грузинской песни“ предыдущего года используется для ритма „Русской песни“ („Клоками белый снег валится...“). Этим как бы подчеркивается, что ритмическое строение песенной поэзии у разных народов имеет общую основу. Форма русской песни отличается от грузинской в интерпретации Лермонтова только незначительным изменением в порядке рифм. Вместо $aa\ bb\ cd\ cd$ мы имеем: $aa\ bb\ cd\ dc$. И вместе с тем, сохраняя специфику песенной ритмики, Лермонтов передает национальные особенности песен. Тема „Грузинской песни“ и „Русской песни“ одна: измена девушки, женщины. Но в „Грузинской песне“ специфическим подбором образов передается колорит восточной поэзии. Образ грузинки, увядающей в гареме у армянина, полюбившей запретной любовью и убитой старым ревнивым мужем, —

образ совершенно иного характера, чем, например, образ молодой женщины, выданной за старика неровнюшку в русских песнях.

Лермонтов в стиле ирано-арабской поэзии рисует грузинку в гареме, окруженную драгоценными камнями („Вокруг нее кристалл, рубины...“); единственное, что отмечается в ее внешности, — черные глаза блещут слезой, но слеза называется алмазом, перлом.

В „Русской песне“ поет метелица, как поп заупокойную службу; крыльцо под снежным покровом, дворовый пес, лежащий у тесовых ворот, призрак умершего милого — все передает колорит русских народных сказаний о мертвецах¹.

Так, при тождестве формы Лермонтов поэтическими образами создал национальный колорит. Гениальное проникновение в национальную поэзию вообще свойственно Лермонтову. Его песни народов Кавказа передают всю непримиримость горцев, боровшихся за свою национальную независимость. Дважды повторяется (в „Исмаил-бее“ и в „Беглеце“) песня о верности народу — чувстве интернациональном; но это чувство приобретает национальный характер благодаря упоминанию верности пророку и молитвы, обращенной на восток:

Мой милый, смелее
Вверяйся ты року,
Молися востоку,
Будь верен пророку,
Будь славе вернее.
Своим изменивший
Изменой кровавой,
Врага не сразивши,
Погибнет без славы,
Дожди его ран не обмоют,
И звери костей не зароят.

Скупость этнографических элементов характерна для песенной поэзии Лермонтова. Он из массы признаков отбирает два-три наиболее существенные; и они-то придают национальный колорит, нередко сохраняя интер-

¹ См. ту же тему возвращения мертвеца в „Романцero“ Гейне; Гейне придал теме колорит, свойственный произведениям средневековой Германии.

национальные чувствования и переживания. Так, и в „Еврейской мелодии“ из „Испанцев“, в этом плаче Израиля, связь с иудейскими песнопениями, с псалмами Давида, с поэзией еврейского народа раскрывается торжественностью речи, включающей национальные элементы¹. Ноэми поет: „О родине можно ль не помнить своей!“ Она в своей песне убеждает: „Не пойте! досадные звуки цепей свободы веселую песнь заглушат“. Мотивы любви к родине и тоски по ней на чужбине есть в песнях всех народов, но скорбное: „Плачь, Израиль! о, плачь!.. в пустынях рассеяно племя твое“, — упоминание Сиона, ливанских холмов, наконец, приподнятая торжественность речи делают песню подлинным плачем евреев по обетованной земле, по родине.

Поиски формы песни у Лермонтова сочетались с проникновением в самый дух национальной поэзии. Страсть, глубина переживаний, любовь в передаче поэта приобретают национальные черты, перестают быть абстрактными, отвлеченными чувствами.

„Песня“ — „Не знаю, обманут ли был я...“ — по своей тематике, словарному составу приближается к романсу. Типично романсные выражения ее позволяют делать сближения с такими произведениями, как, например, „Прости меня, прости, небесное созданье, упреком я тебя, быть может, оскорбил...“ (муз. Федорова, аранжировка М. Глинки) или петый госпожою Нантье-Дидье романс Нины Арбениной (муз. кн. Елизаветы Кочубей). Заключительное четверостишие этой „Песни“ типично для романса:

Но если бы я возвратился
Ко дням позабытых тревог,
Вновь так же страдать я б решился
И любить бы иначе не мог.

Перепевы этой песни легко найти в текстах романсов второй половины XIX века (Лишина и др.) и даже в таких романсах, как „Глядя на луч пурпурного заката, стояли мы на берегу Невы...“ и т. д. Однако Лермонтов

¹ Связь „Еврейской мелодии“ с поэзией Байрона не снимает указанного влияния еврейских песнопений.

называет „песней“ стихотворение „Не знаю, обманут ли был я...“. Это не случайно. Ритм этого стихотворения характеризуется введением в ряде строк анапесто-ямба, размера, освоенного русской поэзией только со времени творчества Ал. Блока. Анапесто-ямб разбивает в общем стройное течение стиха, создает впечатление вольности ритмического построения, невозможного в романсе и характерного для песни в понимании ее Лермонтовым:

Нѣ знáѳ, ѳбмáнѳт лй был ѳ,
Осмѣян тѳбѳѳй йлй нѣт,
Нѳ клянѳсѳя, чтѳ сáм лѳбѳил ѳ,
Й ѳстáлсѳя ѳт ѳтѳѳѳ слѣд...

Название стихотворения было определено ритмическим строением его. Еще сложнее строение песни „Желтый лист о стебель бьется...“ (1831). Она состоит из трех частей: первая — четверостишие, вторая и третья — пятистишья типа психологического параллелизма: ветер уносит лист от ветви, ветвь о нем не жалеет; молодец уезжает от девушки, девушка о нем не жалеет. Песнь не имеет рифмы; колебания количества слогов в строке от 4 до 9: первая, третья, пятая строки — 8 слогов, вторая, четвертая, девятая, четырнадцатая — 4 слога, шестая, восьмая, десятая, одиннадцатая, двенадцатая, тринадцатая — 7 слогов, строка седьмая — 9 слогов. Неравномерность слогов, неправильное чередование различных по длине строк типичны для этой песни. „Желтый лист о стебель бьется...“ — стихотворение, в котором усугублены особенности песни Лермонтова предыдущих лет. Но на этом не останавливается процесс формирования его песенной лирики. 1831 год дает также „Волю“, „Песню“ („Колокол стонет...“), „Песню“ („Ликуйте, друзья, ставьте чаши вверх дном...“), „Атамана“ и два романса: „Хоть бегут по струнам моим звуки веселья...“ и „Ты идешь на поле битвы...“ (последний датируется иногда 1832 годом).

Романсы этого года более напевны и сложны. Интересно начало „Романса“ („Хоть бегут по струнам...“). Во всем стихотворении, за исключением первой строки, удар падает на второй слог строки. Первая строка имеет его на третьем:

Хоть бегут по струнам моим звуки веселья,
Он не от сердца бегут;
Но в сердце разбитом есть тайная келья,
Где черные мысли живут...

Измененный ритм начала первой строки не случайность. Отнесение удара на третий слог со второго создает впечатление начала пения „из-за такта“. Этот прием усиливает впечатление напевности романса. Во всем остальном форма его остается прежней (четверостишия с перекрестной рифмой и неизменяющимся ритмом).

Романс „Ты идешь на поле битвы...“ построен сложными восьмистишиями с укороченными третьей, седьмой и восьмой строками и рифмовкой: аа вв сс бб. Сложность формы при строгой повторяемости восьмистиший указывает на возможную в будущем связь текста романса с музыкой профессионального композитора.

Романсы 1831 (и 1832) года дают осложненную форму. Но еще большее осложнение дает песнь того же года.

Песня „Колокол стонет...“ состоит из трех семистиший. Каждое из них содержит два стиха дактиля и остальные амфибрахий (трехстопный, два одностопных, два четырехстопных):

Колокол стонет,
Девушка плачет,
И слезы по четкам бегут.
Насильно,
Насильно
От мира в обители скрыта она,
Где жизнь без надежды и ночи без сна.

Второе семистишие вносит изменение в это строение, заменяя трехстопный дактиль третьей строки ямбом.

Так мое сердце
Грудь беспокоит
И бьется, бьется, бьется.
Велела,
Велела
Судьба мне любовь от него оторвать
И деву забыть, хоть тому не бывать.

Третье семистишие повторяет ритм первого.

Прием изменения ритма второго куплета песни при тождестве первого и третьего был использован Лермон-

товым уже в „Русской мелодии“ 1829 года. Но там изменение шло по линии простого укорочения строки; здесь же оно достигается путем замены одного ритма другим. Отказ от рифмы в песне, встречавшейся еще в песне „Желтый лист о стебель бьется...“, в некоторой мере повторен здесь. В семистишиях рифмованы мужской рифмой только шестая и седьмая строки. Создается впечатление случайности рифмы, — а это, как говорилось выше, характерно для народной песенной поэзии.

Наибольшая сложность ритма и совершенство песенного стиха выражены в стихотворении „Атаман“.

Горе тебе, город Казань,
Едет толпа удальцов
Сбирать невольную дань
С твоих беззаботных купцов.
Вдоль по Волге широкой
На лодке плывут;
И веслами дружными плещут,
И песни поют.

„Атаман“ Лермонтова — отголосок легенд и песен так называемого разбойничьего цикла, столь любимых поэтом. Среди песен и сейчас еще можно услышать сюжетно близкую к „Атаману“ песнь о том, как в разбойничьей лодке везли девушку (см., например, П. В. Киреевского „Песни“. Старая серия, вып. 7. 186, стр. 141—143; В. К. Добровольской „Смоленский этнографический сборник“, ч. 4, стр. 615 и др.).

В „Атамане“ рифмованные строки перебиваются свободными от рифм. Восемистишия стихотворения связываются рифмой в следующем расположении ее: ab ab cd ed. Пятая и седьмая строки не рифмуются. Нарушенная рифмовка подчеркнута необычной в стихосложении метрикой. Первая строка представляет собой два хоре-ямба, вторая, шестая, седьмая и восьмая — амфибрахий, пятая — анапест. Такая метрика выделяет „Горе тебе, город Казань...“ из стихов Лермонтова и является завершением в искании поэтом специфики песенной лирики. Следующие за 1831-м годы почти не дают песен в поэзии Лермонтова; те же песни, которые были им написаны в период 1832—1841 годов, повторяют приемы, выработанные в период 1828—1831 годов,

а иногда являются переработкой ранее написанных песен. Такова, например, замечательная песня „Воля“, известная в двух редакциях:

РЕДАКЦИЯ 1831 года

Мать моя — злая кручина,
Отцом же была мне — судьбина.
Мои братья, хоть люди,
Не хотят к моей груди
Прижаться;
Им стыдно со мною,
С бедным сиротою,
Обняться! —

Но мне богом дана
Молодая жена,
Воля-волюшка,
Вольность милая,
Несравненная;
С ней нашлись другие у меня
Мать, отец и семья;
А моя мать — степь широкая,
А мой отец — небо далексе;
Они меня воспитали,
Кормили, поили, ласкали;
Мои братья в лесах —
Березы да сосны. —

Несусь ли я на коне —
Степь отвечает мне!
Брожу ли поздней порой —
Небо светит мне луной!
Мои братья, в летний день,
Призывая под тень,
Машут издали руками,
Кивают мне головами;
И вольность мне гнездо свила
Как мир — необъятное!

РЕДАКЦИЯ ПЕСНИ В ПОВЕСТИ
„ВАДИМ“

Моя мать родная
Кручинушка злая;
Мой отец родной
Назывался судьбой;
Мои братья, хоть люди,
Не хотят к этой груди
Прижаться,
Им стыдно со мною,
С бедной сиротою,
Обняться.

Но мне богом дана
Молодая жена,
Вольность-волюшка,
Воля милая,
Несравненная, неизменная;

С ней нашлись другие у меня
Мать, отец и семья;
А моя мать — степь широкая.
А мой отец — небо далексе
— А братья мои в лесах —
Березы да сосны;

Скачу ли я на коне,
Степь отвечает мне,
Брожу ли поздней порой,
Небо светит луной;
Мои братья в жаркий день,
Призывая под тень,
Машут издали руками,
Кивают головами.
А вольность мне гнездо свила,
Как мир — необъятное!

Выделенные в сопоставляемых текстах слова показывают, что изменения шли всецело в плане редактирования текста, причем сохраняются особенности метрики стиха редакции 1831 года; рифмоиды, нерифмованные строки, перебивающие рифмы, словом — все те особенности, которые характеризуют песню Лермонтова 1828–1831 годов и выделяют ее среди песен других поэтов.

Разнообразие ритма и сложность чередования рифм, характерные для песен Лермонтова, были совершенно чужды песням Сумарокова, Мерзлякова, Дельвига и других создателей литературно-народной песенной поэзии. Идя не от звучащего, а от записанного текста, они утвердили основной формой хорейческую песнь. По подсчетам И. Н. Розанова¹, из 150 песен Сумарокова менее $\frac{1}{4}$ — написано ямбом, несколько единичных примеров есть на трехдольники, а остальные — хорей. Ту же картину можно видеть у Николева, у Мих. Попова (из 21 песни — 15 хорей, 6 ямб) и у других поэтов. Они писали песни с расчетом на пение их. Использование хорей для песни вполне оправдано; функциональная сущность жанра определяет ритмический строй произведения. Исследование песенной лирики приводит И. Н. Розанова к выводу: „Изложение должно быть ясно и просто, размер удобен для пения. Наиболее выигрышный хорей и анапест, затем амфибрахий, менее удобен ямб, дактиль... В пении очень важен разбег, начало. Наиболее певучим из размеров является анапест. Следует обратить внимание, что в популярных хорейческих песнях первый стих имеет часто первую строку безударную: „Нелюдимо наше море...“, или „Из страны, страны далекой...“, или „Вечерком румяну зорю...“, т. е. песня начинается как бы анапестической стопой; в других случаях первая стопа имеет слабое ударение, почти не слышимое“².

Все литературные песни, делясь на двустопишия, четверостишия, реже на шести- и восьмистишия, не предполагают передачи сложного звучания народной песни в пении ее, так как они сами предназначены для пения, а следовательно, должны иметь четкий, однообразный ритм. При сопоставлении литературной песни с песней Лермонтова делается очевидной все различие их. Для примера сопоставим песню о ветре Ольги из „Вадима“ Лермонтова и популярную песню Ильинишны из „Князя Холмского“ Н. Кукольника.

¹ И. Н. Розанов, „От книги — в фольклор“. „Литературный критик“, 1935, № 4, стр. 205—206.

² Там же. См. также его книгу „Песни русских поэтов“. М., „Советский писатель“, 1936. Вступит. статья, стр. XVII—XVIII.

Песнь Ольги

Воет ветер,	4 сл.
Светит месяц:	4 сл.
Девушка плачет —	5 сл.
Милый в чужбину скачет,	7 сл.
Ни дева, ни ветер	6 сл.
Не замолкнут;	4 сл.
Месяц погаснет,	5 сл.
Милый изменит!	5 сл.

Песнь Ильинишны

Ходит ветер у ворот,	7 сл.
У ворот красотки ждет.	7 сл.
Не дождешься, ветер мой,	7 сл.
Ты красотки молодой	7 сл.
.	
Ой ты, парень удалой,	7 сл.
Не гоняйся за женой.	7 сл.
Свистнул ветер, заиграл,	7 сл.
Без невесты парень стал.	7 сл.
.	

Песня Ольги по своему словарному составу далека от народной песни. В последней не встретим таких образов, как гаснущий месяц, таких слов, как „девушка“ и „дева“ (вместо них будут: „девица“, „красна девка“). По своему языку песнь Ильинишны ближе к фольклору. И все же звучание песни Ольги ближе к звучанию старинных лирических песен, чем песнь Ильинишны. Лермонтов достигает этого разнообразием ритма, различным количеством слогов в строках, как бы случайным введением рифмы. Кукольник отходит от звучащей в распеве народной песни, устанавливая строгую семисложность стиха на хореической основе и обязательную мужскую рифму, словом — строит свою песню по законам литературного стихосложения.

Поль Лафарг писал, характеризуя форму народной песни, что песнь „не заботится ни о цезуре, ни о полустиишии, часто заменяет рифму созвучием гласных и готова отказаться от нее, когда она становится стеснительной...“¹. Эту особенность сохранял Лермонтов в своих

¹ П. Лафарг, „Свадебные песни и обычаи“. „Очерки по истории культуры“. М.—Л., изд. „Московский рабочий“, 1926, стр. 51.

песнях. Она отличает приведенные ранее песни, она характеризует и замечательную песню из „Тамани“:

Как по вольной волюшке —
По зеленому морю,
Ходят все кораблики
Белопарусники.
Промеж тех корабликов
Моя лодочка,
Лодка неснащенная,
Двухвесельная.
Буря ль разыграется —
Старые кораблики
Приподымут крылышки,
По морю размечутся.
Стану морю кланяться
Я низехонько:
„Уж не тронь ты, злое море,
Мою лодочку:
Везет моя лодочка
Вещи драгоценные,
Правит ею в темну ночь
Буйная головушка“.

Прекрасное понимание своеобразия народной песни позволило Лермонтову с таким совершенством вне мелодии передать напевное звучание ее.

Работа над формой песенной поэзии в творчестве М. Ю. Лермонтова сосредоточилась в период 1828—1832 годов. Лермонтов ставил себе задачу передать ритм, звучание народной песни вне ее мелодии, напева. Здесь не может быть даже и речи о подражании фольклору. Осваивая богатство народной лирики, Лермонтов создавал свои художественные образы; поэтому его песни, ритмически соответствуя народной поэзии, отделяются от нее по словарному составу и созданным образам. Черты, свойственные поэзии Лермонтова, выражены и в песнях, сочетающих несочетаемые размеры с необычной в поэзии вольностью.

В 1832 году работа над формой песни приостанавливается. Но в период творческой зрелости опыт, приобретенный в работе над освоением народной поэзии, проявится в „Песне про купца Калашникова“.

Н. М. Мендельсон в статье „Народные мотивы в поэзии Лермонтова“ справедливо указывает предвозвестника

„Песни“: „Близким предвестием „Песни про купца Калашникова“ служит „Боярин Орша“ (1835—1836). Правда, в этой поэме мало черт народно-бытовых и исторических, и Лермонтов впоследствии смело мог переносить из нее целые строфы в „Мцыри“, но в общем замысле ее чувствуется нечто от народных песен о Ваньке-клюшнике, а в первых стихах мы встречаем и Грозного, осыпающего милостями любимого боярина, дающего ему „с руки своей кольцо, наследие царей“, и упоминание „об опричнике, „огорчившем“ Оршу“¹.

В „Песне про купца Калашникова“ повторяется характерное для песен Лермонтова разнообразие метрической системы, особенности рифмовки (ассонансы, консонансы, скопление рифм, кажущаяся случайность их), различное количество слогов в строке.

За прилавкою сидит молодой купец,
Статный молодец Степан Парамонович,
По прозванию Калашников;
Шелковые товары *раскладывает,*
Речью ласковой гостей он *заманивает,*
Злато, серебро *пересчитывает.*
Да недобрый день задался ему:
Ходят мимо баре богатые,
В его лавочку не *заглядывают.*

Но „Песня“ не просто повторяет выработанные ранее приемы; основа ее — эпическая, а не лирическая песня. При всем сходстве поэтики эпической и лирической поэзии, имеются и различия в их форме. Лермонтов, учитывая это, повторяя освоенное им ранее, композиционно построил свою „Песню“ в плане былин, в большой мере сохранил постоянные эпитеты, тавтологию, параллелизмы и другие черты поэтики народного творчества.

Содержание „Песни“, как уже указывалось в литературе, совпадает с историей одного замоскворецкого купца. Молодой купец, торговавший в гостином ряду, жил в Замоскворечье и имел красавицу жену. „Дом его, как большинство старинных купеческих домов того времени, содержался постоянно под замком. Если кому

¹ Сборник „Венок М. Ю. Лермонтову“. СПб., 1914, стр. 178.

нужно было войти в него, то он должен был несколько раз позвонить. К воротам выходил молодец или кухарка и, не отпирая калитки, спрашивали: „Кто? кого надо?..“ Жена его из дому никуда не выезжала, кроме церкви или родных, и то не иначе, как с мужем или со старухой свекровью, или же с обоими вместе“. В 1831 году в Москве жили гусары, вернувшиеся из польского похода. Один из них, увидев в церкви молодую жену купца, начал преследовать ее своей любовью. Получив отказ в ответ на свои предложения, он похитил ее, когда она возвращалась от всенощной. Через три дня оскорбленная женщина вернулась домой. Власти хотели замять дело, но купец оскорбил гусара и наложил на себя руки¹.

Тема „Песни про купца Калашникова“ действительно могла быть навеяна легендами Москвы.

Лермонтов говорил, что „Песня про купца Калашникова“ им набросана от скуки, чтобы развлечься во время болезни². Быстрое создание знаменитой „Песни“ может быть объяснено только тем, что образы ее были уже раньше намечены поэтом, что тема была жизненной, живой, что форма песенной поэзии была им полностью освоена.

Как и в песенной лирике Лермонтова, в „Песне про купца Калашникова“ нельзя искать прямых соответствий фольклору. Мотивы и образы ее нельзя возводить к каким-нибудь определенным вариантам, а иногда даже сюжетам былин и исторических песен. „Песня про купца Калашникова“ сложилась не в результате подражания одной или нескольким былинам, а на основе глубокого познания и освоения эпической поэзии. Самые разнообразные произведения народного эпоса, не связанные между собой сюжетно, могут иметь параллельные мотивы, словесные формулы, строки к „Песне“³.

¹ П. К. Мартыянов, „Из записной книжки“. „Исторический вестник“, 1884, IX, стр. 594—595. См. об этом также в указанной статье Н. М. Мендельсона.

² См. М. Ю. Л е р м о н т о в. Полное собрание сочинений, т. II. СПб., 1911, стр. 451.

³ Например: „Костюк“, „Песни о Ст. Разине“, „Дубровушка“, „Добрыня и Алеша“, „Василий и Софья“, „Князь Роман жену кончал...“ и др.

В „Песне”, следовательно, сохраняется метод использования фольклора, выработанный Лермонтовым еще в 1828—1832 годах: не рабское следование песенной и былинной поэзии, а создание на основе усвоенной формы ее нового, самостоятельного произведения.

„Песня про купца Калашникова“ сохраняет классическую форму эпических песен: запев, зачин, повествование, исход.

Былинный запев предваряет текст былины; функциональное назначение его — привлечение внимания слушателей — определялось условиями пения былин профессиональными бродячими певцами; они, приходя в незнакомое им селение, нередко начинали петь былины с прибауток, желая собрать аудиторию. Запев былины не говорит о ее героях; он может быть торжественным (ср., например, в былине о Ваське-пьянице запев о турах златорогих), может быть шутливым, сатирическим.

Ай чистые поля были ко Опскову,
А широки раздольица ко Киеву,
А высокие-то горы Сорочинские,
А церковно-то строение в камснйй Москве,
Колокольный звон да в Нове-городё,
Ай тертые калачики Валдайские,
Ай шапливы, щеголивы в Ярослав-городё,
Дешевы поцелуи в Белозерской стороне.
И сладки напитки во Питере...¹

В „Песне про купца Калашникова“ характер запева изменен:

Ох ты гой еси, царь Иван Васильевич!
Про тебя нашу песню сложили мы,
Про твое любимого опричника,
Да про смелого купца, про Калашникова;
Мы сложили ее на старинный лад.
Мы певали ее под гуслярный звон,
И причитывали да присказывали.
Православный народ ею тешился,
А боярин Матвей Ромодановский²
Нам чарку поднес меду пенного;
А боярыня его белолица
Поднесла нам на блюде серебряном

¹ А. Ф. Гильфердинг. Онежские былины, 1873.

² Ср. в былинном эпосе это имя в „Старине о большом быке“.
А. Ф. Гильфердинг. Онежские былины, 1873.

Полотенце новое, шелком шитое.
Угощали нас три дня, три ночи,
И все слушали — не наслушались.

Для былинного запева типична безличность обращения, диктовавшаяся тем, что певцы своими запевами собирали неизвестных им людей, создавали настроение для слушателей, привлекали к себе внимание. Запев „Песни“ Лермонтова уничтожает безличность. Он становится вступлением к повествованию и как бы обращен к уже собравшимся слушателям. Творческая переработка запева обусловлена отчетливым представлением обстановки, в которой могла петься „Песня про купца Калашникова“ или подобная ей.

Как и в былинах, в „Песне“ за запевом идет зачин. Зачин — введение в действие; он указывает на место, время действия, знакомит с действующими лицами. Один из наиболее типичных зачинов — описание княжеского пира:

У князя было у Владимира,
У киевского солнышка Сеславича
Было пиروваньцо почесное,
Чесно и хвально, больно и радышно
На многи князья и бояря,
На сильных могучих богатырей¹.

С пира же начинается и „Песня про купца Калашникова“. Но зачин „Песни“ вводит детальное описание того, где кто сидит (мотив местничества, чуждый зачинам былин и характеризующий время Ивана Грозного):

Не сияет на небе солнце красное,
Не любятся им тучки синие:
То за трапезой сидит во златом венце,
Сидит грозный царь Иван Васильевич.

¹ „Данило Ловчанин“. Песни, собранные П. В. Киреевским (вып. 3. М., 1878, изд. 2-е, стр. 32), записаны в селе Пзвлове, Нижегородской губ. На севере эта былина неизвестна: она распространена в Московской, Нижегородской и других губерниях центральной полосы России. Анализ былины, произведенный Б. М. Соколовым, показал, что она является отголоском фактов женитьбы Ивана Грозного на Василисе Мелентевой и убийства ее мужа. Записи былины относятся к тридцатым—сороковым годам XIX века. Не имела ли влияния эта былина на „Песню про купца Калашникова“?

Позади его стоят стольники,
Супротив его все бояре да князья,
По бокам его все опричники...

Зачин нередко завершается приемом исключения единичного из множественного. Так, цитированный запев былины завершается устойчивой формулой приема исключения:

Сильн-от хвалится силою,
Богатой хвалится богатством;
Купцы-те хвалятся товарами,
Товарами хвалятся заморскими;
Бояре-та хвалятся поместьями,
Они хвалятся вотчинами.
Один только не хвалится Данила Денисович.

Устойчивая формула исключения героя из числа пирующих гостей в „Песне“ Лермонтова сжата в описании числа гостей и развернута в описании героя:

И все пили, царя славили.
Лишь один из них, из опричников,
Удалой боец, буйный молодец,
В золотом ковше не мочил усов;
Опустил он в землю очи темные,
Опустил головушку на широко грудь...

Так же сохраняет „Песня“ традиционные вопросы герою, вызванные необычным видом героя на пиру. Былинный князь спрашивает:

— Еще что ты у меня ничем
 не хвалишься?
Али нету у тебя золотой казны?
Али нету у тебя молодой жены?
Али нету у тебя платья светного?
Иван Грозный спрашивает:
Гей, ты, верный наш слуга, Кирибеевич,
Аль ты думу затаил нечестивую?
Али славе нашей завидуешь?

Лермонтов сохраняет традиционные приемы эпической поэзии, но использует их для изображения психологического состояния, переживания опричника Кирибеевича и других персонажей „Песни“. В то же время Лермонтов приближает композицию „Песни“ к литера-

гурному произведению, деля ее на главы. Трехчленность характерна для эпической поэзии. Лермонтов берет принцип трехчленного деления произведения и подчеркивает его завершением каждой части особой, выработанной формулой. Две первые части „Песни“ кончаются четверостишием:

Ай, ребята, пойте — только гусли стройте!
Ай, ребята, пейте — дело разумейте!
Уж потешьте вы доброго боярина
И боярнюку его белолицую.

Третья часть „Песни“ использует незначительно измененную былинную словесную формулу, оканчивающую, например, былинку о Василии и Софье. Концовка былинки типа:

Пройдет стар человек — перекрестится,
Середь веку пройдут — надивуются,
Малы детушки — дак натешатся, —

перерабатывается в четверостишие:

Пройдет стар человек — перекрестится,
Пройдет молодец — приосанится,
Пройдет девица — пригорюнится,
А пройдут гусяры — споют песенку.

„Песню“, как и былины, завершает исход — словесная формула, не связанная с содержанием произведения. У Лермонтова исход тематически связан с запевом:

Гей вы, ребята удалые,
Гусяры молодые,
Голоса заливные!
Красно начинали, красно и кончайте,
Каждому правдою и честью воздайте!
Тароватому боярину слава!
И красавице боярыне слава!
И всему народу христианскому слава!

Вторая и третья части „Песни“ богаты разнообразными отзвуками былинного эпоса. Но отзвуки эти не позволяют говорить о былинной цитации в „Песне“.

Еще по изданию песен Чулкова 1770 года (ч. 2, № 128) известен был текст былины „Князь Роман жену кончал...“ Вариант ее по записи Кирши Данилова был опубликован в 1804 году Якубовичем и в 1818 году — Калайдовичем. Былина была известна повсеместно. Еще и сейчас она популярна на Севере. В былине дети спрашивают отца:

— Ты скажи, скажи, родный батюшка,
Куда склал-девал родну матушку!

В других вариантах жена князя просит ее не губить среди дня:

— Ты дождись, дождись полуночи,
Малы детушки все разоспятся,
По постелюшкам пораскатятся...

И дальше, когда муж в полночь убил жену:

Малы детушки пробудилися,
Енѣ матушки посхватилися,
Все по матушки порасплакалися...

Мотивы плача детей по матери есть и в „Песне“. Оба плача имеют общее в отдельных выражениях, но о прямых заимствованиях Лермонтовым из народного творчества говорить не приходится.

У Лермонтова отзвук былины звучит в следующей редакции: Купец Калашников спрашивает:

— Ты скажи, скажи, Еремеевна,
А куда девалась, затаилась
В такой поздний час Алена Дмитревна?

Еремеевна рассказывает о том, что Алена Дмитревна еще не вернулась из церкви, и на вопрос о детях отвечает:

— А что детки твои малые
Почивать не легли, не играть пошли —
Плачем плачуѣ, все не унимаются.

Образ вернувшейся Алены Дмитревны в какой-то мере напоминает образы жен, неожиданно-негаданно встречающих мужа. Приход домой Алены Дмитревны, взвол-

нованной, простоволосой, передает ее необычное душевное состояние:

Перед ним стоит молода жена,
Сама бледная, простоволосая,
Косы русые расплетенные,
Снегом-инеем пересыпаны;
Смотрют очи мутные, как безумные;
Уста шепчут речи непочятные.

Образ оскорбленной жены купца Калашникова какими-то сторонами совпадает с образом верной жены Добрыни, Настасьи Микуличны, также не одетой-неубранной выбегающей проститься с неожиданно покидающим ее мужем¹.

Рассказ Алены Дмитриевны завершается мотивами плача, иногда включаемого и в былины. Так приговаривая, плачет Настасья Микулична, провожая Добрыню; причитает мать Добрыни, думая, что он погиб (см. былину о Добрыне и Алеше). Тот же прием введения причета в эпическое повествование использует Лермонтов. Формулы плача включены в рассказ о встрече с Кирибеевичем:

На кого, кроме тебя, мне надеяться?
Кого просить стану помощи?
На белом свете я сиротинушка;
Родной батюшка уж в сырой земле,
Рядом с ним лежит моя матушка;
А мой старший брат, сам ты ведаешь,
На чужой стороншке пропал без вести,
А меньшей мой брат — дитя малое,
Дитя малое, неразумное...

Н. М. Мендельсон в своей статье приводит ряд параллелей к этому плачу из песен². Мотивы песен близки к речи Алены Дмитриевны и позволяют утверждать некоторую общность их с „Песней про купца Калашникова“. Но и в песнях, как в плачах, нет буквальных совпадений с поэмой Лермонтова. Это понятно: Лермонтов творил свою „Песнь“ на фольклорной основе, без непосредственных заимствований.

¹ Ср. былину „Добрыня и Алеша“.

² См. указанную статью, стр. 185—186.

Таковы же связи „Песни“ с исторической песнью о Кострюке Мамстрюковиче, удалом кулачном бойце. Подобный перечень параллелей „Кострюка“ и „Песни“ дан Н. М. Мендельсоном¹. Но параллели эти обнаруживают „подпочвенную“ связь и не могут дать право указывать на непосредственные влияния. Самые образы исторической песни и „Песни про купца Калашникова“ различны. В „Кострюке“ Потанюшка-хроменький — защитник Грозного царя и родины от притязаний чужеземного насильника Кострюка. В „Песне“ Лермонтова купец Калашников защитник чести своей жены от опричника Кирибеевича. Различие образов определило различные разработки темы кулачного боя при Иване Грозном в былине и в „Песне“.

Наиболее точно переданы в былине только формулы так называемых разбойничьих исторических песен: „Смерть Степана Разина“ и „Дубровушка“. Заключительный разговор Грозного и купца Калашникова, похороны купца всецело навеяны ими. Формула „Дубровушки“ воскресает в „Песне“. Есть даже текстуальные совпадения с ней в следующих отрывках „Песни“:

Как возговорит православный царь:
— Отвечай мне по правде, по совести...

Ответ Калашникова:

Я скажу тебе, православный царь:
Я убил его вольной волею,
А за что про что — не скажу тебе...

И заключительная речь царя:

— Хорошо тебе, детинушка,
Удалой боец, сын купеческий,
Что ответ держал ты по совести...

„Дубровушка“ говорит об аналогичных вопросах и ответах:

¹ См. там же. Обзор вариантов „Кострюка“ сделан Н. М. Мендельсоном очень детально. Не пересказывая сопоставлений, отсылаем к его работе.

Уж как будет государь-царь меня
 спрашивать,
Уж как будет меня выпытывать:
— Ты скажи, скажи, добрый молодец,
Уж как сколько было у тебя
 товарищей?
— Я скажу тебе, надежа православный
 царь,
Я всю правду тебе, всю истину!
.
— Исполать тебе, детина, крестьянский сын,
Что умел воровать, умел ответ
 держать,
Я за то тебя, детина, пожалуйю,
Среди поля хоромами высокими,
Что двумя ли столбами с перекладиной.

Совершенно точно сохранена фольклорная формула в указании места могилы Калашникова:

Схоронили его за Москвой-рекой
На чистом поле промеж трех дорог,
Промеж тульской, рязанской, владимирской¹.

Но совпадения указанных мест — явления исключительные в творчестве Лермонтова, подчеркивающие своеобразный метод использования поэтом фольклора, — метод пользования произведениями народного творчества без ориентации на какой-либо определенный текст.

Лирические песни Лермонтова и „Песня про купца Калашникова“ сохраняют метрику и рифму, свойственные народной поэзии. Создавая их, Лермонтов желал передать звучание песни вне ее напева, сохранить это звучание в своих произведениях и использовать его для обрисовки создаваемых образов. „Песни“ Лермонтова, в их большинстве, настолько ритмически разнообразны, что для пения их требовалось бы создание мелодии не к одному куплету, а ко всему стихотворению целиком; а для исполнения их — квалифицированных исполнителей. Это было причиной того, что песни Лермонтова, за исключением „Колыбельной“, ритм кото-

¹ Ср. в сборнике А. Н. Лозановой „Народные песни о Степане Разине“. Саратов, 1928, № I (272), 11 (282), 20 (291), 37 (307), 85 (1), 86 (2).

рой обусловлен однообразным ритмом качающейся колыбели, никогда не пелись.

Осознание специфических особенностей звучащей народной песни, особенностей, отличающих ее от баллад, элегий, романсов и других произведений, какие можно было услышать в пении, определило и различие ритмического строения и романса в творчестве Лермонтова. Романсы Лермонтова имеют столь же устойчивый ритм, как и романсы других поэтов. Знакомые Лермонтову с детства романсы конца XVIII — начала XIX века с обычной метрикой, рифмой (парной, перекрестной, кольцевой) определили строение романсов поэта. Прекрасный романс Нины Арбениной в „Маскараде“, совершенный по форме, дает один из лучших образцов романсной лирики двадцатых—тридцатых годов XIX века.

Когда печаль слезой невольной
Промчится по глазам твоим,
Мне видеть и понять не больно,
Что ты несчастлива с другим.

Незримый червь незримо гложет
Жизнь беззащитную твою,
И что ж? Я рад, что он не может
Тебя любить, как я люблю.

Но если счастье случайно
Блеснет в лучах твоих очей,
Тогда я мучусь горько, тайно,
И целый ад в груди моей.

Романс Нины ритмически близок романсам на слова Кукольника, Баратынского, Тютчева и других поэтов (ср., например: „Я очи знал...“, „Не искушай меня без нужды...“ и т. д.).

Романсы Лермонтова по своему построению могли послужить материалом для пения, и некоторые из них действительно стали петься наряду с другими его стихами. Поются не песни Лермонтова, а его стихи и романсы.

Тематика стихов проста; они выражают горечь неудовлетворенности жизнью и мечту о счастье, рассказы-

вают о судьбе изгнанника, об одиночестве лучших людей в дореволюционной России. Лермонтов в своем творчестве, говоря о своих индивидуальных стремлениях, радостях, страданиях, выразил думы и чувствования передовой части общества. Вследствие этого стихи Лермонтова всегда находили отзвуки в народе и чудесной мягкостью лиризма, и волнующей мятежностью. Мемуарная литература многократно упоминает о том, что его стихи читались, перечитывались и переписывались поколениями разных эпох, потому что человек находил в них свои мысли и настроения. Стихи звучали отзвуками личной и общественной жизни, передавали переживания человека. Глубокая лиричность, человечность, искренность делают стихотворения Лермонтова доступными широким массам, а это служит стимулом того, что стихи приобретают форму, в которой они максимально широко распространяются, — форму песни. Этому содействует и самое строение стиха. В них есть то, что отсутствует в песнях и что необходимо для пения. В большинстве стихотворений Лермонтова, ставших песнями, встречаем неударные слоги в началах строк, необходимые для распева, устойчивый ритм, простую рифму. В них нет ничего запутанного в мыслях, лишнего и неестественного в описаниях. Широко, напевно звучит начало у песен-стихов: „Отворите́ мне темницу...“ („Желание“ и „Узник“), „Не́ дож́даться́ мне, верно, свободы...“ („Соседка“), „Ночёва́ла тучка золотая...“ („Утес“), „Вы́хожу́ один я на дорогу...“.

В стихах, требующих ударения на втором слоге, сама мелодия нередко снимает его, перенося на четвертый. Так происходит с „Парусом“: „Белёёт па́рус одинокий“. Отмеченное И. Н. Розановым превращение начала хореической песни в анапест также наблюдается в песенных переработках стихотворений Лермонтова. Так „Колыбельная“ начинается с двух неударных слогов: „Спй, мла́де́нец мой прекра́сный“.

Однако переноса ударения на третий и четвертый слоги с начала строки иногда и не бывает. Ряд песен имеет ударение на втором слоге. Такова песнь „В ря́дах мы стояли“, созданная под очевидным влиянием стихотворения *И. И. Козлова* „На погребение английского

генерала сира Джона Мура“. Таковы „И скучно и грустно“, „Мне грустно“, „У врат обителі святой“ и некоторые другие.

В стихотворениях Лермонтова, ставших песнями, первый слог остается неударным. Исключение представляют „Тучки небесныя, вечныя странники“, мелодия которых начинается акцентированием первого слога.

Перечисленные стихи ритмически разнообразны; но они — и другие, не упомянутые здесь, — дали возможность известным и неизвестным композиторам создать мелодии на них, в значительной мере обеспечившие их популярность. Стихи Лермонтова стали звучать как песни, совершенные по форме и народные по содержанию. Поэт стал жить в творчестве народа.





**ПЕСНИ И СТИХИ ПРОЛЕТАРИАТА В ПЕРИОД
МАССОВОГО РАБОЧЕГО РЕВОЛЮЦИОННОГО
ДВИЖЕНИЯ¹**

(1890—1907 гг.)

Развитие промышленного капитализма в России после отмены крепостного права пошло быстрым темпом. Россия, оставаясь аграрной страной с преобладающим мелкособственническим единоличным крестьянским хозяйством, встала на путь развития капитализма. С середины шестидесятых до конца девяностых годов XIX века количество рабочих на крупных фабриках и заводах, в горной промышленности, на железных дорогах возросло почти в четыре раза и достигло 2 792 000 человек. Одновременно с ростом рабочего класса шло расслоение крестьянства, в котором выделялась кулацкая верхушка и все больше и больше увеличивалось число деревенских пролетариев и полупролетариев.

Со второй половины XIX века пролетариат начинает все больше проявлять себя как сила, способная возглавить решительную революционную борьбу с самодержавием и буржуазией. Пробуждение рабочего класса и развитие его борьбы с капиталистами в России приходится на семидесятые и восьмидесятые годы XIX

¹ Статья была напечатана в сборнике „Русское народно-поэтическое творчество“ „Материалы для изучения общественно-политических воззрений народа“. Труды Института этнографии им. Минюхи-Маклая. Новая серия, т. XX. М., Издательство Академии наук СССР, 1953.

столетия. К этому времени все более возрастала эксплуатация рабочих. Рабочий день длился более двенадцати часов; на текстильных фабриках работали по 14—15 часов в сутки. Женщины и дети работали по столько же часов, сколько мужчины, и непосильный труд истощал их организм. Получали же они гораздо меньше, чем мужчины, заработная плата которых была также крайне мала. Охраны труда не было, и увечья, даже смерть на производстве были обычным явлением. Рабочие не обеспечивались медицинской помощью. Бесправие рабочих в семидесятых — девяностых годах было непомерно. Очень тяжелы были и бытовые условия жизни рабочих. Рабочие казармы делились на маленькие каморки, в которых жило по десять — двенадцать человек. На производствах были хозяйские лавки. Рабочие, вынужденные брать в них товары, попадали в кабалу. Бесправие и нищета, унижения и голод, вечная угроза безработицы и запрет мыслить были уделом рабочих. В рабочей среде в ответ на не знавшую пределов эксплуатацию рождался протест, смыкались рабочие ряды, пролетариат объединялся для борьбы с угнетателями. С семидесятых годов передовые рабочие начали объединяться в организации, которые должны были направлять борьбу за права рабочего класса. Первая рабочая организация, просуществовавшая всего восемь-девять месяцев, была создана в 1875 году в Одессе. Через три года после этого, в 1878 году, в Петербурге был организован Северный союз русских рабочих. Эти союзы пытались сплотить рабочих для борьбы. Одним из средств воздействия на сознание людей было поэтическое творчество самих рабочих — их песни и стихи, с исключительной точностью и правдивостью отображавшие жизнь и труд русского пролетариата. 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 году в народническом органе „Вперед“ была напечатана песня „Не трава в степи колышется“ с характерной пояснительной заметкой под названием „Стихотворение рабочего“: „В редакции получено было недавно печатаемое ниже стихотворение с следующей припискою: „Если найдете нужным, то поместите эти стихи. Это произведение одного рабочего. Но, если поместите, не делайте никаких поправок и изменений“. Желание корреспондента исполнено редакцией с удовольствием, и буквально, кроме расстановки знаков препинания, никакого изменения в рукописи не сделано. Нам дорого это стихотворение, как отголосок *из самого народа* на пропаганду социальной революции“.

Как показывает редакционное примечание, народническая редакция восприняла песнь рабочего как тщетно ожидаемый ею отклик безликих „масс народа“ на призывы героя-одиночки революционера и не поняла того, что смысл песни заключался в призыве рабочих масс на борьбу с царизмом. Рабочий в стихотворении-песне говорит:

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 должны;
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 деспота со сворой
Час отмщения пробьет!¹

В песне сохраняется фразеология народнической революционной поэзии и еще нет четкости политических программных взглядов, что очень характерно для ра-

¹ Газета „Вперед“, 1876, № 33, стр. 293—294.

бочего движения того времени. Центральная мысль произведения — жить в существующих условиях нет больше сил, лучше умереть в борьбе с деспотом, чем безропотно влачить такое существование. Действительность порожидала в рабочих стремление объединиться, но политическая несознательность заставляла их на практике ограничиваться требованием улучшения своего невыносимого положения. Следует припомнить, что во время первых забастовок семидесятых и восьмидесятых годов, вызывавшихся обычно практикой штрафов, снижением расценок, невыплатой денег и т. п., рабочие нередко выражали свой протест не в политических требованиях, а тем, что уничтожали фабрично-заводское имущество и машины, били стекла в конторах, на фабриках и заводах, громили хозяйские лавки.

В шестидесятых — восьмидесятых 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 году 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 девяностых и девятисотых годов¹. 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...²

Аналогична песня, записанная в 1877 году в бывшей Казанской губернии, говорящая не только о притесне-

¹ См. Е. Б у д е. К диалектологии великорусских наречий. Исследование особенностей рязанского говора. 1892, № 21.

² Песня записана В. Александровым в б. Вологодской губ., Вологодском уезде. „Современник“, 1864, № 7, стр. 172.

нии 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:
Поутру рано будит,
Он 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 перекосит¹

К тому же времени относится создание одной из наиболее популярных в центральных губерниях России и на Урале песен, доживших вплоть до революции 1917 года: „Лето красное проходит“. Текст этой песни, записанной в 1888 году, говорит о непомерно тяжелом труде на фабриках и об увечьях рабочих из-за отсутствия охраны труда:

У фабричных сердце мрет.
С полуночи встает,
На работу поспеет,
На машине задремал, —
Праву ручку оторвал...
А в народе говорят,
Фабриканта все бранят.
Ах, постылый ты завод,
Перепортил весь народ...²

В цикле песен о фабричной работе, реалистически изображающих условия труда, эксплуатацию рабочих и их бесправие, образ рабочего российских фабрик и заводов не предстает как образ революционного борца. Такие песни отразили мировоззрение той части

¹ А. Соболевский. Великорусские народные песни, т. VI. 1901, № 562.

² „Русские ведомости“, 1888, № 21; перепечатано в сб. Соболевского, т. VI, № 563.

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, в беспросветную нужду разоренного хозяйства. Вернувшемуся домой фабричному говорят:

Похлебай ты серых шей,
Поноси худых лаптей!

Мелкобуржуазная идеология крестьянства, ставшего деревенским полупролетарием и вынужденного отправиться на заработки, определила ограниченность идейного содержания подобных произведений, самый характер протеста, бесперспективность обличений. Созревание идеи борьбы пролетариата с угнетателями происходило в связи с деятельностью передовых рабочих, организовывавших стачки и возглавлявших рабочее движение. Нередко именно передовые рабочие и являлись создателями произведений с ясной революционной направленностью. Сознание масс революционизировали не только личные примеры борьбы передовых рабочих, но и создаваемые ими произведения, в поэтической форме выражавшие идеи этой борьбы. Для восьмидесятых—начала девяностых годов основной темой таких рабочих песен и стихов является тема подневольного труда на фабрике в сочетании с темой стачечного движения как средства улучшения положения и защиты прав пролетариата. Типичным примером стихов и песен этой группы можно считать стихотворение „Ткачи“, написанное рабочими-революционерами Штрипаном и Петром Моисеенко, последний из которых был членом „Северного союза“ русских рабочих, позднее руководителем Орехово-Зуевской стачки 1885 года на фабрике Морозова. В своих воспоминаниях П. А. Моисеенко рассказывает о том, как были созданы „Ткачи“. Арестованные и заключенные в Коломенскую часть Петербурга Моисеенко и Штрипан „задумали писать, кто что может“. „Но, — рассказывает Моисеенко, — у нас не было ни бумаги, ни карандаша. Ухитрились спичкой

писать на стене, потом стали утилизировать свинцовую обертку от чая. Так нами было написано стихотворение „Ткачи“. Первую половину написал Штрипан, вторую — я...“¹

Начало „Ткачей“ Штрипана и Моисеенко содержит те же мотивы, что и цитированные выше песни о фабричной работе, и характеризуется такой же реалистичностью стиля и документальностью:

С утра до ночи в заботе
Мы на фабрике в работе,
Чисто как в аду.
Как пришел, — пальтишко скинул,
Взял крючок, согнувши спину,
Целый день в ходу.
Шибко вертится станок;
Вдруг ту-ту — летит челнок
И ударит в бок.
В краю нитка порвалась
И корзина наплелась, —
Ткач остановил.

Стихотворение рассказывает, как ткач исправляет станок и в это время „с соседней кидки“ ткача в спину ударяет челнок, как работа не ладится и получается брак.

Тут станки оба на якорь —
Чуть с досады не заплакал
И в заход пошел.

Приведенный отрывок является только введением в произведение. Следующий за тем текст имеет особенности, отличающие его от песен, пассивно изображающих горе рабочих. В нем передаются разговоры собравшихся рабочих об ухудшении их положения, о забастовке на Канаве. Рабочие приходят к заключению о необходимости самим начать стачку. Забастовщиков забирают в тюрьму, начинается допрос; никто не выдает зачинщиков. В ответах на допросе раскрываются картины труда рабочих. Хозяин, говорят арестованные рабочие,

¹ П. А. Моисеенко. Воспоминания (1873—1923). М., издательство „Красная новь“ 1924, стр. 34.

Обирает нас кругом,
Не кнутом бьет, а рублем,
Все пишет штрафы.
И стакнулись-то мы,
Чтобы не писал,
Чтоб прибавил за работу.
В ночь под праздник не работать —
Не по силе нам...¹

Напоминаем, что требование прекратить практику грабительских штрафов, о которых говорит стихотворение „Ткачи“, было одним из основных в стачках восьмидесятых годов, принимавших все более и более широкий размах. Хотя стачки и подавлялись и к забастовщикам широко применялись репрессии, организованная борьба русского пролетариата заставила правительство считаться с требованиями рабочих. Напуганное ростом рабочего движения, особенно мощно проявившегося в стачках 1885 года в Орехове-Зуеве и Иваново-Вознесенске, царское правительство издало закон о штрафах, устанавливавший, что штрафные деньги должны идти на нужды самих рабочих. Таким образом, фабриканты были лишены штрафных денег, до тех пор увеличивавших их прибыли.

Морозовская и другие стачки показали рабочим, что организованной борьбой можно многого добиться.

Новое понимание и новая оценка борьбы и ее возможностей определяют характер рабочего фольклора восьмидесятых—девяностых годов, круг идей и образов, выражаемых как в индивидуальном, так и в коллективном поэтическом творчестве русского пролетариата. К этому периоду относится значительное количество произведений, созданных рабочими и получивших широкое распространение. Ценные материалы, например, приводит П. Г. Ширяева в статье „Из материалов по истории рабочего фольклора“², сообщающая данные о рабочем „Красного Треугольника“ И. Д. Волкове, который вел революционную работу. Волков написал

¹ Полный текст см.: П. Моисеенко. Воспоминания, стр. 34—35.

² Сб. „Советский фольклор“. М.—Л., Издательство Академии наук СССР, 1936, № 2—3, стр. 109—118.

в 1893 — 1896 годах ряд стихов и песен, которые были известны в рабочей среде еще во время революции 1905 года и после нее. Волков реалистически описал труд рабочих на резиновой фабрике „Треугольник“. В песне „От Невского час ходьбы“ он рассказал об отсутствии охраны труда, о постоянной угрозе расчета, о непосильной работе, не дающей ни удовлетворения, ни радости. На вопрос, в связи с чем была создана эта песня, И. Д. Волков со всей определенностью ответил, что он сложил ее „из жизни, из работы“¹. Именно из жизни, из работы рождались все подобные произведения, и потому они получали распространение и подолгу жили. Жизненной правдой звучит и другая песня Волкова:

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 скотину...²

Бросающаяся в глаза близость песни Волкова с соответствующими абзацами „Ткачей“ Штрипана и Моисеенко была вызвана не стремлением подражать уже имеющемуся образцу, а обусловлена сходством жизненных обстоятельств, изображенных в песнях. Самой жизнью диктовалось и то, что в песнях с темой труда на фабрике или заводе неразрывно сочетается тема произвола мастеров и хозяев и бесправия рабочих. Приведем текст песни об одном из мастеров „Треугольника“, прозванном рабочими „Паровоз“:

Он не брал громадных взяток,
Был доволен небольшим:
Кто принес яиц десяток,
Того ставил он старшим.
А кто хочет прибавленья
Получить побольше в год, —
Пусть приходит в воскресенье
К нему чистить огород...

¹ Сб. „Советский фольклор“. М. — Л., Издательство Академии наук СССР, 1936, № 2—3, стр. 116.

² Там же, стр. 115.

Но на вальцах от старанья
Будь ты мокрый хоть всегда,
А отличья в воздаянье
Не получишь никогда¹.

Приведенные цитаты говорят о фактах, в той или другой вариации имевших место на любой капиталистической фабрике. Произведения рабочих фиксировали типические обстоятельства труда и жизни пролетариата в условиях царской России. В результате даже краткого обзора таких произведений можно прийти к заключению, что к началу массового революционного движения рабочий фольклор прошел довольно большой путь развития и определился как искусство, жизненно точно и правдиво рисуящее труд и быт рабочих, но теоретически не способное еще обобщить политических задач и целей пролетариата. Революционная теория до середины девяностых годов не была достоянием рабочих; русский рабочий класс еще не имел своей партии, руководившей им в революционной борьбе и создавшей революционную теорию и политическую программу, отвечающую конкретным историческим условиям. Только с началом деятельности В. И. Ленина и созданной в России Коммунистической партии марксизм был привнесен в сознание рабочих масс, стал для них орудием в борьбе и руководством к действию.

Революционное сознание, характеризуемое пониманием главных положений марксизма-ленинизма, дало новые импульсы творчеству русского пролетариата. Но создание новых произведений в девяностых годах не означало одновременного забвения уже ранее созданного. Более того, традиции ранней русской пролетарской поэзии творчески развивались. Известны и случаи прямого использования в революционной пропаганде старых рабочих песен о непосильной работе на фабриках и заводах.



Большевистская печать придавала особое значение песням рабочих, как документальным произведениям, правдиво описывающим их жизнь и труд. Дореволю-

¹ Сб. „Советский фольклор“, стр. 114.

ционная „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 года 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 сообща неизвестными 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. Большевистская газета вводит их в свою статью, как произведения, характеризующие положение и труд рабочих также и в 1914 году, 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 опубликованные в „Русском богатстве“, а затем в „Пути правды“ песни варьируют приведенную нами выше песню восьмидесятых годов „Лето красное проходит“. Уральская песнь говорит о калечении рабочих на заводе словами песни прошлого века:

Распроклятый наш завод
Перепортил весь народ:
Кому палец, кому два,
Кому по локоть рука!

Автор статьи „Рабочая поэзия“ приводит и другие четверостишия, как бы продолжающие и развивающие эту мысль:

Грудь расшиб себе два раза
У мартеновских печей.
Я ослеп на оба глаза —
Хоть бы голову с плечей!

Однако в песнях и частушках начала XX века старые мотивы „проклятого труда“ на хозяина переплетались с мотивами, выражающими ненависть к заводчику и его подручным с острой сатирой на них, свидетельствующей о том, что проклятие заводу рабочими понималось как проклятие капиталистам и их прислужникам. Образцы такой сатиры приведены в статье „Рабочая поэзия“:

Инженеру (имярек)
Паром рыло обварило.
Жалко нам, ребята,
Что всего не окатило!

Песни рабочих, приведенные в газете „Путь правды“, были созданы в конце XIX — начале XX века, но сохранили свою злободневность и воспринимались как песни сегодняшнего дня. Рассказывая о сотнях фактов притиснений и издевательств хозяев и мастеров, они иллюстрировали то, против чего призывали бороться боевые гимны и марши и о чем в „Красном знамени“ сказано: „Слезам залив мир безбрежный, вся наша жизнь тяжелый труд...“

Слабой чертой песен о работе на капиталистическом заводе являлось то, что они нередко ограничивались описанием положения и труда рабочих и не давали необходимого вывода, сформулированного боевым пролетарским маршем: „Но день настанет неизбежный, неумолимый грозный суд!“ Эта ограниченность по мере развития революционного движения преодолевалась; отличие действительности соответственно приобретало большую ясность и остроту, а вместе с тем появлялись и упоминания о будущем освобождении пролетариата от гнета капитализма. Например, в песне о старом Александровском заводе, повествующей о тяжести заводского труда, уже упоминается о зазвучавших новых мотивах:

Сипло заводский гудок завывает,
Властно рабочих зовет.
Старый Александровский завод оживает,

Крови и пота он ждет.
Злобно скрежещут машины,
В такт шестеренки стучат.
Песни станков тоскливо зовут.
Песни о вечной невзгоде,
Песни — проклятье судьбе.
Песни о близкой свободе,
Песни о счастье в борьбе...¹

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. Так, вариант песни об Александровском заводе был опубликован в „Правде“ 26 мая 1912 года (№ 23, стр. 2). 20 марта 1914 года „Путь правды“ (№ 41) опубликовал среди других произведений песню „На Обводном-то канале“, повествующую о том, что ядовитая смесь, изготовленная для калощ, вызвала массовое отравление работниц и как „фараоны“ и „начальство“ запрещали говорить об этом:

Было дело на Обводном,
Да писать о нем подробно
Ну, опасливо!
Эх, было дело, было, братцы.
Записать бы это в святцы
Надо было бы.
Да ведь видите, друзья,
Говорить о всем нельзя:
Запрещается!

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, портних и скорняков“, „Рабочих по металлу“ и других изданиях. Именно в этих изданиях были опубликованы такие известные вещи, как „Песня о славной фабрике Чешера“, „Песня фабричных“ („У нас на Волге-то направо, в Твери, городе большом...“), „Сестрорецкий

¹ Сб. „Песни и сказки на Онежском заводе“. Петрозаводск, 1937, стр. 27.

оружейный завод“ („Рассказать, что ли, от скуки...“) и др.¹.

Публикация подкрепляла устное бытование песен, предававших широкой гласности противозаконные действия капиталистов. Некоторые из этих произведений получили всероссийскую известность. Близки этим песням также некоторые произведения, печатавшиеся в подпольной печати, например широко известная в подпольных листовках и других изданиях „Камаринская Саввы Морозова“. Как правило, песни о жизни и труде рабочих, публиковавшиеся нелегально, содержали не только показ невыносимых условий труда, но и призыв к революционному изменению существующего строя. В упомянутой песне — „Камаринская Саввы Морозова“ рассказывается о работе на Орехово-Зуевской текстильной фабрике и в первых же строках утверждается, что на предприятии Саввы Морозова „обирают там без жалости народ, все рабочие в убогости, а на них большие строгости“.

„Камаринская“ повествует, как во время пожара на фабрике Морозов приказал запереть ворота и никого не выпускать — „так уж хочешь иль не хочешь, а туши!“ Сам Савва характеризуется как „важный господин“, „жирная скотинушка“, забавляющийся с „черномазыми тальянками“ на трудовые гроши рабочих.

Песня подчеркивает бесправие рабочих и то, что царь, купец и поп сообща обируют их.

Служим пдтом, служим кровию
Мы купецкому сословию.
А и царское правительство
Покрывает все грабительство,
Издает законы многие
Для рабочих очень строгие,
Да без всякого стеснения
Учиняет притеснения.

И, как вывод из рассказанного, в песне звучит призыв:

Подымайся, как единый человек,
Давай клятву нерушимую навек, —
Дружно, крепко за товарищей стоять,
Ни на шаг один назад не отступать.

¹ Ряд песен и стихов из этих изданий перепечатан в антологии А. Дымшица „Пролетарские поэты“, т. I. М., „Советский писатель“, 1935.

В женевском сборнике „Песни борьбы“, изданном в 1902 году, была впервые опубликована „Камаринская Саввы Морозова“.

Ее широкое бытование и использование в политической агитации подтверждается многочисленными документами. По сведениям, собранным П. Г. Ширяевой, она была популярна среди рабочих в самом начале девятисотых годов. Рабочий Ижорского завода Н. И. Власов указывал П. И. Ширяевой, что эту „Камаринскую“ в г. Колпине пели уже в 1901 году. Он сам использовал ее в революционной практике. Идя с гитарой в руках по рабочим переулкам Колпина, он нередко пел „Камаринскую Саввы Морозова“, пускаясь при встрече с рабочими в пляс. Когда вокруг него собиралась группа рабочих, Власов из-под полы вынимал газеты и распространял их. Если же к собравшимся приближался городской, Власов продолжал плясать и петь, но уже обыкновенную „Камаринскую“ („Ах ты, сукин сын, камаринский мужик...“) О популярности „Камаринской Саввы Морозова“ в начале XX века свидетельствуют и старые рабочие Иваново-Вознесенска, Тулы и других городов. Песнь использовалась революционерами в целях массовой агитации.

„Камаринская Саввы Морозова“ обличала не только заводчика, но и духовенство, действующее заодно с ним. Антиклерикальная направленность вообще является характерной чертой рабочего фольклора. Издавна присущие русскому народу антиклерикальные настроения и ироническое отношение к богослужению¹ с развитием массового пролетарского движения получили четко выраженные классовые оценки. О распространенности произведений, разоблачающих духовенство как шпионов, про-

¹ Показательно, например, наличие уже в древней русской литературе таких произведений, как „Повесть о том, како бражник вниде в рай“, „Калязинская челобитная“, „Служба кабаку“. Последняя известна в фольклорных вариантах девятисотых годов. Ср. письмо А. М. Горького В. И. Анучину от 4 октября 1912 года: „Не поспешите на время и напишите подробнее, что это за „Служба кабаку“ и „Праздник кабацких ярыжек“, которую поют ваши сибирские семинаристы! Будущие попы — и такое великое кощунство! Показательная для Руси штука“. Сб. „Горький и Сибирь“, составлен С. Кожевниковым и А. Коптеловым. Иркутск, 1949, стр. 55.

вокаторов, мракобесов, идеологически оправдывающих расправу с революционными рабочими, свидетельствуют многочисленные воспоминания рабочих. Характерно, например, свидетельство петрозаводского 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-то архиерея. Ну, зато и попадало за эти песни“¹. П. Д. Морозов привел одно из таких надгробных слов — архиерею Анастасию. Архиерей в нем предстает во всех „добродетелях“: он пьянствует, окружает себя на службе родственниками, попустительствует порокам. Его выразительно характеризуют слова:

Бедным гроша не оставил,
До копейки все пропил,
Лишь любил одних чиновных,
Бедных ставил ни во что...

В результате пьянства

...смертью ненормальной
Наш владыка опочил,
И в соборе кафедральном
Он могилу получил².

О лживой поповской проповеди говорит песня „Сказка о попе и черте“, впервые опубликованная в 1899 году (в „Рабочей мысли“, № 7, стр. 2). Пародируя призывы к смирению, песня излагала содержание проповеди попа:

Братья! — он зывал к народу. —
Вы противитесь властям:
Вечно ропщете на бога,
Что живется плохо вам?!
Это дьявол соблазняет
Вас на грешные дела,
В свои сети завлекает,
Чтоб душа его была.

¹ Сб. „Песни и сказки на Онежском заводе“, стр. 39.

² Там же, стр. 38—39.

Поп обещает непокорным ад, и это выводит из терпения даже черта, который ловит попа и несет на завод. На заводе поп видит подлинный ад, в котором проходит вся жизнь рабочих. Характерно, что эта песня нередко локализовалась, в нее вносились черты труда рабочих, которые ее пели¹.

В песнях, повествующих о жизни и непосильном труде пролетариата, содержится резкое противопоставление бесправных рабочих 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 шестидесятых и особенно в девяностых 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

¹ Ср., например, материалы, приведенные А. Дымшицем в комментарии к этой песне (Сб. „Пролетарские поэты“, стр. 333—334), о локализации ее в 1905 г. на заводе Гужона. В этом варианте песня заключалась четверостишием:

Так сиди здесь у Гужона
На отливке чугуна...
Вот где ад и где мученье
Толстопузого попа.

² Песня является вольным переводом польской революционной песни. Известно еще четыре вольных перевода ее: „Кто под землей и на земле“, „Кто добыл во тьме рудников миллионы“, „Кто в рудниках таится“, „Кто шьет одежды наши“. Цитированный текст содержит наиболее остро выраженный призыв к революции. Остальные тексты см.: А. Дымшиц. Пролетарские поэты, стр. 41, 74 (345), 82, 83.

Песни о непосильном труде и бесправии рабочих, подобные цитированным, подводили к мысли о неизбежности революционной борьбы и уничтожения царизма. Это теснейшим образом связывает песни о труде рабочего и экономической борьбе в условиях царской России 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 девяностых годов XIX столетия и является творчеством самих рабочих и их идеологов, теоретиков и практиков борьбы — революционеров-ленинцев. Подпольная революционная песня является ведущей в рабочем поэтическом творчестве. Она с наибольшей яркостью выражает мировоззрение рабочего класса в период его борьбы с царизмом.

* * *

Поэзия большевистского подполья — это поэзия революционных боев. Она зародилась в середине девяностых годов XIX века как художественное воплощение политических идей, сформулированных В. И. Лениным, и была связана с задачей, поставленной им перед „Союзом борьбы за освобождение рабочего класса“, — теснее связаться с массовым рабочим движением и политически руководить им.

В девяностые годы совершился переход от пропаганды в кружках передовых рабочих к агитации среди широких масс рабочего класса. Этот переход к массовой агитации, осуществленный по инициативе В. И. Ленина, сыграл большую роль в развитии рабочего движения в России.

Массовая политическая песня, обличающая царский строй России в целом, выдвигала идею революционного свержения существовавшего правительства. Вливаясь в песни и стихи о невыносимом положении рабочих, песня — призыв к революции придавала всей поэзии пролетариата особый смысл, озаряла ее пламенем боев с царизмом.

Первыми песнями рабочего подполья были массовые революционные марши и гимны, поднимавшие пролета-

риат „на бой кровавый, святой и правый“. Создателями их явились революционеры-профессионалы, в некоторых случаях — соратники В. И. Ленина по „Союзу борьбы“. Революционные песни были первыми поэтическими ответами на призыв Ленина к агитации среди широких масс рабочих. Время создания этих песен — вторая половина девяностых годов прошлого века, т.е. тот период в истории революционного движения в России, когда В. И. Лениным был создан „Союз борьбы“ (1895) и в ряде городов создавались социал-демократические группы и союзы. В последнем пятилетии XIX века 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 году — революционером Л. П. Радиным, близким к ленинцам; вторая и третья — соратником В. И. Ленина по петербургскому „Союзу борьбы“ — Г. М. Кржижановским в 1898 году. Все три песни родились в тюрьме и ссылке.

Это песни нового типа, порожденные развивающимся рабочим движением. Огромная революционная насыщенность ставила их вне закона. Песня „Смело, товарищи, в ногу“, например, в легальной печати до 1914 года не публиковалась; вслед за первой публикацией ее в заграничном журнале „Красное знамя“, продолжавшем „Рабочее дело“, она неоднократно перепечатывалась в подпольных песенниках². Когда песня „Смело, товарищи, в ногу“ была впервые напечатана в легальном издании —

¹ См. В. Д. Бонч-Бруевич, „Первый русский мимеограф“ (в его книге „На заре революционной пролетарской борьбы“. М., 1932, стр. 53).

² См. „Песни борьбы“, изд. Северокавказской группы содействия РСДРП, 1904 (гектогр.); „Песни борьбы“; „Право бороться — право человека“, „Свобода печати“; „Песни борьбы и свободы“, РСДРП, Рига, 1905; „Песни рабочих“, типогр. латышской группы РСДРП, 1905; „Песни революции“, сб. революционных песен и стихотворений, Книгоиздат, „Красное знамя“. СПб., 1905; „Песни свободы“. Харьков, 1905, 3-е изд. исправленное и дополненное; „Сборник революционных песен“, РСДРП; „Пролетарии всех стран, соединяйтесь“, изд. Екатеринодарского комитета РСДРП, типогр. И. Ф. Бойко, и др.

большевистской газете „Путь правды“, № 75, от 1 мая 1914 года, — на этот номер газеты был наложен арест.

Песня была страшна для царизма — она будила революционное сознание и звала на бой. Характерно, что в подпольных песенниках „Смело, товарищи, в ногу“ всегда печаталась одной из первых, ведущих песен, наряду с лучшими революционными гимнами и маршами, среди которых прежде всего должен быть назван партийный гимн „Интернационал“. Песню, сложенную Л. П. Радиным в одиночном заключении, роднили с „Интернационалом“ общие образы и мотивы. Сравним, например, строки:

Все, чем держались троны —
Дело рабочей руки.
Сами набьем мы патроны,
К ружьям привинтим штыки —

с текстом „Интернационала“:

Добьемся мы освобожденья
Своею собственной рукой.

Или:

Смело, товарищи, в ногу,
Духом укрепнем в борьбе...

и

Вставай, проклятем заклеянный...
* * * * *
И в смертный бой идти готов...

Или:

Свергнем могучей рукою
Гнет роковой навсегда...

и

Чтоб свергнуть гнет рукой умелой...

Такие сопоставления, свидетельствующие об общности идей и образов марша „Смело, товарищи, в ногу“ с международным пролетарским гимном „Интернационал“, созданным коммунарком Э. Потье в 1871 году и переведенным на русский язык А. Я. Коцем в 1902 году,

могут быть расширены. Интересно отметить, что общность обнаруживается не только с тремя переведенными Коцем строфами, но и с двумя непереуведенными. В песне Радина, например, есть четверостишие:

Долго в цепях нас держали,
Долго нас голод томил,
Черные дни миновали,
Час искупленья пробил.

Не переведенный А. Я. Коцем третий куплет международного гимна начинается так:

L'Etat comprime et la loi triche
L'impôt saigne le malheureux.
Nul devoir ne s'impose au riche.
Le droit du pauvre est un mot creux,
C'est assez languir en puitte!¹

Одни и те же идеи и вместе с тем одни и те же образы — правда, выраженные с различной четкостью — лежат в основе обоих текстов. Герой новой революционной песни поднявшегося на борьбу пролетариата — не одиночка-революционер народнической поэзии², не угнетенный крестьянин, к которому взывает народоволец, убеждая поднять на помещика дубину; герой новой песни — коллектив, рабочие массы, революционный пролетариат, в борьбе освобождающий себя. Пролетариат, говорит песня, сам свергнет могучей рукою гнет роковой навсегда.

Смысл и значение образов песни „Смело, товарищи, в ногу“ — первого пролетарского массового революционного гимна — великолепно поняли царские сатрапы. Накладывая арест на газету „Путь правды“, опубликовавшую эту песню, цензурное ведомство заключало: „Такого рода призывы рабочих являются возбуждением их к совершению бунтовщических деяний, каковое пре-

¹ Государство гнетет и закон надувает,
Налог доводит бедняка до кровавого пота.
Никто не обязан облагать себя податью для богача.
Право бедных — пустое слово,
Довольно томиться под их опекой.

² Ср., например, „Загремела труба, повалила толпа“ и др. песни.

ступное деяние предусмотрено 1 п. 1 ч. 129 ст. Угол. Уложения¹.

Агитационная сила песни Радина, вдохновенно звавшей на вооруженную борьбу с царизмом, делала ее могучим средством воздействия на сознание широких масс рабочих. Именно поэтому отрывки из нее часто включались в прокламации. Так, прокламация 1903 года воронежской организации РСДРП „Ко всем воронежским рабочим“, призывавшая к революции, завершалась текстом:

Итак, товарищи,
Дружно в ногу!
Смело, в неравной борьбе,
В царство свободы дорогу
Грудью проложим себе!

Этот пересказ первого четверостишия песни является как бы выводом из прокламации.

В ряде случаев отрывки из песни печатались без изменений. Например, одна из прокламаций Петербургского комитета РСДРП начиналась так:

„Пролетарии всех стран, соединяйтесь!
РСДРП.

КО ВСЕМ РАБОЧИМ, РАБОТНИЦАМ ПЕТРОГРАДА

Дружно, товарищи, в ногу!
Духом окрепнем в борьбе,
В царство свободы дорогу
Грудью проложим себе!“

Песня Радина была принята на вооружение Российской социал-демократической партией и отвечала задачам, поставленным в конце XIX века В. И. Лениным. Вместе с тем песня „Смело, товарищи, в ногу“ заняла почетное место среди революционной песенной поэзии пролетариата, как боевая песня демонстраций, массовок, митингов, баррикад. Многочисленные свидетельства мемуарной литературы говорят об этом. Боевая пес-

¹Выписка из журнала заседания СПб. комитета по делам печати 1 мая 1914 г., № 189/2. Дело 1 отд. канцелярии главного управления по делам печати 1914 г., № 17 „Об издании в гор. СПб. газеты „Путь правды“, лл. 145—146. Дело хранится в Ленинградском архиве. Опубликовано в сб.: А. Дымшиц, „Пролетарские поэты“, т. I.

ня в едином мощном порыве объединяла революционных рабочих на демонстрациях, на массовках, открыто выражала протест против русского царизма¹.

Такое же значение имели песни, созданные Кржижановским: „Варшавянка“ и „Беснуйтесь, тираны...“ О создании „Варшавянки“ Г. М. Кржижановский рассказывал автору настоящей статьи следующее.

В 1898 году Г. М. Кржижановский был заключен в Бутырскую тюрьму и находился в одной камере с рабочими-поляками, ссылаемыми в Сибирь. Поляки пели революционные польские песни и среди них „Warszawianka“ Вацлава Свенцицкого. По просьбе Кржижановского, которому очень нравился напев этой песни, ему сделали прозаический перевод ее (подстрочник), на основании которого он создал свою „Варшавянку“. Все это происходило незадолго до отправки Кржижановского и других революционеров, заключенных вместе с ним, в Сибирь. Заключенные разучили русскую „Варшавянку“ и в день отправления партии этапом решили ее спеть. Один из заключенных, обладавший очень большой силой, стоял у двери, упираясь в нее, чтобы не дать возможности тюремным надзирателям ворваться в камеру. Остальные заключенные сгруппировались вокруг Г. М. Кржижановского. Когда он дал знак — зазвучала песня „Вихри враждебные веют над нами...“ Песня понеслась из камеры в коридор, из коридора в другие камеры. Тюремные надзиратели бросились к камере, из которой мощной волной лилась русская песня борьбы с царизмом, но не могли открыть дверь. Только после того, как отзвучали последние слова „Варшавянки“, они смогли войти в камеру. Певцов немедленно отправили этапом в Сибирь. Так в тюрьме родилась одна из лучших революционных песен, выразившая непреклонную волю пролетариата к борьбе с царизмом².

¹ См. А. С. Шаповалов. В борьбе за социализм. Воспоминания. М., Издательство общества старых большевиков. 1934, стр. 526—527; А. С. Шаповалов. В подполье. М.—Л., ГИЗ, 1927, стр. 206—207. Ср. также другие воспоминания старых большевиков.

² В мемуарной литературе воспоминание о том, что Г. М. Кржижановский создал „Варшавянку“, находясь в заключении в часовой башне Бутырской тюрьмы, см. в кн. П. Н. Лепешин

„Варшавянка“ Кржижановского по сравнению с текстом Свенцицкого явилась новым произведением. Польская песня послужила лишь „отправной точкой“ для создания русского революционного гимна. Свенцицкий призывал на бой В.ршаву. Припев в его песне говорил:

Napszód, Warszawo!
Na walkę krwawą,
Świątą a prawą!
Marsz, marsz, Warszawo!¹

В тексте Кржижановского нет упоминаний о Варшаве. Идея пролетарского интернационализма, объединяющего на борьбу с буржуазией рабочих всех народов, всех наций, определила характер припева русской „Варшавянки“:

На бой кровавый,
Святой и правый,
Марш, марш, вперед,
Рабочий народ!

Кржижановский, создавая текст революционной песни, уничтожил расплывчатые призывы братанья народов, исключил неуместное сравнение побеждающих революционеров с Христом, побеждающим Иуду. Для Свенцицкого знамя борьбы — это „песнь воскрешенья“ (из мертвых). Для революционера-ленинца оно — знамя борьбы за рабочее дело. В этом отношении сличение текстов очень показательное:

СВЕНЦИЦКИЙ

O!.. bo to sztandar całej ludzkości,
To hasło święte, pieśń zmartwychwstania,

с к и й. На повороте. М.—Л., Издательство „Прибой“, 1925, стр. 58; А. С. Шаповалов. В борьбе за социализм. Стр. 257.

¹Текст „Варшавянки“ В. Свенцицкого цитируется по сделанной в 1935 году записи от старой большевички М. И. Долинской (Москва). М. И. Долинская сообщила польский текст так, как его пели.

Вперед, Варшава!
На бой кровавый,
Святой и правый!
Марш, марш, Варшава!

To tryumf pracy — sprawiedliwości
To zorza wszystkich ludów zbratania!¹

КРЖИЖАНОВСКИЙ

Но мы поднимаем гордо и смело
Знамя борьбы за рабочее дело,
Знамя великой борьбы всех народов
За лучший мир, за святую свободу!

Аналогично можно сопоставить строки из второго куплета песни:

СВЕНЦИЦКИЙ

Nikt za ideję nie ginie marnie,
W końcu zwycięża Chrystus Judásza².

КРЖИЖАНОВСКИЙ

В битве великой не сгинут бесследно
Павшие с честью во имя идей.

Кржижановский в „Варшавянке“ уничтожил образность, порожденную религиозными взглядами, отбросил отвлеченные призывы к общей борьбе за свободу. Он создал песню от лица рабочих, поднявшихся в последний и решительный бой. Эта песня зажигала, звала на борьбу.

В одной из многочисленных мемуарных записей говорится о том, насколько глубоко выражала чувства и переживания бойцов революции созданная Г. М. Кржижановским „Варшавянка“. Эта песня зазвучала в решительный момент революционной борьбы. „Когда запели пламенную, боевую „Варшавянку“, люди топали ногами и махали руками, не будучи в силах победить охватившего их боевого настроения, а у меня по лицу текли слезы радости и счастья, какое может почувствовать только революционер“³.

¹ О!.. потому, что это знамя всего человечества,
Это лозунг святой, песнь воскрешения из мертвых,
Это триумф труда — справедливости,
Это заря братанья всех народов!

² Никто за идею бесславно (задаром) не гибнет
В конце (в результате) Христос побеждает Иуду.

³ М. П л о х о ц к и й. Годы подполья в Польше. М., 1933, стр. 155.

„Варшавянка“ указывала на непримиримость классовой борьбы и непреклонность революционеров — борцов за рабочее дело.

Агитационные призывы „Варшавянки“ определили ее положение среди других революционных песен. Так же как и „Смело, товарищи, в ногу“, „Варшавянка“ неоднократно цитировалась в прокламациях.

Призыв идти в бой в „Варшавянке“ перерастает рамки повседневной агитации, и в момент вооруженного восстания эта песнь звучит массовым боевым маршем. В таком значении она всегда публиковалась в песенниках революционного подполья¹.

„Варшавянка“ широко использовалась в революционной борьбе рабочего класса. Сразу же заняв видное место в песенной поэзии пролетариата, она в 1899 году была использована и для борьбы с оппортунизмом — „экономизмом“.

Прокопович, Кускова и другие „экономисты“ (впоследствии они стали кадетами) в 1899 году выпустили манифест, в котором требовали отказаться от создания политической партии пролетариата и от включения в борьбу рабочего класса его самостоятельных политических требований. Экономисты в манифесте выступили против революционного марксизма. Говоря о политической борьбе, экономисты утверждали, что ее должна вести либеральная буржуазия; делом же самих рабочих, по мнению экономистов, должна была явиться экономическая борьба с хозяевами. Ленин во главе семнадцати политических ссыльных марксистов выступил с резким обличительным протестом против программы экономистов. Протест, подписанный В. И. Лениным, имел огромное значение. Распространенный в марксистских организациях по всей России, он наносил удар не только по группе Прокоповича и Кусковой, но и по зарубежным бернштейнцам. Борьба с экономизмом была борьбой с международным оппортунизмом.

¹ См. „Песни борьбы“, изд. Северокавказской группы содействия РСДРП, 1904 (гектогр.); „Песни борьбы и свободы“, РСДРП. Рига, 1905; „Песни рабочих“, 4. Типогр. латышской группы РСДРП, 1905; „Песни революции“. Изд. Московского комитета РСДРП; „Песни революции“. Киев; „Народное дело“ (с нотами); „Песни свободы“ (с нотами); „Революционные песни“. Женева, 1903; и др.

Вот в этой-то борьбе революционерами, бывшими в ссылке вместе с В. И. Лениным, и была использована „Варшавянка“. Они написали на мотив „Варшавянки“ „Гимн новейшего русского социализма“, разоблачавший экономистов. В наше время этот текст предан забвению вместе с „Credo“ Прокоповича и Кусковой. Но он показателен и может служить характеристикой современных зарубежных оппортунистов. Приводим эту сатиру на предателей дела рабочего класса:

Грозные тучи нависли над нами,
Темные силы в загромок нас бьют,
Рабские спины покрыты рубцами,
Хлещет неистово варварский кнут.
Но, потираючи грешное тело,
Мысля конкретно, посмотрим на дело:
„Кнут ведь истреплется, скажем народу,
Лет через сто ты получишь свободу“.

Медленным шагом,
Робким зигзагом
Тише вперед,
Рабочий народ!

Жаждет копейки наш серый рабочий,
Нам ли к свободе его призывать?
Наших сподвижников тусклые очи
Заревом крови не должно смущать.
В битве безумной погибнут бесследно
Те, кто увлекся сияньем идей,
Гибели их будет вторить победно
Хохот презрительный трезвых людей.

Не увлекаясь,
Приспосаблиаясь,
Тише вперед,
Рабочий народ!

Экономисты, говорит песня, обещают, что мятежной рукой они не коснутся короны самодержца — „когда-нибудь сами собой“ рухнут залитые народной кровью троны; к пролетариату экономисты обращаются с такими словами:

Если возможно,
Но осторожно,
Шествуй вперед,
Рабочий народ!

„Гимн новейшего русского социализма“ за подписью „Нарцис Тупорылов“ был напечатан в журнале „Заря“

в 1901 году¹. Эта ядовитая сатира на экономистов была особенно популярна среди большевиков, группировавшихся вокруг Ленина².

В. И. Ленин неоднократно использовал эту сатиру в своих произведениях, цитатами из нее характеризую оппортунистов всех мастей. Он упоминал ее в работе „Что делать?“³, „Социал-демократия и временное революционное правительство“⁴ и в других работах⁵.

К числу ведущих маршей и гимнов пролетарской революции относится „Беснуйтесь, тираны“ — песня, созданная Кржижановским на основе стихотворения-песни Александра Колессы, особенно популярного в девяностых годах среди львовского студенчества.

Встречающееся в печати указание на перевод песни „Беснуйтесь, тираны“ с польского опровергается самим Кржижановским и свидетельствами поляков-большевиков (например, М. И. Долинской), говорившими о том, что польский текст этой песни является точным переводом с русского⁶.

Текст песни, популярный среди львовских студентов, был следующий:

Шалійте, шалійте, скажені кати!
Годуйте шпiонів, муруйте тюрми!
До бою сто тисяч невільників стане —
Пірвем, пірвем, пірвем сі кайдани!
За волю народа, за його права
Не страшні кайдани, солодка тюрма, —
Бо вільного духа не скути в кайдани.
На смерть, на смерть, на смерть вам, тірані!
Робітники руху, робітникам всім
Ми руки подаймо, на бій їх зовім, —

¹ № 1 (апрель), стр. 152—153.

² Об этом свидетельствовала М. М. Эссен в личной беседе с автором настоящей статьи.

³ См. В. И. Ленин. Сочинения, т. 5. В этой работе В. И. Ленин ссылается на „новейших социалистов“ à la Нарцис Тупорылов“, см. стр. 366 и 377. В комментариях указывается, что „Гимн новейшего русского социализма“ был написан Ю. О. Мартовым.

⁴ См. В. И. Ленин. Сочинения, т. 8, стр. 260.

⁵ См. в кн. А. Цейтлин. Литературные цитаты Ленина. М.—Л., ГИХЛ, 1934, стр. 131.

⁶ Приведенные свидетельства были даны автору настоящей статьи Г. М. Кржижановским и М. И. Долинской в личных беседах.

Бо всіх нас злучила однакова доля:
І „кнут“, і труд, тюрма і неволя.
Грохїт з-за Дунаю ген-ген грохотить —
На Дніпр, на Україну нехай долетить.
Як сонце свободи з-за хмари прогляне —
Біда, біда, біда вам, тїрани!¹

Г. М. Кржижановский, взяв этот текст за основу, создал совершенно новое произведение, осложнив образы и композицию песни. В русской революционной песне вместо четырех четверостиший — шесть, причем каждые два четверостишья попарно объединяются четвертой строкой. Первые два четверостишья заключаются строкой: „Позор, позор, позор вам, тираны!“; вторые — „На страх, на страх, на страх вам, тираны!“; пятое четверостишие как бы подытоживает первые четыре и ведет к заключительному шестому: „И стыд, и страх, и смерть вам, тираны!“; наконец, шестое замыкает всю песню грозным приговором угнетателям пролетариата: „И смерть, и смерть, и смерть вам, тираны!“

Самое содержание восьмистрочий песни, каждое из которых закреплено цитированными строками, логически ведет к утверждению: заря революции занялась. Содержание песни может быть изложено в таких словах.

- 1-е четверостишие:
Беснуйтесь, тираны; нас нельзя сломить.
- 2-е четверостишие:
Пусть слабые перед вами трепещут; мы не боимся.
- 3-е четверостишие:
Народ на вас работает; вам его не сломить.
- 4-е четверостишие:
Восстание близко.
- 5-е четверостишие:
Вы боитесь: есть пределы вашему насилию.
- 6-е четверостишие:
Пожаром восстанья объята все страны.

Первое, третье и пятое четверостишья показывают силу угнетаемых и страх угнетателей перед грядущим.

¹Текст публикуется по сб. „Песни революции и свободы“, вып. 1. М., 1917. Аналогичный текст записан В. И. Чичеровым в Москве от Стояновской в 1935 году.

Второе, четвертое и шестое четверостишия, продолжая друг друга, как бы разворачивают действие: угнетенные тверды духом, цепи и тюрьмы сковывают тело, но не свободную волю, близится восстание, и в восстании, объявшем все страны, погибнут тираны. Эти мысли по своей идее перекликаются с знаменитой формулой „Коммунистического манифеста“: „Пролетариям нечего... терять, кроме своих цепей. Приобретут же они весь мир“¹.

Песня „Беснуйтесь, тираны“, рожденная в Шушенской ссылке, по свидетельству П. Н. Лепешинского, В. Г. Ленгника и др., была одной из любимых песен В. И. Ленина². В рабочей среде песня была распространена, видимо, возвращавшимися из ссылки революционерами. Впервые текст ее был опубликован в „Южном рабочем“, издававшемся в Николаеве³.

В подпольных песенниках песня „Беснуйтесь, тираны“ перепечатывалась неоднократно. Распространение ее через песенники, в частности, явилось причиной того, что эта песня бытовала и в виде стихотворения. Например, И. В. Бабушкин указывает, что в Екатеринославе на собрании читалось стихотворение „Беснуйтесь, тираны“⁴.

На грани XIX—XX веков была создана еще одна, получившая широкое распространение в рабочих массах песня: „Красное знамя“. Она свидетельствует о единстве поэтического творчества польских и русских революционеров. „Красное знамя“ — точный перевод польской революционной песни „Czerwony sztandar“. Автор „Красного знамени“ неизвестен. Имеющиеся в мемуарной литературе⁵ указания на то, что песня переведена

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 4, 1955, стр. 459.

² О пении ее в Шушенской ссылке см. воспоминания М. А. Сильвина „В. И. Ленин в эпоху зарождения партии“ (журн. „Каторга и ссылка“, 1934, № 1, стр. 116), а также указанные выше воспоминания А. С. Шаповалова.

³ 1900, № I, январь, стр. 14.

⁴ И. В. Бабушкин. Воспоминания. Л., Издательство „Прибой“, 1893—1900, 1925, стр. 142.

⁵ См. П. Н. Лепешинский. На повороте, стр. 58; А. С. Шаповалов. В борьбе за социализм, стр. 257 и др.

Г. М. Кржижановским, неверны. Г. М. Кржижановский неудачно перевел „Czerwony sztandar“, и его перевод быстро был забыт всеми, даже самим автором¹. Неверно также указание на авторство перевода В. Г. Тана (Богораза)²; в личной беседе покойный ученый отверг свое авторство этой песни, признав, что им написана другая песня — „Под тяжким разрывом гремучих гранат“. И совершенно ошибочно ходячее утверждение, будто эта прекрасная песня была написана лидером оппортунистов, врагом революции, В. П. Акимовым-Махновцем³. Опровергая это ложное утверждение, вошедшее в обиход, мы основываемся не только на устных свидетельствах старых большевиков (П. Чайченко-Кулагинной, М. Москательниковой и др.), но и на том, что в статье „Первое мая в России“ Акимов-Махновец указывает на пение „Красного знамени“ в 1905 году, ни словом не оговариваясь, что песня переведена им; он говорит об этой песне как о произведении, автор которого ему неизвестен⁴. Помимо того — и это самое главное, — самый текст песни идет в разрез с убеждениями оппортуниста Акимова-Махновца. Текст подчеркивает необходимость изменения существующего строя революционным путем, выдвигает на первый план политическую борьбу рабочих с царизмом.

„Красное знамя“, близкое польскому оригиналу, имеет и самостоятельные черты, усиливающие политическое звучание песни. Так, первое же четверостишие польского текста подчеркивает неизбежность революционного суда над эксплуататорами:

Kren naszą długo leją katy,
Wciąż ptyną ludu gorzkie łzy,

¹ О том, что его перевод не вошел в устное бытование, Г. М. Кржижановский говорил автору настоящей статьи в личной беседе; в текст песни „Красное знамя“ включены лишь некоторые строки из его перевода.

² См сб. „Песни революции и свободы“, вып. I.

³ Указание на авторство Акимова-Махновца сделано, например, в сб. „Песни каторги и ссылки“. М., Издательство политкаторжан, 1930. Никаких подтверждающих это указание данных не приведено.

⁴ См. журн. „Былое“, 1906, № 11, стр. 80—81.

Nadejdzie, jednak, dzieñ zapłáty,
Sędziami będziem wtedy my!¹

В русской песне образ плачущего народа сменен образом залитого слезами мира — людей, чья жизнь — непрерывный труд:

Слезами залит мир безбрежный,
Вся наша жизнь — тяжелый труд,
Но день настанет неизбежный,
Неумолимый грозный суд.

Тема грозного суда народа, поднявшегося на борьбу с угнетателями, поставлена в центр русской песни. Слова припева

Nasz sztandar płynie ponad trony,
Niesie on zemsty grom, ludu gniew...²

в переводе уточнены указанием на алое знамя, сеющее „семя грядущего“ в осуществляемой революционной борьбе народа.

Над миром знамя наше реет
И несет клич борьбы, мести гром...

Русский текст начинается с четверостишия, которое отсутствует в приведенном выше варианте польской песни. Это четверостишие дополняет уже высказанную мысль о неизбежности революции утверждением ее победы. Песнь гласит:

Бездушный мир, тупой, холодный,
Готов погибнуть наконец...

Эти первые строки четверостишия логически предшествуют переводу следующих стихов:

¹ Кровь нашу долго льют палачи,
Постоянно текут горькие слезы народа,
Придет, однако, день расплаты,
Судьями тогда будем мы!

² Наше знамя плывет по-над тронами,
Оно несет мести гром, гнев народа...

Смелей друзья! Идем все вместе,
Рука с рукой, и мысль одна.
Кто скажет буре: стой на месте?!
Чья власть на свете так сильна?!

Ср. с польским вариантом:

Hej... razem, bracia, do szeregu!
Z jednaką, myślą, z dłońmi dłoń.
Któż zdoła wstrzymać śrumień w biegu?
Czyż jest na świecie taka broń?¹

Песня о красном знамени, призывая народ к восстанию, говорит о том, что в стране, созданной революцией, труд будет счастьем. Эту же мысль утверждает и заключительное четверостишие, уточняющее польскую песню, которая говорит о новой жизни, не выявляя в ней роли и характера труда:

Precz z tyranami, precz ze ździercami!
Niech zginie stary, podły świat!
My nowe życie stworzym sami
I nowy zaprowadzimy ład!²

Русский текст уточняет неопределенные заявления о новой жизни и новом порядке указанием на труд как основу деятельности, претворяя в песню лозунг: „Вся власть трудящимся!“

„Красное знамя“ заключено четверостишем:

Долой тиранов! Прочь оковы!
Не нужно гнета, рабских пут!
Мы путь земле укажем новый,
Владыкой мира будет труд!

„Красное знамя“ отливалось в четкую форму мысли о грядущей расправе с эксплуататорами и радостном труде в свободной стране. Центральный образ песни —

¹ Гей!.. Вместе, братья, в шеренгу!
С одной мыслью, рука в руку.
Кто может задержать поток в движенье?
Есть ли в мире такое оружие?

² Прочь, тираны, прочь кровопийцы!
Пусть сгинет старый, подлый свет!
Мы новую жизнь создадим сами
И новый установим порядок.

алое знамя революции, поднятое трудящимися всего мира, утверждающее, что близится время, когда „владыкой мира будет труд“, — обеспечил песне широкую популярность уже в самом начале XX века. К 1904—1905 годам песня „Красное знамя“ стала общеизвестной, она неизменно исполнялась на демонстрациях и печаталась почти во всех революционных песенниках¹. Ярко выраженный протест против угнетения, призыв к борьбе с царизмом, красивый маршевый напев вдохновляли и звали в бой за свободу. Образ окрашенного кровью рабочих красного знамени — символа революции — слился с песней о нем и стал также символом бесстрашия борцов, их презрения к смерти в борьбе с царизмом.

Вершиной дореволюционных гимнов и маршей пролетариата явился „Интернационал“, переведенный на русский язык А. Я. Коцем в 1902 году. А. Я. Коц — автор ряда революционных стихов. В 1906 году, выступив под псевдонимом Д-н (Данин), он объединил их в небольшом сборнике „Песни пролетариев“, который был подвергнут цензурному аресту и уничтожению. Коц стремился донести до рабочих масс марксистские идеи, используя одну из наиболее массовых форм искусства — форму песни. Вспоминая о рубеже XIX — XX столетий, к которому относится его творчество, он сам писал: „Из всего мною прочитанного наиболее глубокий след оставил во мне „Коммунистический манифест“, который по вложенному в нем пафосу, по силе бичующей сатиры, по сжатости, ясности и огненности его языка мне представлялся как величайшее художе-

¹ См., например, „Песни борьбы“, изд. Северокавказской группы содействия РСДРП (гектогр.); „Песни борьбы и свободы“. РСДРП, Рига, 1905; „Песни рабочих“. Типогр. латышской группы РСДРП, 1905; „Песни революции“, сб. революционных песен и стихотворений. Книгоиздат; „Красное знамя“. СПб., 1905; „Песни революции“. Изд. Моск. комитета РСДРП; „Песни труда“, Изд. Н. Парамонова. Ростов-на-Дону, 1905; „Революционные песни“. Женева, 1903; „Сборник песен“. Изд-во „Воля“; „Сборник революционных песен“, РСДРП; „Пролетарии всех стран, соединяйтесь!“ Изд. Екатеринодарского комитета РСДРП, типогр. И. Ф. Бойко; „Сборник революционных песен и стихотворений“, РСДРП, Н. Новгород, 1903 (гектогр.) и др.

ственное произведение, как подлинная поэма социализма, возвещающая наступление новой эры на смену дряхлеющего буржуазного мира. Отсюда, естественно, родилась идея создания новой песни, новой „Пролетарской марсельезы“, взамен опустошенного в своем содержании гимна французской буржуазии. Русская „Марсельеза“ на слова Лаврова („Отречемся от старого мира“), эсеровского характера, не удовлетворяла меня и, я думаю, многих, к тому же она пелась на искаженный мотив французского гимна, по существу прекрасного по своей музыкальности¹.

А. Я. Коц в противовес песне „Отречемся от старого мира“ написал „Песнь пролетариев“, в революционном быту получившую название „Пролетарской марсельезы“. В эту песню он включил знаменитые формулы „Коммунистического манифеста“. Первые слова припева припевают:

Пролетарии всех стран,
Соединяйтесь в дружный стан!
На бой, на бой...

Третий куплет звучит так:

Силен наш враг — буржуазия!
Но вслед за ней на страшный суд,
Как неизбежная стихия,
Ее могильщики идут.
Она сама рукой беспечной
Кует тот меч, которым мы,
Низвергнув власть позорной тьмы,
Проложим путь к свободе вечной...

В четвертом куплете есть такие строки:

Мы потеряем лишь оковы,
Но завоюем целый мир!
Дрожите ж, жалкие тираны!
Уже подхвачен этот зов...

„Пролетарская марсельеза“ была быстро освоена в революционном подполье и распространилась среди рабочих масс. В поэтической песенной форме она пропагандировала идеи марксизма, сохраняя отдельные

¹ Из письма А. Я. Коца к В. Д. Бонч-Бруевичу от 28 июля 1930 г. Цит. по статье В. Д. Бонч-Бруевича „Автор „Интернационала“. Журн. „На литературном посту“, 1931, № 2, стр. 9.

формулировки классической работы К. Маркса и Ф. Энгельса. Но эта песня все еще не была гимном революционного пролетариата; самое противопоставление ее „Марсельезе“ П. Лаврова, повторение напева гимна французской буржуазной революции делали ее зависимой от предшествующей революционной поэзии, а потому не вполне самостоятельной. „Пролетарская марсельеза“ — только подступ к созданию гимна пролетарской революции — „Интернационала“, зародившегося в боях Парижской коммуны.

А. Я. Коц рассказывал о своей работе над „Интернационалом“ следующее.

„Одновременно (с тем, как была написана „Песнь пролетариев“. — В. Ч.) явилась мысль о переводе на русский язык „Интернационала“. В течение пяти лет пребывания в Париже я столько раз слышал его на собраниях, митингах, съездах, на многочисленных манифестациях по разным городам, в дни забастовок, в дни знаменитого дела Дрейфуса, во время похорон П. Л. Лаврова, и проч., и проч. Не только слышал, но принимал активное участие в пении этого гимна, сливаясь с хором голосов десятков тысяч французских рабочих, манифестировавших по улицам Парижа. Мне совершенно ясно представлялось, что должен же наступить момент, когда по улицам русских городов мы будем проходить с такою же песней, и что необходимо поэтому возможно скорей перевести на русский язык мужественные слова „Интернационала“. Большую роль при этом сыграла моя любовь к ритму и пению... Инициативу я решил проявить в отношении двух гимнов: несмотря на слабые свои поэтические силы, попытался их написать как удастся, с тем, чтобы в дальнейшем более совершенная обработка того же материала перешла в руки настоящего мастера. Свои намерения мне удалось осуществить... в 1902 году, когда я перед самым отъездом из-за границы в Россию попытался как бы сгустить всю сумму своих впечатлений за пять лет моего революционного брожения и выразить их в стихотворной форме“¹.

¹ Письмо А. Я. Коца к В. Д. Бонч-Бруевичу от 28 июля 1930 г. Приведено в ст. В. Д. Бонч-Бруевича „Автор „Интернационала“. „На литературном посту“, 1931, № 2, стр. 9—10.

„Интернационал“, опубликованный русскими эмигрантами без подписи в 1902 году в журнале „Жизнь“¹, был сразу же воспринят как гимн социал-демократов. Характерно в этом отношении свидетельство В. Д. Бонч-Бруевича. „Появление „Интернационала“, — писал он, — произвело огромное впечатление среди всех многочисленных русских колоний Западной Европы и Америки. Текст его был быстро усвоен всеми, и мы, русские социал-демократы, сразу стали отличаться даже своим пением на всех уличных демонстрациях и на собраниях и от социал-революционеров, и от анархистов, и от всех других промежуточных политических групп русской эмиграции. Они продолжали во всех торжественных и боевых случаях петь свое старое „Отречемся от старого мира...“, а наши ряды вдруг озарялись „Интернационалом“. Во множестве изданий, с легкой руки нашего с.-д. журнала „Жизнь“, листков „Жизни“, „Интернационал“ стал перепечатываться в десятках заграничных и подпольных изданий, переписываться, передаваться из уст в уста. Он всюду проник в рабочие организации уже в царской России...“²

„Интернационал“, в котором так четко изложены ведущие идеи пролетарской революции, усиленно распространялся большевиками взамен „Марсельезы“. Об этом говорят многочисленные мемуары, описывающие подпольную революционную деятельность 1905—1907 годов. И если в 1905 году его еще только начинали петь на демонстрациях и собраниях, то после первой русской революции он стал звучать во весь голос, утверждая мысль, что рабочему классу никто не даст освобождения, что только он сам сможет завоевать свободу.

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. В гимнах и маршах, звавших к откры-

¹ Лондон, 1902, № 5, стр. 201.

² В. Д. Бонч-Бруевич, „Автор „Интернационала“. „На литературном посту“, 1931, № 2, стр. 5.

той политической борьбе, иногда использовались некоторые формулировки основоположников марксизма. Крылатая боевая песня, передаваемая из уст в уста, сближалась с краткими агитационными листками — прокламациями и в виде цитат вливалась в них. Но в то же время песня имела более широкое значение в массовой агитации, так как она обобщала ведущие политические идеи и положения, прокламация же освещала отдельные факты и события, конкретизировала и направляла ход революционной борьбы. Живущую устно песню — боевое оружие пролетариата и его партии — никакие власти царской России не могли истребить, уничтожить, сжечь, подобно тому, как это делали с прокламационными листками, статьями, книгами. Боевые гимны и марши звучали, утверждая непримиримость пролетариата в классовых боях, раскрывая перед всем миром образ героя, неизвестного старой революционной поэзии, — образ рабочего класса, перед которым трепещут капиталисты.

Пролетариат создал свои боевые гимны и марши как коллективное массовое искусство, служащее его целям и интересам. Это искусство сливалось с творчеством А. М. Горького, первые произведения которого также относятся к девяностым годам XIX века. Политическая обстановка определяла характер искусства пролетариата.

Не случайным в истории революционной песенной поэзии пролетариата явилось то, что гимны и марши революции были созданы именно в 1895—1902 годы, в первый период массового рабочего движения под руководством Российской социал-демократической рабочей партии. Именно эти песни содержали боевой призыв к политической борьбе с самодержавием. Они содействовали подготовке организованной политической борьбы и, революционизируя сознание рабочих масс, помогали поднять на высшую ступень агитацию и пропаганду, обличающую произвол царизма и протестующую против условий труда и жизни. Получили новый смысл, поднялись на новую ступень развития и песни о событиях революционной борьбы, об условиях труда и быта русского пролетариата, также являвшиеся оружием агитации и пропаганды.

Кризис начала девятисотых годов в России еще более усугубил и без того тяжелое положение рабочих. В связи с закрытием большого количества предприятий возросла безработица; некоторые фабрики закрывались, а на работающих фабриках и заводах снижалась заработная плата; рабочим не удавалось сохранить даже те свои незначительные завоевания, которых они добились в напряженной борьбе с капиталистами. Голод, нищета, бесправие были уделом русского пролетариата.

Ухудшение положения рабочего класса вызвало усиление, активизацию его революционной борьбы. В эти годы совершается переход к политическим стачкам; проводятся демонстрации, выдвигаются политические требования о демократических свободах. В рабочем революционном движении появляется лозунг: „Долой царское самодержавие“.

Анализируя создавшееся в стране положение, революционные и прогрессивные писатели указывали в своих произведениях, что перед русским рабочим лежат два пути: либо голодная смерть, либо революционная борьба.

Типический образ безработного рабочего выведен в стихотворении М. Конопницкой „Вольный рабочий“. Оно было освоено рабочей средой и не раз публиковалось в листовках и нелегальных сборниках песен и стихов. Приводим это, теперь полузабытое, стихотворение, часто исполнявшееся в девятисотых годах:

Улицей узкой, шумной и бедной
 Шел, опустив воспаленные очи,
 В грязных лохмотьях, дрожащий и бледный,
 „Вольный рабочий“.

Вольный. Он может, где хочет, скитаться,
 Может бродить он по улицам шумным,
 Может он плакать и может смеяться
 Смехом безумным.

Может стучаться он в каждые двери:
 Голода муки никто не заметит,
 Сытые люди бездушны, как звери, —
 Смех лишь он встретит.

С горьким проклятьем и с жгучим укором
 Он может замерзнуть ночью холодной

И умереть где-нибудь под забором
Смертью голодной.
Что же он стал? Иль себя он боится?
Дико глядят воспаленные очи...
Что ему нужно? Ведь волен, как птица,
„Вольный рабочий“¹.

Обуховская оборона 1901 года, демонстрация ба-
тумских рабочих и стачка в Ростове-на-Дону 1902 года,
массовые политические стачки, проведенные в 1903 го-
ду в Закавказье и крупнейших городах Украины, сви-
детельствовали, что рабочее движение вступило в но-
вый этап развития, что революционные идеи, сливав-
шиеся с экономическими требованиями, охватили зна-
чительно более широкий круг рабочих.

К этому времени относится распространение среди
рабочих некоторых революционных песен, острие ко-
торых было направлено против царизма и буржуазии.
В условиях борьбы рабочих за демократические свободы
приобретает новое значение песня „Депутатам от сос-
ловий“, сложенная радикальной интеллигенцией в свя-
зи с коронацией Николая II. Песня пародировала вер-
ноподданническое славословие реакционеров и либера-
лов в честь Николая II.

Депутатам от сословий
Областей и городов
Царь без дальних предисловий
Объявляет пару слов:
— Вас за ваши поздравленья
От души благодарю,
Чувств холопских изъявление
Любо русскому царю.
Но сказать я вам обязан
Откровенно, господа,
Конституциею связан
Я не буду никогда.
Представительных собраний
Я с пеленок не терплю,
И бессмысленных мечтаний
Я отнюдь не выношу².

¹ Текст перепечатывается с листовки, изданной Московским комитетом РСДРП (предположительно листовка была издана около 1905 года).

² Записано В. И. Чичеровым в феврале 1935 года в Москве, в Обществе старых большевиков. Вариант песни записан тогда же от О. И. Ларионовой.

Рабочие постепенно осознавали правильность лозунга большевистской партии „Долой самодержавие“.

Этому содействовали полицейский деспотический режим, установленный в царствование 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 трона¹.

Та же тема поддержания „порядка и спокойствия“ штыком и нагайкой проходит и через другие песни начала XX века. Одной из популярных песен этого времени становится по-новому зазвучавшая „Нагайка“. Эта песня первоначально была сложена студентами в связи с разгоном конной полицией студенческой демонстрации 8 февраля 1899 года — в традиционный день празднования годовщины Петербургского университета. Об этом напоминает припев студенческой песни:

Нагаечка, нагаечка, нагаечка моя,
Вспомни, как гуляла ты восьмого февраля.

В рабочей среде песня, сохранив образ нагайки, хлещущей по демонстрантам, резко изменила содержание. В ней нашло отражение борьба царского правительства с волной стачек, демонстраций, политических выступлений, поднявшейся в 1901—1903 годах в России. В песне рабочих о казацкой нагайке говорится:

Послал царь казаков по всем городам:
„Бейте, рубите, награду вам дам“.
Россия, Россия, как жаль мне тебя,
Бедная, горькая участь твоя.
Россия, Россия, голодный народ,
Всех стран пролетарии, идите вперед!
Женщины, дети, рабочий, мужик, —
Всем грозят плети, всем грозит штык!²

¹ Записано в Москве С. Д. Магид и В. И. Чичеровым 23 февраля 1935 года от О. Н. Исаевой.

² М. Н. Орлов, „Революционные песни 1905 года в Юрьев-Польской деревне (Ивановская область)“. Журн. „Советское краеведение“, 1935, № 9 стр. 30.

Примечателен заключительный куплет песни, говорящий о приближении революционных боев. Передовые рабочие уже ощущали близость и неизбежность революции:

Близятся битвы народа с царем,
В них победим мы или умрем!

Песня о нагайке, сложенная рабочими-революционерами в период подготовки и нарастания революции 1905 года, надолго и прочно вошла в песенный репертуар русского пролетариата. Она жила и менялась, отражая ход боев с царизмом.

В те же предреволюционные годы пелась „Камаринская Николая Романова“ — одна из ранних рабочих сатир на царя. В форме монолога от лица царя „Камаринская“ говорит:

Коль крестьяне иль рабочие,
Голодать коль не охочие,
Начинают о свободе рассуждать,
Посылаю я войска их усмирять.
Свищут пули, бьют приклады и штыки,
Своих братьев бьют солдаты-дураки.
Кто жить хочет, тот свободы не проси,
Пока власть живет царева на Руси¹.

В острой сатирической форме „Камаринская“ повествует о том, как Николай II, пользуясь законом о царской монополии на хлебное вино, „превратил всю Россию в кабачок“, как в деревнях продолжают применяться телесные наказания („А для пущего веселья и порядка пущего кормлю милостью монаршею — да березовою кашею“), как на прихоть, роскошь, разврат царь тратит народные деньги.

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 дерут.

¹ Рукописная тетрадь воспоминаний о подпольной работе 1897—1912 гг. И. Б. Каменского.

Первая шкура идет на „гнусный царский род“, вторая — на министров, „третью шкуру тащат с плеч для полиции — нас сечь“, четвертая — снимается для господ и кулаков, пятая — для попов, шестая — для помещиков. Народ молит царя:

Хоть немножко, царь, посбавь,
Нам последнюю оставь!

И слышит царский ответ:

Что вы, хамы, очумели?
Или войско проглядели?
Кто ж вас будет усмирять,
Если войско не держать?
Нет уж, хоть околевай,
А последнюю отдавай¹.

Сатира на царя до 1905 года 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 царя и царского правительства. Тем не менее существование до 1905 года отдельных, хотя бы широко и не распространенных, сатирических произведений о Николае II знаменательно. Они повествуют о том, что передовые рабочие начали понимать необходимость борьбы с самодержавием еще до первой русской революции.

Решительный переворот в сознании рабочих масс в их отношении к царскому правительству в целом и к отдельным его представителям произошел в результате событий революции 1905 года, русско-японской войны.

Русско-японская война, начатая Японией в январе 1904 года вероломным нападением на Порт-Артур, и позорное ведение войны русским царским правительством еще более революционизировало 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:

¹„Советское краеведение“, 1935, № 9, стр. 30. Песня получила распространение в 1905 году.

Всероссийский император,
Царь жандармов и шпииков,
Царь-изменник, провокатор,
Содержатель кабаков,
Побежденный на Востоке,
Победитель на Руси,
Будь же проклят, царь жестокий,
Царь, запятнанный в крови¹.

Русско-японская война породила множество подобных сатирических песен. Так, на мотив „Пой, ласточка, пой“ пели песню, в которой 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 глубоко,
В невежестве русский народ.

Едва ли не самой популярной песней того времени была песнь частушечного склада „Дело было под Артуром“. Она состояла из четырехстрочных куплетов, причем первые две строки были оригинальны, а вторые две — заимствованы из популярных песен и стихов. Роль последних была в том, чтобы раскрыть отношение к излагаемым событиям. Состав куплетов постоянно менялся, идя по следам 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 (родственник Николая II), военный министр (с 1898 по 1904 годы) Ку-

¹ Вариант см. М. Н. Орлов, „Революционные песни 1905 года“, „Советское краеведение“, 1935, № 9, стр. 29—30.

ропаткин, позорно командовавший армией, 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 подчеркивал его хвастливые заверения в победе и неспособность вести войну:

Куропаткин горделиво
Прямо в Токио спешил...
Что ты ржешь, мой конь ретивый,
Не грызешь своих удила?
Куропаткину обидно,
Что не страшен он врагам...
В поле бес нас водит, видно,
И кружит по сторонам.

О воровстве, царившем в армии, выразительно сказано куплетом:

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.

¹ Вариант: Дам тебе я на дорогу...

К этой песне примыкает „Зимушка-зима“, также говорящая о родственниках царя и о генералах, стяжавших себе печальную славу в русско-японской войне. Не обошла царского наместника и эта песня:

Алексеев-генерал
Лес на Ялу¹ вырубал,
И пошел по свету звон,
Что он нажил миллион.

О Куропаткине и „великом князе“ Кирилле, спасшемся после гибели броненосца „Петропавловск“, когда погибли выдающийся флотоводец адмирал Макаров, художник Верещагин и др., — народ в песне „Зимушка-зима“ рассказывал:

Куропаткин-генерал
Всё иконы собирал,
И приехал на Байкал —
Ровно церковь обокрал.
И с попами всё молился,
Победить врага хвалился, —
А японцы не дремали,
Броненосцы наши рвали.
Столь добра пошло на дно, —
Только выплыло дермо:
По веленью божьих сил
Всплыл известный всем Кирилл².

Народ видел, что в русско-японской войне бесцельно гибли талантливые и преданные родине воины и командиры, погиб и русский флот. В их гибели было повинно царское правительство. Народное творчество с возмущением и гневом рассказывает об этом в народных песнях. 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 с любовью поется и слушается („Наверх все, товарищи, все по местам, последний парад наступает...“).

¹ Я л у — река, на которой по приказу Алексева рубился лес, не принадлежавший России.

² В. П. Б и р ю к о в. Исторические сказы и песни. Челябинск, 1949, стр. 67—68.

Осознание народом вреда войны для России запечатлелось и в рабочей песне 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!¹

В народных массах росла ненависть к царизму. Русско-японская война приблизила революцию 1905 года. 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, свойственных до того времени сознанию масс трудящихся.

Событиям 9 января посвящен ряд произведений, широко распространившихся в рабочей среде.

„Кровавое воскресенье“ заставило также переосмыслить некоторые тексты, созданные еще в конце XIX — начале XX века. Пример такого переосмысления, в результате которого по существу создается новое произведение, дает песня „Радуйтесь, славные правды поборники...“ Она была сложена студентами в 1901 году. П. Н. Лепешинский сообщал о ее создании следующее:

„В ответ на отдачу двухсот человек студентов в солдаты раздался выстрел Карповича, убивший мракобесаминистра Боголепова, после чего молодежь с большим чувством на своих сборищах распевала:

¹ Текст песни опубликован в листовке „Эх, пора бы, братцы, взяться вам за ум“. Фольклорный вариант записан П. Г. Ширяевой в июне 1935 года от А. М. Филиппова, бывшего типографского рабочего в Петербурге.

Радуйтесь, честные правды поборники,
Близок желанный конец...
Дрогнуло царство жандармов и дворников,
Умер великий подлец¹.

1905 год коренным образом изменил песню: в ней сохранились первые три строки, а дальше содержится описание расстрела рабочих 9 января. П. Г. Ширяева в архиве Ижорского завода обнаружила текст песни, отобранный при обыске у рабочего (ученика слесарной мастерской) Виктора Рейзнера², с указанием — „1905 год“:

Радуйтесь, славные правды поборники,
Близок желанный конец,
Дрогнуло царство жандармов и дворников.
Надет на рабочих кровавый венец.
В день воскресенья песня духовная
Со стоном и плачем слилась,
Как из-под шашек на площадь огромную
Кровь беззащитных лилась...³

Аналогичные изменения произошли в другой, уже упоминавшейся выше песне — „Нагайке“. С 1905 года ее припев стал звучать так:

Нагайка, нагайка, нагаечка моя,
Вспомни-ка, нагайка, девято января!

Изменение даты, указанное в припеве, заставляло воспринимать всю песню как отклик на расправы, чинившиеся царским правительством над политическими демонстрациями и стачками 1905 года, и в первую очередь напоминало о расстреле рабочих 9 января.

В рабочей среде получили широкую популярность стихи и песни о 9 января и неизвестных авторов и известных поэтов. Одной из таких песен, нередко поющихся и сейчас, была песня „На родине“ („От павших твердынь Порт-Артура...“), написанная в связи с 9 ян-

¹ П. Н. Лепешинский. На повороте. Л., 1925, стр. 108.

² Текст песни и сведения об аресте Рейзнера сообщены М. М. Михайловым в статье „1905 год на Ижорском заводе“. „Красная Летопись“, 1932, № 1—2 (46—47), стр. 236.

³ Цитированный текст записан В. И. Чичеровым в 1935 году в Москве от П. Н. Лепешинского.

варя Т. Л. Щепкиной-Куперник. Это произведение, первоначально напечатанное в зарубежной революционной печати как стихотворение, прочно вошло в фонд народной песенной поэзии. Оно многократно перепечатывалось в подпольных сборниках, переписывалось от руки, передавалось из уст в уста. Эта песня повествует о возвращении солдата с русско-японской войны. Солдат думал найти дома семью. Вернувшись, он узнает, что его жена зарублена шашкой 9 января, сын убит пулеметной очередью в Александровском парке, мать шла молиться к Казанской и была до смерти избита казацкой нагайкой, брат, служивший на 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 гроза¹.

П. Г. Ширяева в беседах с рабочими Ленинграда, активными участниками революции 1905 года, выяснила, в частности, их отношение к песне „От павших твердынь Порт-Артура“. Все они единодушно говорили, что песня эта сразу же стала подлинно рабочей песней, так как не только точно рассказывала о происходивших фактах, но и „как нельзя лучше отражала настроения рабочего класса по отношению к самодержавию“².

Широкой известностью пользовалось также стихотворение „Мы мирно стояли пред Зимним дворцом“. Впервые оно было напечатано в „Голосе труда“ в 1905 го-

¹ Об огромной популярности и любви к этой песне рабочих революционных масс в 1905 году и позднее (в 1917 году) свидетельствует факт, сообщаемый Т. Л. Щепкиной-Куперник в ее книге „Театр в моей жизни“ (М.—Л., „Искусство“, 1948, стр. 339): „В начале февральской революции к нам на квартиру пришла группа солдат обыскивать, нет ли оружия. Мы отвечали, что оружия у нас нет, а потом я спросила у старшего, знает ли он песню „От павших твердынь Порт-Артура“. Он с суровым недоумением взглянул на меня и сказал: „Понятное дело — знаю“. Тогда я назвала себя и сказала, что я — автор этой песни. Суровые глаза вдруг смягчились, он махнул рукой, сказал: „Айда, братцы!“, пожал мне руку, — и они ушли без обыска“.

² Утверждение А. К. Пискарева, Е. И. Соболева-Иванова. См. комментарий П. Г. Ширяевой к песне „От павших твердынь Порт-Артура“ (рукопись), стр. 2.

ду¹. В том же 1905 году оно неоднократно публиковалось в разных изданиях. Текст бытовал главным образом как стихотворение. Как о стихотворении о нем говорит, например, В. Д. Бонч-Бруевич: „Наиболее популярным стихотворением на события 9 января было то... которое мне пришлось в этом году (1905. — В. Ч.) много раз слышать в чтении рабочих... Я сейчас же на одном вечере попросил мне списать его... Я отослал его в нашу газету „Вперед“, где оно и было напечатано в № 17 от 9 мая (26 апреля) 1905 года (Женева)“².

Это обширное стихотворение (21 четверостишие) в песенной переработке сильно сократилось. Как правило, в нем сохранялись только центральные куплеты, рассказывающие о расстреле демонстрации. Четверостишия, передающие надежды рабочих перед демонстрацией на помощь царя, рассказывающие о Гапоне, в песне были отброшены. Чаще всего текст пелся в следующей редакции:

Мы мирно стояли пред Зимним дворцом,
Царя с нетерпением ждали,
Как вдруг между нами и царским крыльцом
На ружьях штыки заблестали.
И рота за ротой, все супротив нас
Вмиг фронтом развернуты были,
Направили дула в лицо нам как раз
И в грозном молчаньи застыли.
Так тихо и жутко... Вдруг слышится: пли!
Опомниться мы не успели, —
Свалились уж многие на снег, в крови,
За залпами залпы гремели.
И ужас объял нас. Безумно крича,
От страшного места бежали
Мы, раненых, мертвых с собой волоча...
А в тыл нам стрелять продолжали...
Тут грозно толпа заревела кругом,
Рабочие поднялись руки,
Клялись биться насмерть с венчанным врагом,
Отмстить за страданья и муки.
Оставьте ученье, работу, семью,
Под красное знамя идите
И смертью отважной в жестоком бою
Народу свободу купите.

¹ № 3, 3 марта.

² В. Д. Бонч-Бруевич. Нелегальная поездка в Россию. М.—Л., Издательство „Молодая гвардия“, 1930, стр. 141.

Проклятье и смерть венценосным „отцам“,
Свободу родному народу,
И вечная слава героям-борцам,
Погибшим в борьбе за свободу.

Стихотворение-песня „Мы мирно стояли...“ может быть названо исторической песней о 9 января 1905 года, так как оно точно излагает ход событий: мирное шествие ста сорока тысяч рабочих „к царю, как к отцу“, с просьбой о помощи и улучшении участи, расстрел, во время которого более тысячи рабочих было убито и более двух тысяч ранено, залитые кровью рабочих улицы Петербурга... 9 января рабочие „поняли, что только борьбой можно добиться своих прав. Уже к вечеру 9 января в рабочих районах начали строить баррикады. Рабочие говорили: „Царь нам всыпал, ну — и мы ему всыплем!“¹

Жертвам 9 января было посвящено и стихотворение „На десятой версте от столицы“, также ставшее песней. Его автор, П. К. Эдиет, в 1904 году 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 — числом 88 — была отправлена „на десятую версту от столицы“, на Преображенское кладбище, где они были зарыты 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; третья — об избииении народа на демонстрации. Заканчивается стихотворение словами, что близка та пора,

¹ „История ВКП(б). Краткий курс“, стр. 56.

² Сведения об Эдиете см.: А. Дымшиц. Пролетарские поэты, т. I, стр. 368—369

Как кровавое знамя завевет
Над вершиной родного холма.

Из этого стихотворения песней стала вторая часть. Она пелась рабочими на демонстрациях в 1906 году и позднее, напоминая о погибших 9 января, призывая к отмщению:

На десятой версте от столицы
Невысокий насыпан курган,
Его любят зловещие птицы
И болотный целует туман.
Под глубоким, пушистым налетом
Ослепительно белых снегов
Мертвецы притаилися — счетом
Девяносто рогожных мешков.
Нераздельною, братской семьею
Почиют они в недрах земли:
Кто с пробитой насквозь головою,
Кто с свинцовою пулей в груди!
И зловещие видели птицы,
Как в глубокий вечерний туман
Запыленные, грязные лица
Приходили на этот курган,
Как печально и долго стояли
И пред тем, как с холма уходить,
Все угрозы кому-то шептали
И давали обет отомстить¹.

9 января — начало революции 1905 года. Политические стачки и демонстрации, а местами — вооруженное сопротивление царским войскам приобретают все более значительный размах. Передовые отряды рабочих (среди них, как известно, особенно большую роль играли металлисты) оказывали все большее и большее влияние на социал-демократию. В революцию включался весь рабочий класс.

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 флоте — на „Потемкине“, на „Очакове“,

¹ Записано 25 февраля 1935 года в Москве от хора Общества старых большевиков В. И. Чичеровым.

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 обратить оружие на царя и его приспешников; песня о восстании на „Потемкине“ и „Очакове“ („По синим волнам Черноморья“ и „Раз осенней порой наш Очаковгерой“); более поздняя песня о расстреле восставших кронштадтских матросов — „Море в ярости стонало, волны бешено рвались“; „Я песню крестьянскую вам пропою“ и другие песни об обнищании крестьян¹; вновь

¹ Приведем впервые опубликованную В. П. Бирюковым в сб. „Исторические сказы и песни“, стр. 83, сатиру в стиле церковного акафиста.

Х валебная песнь земскому начальнику

Радуйся, волостных старшин за бороды таскающий,
 Радуйся, волостных псов, яко псов, гоняющий,
 Радуйся, волостным судом, яко рабом, помыкающий,
 Радуйся, на крестьян, яко лев, рыкающий и зато
 две с половиной тысячи получающий,
 Радуйся, начальниче, великий миротворче,
 Радуйся, яко в крепости, в имелье своем
 пребывающий,
 Радуйся, двадцатого числа из него выезжающий,
 Радуйся, за мзду волостных старшин назначающий,
 Радуйся, до семи кандидатов для сего выбирающий,
 Радуйся, начальниче, великий сребролюбче,
 Радуйся, судья, достоинство суда оскорбляющий,
 Радуйся, представителей в Государственную думу
 назначающий,
 Радуйся, свободное слово проклинаящий,
 Радуйся, начальниче, бесстыдниче великий
 сквернотворче.

Сатира скопирована с отдельного листка; листки распространялись в городах и деревнях во время первой русской революции.

В деревнях в 1905 году были широко распространены пролетарские революционные песни. Некоторые тексты их, записан-

сложенные в 1905 году первомайские песни „Первое мая встретим все вместе, красные флаги нас к битвам зовут“ и „Наш праздник рабочий пришли мы справлять“¹ и множество других. Песни 1905 года создавались в ходе революционных боев рабочих как боевые песни, как призывы к борьбе, как разоблачение русского правительства, и в первую очередь — царя-убийцы.

Характерной чертой песен революционного пролетариата, созданных после 9 января 1905 года, явилось то, что в большинстве их выражено предельно резкое, отрицательное суждение о царе, свидетельствующее о полном исчезновении царистских иллюзий в сознании рабочих. Царь представлен главой шайки грабителей, убийц, под прикрытием царских законов терзающих рабочих, крестьян, солдат. Рухнувшие и потопленные в народной крови надежды на „батюшку-царя“ сменились грозным гневом и ненавистью к нему. Многочисленные сатиры на царское правительство, ставшие достоянием всех трудящихся, раскрывают изменения в мировоззрении трудящихся масс, происшедшие в ходе событий революции.

На напевы популярных песен и на совершенно новые мотивы народ распевал песенки о Николае II. В этот период широко были использованы для сатиры на царя, например, мотивы из опереток и кафешантаннх куплетов; самое сочетание их с образом всероссийского императора придавало сатире остроту. В этих песнях о Николае II отражается ненависть к царю. Николай в песенной сатире 1905—1908 годов изображался опереточным царьком, заявляющим, что в России „самодержец-болван“, Русью „правил дядя, правит мама, а пишу лишь „Николай“ я только сам...“. Царь, говорят

ные в деревнях или в городе от бывших крестьян, см. в названном сборнике В. П. Бирюкова, в статье М. Н. Орлова „Революционные песни 1905 года...“, в мемуарной литературе и в других изданиях.

¹ Песня „Наш праздник рабочий...“ была создана политэмигрантами в 1904 году в Женеве. По свидетельству М. М. Эссен и П. М. Чайченко-Кулагиной (Москва), ее пели сначала как сольную песню для сопрано с припевом, исполняющимся мужским квартетом. Пение этой песни таким образом не привилось, и песня в переработанном виде стала хоровой; ее пели во время первомайской демонстрации 1905 года.

песни, „чучело в короне“, забравшееся на трон; его мать смотрит косо на народ, жена Саша, — „глупая, не наша“, „дядя и братья всем людям проклятье“ и т.д.¹.

Для вновь создаваемых сатир использовались также старые популярные революционные песни и песни студенческие. Множество куплетов о царе и царской семье было сложено, в частности, на напев старой студенческой песни „Уж как в третьем отделении по цареву повеленью храбрый Дрентельн-генерал всех жандармов собирал“. Теперь пели уж не о том, что у студента во время обыска „под конторкой пузырек нашли с касторкой“, а „у курсистки под подушкой нашли пудры фунт с осьмушкой“. Новые песни звучали на этот напев — песни злые и правдивые:

Вся Россия голодует —
Николай вином торгует...

Вспоминая попытку царского правительства сыграть на религиозных чувствах народа с тем, чтобы отвлечь его от революционной борьбы, пели об „открытии“ в 1903 году мощей Серафима Саровского:

Верст за двадцать от Бологого (вариант: от Тамбова)
Дураки нашли святого.
Стали думать и гадать,
Как святому имя дать.
Долго думали, гадали —
Имя Серафима дали.
По России слух прошел —
Николай с ума сошел.
А Россией правит Маша—
Николаева мамаша.
На Руси много болванов,
Во главе стоит Романов.
И вот родился Алексей —
Тот немножко поглупей².

Цитированные двустрочия широко варьировались, никогда не ослабляя сатирической остроты.

¹ Тексты см.: В. П. Бирюков, „Исторические сказы и песни“, стр. 69; М. Н. Орлов, „Революционные песни 1905 года“. „Советское краеведение“, 1935, № 9, стр. 30.

² Записано П. Г. Ширяевой от Глушкова, мастера Кировского завода в Ленинграде, в 1935 году.

Говорят, что род Романов
Происходит от баранов...

И добавляли об Александре III:

По Москве пронесся слух, —
Миротворец наш протух!

В годы первой русской революции воскресли и впервые зазвучали с массовым размахом некоторые антицаристские произведения революционеров первой половины и середины XIX века. Эти произведения после 9 января 1905 года воспринимаются рабочими как собственная революционная поэзия, разоблачающая правительство помещичье-капиталистической России. Характерно, например, свидетельство Емельяна Ярославского о пении в 1905 году ранее ему неизвестной сатиры поэта „Искры“ В. Курочкина „Двуглавый орел“. Описывая Ярославль 1905 года, Ярославский приводит слышанный им отрывок песни:

Я нашел, друзья, нашел,
Кто виновник бестолковый
Наших бедствий, наших зол.
Виноват во всем гербовый,
Двуязычный, двуголовый
Всероссийский наш орел.

Правда, не все сатирические песни прошлого возрождаются.

Так, например, остаются забытыми „Шарманка“ („По дворам таскал старик тридцать лет шарманку...“) В. Р. Зотова, „Бог ухабов, бог метелей“ и др. Но в то же время воскресают и живут в массовом звучании такие песни, как агитационная песня, написанная декабристами Рылеевым и Бестужевым, „Царь наш, немец прусский, носит мундир узкий, ай-да царь! ай-да царь! православный государь!“, „Голуби по двору ходят, воркуют“, в особенности пародии на гимн царской России.

Пародирование официального царского гимна имеет давние традиции: оно известно еще в практике поэтов первой половины XIX века. Б. Глинский в статье „Борьба за конституцию“ сообщает факт из судебного

процесса декабристов и указывает, что в отношении некоторых из них „главное формальное обвинение вертелось около пения нецензурных песен, и в том числе двух...“¹ (приведены факты в связи с песнями „Русский император в вечность отошел...“ и „Боже, коль ты силен еси“).

Пародия декабристов не имела своим объектом гимна „Боже, царя храни“, написанного В. А. Жуковским позднее декабрьского восстания (в 1834 году)². В последующие десятилетия пародировался официальный текст гимна³. Именно такие, ориентированные на гимн, пародии и бытовали в 1905 году. Широкой популярностью пользовалась, например, песня:

Боже, царя сгони!
Сильный жандармами,
Славный казармами,
Мести от нас себе жди⁴.

Народ, потеряв веру в царя, переставал верить и в обещания, которые давало царское правительство, испуганное революционным движением пролетариата. Политика правительства, сочетавшего свирепые репрессии с лавированием, особенно четко выявившимся в издании

¹ Журнал „Исторический вестник“, 1906, сентябрь, стр. 910. Приводим декабристскую пародию:

Боже! коль ты силен еси,
Всех царей в грязь меси
И кинь их под престол:
Сашеньку, Машеньку,
Мишеньку, Костеньку и Николашеньку
Жо... на кол.

Песня, слегка видоизменившись, продолжала бытовать также среди революционеров середины XIX века (см. текст в сб. „Свободные русские песни“. Кронштадт, 1863).

² В. А. Жуковский, „Народные песни“. Полное собрание сочинений, т. IV. СПб., Издательство А. Ф. Маркса, 1902, стр. 23. При переработке в гимн стихотворение было несколько изменено.

³ См., например: „Боже, вина. вина...“ в сб. „Свободные русские песни“. Кронштадт, 1863; „Боже, царя храни, хищнику горькие дни дай на Руси“ в сб. Сидорацкого „Товарищу“ и др.

⁴ Записано в 1935 году в Москве В. И. Чичеровым в Обществе старых большевиков. Вариант см.: В. П. Б и р ю к о в. Исторические сказы и песни, стр. 72.

манифеста 17 октября, вызывала недоверие. Огромная разъяснительная, агитационно-пропагандистская работа большевиков укрепляла недоверие рабочих к мероприятиям царского правительства, вносила ясность в сознание рабочих.

Анализируя политику царского правительства и сущность манифеста 17 октября, „Краткий курс истории ВКП(б)“ напоминает одну из песен, рожденных 1905 годом.

„Тогда в ходу была в народе такая песенка о манифесте царя:

Царь испугался, издал манифест:
Мертвым — свобода, живых — под арест.

Большевики разъясняли массам, что манифест 17 октября — ловушка. Поведение правительства после манифеста они заклеямили, как провокацию. Большевики призывали рабочих к оружию, к подготовке вооруженного восстания¹.

Этот текст хранится в памяти старшего поколения рабочих — участников революции 1905 года и поется ими как часть песни о нагайке. Приводим текст, записанный в 1940 году от А. Я. Табаковой (Москва):

Задумал наш Треспов 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 штыках,
Русские трупы на русских полях.
Народ поднялся на такой произвол, —
В прах мы повергнем царский престол².

Народная сатира была направлена против царизма. Она несла на себе отпечаток оценки В. И. Лениным манифеста 17 октября как момента некоторого временного равновесия сил. Пролетариат и крестьянство, выступив

¹ „История ВКП(б). Краткий курс“, стр. 75.

² Запись В. И. Чичерова. Близкий текст записан П. Г. Ширяевой в июне 1932 года от мастера Кировского завода Я. Ласточкина (Ленинград).

в революционной борьбе, не были еще настолько сильны, чтобы уничтожить царизм, но уже представляли такую силу, считаясь с которой, царь вынужден был дать манифест. Царизм же был поставлен в такие условия, когда ему пришлось на словах обещать „гражданские свободы“ и „законодательную думу“, и стало ясно, что ограничиться прежними средствами управления он не может.

В революционной рабочей среде созревало отношение недоверия не только к булыгинской совещательной думе, которой большевики объявили бойкот (меньшевики же предлагали принять в ней участие), но и к законодательной виттевской думе, созванной по декабрьскому закону 1905 года и также бойкотировавшейся большевиками. Законодательная дума, обещанная манифестом 17 октября 1905 года, возвещавшим на словах „гражданские свободы“, а на деле обманывавшим народные массы, в песне оценивается как мероприятие, осуществляемое в интересах „бар“.

Эх, ты, Дума, Думушка,
Октябристам — кумушка.

Припев:

Эх, ты, Дума, Дума,
Государственная!
Октябристам — кумушка,
Правым всем — голубушка.

Припев.

С барами хорошими
Хлопаешь ладошами.

Припев.

В дело хоть не вникнула,
А от „уры“ охрипнула.

Припев¹.

Перед большевиками стояла ответственная задача раскрыть рабочим и крестьянам истинный смысл манифеста 17 октября и созыва думы. Революционные песни включались в общую агитационно-пропагандистскую работу, выполняли среди других мероприятий ответственную роль разоблачения царизма.

Следует напомнить еще одну песню, которую пели

¹ В. П. Б и р ю к о в. Исторические сказы и песни. Челябинск, 1949, стр. 73.

в 1906 году на популярный мотив „Коробушки“; она также раскрывает недоверие к виттевской думе, говорит о ней как о ловкой махинации правительства, как о звене в общей цепи действий царского правительства, стремившегося отколоть крестьян от революции и подавить революцию. В думе заправляли капиталисты и помещики, которым избирательный закон давал громадное преимущество над миллионами рабочих и крестьян. Буржуазно-помещичья головка думы отстаивала свои интересы и осуществляла борьбу царизма с революцией. Об этом-то, по существу, и говорят рабочие песни.

„Ой, полна тюрьма пред Думою...
Что мне делать, не придумаю,
Помогите, граф, в беде.
Тюрьмы строим мы не малые,
В них сажаем без числа.
Знать, итоги небывалые
Конституция дала“.
Вите бережно торгуется,
Все боится передать,
Дурново шумит, волнуется,
Предлагает всех сослать.
Только зчаёт жандармерия,
Как поладили они.
Смолкни, голос недоверия,
Графа строго не вини!¹

Песня говорит о лживости обещаний царского правительства и одновременно об усилении репрессий, последовавших за подавлением декабрьского восстания 1905 года.

Революционная песня обличала царя как правителя буржуазно-помещичьего государства. Она показывала органическое слияние всех реакционных сил, угнетающих трудовые массы народа.

Наряду с песнями о реакционной и либеральной буржуазии и дворянства, о чиновничестве и жандармерии много песен, стихов, пародий было создано в революцию 1905 года и после нее о духовенстве как реакционном оплоте самодержавия.

¹ В. П. Бирюков. Исторические сказы и песни. Челябинск, 1949, стр. 72. Вторая строка песни забыта и в записи, опубликованной В. П. Бирюковым, отсутствует.

Когда после событий 1905 года Синод разослал по всем церквам для чтения во время богослужения особую молитву о примирении „господом-богом“ рабочих и крестьян с царским правительством, революционный пролетариат воспринял ее как новую махинацию духовенства, стремившегося использовать свое влияние среди отсталой части населения. Об этой молитве говорит переработка некрасовской песни „Укажи мне такую обитель“, в которой идет речь о повальном пьянстве духовенства, об обмане им народа. В „святой“ Соловецкой обители, прославленной строгостью устава, то же пьянство и обман.

Выдь на Белое море: что льется
Разливанной великой рекой?
Это снадобье водкой зовется —
То монахи идут с круговой...
Далеко от родимой сторонки,
О тревожных молясь временах,
Чуть не тысячу ведер „казенки“
В Соловки закупают монах¹.

Пролетарская революционная песня говорила о духовенстве как об идеологическом защитнике и прямом пособнике царского правительства².

Среди сатирических песен, разоблачающих действия Николая II и его сатрапов, заслуживает особого упоминания „Колыбельная генерал-губернатора Трепова“ О. Н. Чюминой³. Трепов был вдохновителем черносотен-

¹ В. П. Бирюков. Исторические сказы и песни, стр. 73—74.

² Ср. многочисленные антирелигиозные и антиклерикальные песни пролетариата. Примеры их публиковались в разных изданиях, например в указанной книге В. П. Бирюкова (песня о черносотенце протоиерее Иоанне Кронштадтском и др.).

³ Трепов — одна из самых мрачных фигур царского правительства времени первой русской революции. Ближайший помощник великого князя Сергея Александровича и соратник Зубатова, после 9 января 1905 года он был назначен петербургским генерал-губернатором, а затем товарищем министра внутренних дел, заведующим полицией и командующим отдельным корпусом жандармов. Текст песни опубликован в подпольном сборнике „Песни борьбы“, изданном в 1906 году (место издания не указано). Об О. Н. Чюминой и этой ее песне-стихотворении см. в сб. А. Л. Дымшица, „Революционная поэзия (1890—1917)“, 2-е изд. Биб-ка поэта, Большая серия. Л., „Советский писатель“, 1954, стр. 598.

ных погромов, организованных в целях разъединения сил народа; Трепову принадлежит „знаменитый“ приказ, отданный в дни Октябрьской стачки 1905 года: „Холостных залпов не давать, патронов не жалеть“.

Колыбельная, используя популярную песню Лермонтова, представляет Трепова „дядькой“, успокаивающим вечным, смертным сном русский народ. Политика Трепова наиболее откровенно показывала лживость обещаний гражданских „свобод“ и откровенную ненависть царизма к народу, заявившему о своих правах, — это и раскрывает песня.

Спи, младенец, год за годом,
Баюшки, баю!
Четырем твоим „свободам“
Я отходную пою.
Я писать указы стану
Твердою рукой:
Дам покой тебе, смутьяну —
„Со святыми упокой“!
Если мало эскадронов,
Слабо хлещет плеть, —
Для тебя я и патронов
Не хочу жалеть.
Приложу к тому все силы,
Чтоб создать покой:
Нет покойнее могилы, —
„Со святыми упокой“!

Показывая отношение русского царизма к „незыблемым основам гражданской свободы: действительной неприкосновенности личности, свободе совести, слова, собраний и союзов“, песня выдвигает образ Трепова как вдохновителя и исполнителя воли правительства помещиков и капиталистов.

Я из дядек буду старшим, —
Вот тебе мой сказ, —
И наклею над монаршим
Треповский указ.
Там — свобода арестантам,
Здесь — свободным крест, —
Разъясню манифестантам
Царский манифест,

Результатом царского манифеста 17 октября были избития и убийства черносотенцами (при содействии полиции) передовых рабочих, революционеров из интеллигенции, студентов, расстрелы рабочих, собиравшихся на митинг и собрания, поджоги. Об этом говорят следующие строфы „Колыбельной Трепова“:

Хороните павших с миром,
Говорите речь,
Ей в ответ, сливаясь с клиром,
Прогремит картечь.
Брызнет кровь по ленте красной,
Потечет рекой...
Спи, младенец мой прекрасный, —
„Со святыми упокой“!
Я порядок обороны
Всюду озарю
Светом факела Нерона
Конституции зарю!

Песня заканчивается пожеланием народу спокойно спать под сводом склепов. Заключительные слова песни:

Пропоеет свободе Трепов
„Со святыми упокой“!

Разоблачительный характер этой сатиры, несомненно, имел более широкое значение, чем, может быть, этого хотел ее автор — О. И. Чюмина. Песня в сущности говорила о царизме и его политике в целом, характеризуя Трепова и его действия как типическое воплощение существовавшего режима.

Песенная поэзия пролетариата, рожденная 1905 и последующими годами, явилась новым этапом в истории народного творчества. Она отразила происшедший в сознании рабочих переворот, то, о чем говорил В. И. Ленин, характеризуя историческое значение боев 1905—1906 годов 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"¹

* * *

В конце XIX века и в девятисотых годах сложился основной фонд революционной песенной поэзии пролетариата. В десятилетие, предшествующее Великой Октябрьской социалистической революции, происходит внедрение этой поэзии в народные массы, освоение ее все более и более широкими кругами рабочих и крестьян. Именно распространение революционной песенной поэзии пролетариата и закрепление ее в бытовании характеризуют в основном 1907—1917 годы. В предоктябрьские годы создание новых песен происходит в пределах сформировавшихся ранее видов поэзии, пополняя их произведениями, отражающими текущие события как местного, так и общегосударственного значения. Неизменным остается созданный в период оформления политических основ партии пролетариата 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 пролетариата 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

¹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 16, стр. 356.

понимание необходимости свержения царского строя революционным путем.

Революционные песни пролетариата, созданные в подполье, в 1917 году стали песнями Октябрьской революции.

Пролетарская революционная песня, верный товарищ рабочих и крестьян, вдохновитель и агитатор, — мощно звучала в октябрьских боях; она, как алое знамя свободы, воспетое ею, плыла в огне Великой Октябрьской социалистической революции. Лучшие песни — оружие революционных боев, — марши и гимны, с которыми шли на баррикады, шли на штурм царизма, были напечатаны в первых же номерах послеоктябрьской „Правды“. В № 1 „Правды“ за 1917 год был 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 разноязычное. 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 кончишь 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 револю-

ционная армия во всех ротах, эскадронах, сотнях, батареях и иных командах должна обучиться хорошему 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.



2





ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ ЭПОСА НАРОДОВ СССР¹

1

В поэтической сокровищнице народов СССР эпические произведения занимают значительное место. Традиционный народный эпос — народные эпические песни и сказания — представляет собой драгоценное наследие прошлого, сохраняющее большое воспитательное, познавательное и эстетическое значение: русские былины и украинские думы, карело-финские руны „Калевала“ и эстонские сказания о сыне Калева, известный ряду тюркских народов эпос „Кер-оглы“ и другие эпические поэмы Средней Азии и Азербайджана, эпос народов Сибири и Дальнего Востока, „Давид Сасунский“ армян и величественный грузинский эпос — „Амирани“, „Этериани“ и пр., нартские сказания народов Северного Кавказа (осетин, кабардинцев и др.) и Абхазии, эпические поэмы, песни, предания многих других народов Советского Союза являются художественным отражением реальной действительности, являются произведениями искусства, обобщившими в ярких, величественных образах многовековую творческую деятельность трудящихся масс. Каждому новому поколению эпические сказания рассказывают о том, что было, и, выражая мечты народа

¹ Часть статьи была опубликована в журнале „Известия АН СССР. Отделение литературы и языка“, т. XIV, вып. I, 1955.

о прекрасной, справедливой жизни, призывают к борьбе и подвигам. Эпос составляет важный элемент того вклада, который каждая нация вносит в сокровищницу мировой культуры.

2

Собирание и изучение отдельных эпических произведений — начальный этап работы по исследованию эпоса народов СССР. Изучая каждое отдельное произведение, работу необходимо строить с учетом следующего этапа — создания истории эпических сказаний от их зарождения до современного состояния. Обобщающий труд, посвященный вопросам истории эпоса народов СССР, представляется конечным результатом всей намечаемой исследовательской работы.

Одна из самых сложных проблем в этом обобщающем труде — проблема происхождения и первоначального развития эпоса. Вопросы генезиса и ранних форм эпического творчества являются частью общей темы — происхождения искусства, темы, которая издавна вызывала споры, так как была „ключевой“ для понимания и объяснения самой сущности искусства. В разработке этой темы отражалась ожесточенная борьба идеализма и материализма. Естественно, что и освещение вопроса о происхождении и о древнейших формах эпоса, даваемое трудами ученых разных фольклористических школ, было зависимо от решения проблемы изначальности материи или духа.

В наиболее ясном виде слияние этого основного вопроса философии с вопросом о происхождении народного искусства наличествует в работах первой концепции фольклористики, возникшей в середине прошлого века, — мифологической школы, уделявшей столь большое внимание героическому и историческому эпосу. Братья Вильгельм и Яков Гримм, Адельберт Кун, Шварц, Ф. И. Буслаев и другие ученые, закладывавшие основы науки о народном творчестве, базируясь на работах классиков немецкой идеалистической философии, утверждали, что фольклор — распавшийся миф, в котором нашла совершенное воплощение национальная

форма абсолютного духа, породившего материю. Находя философское обоснование в трудах Шеллинга и молодого Гегеля, школа мифологов идеалистически истолковывала фольклор, видя в нем прямые и косвенные проявления изначального, вечного духа, совершенно раскрывающегося в божественных воплощениях религиозного мифа. Героический эпос в работах сторонников мифологической школы представлял первым этапом распада древнего солнечного, грозового или иного мифа; в эпических сказаниях — говорили мифологи — божественный смысл скрыт в героическом подвиге человека или существа, подобного людям. Эпос имеет скрытый подтекст; эпос — своеобразный символ начального божественного мифа.

В классических трудах ученых зарубежной и русской мифологической школы — работах братьев Гримм, Шварца, Ф. И. Буслаева, А. Н. Афанасьева, О. Ф. Миллера и других — возведение фольклорного сказания к мифу принимало внешне различные, но в своей сущности единые формы. Внутри мифологической школы образовалось несколько направлений, среди которых важнейшими было солярное, связывающее эпос с мифом о солнце, оживляющем землю своими лучами, оплодотворяющими ее, и грозовое, метеорологическое, утверждавшее, что страх и бессилие человека перед грозами — грозными явлениями природы — открывали ему воплощение вечного божественного духа в могучих силах природы, сжигающих небесным огнем непокорных и дающих жизнь всему, что может ее воплотить. В науке о русском фольклоре, вслед за которой шло изучение творчества народов, живущих в пределах России, широкую известность получили трактовки былин и сказок, согласно которым, например, былина об исцелении Ильи Муромца объяснялась как весеннее оживление бога-громовника: бог-громовник оживает от зимней спячки, выпив влагу, воплощенную в образе чаши с пивом, квасом или медом, которую дают Илье испить старцы; или же сказка о том, как баба-яга (ведьма) хотела зажарить Ивасика (Ивашку) в своей печи и Ивасик благодаря своей хитрости спасся от смерти и посадил в горящую печь саму бабу-ягу, объяснялась как борьба солнечного

луча (Ивасика) с грозовой тучей (бабой-ягой). Яркий, но произвольный вымысел ученых, возводивших фольклор к мифу, был обычен в сказаниях не только русского фольклора, но и творчества других народов Европы, Кавказа, Сибири и других областей. Уже в XIX веке произвольность, а следовательно, научная несостоятельность подобных истолкований стала ясна многим исследователям. Это, собственно, и породило стремление уйти от поисков мифологического истока фольклорных сюжетов к разысканиям путей странствия по земному шару возникших произведений.

Теория заимствования, появившаяся как реакция на произвольность построений мифологической школы, в сущности умалчивала о генезисе фольклора и ставила задачей объяснение наличия общих в Азии и Европе сюжетов как результата перенесения их с востока на запад в ходе великого переселения народов, воинских походов и завоеваний. Характерно, что Теодор Бенфей, издавший в 1859 году книгу замечательных индусских сказаний — „Панчатантру“ — и обосновавший в своем издании основные принципы теории заимствования, не отрицал концепций сравнительной мифологии, признавал первобытную основу фольклорных памятников, но исследовал позднейшие этапы их истории, объясняя их лишь как результат культурных и литературных воздействий. Мифологи же, как о том свидетельствуют исследования Макса Мюллера, Ф. И. Буслаева и некоторых других ученых, в свою очередь признавали заимствование для более поздних этапов развития фольклора.

Развитие скептического отношения к построениям мифологов, правда, вызвало также и критику их концепции. Но эта критика осуществлялась революционными демократами, противопоставлявшими идеализму мифологов материалистическое понимание культуры и искусства (как это было, например, в „Полемических красотах“ Н. Г. Чернышевского), а внутри академической фольклористики учеными, утверждавшими требования позитивистского анализа, требования следованию внешним показателям факта, сюжетному строению произведений, формальным деталям текста. Таким ученым

был, например, А. Н. Веселовский, подвергший блестящей критике мифологические истолкования сказок (см., например, статьи, собранные в XVI т. собр. соч. А. Н. Веселовского), и ученые, стоявшие на позициях исторической школы, возникшей в конце XIX — начале XX века (В. Ф. Миллер и его ученики).

Однако ни уход в вопросы заимствования, ни прямая критика мифологических построений не уничтожили ошибочных концепций школы братьев Grimm — Ф. И. Буслая. Заманчивые, пленявшие воображение солярный и грозовой мифы продолжали проникать в труды исследователей, обращавшихся в туманные дали веков — во времена, когда зарождался эпос. И вновь фольклор (и в частности, героический эпос) представал распавшимся мифом, безличным и безыскусственным творчеством, воплощающим душу народа, в которой сохранены частицы извечного духа — идеи, породившей материю. Это творчество безлично, потому что оно порождено духом народа, — мифологи утверждали, что личность человеческая способна лишь исказить великое и изначальное, данное духом; оно безыскусственно, так как не подчиняется законам, созданным человеком, творящим произведения искусства, растет, как листья на деревьях.

Эти исследователи, сводя содержание эпоса к религиозно-мифологическому представлению и к обряду, снимали тем самым важнейшие вопросы: об отражении действительности — реальной жизни и борьбы народа — в эпических сказаниях об исторической обусловленности образов эпоса, об общественно-воспитательной роли древнего эпического сказания на разных этапах жизни народа. В сущности, жизнь, породившая эпос, выключалась из него, эпос рассматривался как организм, существующий независимо ни от чего, сам по себе развивающийся и исчезающий. Живые идеи и образы эпоса превращались в религиозно-символические обозначения, сохраняемые в силу некоей инерции. Такой мифологизм трактовки эпического образа сохранялся в трудах даже очень крупных ученых, особенно если они были склонны к замене литературоведческого анализа историко-культурным, этнографо-археологическим, палеон-

толого-лингвистическим. Выразительные образцы такой трактовки можно найти в трудах русских и зарубежных ученых — достаточно напомнить известное исследование В. Я. Проппа „Исторические корни волшебных сказок“, книги по мифу и эпосу выдающегося французского ученого Дюмезиля и другие. Сюда же, в сущности, примыкают и работы Н. Я. Марра и его последователей. В работах по эпосу Н. Я. Марр и его ученики исходили из представления о религии первобытного общества как об истоке художественного творчества. Можно напомнить, что, например, раскрывая целевые установки работы о Тристане и Изольде, вводная статья к этому коллективному труду Института языка и мышления указывала: „Н. Я. Марр... давал установку на стадиальность; основная мысль Н. Я. о сюжете „Тристана и Изольды“ заключалась в том, что сюжет не рождается из ничего, но что его история есть история его развития, т. е. что он построен на семантическом пучке, отражающем мышление „космической“ стадии, обусловленное производственным процессом первобытного общества“¹. Н. Я. Марр утверждал, что эволюция художественного творчества предстает в последовательно стадийной смене звеньев: зачаточное мировоззрение первобытного общества — миф — народное творчество — литература; он утверждал, что развитие художественной литературы и фольклора определено яфетическим субстратом, сохранившимся „в обломках“. Из этих утверждений следовало, что религиозные представления первобытно-общинного строя и миф оказываются вечными явлениями творчества, определяющими собой развитие искусства.

Концепция мифологической школы, возникшей в конце первой половины XIX века в разных вариациях, отголосках, осмыслениях, продолжала жить до самого последнего времени, несмотря на то, что уже в шестидесятые — семидесятые годы прошлого столетия были сделаны серьезные попытки связать происхождение искусства (в числе прочего и эпоса) с историей человеческого общества. Здесь надо иметь в виду прежде всего

¹ „Тристан и Изольда. От героини любви феодальной Европы до богини матриархальной Афревозии“. „Труды Института языка и мышления АН СССР“, 1932, стр. 3.

теорию самозарождения культуры и искусства. Она возникла в середине XIX века и явилась шагом вперед в истории вопроса. Эта теория возникла в результате установления крупнейшими учеными мира в области истории первобытного общества исторической последовательности в развитии человечества и закономерностей его материальной и духовной культуры. Связывая сюжеты и образы с этапами общественного развития, теория самозарождения, естественно, утверждала, что самое творчество народа проходит путь от простейших форм к более сложным, запечатлевая существовавшие связи и отношения родства между людьми, процесс перехода от матриархата к патриархату, формирования семьи и т. п. Закономерности развития первобытного общества простирались на фольклор и определяли тезис о независимом возникновении произведений с одинаковым сюжетом и образами у разных народов, находящихся на одинаковых ступенях общественного развития. Однако подмеченный факт сходства произведений, порожденных одинаковыми условиями действительности, теория самозарождения правильно объяснить не могла. Она объясняла это сходство общностью психологической деятельности, мышления, а не материальными, социально-экономическими условиями. Следует заметить, что сторонники этой теории огульно не отрицали связей фольклора с мифологией; так, например, основоположник теории самозарождения Э. Тейлор говорит, что эти связи существуют в виде мифологических объяснений, но такие объяснения нельзя считать истоком фольклора, — они вторичны.

Стремление к выяснению общественной основы, на которой возникает эпос, характерное для теории самозарождения, еще более определенно выразилось в исторической школе, возглавленной В. Ф. Миллером. Как известно, эта школа утвердилась в России в конце XIX века и получила всемирное распространение. Естественно, что объектом изучения ее был не только русский эпос, но и эпос других народов СССР. Историческая школа в освещении некоторых проблем достигла положительных результатов. Но методология и методика этой школы оставляли исследование без решения

ряда важнейших вопросов. Вопросы о том, где, когда, в связи с какими историческими событиями и явлениями литературы и искусства возникло данное эпическое произведение, решались во многих случаях формально. Исследователи часто пользовались приемом „притягивания“ отдельных событий к таким произведениям эпоса, которые нередко реально не были с ними связаны. В трудах исторической школы игнорировалась природа художественного образа, и это приводило к тому, что допускалось буквальное понимание образов, эпической гиперболизации, известной поэтической условности и обобщенности описаний. Из поэтического возвеличения и идеализации образа, рассматриваемого как снимок с реальной действительности, ученые делали вывод о принадлежности изучаемого произведения господствующему классу. Этот вывод они основывали на том, что создатели эпических произведений, желая возвеличить своих героев, описывали окружающую их роскошь и богатство, характерные для определенных кругов современного им общества. Так, непонимание того, что эта идеализация — обычный прием художественного изображения действительности в произведениях народного творчества, вело к искажению идейного содержания эпоса. На этой основе, собственно, и возникла теория об аристократическом происхождении эпоса.

В истории науки, как можно видеть, проблема генезиса и первоначального развития эпоса освещалась с разных позиций. Но в многообразии толкований, по существу, выделяются два основных направления: мифологическое и культурно-историческое. Первое из них родилось как применение классических форм идеалистической философии к художественному творчеству народа; второе — как претворение в истории культуры и искусства позитивистских построений с их возвеличением „чистого факта“. Следует признать, что вплоть до недавнего прошлого все или почти все специальные разыскания в области эпоса народов мира шли в русле вариаций перечисленных теорий.

Говоря, что заблуждения основных теорий фольклористики проникли также в исследования вопроса о происхождении и ранних форм эпоса, мы ни в какой

мере не должны допускать нигилистического отношения к ним. Ошибки в работах об эпосе народов мира были, но это не дает никаких оснований отбрасывать все целиком, что было сделано когда-либо представителями разных школ и направлений фольклористики. Исследования эпоса народов мира, наряду с критикой, которую вызывают идеалистические и позитивистские концепции, привлекают к себе самое серьезное внимание, так как содержат много ценных положений, добытых в результате собирания и изучения сказаний специалистами в области народного творчества и этнографии. Из этих исследований должно быть взято и освещено светом марксистского учения о развитии человеческого общества, его культуры и искусства все ценное, что в них имеется. Глубочайшие мысли классиков марксизма о первобытной культуре, о ранних формах искусства и отражении в нем существовавшей действительности имеют особое значение не только для анализа фольклорного материала, но и для осмысления трудов исследователей.

При изучении проблемы генезиса эпических сказаний следует принять во внимание специально те высказывания и замечания К. Маркса и Ф. Энгельса, которые раскрывают своеобразие, неповторимые особенности классических форм эпоса, возникающего еще в условиях доклассового общества. Среди этих высказываний надо выделить известные замечания К. Маркса о характере и особенностях эпоса древних греков. В неоконченном „Введении“ к „Критике политической экономии“ Маркс сформулировал важнейшие положения общетеоретического порядка. Маркс указал, что периоды развития искусства не находятся в соответствии с общим развитием общества, а следовательно, с развитием материальной основы общества. Это положение сопровождается следующим замечанием: „Относительно некоторых форм искусства, например эпоса, даже признано, что они в своей классической форме, составляющей эпоху в мировой истории, никогда не могут быть созданы, как только началось художественное производство как таковое; что, таким образом, в области самого искусства известные формы, имеющие крупное значение, воз-

можны только на сравнительно низкой ступени художественного развития"¹.

Перед нами, естественно, встает вопрос, какими чертами характеризуется и когда возникает „классическая“, по терминологии Маркса, форма эпоса.

Классическая форма эпоса, как следует из работ К. Маркса, возникает на тех ранних периодах развития общества, когда художественного производства как такового еще не существовало. Нет сомнения, что в происшедшем процессе развития эпос начинал восприниматься как предмет искусства. Но таковым он становится только тогда, когда этот предмет искусства создал публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой. Первоначально эпос был творчеством, вмещавшим в себя познание окружающей действительности, являвшимся кодексом поведения человека, вместившим в себя знания и руководство в действиях, имевшим огромную воспитательную силу.

Опираясь на суждения классиков марксизма, можно отчетливо представить себе ту стадию развития общества, на которой возникают сказания и песни классического эпоса. Классический эпос — следует из трудов классиков марксизма — как сложная развитая система сказаний существует уже в период рабовладельческого строя, в котором частная собственность заменяет общую собственность на средства производства, равно как и на продукты производства. Вспомним, что писал Ф. Энгельс в „Диалектике природы“: „Благодаря совместной деятельности руки, органов речи и мозга не только у каждого в отдельности, но также и в обществе, люди приобрели способность выполнять все более сложные операции, ставить себе все более высокие цели и достигать их. Самый труд становился от поколения к поколению более разнообразным, более совершенным, более многосторонним. К охоте и скотоводству прибавилось земледелие, затем прядение и ткачество, обработка металлов, гончарное ремесло, судоходство. Наряду с торговлей и ремеслами появились, наконец, искусство и наука;

¹ К. Маркс. К критике политической экономии. Госполитиздат, 1953, стр. 224.

из племен развились нации и государства. Развились право и политика, а вместе с ними фантастическое отражение человеческого бытия в человеческой голове — религия¹.

Период, на котором складываются, оформляются классические формы эпоса, начинается с плавки железной руды и переходит на следующую ступень развития общества через изобретение буквенного письма и применение его для записывания словесного творчества. Исторически, следовательно, классический эпос стоит у преддверия художественной литературы. Он и переходит в последующие эпохи как одно из великих достижений человечества, как великое культурное и художественное наследство. И опять-таки, вспоминая сказанное Марксом и Энгельсом о культуре и искусстве Греции, можно сказать: „Усовершенствованные железные орудия, кузнечный мех, ручная мельница, гончарный круг, приготовление растительного масла и вина, развитая обработка металлов, переходящая в художественное ремесло, повозка и боевая колесница, постройка судов из бревен и досок. зачатки архитектуры как искусства, города с зубчатыми стенами и башнями, гомеровский эпос и вся мифология (подчеркнуто мною. — В. Ч.) — вот главное наследство, которое греки перенесли из варварства в цивилизацию“².

Работы Маркса и Энгельса позволяют сделать вывод о том, что эпические сказания, как результат коллективного творчества, на заре своего существования должны были рождаться из жизни и деятельности рода, племени. Рассматривая род, племя, Энгельс устанавливает, что они имели функции общественного и религиозного порядка, причем первые, несомненно, преобладали над вторыми. Это преобладание общественных функций свидетельствует о том, что проблематика личных и общественных отношений, социального устройства и т. п. давала множество материала и отлагалась в сознании и в памяти людей. Фиксация общественных отношений, событий, отслоение и обобщение опыта коллектива —

¹ Фридрих Энгельс. Диалектика природы. Госполитиздат, 1950, стр. 138.

² Ф. Энгельс. Происхождение семьи, частной собственности и государства. Госполитиздат, 1949, стр. 25.

таково первоначальное назначение эпоса, которому неосознанно даются художественные формы.

Несомненно, на первых этапах развития эпос был самым тесным образом связан и с мифологией создавшего его народа. Это подчеркивает К. Маркс, говоря, что основой и материнским лоном греческого эпоса была греческая мифология. Некоторые исследователи, ссылаясь на приведенное замечание К. Маркса, утверждали, что марксизм считает религию истоком искусства вообще и эпоса в частности. Такое заключение неосновательно. Указание на мифологию как на материнское лоно искусства ни в какой мере не означает, что К. Маркс выводил художественное творчество из религии. Понятие „мифологии“ Маркс не отождествлял с религией, — это надо решительно подчеркнуть. Маркс разъяснял: мифология — это „бессознательно-художественная переработка природы (здесь под последнею понимается все предметное, следовательно, включая общество)“¹.

Как видим, Маркс говорит здесь не о превратном представлении о действительности (т. е. не о религиозности), а о художественном изображении ее. Осознанному эстетическому отношению, обязательному для художественного производства, предшествует бессознательно художественная переработка реальной действительности, назначение которой Марксом указано с полной ясностью. Маркс писал: „Всякая мифология преодолевает, подчиняет и формирует силы природы в воображении и при помощи воображения; она исчезает, следовательно, с действительным господством над этими силами природы“². Ясно, что на раннем этапе своего существования художественные обобщающие образы служили целям познания, организации в сознании, фиксации природы в марксовском понимании этого слова. Закономерно, что в процессе переработки народной фантазией природы и общественных форм возникают представления о силах и существах, в которых конкретизируется восприятие человеком окружающей действительности. Образы античных богов и героев,

¹ К. М а р к с. К критике политической экономии. Госполитиздат, 1949, стр. 225.

² Там же.

порожденные и зависимые от самого существа рабовладельческого строя, органически входят в состав искусства, еще не осознаваемого как таковое. Образы богов древней религии, однако, не являются единственной и даже наиболее существенной частью искусства — и уже — эпоса того более раннего времени. Справедливость сказанного подтверждается гомеровским эпосом, основной составной частью которого является повествование о событиях общественной, политической жизни, а не о богах.

Материалом искусства, в том числе и эпоса первобытно-общинного строя и строя рабовладельческого, по указанию Маркса, являются „природа и общественные формы, уже переработанные бессознательно-художественным образом народной фантазией“¹. Это указание заставляет нас утверждать, что религиозные представления, свойственные сознанию людей ранних стадий развития, не могут изображаться отъединенными и не воздействующими на неосознанно художественное творчество. Народные верования включались в эпос как один из элементов его, никогда, однако, не становясь его основой. Включение религиозных образов, существовавших в сознании людей, в поэтическое народное творчество было обусловлено самим состоянием общества, его развитием. Маркс подчеркивает эту зависимость образности эпоса от развития материальной основы общества, с которой связано специфичное для данного этапа человеческое сознание. Он подчеркивает, что греческое рабовладельческое искусство не могло быть создано при таком развитии общества, „которое исключает всякое мифологическое отношение к природе, всякое мифологизирование природы, которое, стало быть, требует от художника независимой от мифологии фантазии“².

Исчезновение мифологического отношения к природе из общественного сознания, однако, означает лишь невозможность рождения в коллективной народной поэзии определенной категории представлений и образов, но не исчезновение созданных ранее и отразивших

¹ К. М а р к с. К критике политической экономии. Госполитиздат, 1953, стр. 225.

² Там же.

мифологизирование действительности. Мифология, даже когда она становится достоянием прошлого, не теряет своего значения для развития и совершенствования эпических сказаний. Даже после того, как мифологизирование природы и общества перестало быть характерным для сознания людей, мифологический в своих истоках образ продолжал использоваться в искусстве. Но он использовался в новом качестве — как художественный образ, обобщающий явления реальной действительности — без первоначального религиозного осмысления ее. Такое художественное использование мифологического образа имеет предел. С изменением экономических и культурных условий такой образ начинает восприниматься как нечто архаическое, мертвое, не сливающееся с живой действительностью, он перестает быть элементом вновь создаваемых произведений народного искусства.

Опираясь на труды классиков марксизма, исследователь, как это очевидно, получает возможность установить ступень общественного развития человечества, на которой возникла форма классического эпоса. Конкретизация и углубление анализа позволяет веку, указанную в трудах классиков марксизма, как обозначение важного этапа в развитии культуры и искусства вообще, показать во всей реальности применительно к художественному творчеству каждого народа. Но не только характеристику формы народного эпоса и ее историко-общественное приурочение помогают установить в данном случае труды Маркса и Энгельса. Эти труды раскрывают общественное содержание классического эпоса, его идеологическое воздействие на народные массы в прошлом и настоящем. Выяснение общественного содержания эпоса выдвигает на первый план проблему народности эпоса, которая и является ключом к пониманию общих и частных вопросов, возникающих при изучении эпических произведений.

3

Советские ученые в своей работе исходят из признания принципиальной неравноценности эпических сказаний — из того, что значимость их обуславливается идей-

ным содержанием и художественными достоинствами. То и другое определяет место эпических сказаний в современной нам действительности и в истории народа. Наряду с эпосом, идеи и образы которого близки нам по своему духу, известны эпические сказания, чуждые, иногда враждебные нам. Их также надо изучать, но при этом следует учитывать их вредное воздействие на сознание масс. Анализ эпоса всегда раскрывает его идейную и художественную ценность. Собирая и изучая эпические сказания, советские ученые оценивают место и значимость их в настоящем и прошлом, в противоположность буржуазным ученым, которые под маской беспристрастной научности своим объективизмом содействуют сохранению и активизации консервативных, а то и прямо реакционных идей. Феодално-клерикальные эпические сказания, возвеличивая феодалов, углубляя в интересах эксплуататорских классов национальную рознь и разжигая религиозный фанатизм, поддерживают человеконенавистническую идеологию. Мы не можем относиться нейтрально к подобным эпическим произведениям; показ враждебного нам эпоса как антинародного в идейном отношении — немаловажная задача советских ученых. Но основные силы и внимание исследователям необходимо сосредоточить на изучении подлинно народного эпоса, содержащего прогрессивные для своего времени и близкие нашему сознанию идеи и образы. Задача, следовательно, заключается в изучении в первую очередь народного эпоса.

Ставя вопрос о народности эпоса, следует учесть, что не всякое произведение — эпическое или лирическое, — исполняемое народным певцом, народно по своей сущности. И на эпос должно быть распространено утверждение революционных демократов: не все живущее в народе народно. И наоборот: произведения, созданные прогрессивными деятелями (хотя бы и принадлежавшими по социальному положению к господствовавшему классу), которые выражают и защищают коренные интересы трудовых масс, по своей идейной сущности являются народными, принадлежат трудовому народу.

Решение вопроса о народности эпоса требует вдумчивого анализа идейно-художественных особенностей

эпических произведений. Глубина социального содержания при этом является большей частью безошибочным критерием народности. Подлинно народный эпос своеобразно, но всегда реалистично (реалистичность характерна даже для самых фантастических образов, порожденных мифологическим отношением к природе и обществу) раскрывает в художественных образах действительность, оценивает ее и призывает к улучшению жизни народных масс. Подлинно народное искусство всегда соответствует нуждам, устремлениям и методам трудового народа.

Социальное содержание эпоса, его связь с нуждами народных масс легко могут быть установлены, независимо от того, в условиях какого общественного строя создавалось эпическое произведение. О подлинно народном эпосе можно сказать, что в период своего создания он увлекает, воодушевляет людей на действия, направленные к достижению общенародных идеалов, к уничтожению всего того, что враждебно в данное время нуждам и интересам трудящихся масс, а в последующие периоды то же произведение, повествуя о прошлом, показывает образцы высоких чувств и помыслов предков, воспитывает, как встарь, ненависть к злу и зовет угнетенный и страдающий люд к борьбе за лучшую жизнь.

М. И. Калинин в беседе с фронтовыми агитаторами в 1943 году, говоря о могучих средствах воспитания советского патриотизма, упомянул и народный эпос. „Воспитывайте в наших людях советский патриотизм, национальную гордость, — говорил он, — напоминайте каждому бойцу о героических традициях его народа, о его прекрасном эпосе, литературе, о великих людях — полководцах и военачальниках, о борцах за освобождение народных масс“¹.

Активная воспитательная роль эпоса как проводника определенной идеологии несомненна.

Народное эпическое сказание, песнь, предание являются художественными произведениями и должны рассматриваться как таковые. Абстрактные сюжетные

¹ „М. И. Калинин об искусстве и литературе“. М., Гослитиздат. 1957, стр. 217.

схемы, извлекаемые некоторыми фольклористами из художественных произведений, в сущности не дают об эпосе правильного представления. Мы должны различать понятия сюжета и сюжетной схемы. Если сюжеты существуют в действительности, то сюжетная схема является их вымышленной абстракцией, лишенной идейного содержания и художественных достоинств. Сюжетные „схемы“, „каркасы“ и т. п. живут лишь в сознании специалистов по фольклору и литературе, а вовсе не в полнокровном народном искусстве, свободно и разнообразно развивающем сюжет. Поэтому ни сюжетные схемы, ни абстрактно взятые мотивы, ни схематически обрисованные персонажи не могут быть положены в основу при решении вопроса о народности эпоса. Такие надуманные исследователями „каркасы“ ничего не говорят ни о классовых тенденциях, ни о народности, ни о национальном своеобразии эпоса. Классовая окрашенность и идейная направленность проявляются только в конкретном художественном воплощении. Оперирование же сюжетными схемами приводит не только к космополитическому отрицанию национального своеобразия искусства вообще и эпоса в частности, но и к снятию проблемы народности. Сведение эпоса к тем или иным сюжетным схемам несовместимо с пониманием его великого общественного значения. Оно ведет к стиранию противоположности между эпическими сказаниями антагонистических классов.

Произведения эпоса и при наличии общего сюжетного построения могут быть диаметрально противоположны по идейному содержанию. Эпические сказания, близкие друг другу по сюжету, оказываются идейно взаимно исключаящими, если одно из них отрицает то, что утверждает другое. Такие произведения выражают идеи и устремления классов-антагонистов. Многие народные в своей основе сказания становятся антинародными в результате паразитического использования творчества народа идеологами господствующих классов. Примеры такого использования многочисленны. Они были раскрыты на дискуссиях о „Манасе“ и „Гэсэре“; они, несомненно, существуют в якутских олонхо, в казахском и узбекском эпосе об Алпамыше и в других

сказаниях: антинародные переработки имеются в эпосе всех народов, включая и русский, несмотря на то, что народность русских былин столь очевидна.

Народность, проявляющаяся в произведении в целом, всегда национально-специфична. Национальная специфика как бы конкретизирует проявление народности эпоса. Это можно ясно увидеть на примере сопоставления сходных по сюжету эпических произведений, созданных разными народами в разной исторической обстановке. Например, общеизвестный сюжет боя отца с сыном (так же как возвращение мужа на свадебный пир жены и др.) получает разное звучание и содержит разные идеи в зависимости от национальной сферы, от тех исторических условий действительности, которые вызывают его к жизни. Сюжет известен очень широко — это повесть о Рустаме и Сохрабе, гениально рассказанная Фирдоуси; это сказания о Ростоме и его сыне, бытующие на Кавказе; это древненемецкая песня о Гильдебранте и Адебранте, отразившаяся в „Тидрек-саге“; это былина об Илье и Сокольнике и др.

Народный характер сказания в каждом отдельном случае ясен, но каждое сказание отличается от всех других. Несмотря на близость сюжетного построения всех этих произведений, каждое из них содержит идеи и образы, закономерно возникающие только в условиях жизни данного народа и в данное время. Отражение процессов складывания новых общественных отношений мы видим в иранской поэме. Встреча и бой двух рыцарей — отца, отсутствовавшего дома тридцать лет, и сына, родившегося в его отсутствие и ставшего могучим, — описаны в германских песнях и „Тидрек-саге“. Совершенно иной характер былины об Илье и Сокольнике, повествующей о сыне богатыря Ильи Муромца как о враге русского народа — чужеземном нахвальщике, коварно напавшем на Русь и похваляющемся разорить, покорить ее, уничтожить ее культуру, „чернедь-мужиков“ повырубить. Былинное повествование о бое отца с сыном рисует действительные условия исторической жизни древней Руси, показывает суровую борьбу с вторгшимся в ее пределы врагом, раскрывает замыслы покорителей и бессилие князей-бояр, призывает народ

к сопротивлению, возвеличивает это сопротивление, создавая образ богатыря Ильи, убивающего собственного сына ради спокойствия Руси.

Национальная самобытность проявляется не только в сказаниях, ставящих разных героев в центр общих по сюжету произведений, но и в произведениях, рассказывающих об одном герое. Такой эпос, возникший в отдаленной древности и разработанный разными народами, всегда национально своеобразен — его идеи и образы глубоко народны. Примером может служить эпос Кер-оглы, Гуругли, Гор-оглы и др. Он известен у азербайджанцев, узбеков, казахов, каракалпаков, туркмен, таджиков, курдов и других народов. Исследователи с достаточным основанием выделяют две основные ветви этих сказаний — закавказскую с азербайджанским эпосом во главе и среднеазиатскую. Ветви имеют не только формальные особенности (истолкование имени героя — сын могилы или сын слепца; образ подруги героя — пери или похищенная царская дочь и др.), но и более глубокие различия, характеризующие эпос о Кер-оглы каждого народа в отдельности.

Сходство между сказаниями о Кер-оглы внутри среднеазиатской ветви (так же как и внутри закавказской ветви), естественно, возникло в результате „сходных условий жизни и классовой борьбы угнетенных масс в средневековом Востоке“¹ и в результате издавна существовавших связей между народами, которые привели к взаимному усвоению культурных и художественных ценностей. Явное сходство сказаний и в данном и в других случаях сочетается с глубоким своеобразием, которое обусловлено той же действительностью, заставлявшей воспринимать героев эпоса как выразителей национального характера народа — творца повествований о них.

Характерное для эпоса каждого народа национальное своеобразие зарождается в глубочайшей древности. Это своеобразие порождается конкретными формами

¹ И. С. Брагинский, „Заметки о таджикском эпосе „Гуругли“. „Краткие сообщения Института востоковедения“, IX, 1953, стр. 52.

жизни, существующими в данном обществе, следовательно, зависит от „материальной основы последнего, составляющей как бы скелет его организации“¹. Складывающееся еще в условиях первобытно-общинного строя этническое своеобразие народного эпоса впоследствии развивается, углубляется. К. Маркс, рассматривая греческое искусство, подчеркивал, что в основе его лежит взгляд на природу и на общественные отношения именно древних греков. Он писал: „Предпосылкою греческого искусства является греческая мифология... Но не любая мифология... Египетская мифология никогда не могла бы быть почвой или материнским лоном греческого искусства“².

Эта мысль К. Маркса замечательна. Она позволяет уже в отдаленной древности видеть слияние народности и этнической специфичности культуры и искусства народа.

Народность эпоса всегда проявляется в выражении наиболее глубоких, насущных, жизненно необходимых интересов трудовых масс. Она проявляется в отношении этих масс к действительности, в раскрытии и оценке индивидуальных качеств человека. Положительные герои эпоса — всегда носители высоких качеств и свойств народа, его лучшие представители. Выражая силу народа, эпос воплощает в героях моральные идеалы, этические нормы, возвеличивает лучшие качества, свойственные людям, — любовь к родине, трудолюбие, героизм, глубину и чистоту чувств. Эпос трактует народного героя как достойный подражания образец, и благодаря этому многократно увеличивается воспитательная сила эпических сказаний. Связи и взаимодействия, столкновения и борьба героев и их противников позволяют творцам эпоса выразить истинные интересы и целеустремленность народа, т. е. охарактеризовать действительность с позиций трудовых народных масс. Поэтому для эпических произведений характерно отражение классовой борьбы, социального протеста широких масс и особенностей народного патриотизма. Обычно эти мотивы

¹ К. М а р к с. К критике политической экономии. Госполитиздат, 1953, стр. 224.

² Там же, стр. 225.

вы звучат с особой силой при повествовании о переломных моментах в истории народа, в рассказах о важнейших исторических событиях. Выделение в эпосе крупных, поворотных событий, обобщение, а иногда и суммирование их свидетельствует о правильном осознании народными массами исторических процессов и ведет к эпичности повествований. Величественные события в жизни народа закономерно требуют величественности повествования. В народном эпическом творчестве борьба народных масс с внутренними и внешними врагами трактуется как защита интересов самого народа, а не феодально-клерикальной верхушки, стремящейся к личным выгодам, к достижению узкоклассовых целей. Низведение задач государственной значимости до уровня выгод господствующего класса является характерной чертой антинародных эпических сказаний всех наций и народностей. И, наоборот, постановка проблем, имеющих народное и общегосударственное значение, и борьба за реализацию их является признаками народного эпоса. В подтверждение сказанного сошлемся на эпос о Давиде Сасунском, на русские былины, на эпос о Кер-оглы и ряд других сказаний и песен, в которых тема борьбы с внешними и внутренними врагами трактуется с народных позиций. Этим сказаниям противостоят антинародные песни о набегах, восхваляющие феодальный грабёж, уничтожение мирного населения, эпические сказания, звавшие к фанатизму религиозной войны. Противоположность тенденций, развиваемых в народном и антинародном эпосе, делается совершенно очевидной при рассмотрении отдельных произведений.

Народное искусство классового общества, и в частности эпос, повествуя о значительных событиях в жизни народа, обычно сочетает показ борьбы за свободу и независимость родины с отражением классовой борьбы и с социальной оценкой поведения господствующих классов как в решающие исторические моменты, так и в повседневной жизни народа. Единство социального и национального элемента в эпосе порождено глубоким и сильным чувством народного патриотизма, утвердившимся осознанием угнетенными массами прогрессивной роли народа в истории и антинародного характера де-

тельности узурпаторов и угнетателей. С народным патриотизмом связана самая конкретизация образов народных героев и их антагонистов, обрисовка положительных и отрицательных качеств человека. Эти качества раскрываются в эпосе как обобщение идеальных черт и как разоблачение пороков человека определенной исторической эпохи, определенной социальной среды¹.

Народность эпоса проявляется не только в идейном содержании и в национальном своеобразии, но и в особенностях художественной формы, в общедоступности и народности поэтического языка. На это советские исследователи эпоса должны обратить особое внимание. Если проблемы идейного содержания, выяснения классового характера образов героев эпических сказаний в последнее время все больше привлекают к себе исследователей, то проблемы формы и языка до сих пор остаются вне поля зрения и, за редкими исключениями, не освещаются ни в монографиях, ни в статьях. Между тем эти проблемы чрезвычайно важны. Изучение художественной формы и поэтического языка в некоторых случаях играют большую роль в решении вопроса о народности того или другого эпического произведения. Это особенно относится к эпосу народов Востока, в котором, наряду с сохранением народно-поэтической образности и языка, в свое время сложилась рафинированная эпическая поэзия верхушки правящего класса и в какой-то мере получил право на существование специфический стихотворный язык, малопонятный народным массам, доступный узкой группе придворной аристократии².

¹ Патриотизм народных масс, проявляющийся в борьбе с внешним врагом и в классовой борьбе, отмечается как отличительная примета народности эпоса разными исследователями. Ср., например, работы В. Я. Евсеева о карело-финском эпосе, Г. А. Григоряна о Давиде Сасунском, указанную статью И. С. Брагинского о таджикском эпосе „Гуругли“, работу М. Габдулина „Проблемы народности казахского героического эпоса“ (Институт языка и литературы АН Каз. ССР, Алма-Ата, 1953), А. Боровкова „О народности киргизского эпоса „Манас“ („Дружба народов“, 1952, № 5) и др.

² Специальное рассмотрение этих вопросов на примере средневековой таджикской поэзии см. в докторской диссертации И. С. Брагинского: „Опыт исследования элементов народного поэтического творчества в памятниках древней и средневековой таджикской письменности“ (автореферат опубликован в 1954 г.).

Борьба создателей и носителей народного эпоса за простой и художественный язык, противостоящий жаргону господствующего класса, и, с другой стороны, процесс освобождения от пережиточных для данной эпохи архаических элементов народного языка должны тщательно изучаться. Без этого невозможно освещение вопроса о создании литературного языка, а вместе с тем появится опасность искусственного возрождения чуждых народу языковых конструкций, забытых архаических элементов языка.

Не перечисляя всех вопросов, возникающих к связи с изучением поэтической формы эпоса, отметим только некоторые.

Несомненно, должен привлечь к себе внимание вопрос о композиции эпического произведения. Эпические сказания дошли до нас в различных композиционных формах — и в виде отдельных прозаических повествований со стихотворно-песенными вставками и без них, и в виде отдельных малых и больших эпических песен, и в виде эпопей, объединяющих разные сказания в поэмы размерами в сотни и тысячи строк. Исследование композиционной специфики и соотношения прозаического и поэтического повествования многое может раскрыть в истории создания и бытования эпоса. Вместе с тем может быть установлено, правы ли те, кто считает, что композиционное построение эпоса в форме эпопеи не характерно для народной эпической поэзии. Сторонники этого взгляда утверждают, что жизнь народа не создавала условий для появления сводов эпических песен, поэтому в народной среде существовали эпические сказания только в форме отдельных произведений, а форма эпопеи возникла в среде феодальной аристократии.

Вопрос о композиционных формах, несомненно, тесно связан с проблемой народности эпоса, с оценкой версий и редакций эпоса многих народов Советского Союза, например „Манаса“, „Гэсэра“ и многих других эпических поэм.

Так же важен вопрос о стихосложении и строфике народного эпоса. Известно, что у некоторых народов героический эпос существовал только в устной форме. Естественно, встает вопрос о времени и формах появле-

ния стихотворного эпоса в письменной литературе и о путях развития его в устном и письменном виде. У других народов, бывших в прошлом бесписьменными, стихотворный и прозаический эпос развивался как эпос феодалов и как эпос народа. Каковы же были особенности стихосложения и строфики того и другого? Была ли действительно стихотворная форма эпоса совершенно „безразлична“ к идейному содержанию, а вместе с тем к народности эпического произведения? Или же, оставаясь в своей основе неизменным, эпос приобретал те или иные особенности формы в зависимости от определенной социальной среды?

Можно также указать на вопрос о развитии и изменении традиционного (например, фантастического или мифологического) художественного образа в эпосе феодальных кругов, с одной стороны, и в эпосе народа — с другой. Как проявляется классовый характер оценок действительности в использовании созданных ранее образов народного творчества?

Эти выборочно взятые вопросы неоспоримо свидетельствуют о важности анализа художественной формы и поэтического языка для решения центральной проблемы — проблемы народности эпоса. Сосредоточить внимание собирателей и исследователей на изучении формы и языка совершенно необходимо. Без такого изучения не может быть подлинно литературоведческого подхода к народному эпосу.

4

Проблема народности эпоса, рассматриваемая в разных своих гранях, выдвигает сложную задачу критической оценки исследуемых произведений. Сложность усугубляется тем, что на народное искусство в классовом антагонистическом обществе неизбежно оказывает воздействие идеология господствующих классов¹.

Представление о народном эпосе древнего и средне-

¹ Об этом правильно говорил Ахиджанов Мусатай в докладе „Проблема народности казахских социально бытовых поэм“. Институт языка и литературы АН Каз. ССР. Алма-Ата, 1953, стр. 9.

векового мира как об искусстве, трактующем действительность чуть ли не с марксистской точки зрения, — а такое представление, к сожалению, существует, — не только ошибочно, антиисторично, но и вредно. Некоторые социологи-этнографы и фольклористы полагают, что в эпических сказаниях народность представлена в химически чистом виде, а мировоззрение народа всегда стихийно соответствовало марксистским или по меньшей мере революционно-демократическим взглядам на природу и общество. Такое фальсифицированное представление о народном мировоззрении, о народном искусстве и, в частности, об эпосе объясняется непониманием исторически обусловленной ограниченности и противоречивости сознания трудящихся масс. В основе подобных воззрений лежит явно ошибочный взгляд на классовое общество как на общество, „распадающееся“ в результате классовой борьбы на совершенно изолированные друг от друга классы. Такое понимание исторических процессов приводит некоторых исследователей к утверждению об отсутствии взаимодействия между искусством и культурой господствующих классов, с одной стороны, и угнетенных классов — с другой, к представлению о классовой „чистоте“ и „исключительности“ также и эпических сказаний.

Известное марксистское положение: история человеческого общества есть история классовой борьбы — утверждает диалектическое развитие этого общества, а не распад его. Вполне понятно, что в процессе общественного развития явления культуры и искусства одного класса воздействуют на культуру и искусство другого класса.

Общеизвестно, что народность произведений искусства, созданных представителями господствующих классов, часто обусловлена их обращением к поэзии народных масс. А. М. Горький с полным основанием писал: „индивидуальный гений не дал ни одного обобщения, в корне коего не лежало бы народное творчество, ни одного мирового типа, который не существовал бы ранее в народных сказках и легендах“¹. Но также общеизвест-

¹ М. Горький, „Разрушение личности“. Сборник „О литературе“. М., „Советский писатель“, 1955, стр. 49.

но, что идеи господствующих классов играли господствующую роль в истории духовной жизни народных масс. Об этом писали еще Маркс и Энгельс¹.

Свидетельством идеологического воздействия эксплуататорских классов может быть хотя бы существование в массах трудящихся „царистских“ иллюзий. Забывая об этом воздействии, мы рискуем прийти к антимарксистской лакировке действительности, к ошибочной оценке эпических сказаний. То или иное произведение эпоса в своей основе может быть подлинно народным. Но в процессе исторического бытования в него могли проникнуть и консервативные, а иной раз прямо реакционные идеи. Во многих случаях это, несомненно, является результатом воздействия „господствующей духовной силы“, что отнюдь не превращает рассматриваемое произведение в ненародное по существу.

Историческая ограниченность народного мировоззрения в некоторых случаях породила идеализацию консервативных элементов существующего строя, приводила к критике новых общественных отношений с позиций отмирающего уклада. Обличение в эпосе представителей господствующего строя, классовый протест, отражение социальной борьбы народных масс иногда противоречиво сочеталось с призывом к сохранению отживающего общинно-патриархального уклада, распадающегося по мере развития феодализма. Нередко в эпосе, возникшем в доклассовом обществе или же в условиях феодализма, наличествуют элементы идеализации прошлого, сказывается отношение к пережиточным явлениям как к действующим нормам. Это является, несомненно отрицательной чертой древнего и средневекового эпоса, но не означает, что подобный эпос не народен. Надо учесть, что эпические сказания и песни в большинстве случаев сохраняют связи с действительностью исторической эпохи их возникновения, а это не могло не вести к утверждению в какой-то мере или хотя бы к фиксации норм общественного и семейного строя времени создания эпоса. Анализ эпоса должен осуществ-

¹ См. К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 3, 1955, стр. 45—46.

ляться со строгим учетом истории. Требование беспристрастного исторического анализа эпоса заставляет вспомнить о заключительных, обрывающихся фразах „Введения“ к работе К. Маркса „К критике политической экономии“. Маркс, характеризуя греческое искусство как в своем роде непревзойденное и говоря о его связях с мифологией, подчеркивал, что оно имеет значение для всех времен и народов. Оно дорого человечеству, так как греки были нормальными детьми в истории человечества¹.

Это замечание К. Маркса полно глубокого смысла. Как понять утверждение: греки — нормальные дети? Очевидно, что древние греки в наиболее ясной форме выразили те *нормы* общественной жизни и деятельности, нормы культуры и искусства, которые характеризуют данный строй жизни. Типические, характернейшие явления исторической эпохи и могут быть названы нормами естественного развития человечества, отражающимися в искусстве, в том числе и в эпосе. Человеческое общество, развиваясь, проходит определенные стадии развития, и каждый этап может быть представлен в нормальном выявлении для своей эпохи и в уродливых отклонениях от этих норм. Гениальные создания древнего народного эпоса — классического эпоса, говорим мы вслед за Марксом, тем и знаменуются, что они отражают существующие нормы исторических этапов, на которых слагается эпос. Уродливые отклонения от норм не характерны для классического эпоса. Типизация эпоса выявляет эти нормы и сохраняет их, рассказывая о героях своего времени. И нельзя допускать искусственного подкрашивания исследователями героев древних сказаний под современных нам людей (такое подкрашивание делалось с целью „осовременить“ эпос); оно вредно искусству, разрушает историческую правду эпоса, уничтожает художественный образ.

Немыслимо представить Илью Муромца русских былин или какого-либо героя эпоса других народов, насколько бы ярко эти герои ни выражали социальный

¹ См. К. М а р к с. К критике политической экономии, Госполитиздат, 1953, стр. 225—226.

протест, призывающими к мировому восстанию пролетариата. Нельзя богоборцев Прометея, Амирани, Абрекила и других изображать атеистами, научно объясняющими мир. Невозможно вложить в уста нартской Шатаны или же казахской Кыз Жыбек речи об эмансипации женщин. И т. д. и т. д. Эпические герои, какие бы прогрессивные идеи ни воплощали их образы, имеют границы своего кругозора, своих представлений, обусловленные породившей их эпохой. Нарушение границ разрушает целостность эпического образа. Эпос — искусство, а искусство правдиво; нарушение же художественной правды уничтожает искусство. Необходимо исторически оценить, исторически понять, исторически проанализировать, исследовать эпические произведения. В анализе произведений эпоса, созданного в определенных исторических условиях, выявляется чрезвычайно глубокий, тонкий отбор тех нормальных жизненных явлений, которые некогда существовали. Нормы своего времени, собственно говоря, и дают окраску эпосу. То, что в эпос привносится в более поздние времена, может либо противоречить основным, старым нормам, либо же, сливаясь с ними, давать какие-то новые аспекты ранее отраженным нормам, но никогда старая норма, выраженная в эпосе, не может окончательно разрушиться и уступить место чему-то более позднему.

Говоря об отражении современности в эпоху складывания и оформления эпоса, должно помнить, что явления современности, воплощаемые в произведениях эпоса, нередко бывают различны. Для них мы можем воспользоваться словами — пережиток и традиция.

Под традицией мы понимаем такие явления прошлого, которые, накапливаясь, обогащают национальную народную культуру, переходят от поколения к поколению, развиваются и очень много говорят потомкам, исполняющим произведения искусства, в частности произведения эпоса.

Слово же „пережитки“ подчеркивает, что обозначаемое им явление исторически ограничено, что оно — область прошлого. На определенном, последующем этапе истории пережиток может стать — и становится — тормозом в культурном развитии, оказывает вредное воз-

действие и на сознание человека. Такие пережитки в общественном и семейном быту продолжают сохраняться у разных народов. Естественно, что перед исследователем встает вопрос об отношении к нормам, отраженным в эпосе. Исследователь не может, анализируя эпос и раскрывая традиции и пережитки в нем, не учитывать их общественного звучания. Не приукрашивая и не пороча эпоса — этого замечательного достояния национального искусства, — необходимо учитывать, что в нем сохраняются и пережиточные элементы и сохраняются лучшие традиции; анализируя эпос, отдавая ему должное, исследователь, конечно, не может выступать с восхвалением пережиточных явлений, закономерно отраженных в родовом эпосе, как нормальных и неизбежных в тех условиях, но ставших впоследствии бичом, вызывавших бедствия в жизни людей.

Исторический анализ эпоса, данный классиками марксизма — например, Энгельсом в „Происхождении семьи, частной собственности и государства“, — учит нас в эпических сказаниях народа видеть отражение действительности в ее исторических нормах.

* * *

Советская фольклористика, сосредоточив в последние десятилетия особое внимание на анализе идейного содержания и народности эпоса и поставив вопрос о методах изучения его, делает закономерные попытки углубить конкретно-исторический анализ эпических произведений. Имеются уже некоторые достижения, например, в исследовании русских былин — в этой области фольклористы и исследователи древней русской литературы идут рука об руку: на Украине успешно разрабатывается проблематика традиционного украинского эпоса; глубоко и разносторонне обследуются карело-финские руны; написано исследование по истории таджикского фольклора с древнейших времен до 1917 года; с марксистских позиций решен сложный вопрос об исторических судьбах „Манаса“, „Гэсэра“ и некоторых других произведений; большая работа по эпосу осуществляется в Грузии и других республиках СССР. Выпол-

ненная работа в области эпоса значительна. Эпос киргизов, бурят, азербайджанцев и многих других народов стал предметом тщательного изучения, а теоретические споры вокруг него получили широкий общественный резонанс.

Но выполненная работа — только часть тех широких исследований эпоса, которые должны осуществляться. Проблемы генезиса, объективно-исторического анализа, народности содержания и формы эпических сказаний и песен стоят в центре разысканий исследователей. Постановка этих проблем в данной статье лишь обобщает проводимые работы, а вместе с тем выделяет некоторые сложные вопросы, требующие специальных разысканий.





К ПРОБЛЕМЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ И ЖАНРОВОЙ СПЕЦИФИКИ РУССКИХ БЫЛИН И ИСТОРИЧЕСКИХ ПЕСЕН¹

1

Русская наука о народном творчестве подошла к Великой Октябрьской социалистической революции со значительными успехами в собирании и изучении былин и исторических песен. Обширные сборники былин, изданные в XIX — начале XX века, раскрывали перед читателем и исследователем богатства русского героического эпоса и исторической песенной поэзии. По мере пополнения материалов, сосредоточиваемых в архивах и издаваемых отдельными публикациями и сборниками, углублялось исследование.

Суммируя деятельность исследователей и собирателей, можно сказать, что уже в первом двадцатилетии нашего века в результате проведенной передовыми русскими учеными критики взглядов на эпос как на распавшийся древний арийский миф и в результате опровержения положений о заимствовании у зарубежных народов основного состава русского национального эпоса, русская фольклористика утвердила тезис о создании былин и исторических песен в связи с жизнью русского государства в средневековье и в новое время.

¹ Статья публикуется впервые, часть ее, посвященная историческим песням, напечатана в качестве вступительной статьи к сборнику „Исторические песни“, изданному в малой серии „Библиотеки поэта“ в 1957 году.

Наблюдения над исполнением былин сказителями, над бытованием эпоса в XIX и XX веках позволили достичь несомненных успехов при изучении истории былин и исторических песен в период развития капитализма в России, в изучении мастерства отдельных исполнителей эпоса, в исследовании взаимосвязей былин и других жанров народного творчества (прежде всего сказок) и в решении некоторых других проблем. Важным достижением науки являлось уничтожение разрыва между собиранием и изучением былин. Традицией русской науки стало исследование народного творчества на прочной основе собирания его. Соединение в одном лице собирателя и исследователя, всегда обогащавшее работу, было воспринято советской фольклористикой наряду с другими лучшими традициями изучения народной поэзии как одно из завоеваний отечественной науки.

Центральной задачей изучения былин и исторических песен является задача их идейно-художественного анализа. Идейно-художественный анализ раскрывает сущность былин и исторических песен, показывает процесс их зарождения, их первоначального развития, их жизни. Анализируя содержание и форму былин и исторических песен, советские исследователи утвердили положение о классовом характере произведений, о выражении в них идей, отвечающих интересам трудового народа. Народность идей и образов былин и исторических песен особенно ясно раскрывается в исследованиях последних полутора десятилетий. Эти исследования с совершенной очевидностью показывают, что былины и исторические песни в своей основной массе выражают патриотические идеи, утверждают высокие моральные и этические идеалы.

Работы, посвященные былинам и историческим песням, совершенно отчетливо фиксируют народность их содержания и формы и на конкретном национальном материале показывают черты, отмечаемые как свидетельство народности эпических сказаний разных народов. Сказанное не означает, что среди русских былин никогда не существовали и не были записаны собирателями XIX—XX веков отдельные варианты, выражающие ан-

тинородные тенденции. Такие произведения были, и некоторые из них нам известны. Исследователи былин и исторических песен в своих работах говорят о них и отделяют их от подлинно народного, героического эпоса и исторической песенной поэзии¹. Но такие произведения в русском историческом фольклоре, надо признать, сравнительно немногочисленны. Они не составляют значительного раздела, видимо, потому, что самый путь исторического развития русского народа, упорно боровшегося с внешними и внутренними врагами, воспитывал в трудовых массах подлинный патриотизм, чуждый официальному патриотизму эксплуататоров. Патриотизм народа и заставлял из массы исторического фольклора отбирать и сохранять произведения, по своему идейному содержанию отвечающие чувствам и настроениям масс, и отсеивать то, что противоречило их сознанию. Материал отбирался наиболее ценный, вне зависимости от того, кем и когда он был создан.

Если произведение было народно по своему содержанию и форме, оно утверждалось и получало распространение, и при этом не играло роли, создано ли оно чернопахотным крестьянином, бродячим скоморохом, воином-дружинником или еще кем-либо. Значение произведения определяется в первую очередь его идейно-художественными достоинствами. Советская фольклористика утверждает, что представления о классовой замкнутости создателей народного творчества неверны. Исследователи былин и исторических песен, правильно признавая, что произведения исторической поэзии русского народа создавались трудовыми слоями населения, однако, не сводят и не могут сводить народность былин

¹ См., например, статьи В. К. Соколовой „Русские исторические песни XVI века (эпоха Ивана Грозного)“ (сб. „Славянский фольклор“. М., Издательство Академии наук СССР, 1951) и „Песни и предания о крестьянских восстаниях Разина и Пугачева“ (сб. „Русское народно-поэтическое творчество. Материалы для изучения общественно-политических воззрений народа“. М., Издательство Академии наук СССР, 1953). Ср. также работы Б. Н. Путилова („Русское народное поэтическое творчество“, т. I. „Очерки по истории русского народного поэтического творчества X — начала XVIII веков“. М.—Л., Издательство Академии наук СССР, 1953) и др.

и песен к крестьянской классовой принадлежности создателей и исполнителей их.

Проблема идейного значения произведений, народности их содержания и формы неизменно стоит — и должна стоять — в центре исследований, озаряя осуществляемую работу по истории былин и исторических песен. Эта проблема, собственно, и превращает скрупулезное собирание фактов, их систематизацию и историческое осмысление в углубленный труд, раскрывающий процессы создания и развития произведений русского народа на исторические темы, их общественно-воспитательное значение на разных этапах развития народа. Раскрытие народной сущности идей и художественных образов является сердцем в работе над былевым эпосом и исторической песнью, над восстановлением их истории.

Вопрос об истории былин и исторических песен издавна волновал русскую науку. Правильно замечал Ю. М. Соколов, говоря об изучении былин: „Русскому былевому эпосу посвящена большая научная литература... больше же всего сил было затрачено на установление исторической основы былин, а также на определение социальных слоев, в которых и для которых былины слагались“¹.

Несмотря на давность углубленного интереса науки к проблеме истории русского героического эпоса, ясного решения вопроса до сих пор нет. В значительной мере это связано с нечеткостью постановки вопроса об особенностях и признаках жанров исторического эпоса и недоучетом своеобразия судеб эпоса у разноплеменных родственных народов.

Нельзя даже предполагать, что судьбы традиционного эпоса совершенно тождественны у разных народов. Есть, несомненно, общие закономерности возникновения и отмирания жанров, создания и исчезновения той или другой системы художественных образов, существования и изменения поэтического языка, в котором со всей силой выразились особенности мышления народа на данном этапе развития общественных отношений. Но эти общие закономерности приобретают неповторимое

¹ Ю. М. Соколов, „По следам Рыбникова и Гильфердинга“. „Художественный фольклор“, II—III. М., 1927, стр. 3.

своеобразие в зависимости от особенностей исторических судеб данного народа. В истории эпоса у отдельных народов могут появляться такие черты, возникать такие факты, которые отсутствуют (и возникновение которых невозможно) у других народов. Все это заставляет рассматривать не только общность эпических форм творчества у народов мира, но и национальные особенности их, объясняя своеобразие эпоса исторической жизнью народа. Только так можно рассматривать и русские былины и исторические песни.

Даже в сравнении русского эпоса с украинским и белорусским — творчеством народов, связанных друг с другом родством и многовековыми связями, — вскрывается различие его судеб. Укажем, что былины, отразившие события исторической жизни Руси XI—XV веков, в фольклоре украинцев и белорусов не сохранились; они стали достоянием русского народа. Исторический эпос у белорусов в процессе развития белорусского фольклора нового времени приобретает форму прозаического повествования; как новые произведения рождаются исторические песни (они по темам, сюжетам, образам сближаются с некоторыми историческими песнями русских и украинцев). У украинцев в период формирования народности возникает своеобразный жанр думы, неизвестный другим восточным славянам. Этот жанр, наряду с историческими песнями, выражает патриотические идеи борьбы с агрессорами и поработителями; украинские думы и исторические песни создаются в огне борьбы с польскими панами и турками за национальную независимость и за воссоединение с русским народом, и все это накладывает на эпос такую печать, какая не могла лежать на русском эпосе, связанном с другими насущными вопросами — и прежде всего всемерного укрепления русского государства и выхода его на арену мировой истории.

Исторические процессы развития приводят к тому, что и самое создание народного творчества у русских и украинцев приобретает своеобразные черты. В связи с уничтожением скоморошества в XVII веке русский фольклор развивается всецело как непрофессиональное искусство народных масс. В украинском фольклоре со-

храняются обе формы народного творчества: и профессионального и непрофессионального. Профессионализм в создании и исполнении исторического эпоса, отражающего народные движения и борьбу, сообщает большую активность традиционному эпическому творчеству украинцев также и в тот период, когда у русских получают главенствующее значение новые формы исторической поэзии, а старые делаются достоянием отдельных знатоков-„умельцев“.

Эти несколько сделанных замечаний о различии судеб эпического творчества у разных восточнославянских народов, разумеется, не исчерпывают всего, что должно быть отмечено при сравнительном изучении эпоса. Но и указанные детали достаточно убедительно показывают невозможность и недопустимость отождествления процессов эпического творчества у русских, украинцев и белорусов. Механическое перенесение наблюдений над историей русского эпоса на украинский или белорусский неизбежно приведет к глубоким, принципиальным ошибкам. Эпос каждого восточнославянского народа должен изучаться как самостоятельное целое, в котором общие закономерности развития эпического творчества приобретают особенности, обуславливаемые историческими судьбами народа.

Исторические события и характеристики исторических лиц запечатлены произведениями разных жанров, каждый из которых имеет свои особые черты. В русском фольклоре главнейшими жанрами исторической поэзии являются былины и исторические песни. Но, помимо них, существуют и другие, по форме своей прозаические, но многими сторонами связанные с песенной поэзией. Это: исторические предания, легенды и сказки, а в современности — исторический устный сказ с его многочисленными разновидностями. Все эти жанры влияют друг на друга, связаны друг с другом.

Совершенно закономерно в исследованиях о том или ином событии, при анализе образа какого-либо исторического лица привлекаются и песни, и легенды, и сказки, и другие произведения. Естественно возникающая взаимосвязь исторических жанров русского фольклора отнюдь не стирает своеобразия каждого исторического

жанра. Оно обнаруживается даже при самой обобщенной характеристике их. Напомним, например, что предания, легенды и сказки от былин и исторических песен отличаются уже тем, что они рассказываются, а не поются, имеют не поэтическую, а прозаическую форму, гораздо легче варьируемую и свободно импровизированную, чем речитативный и тем более песенный стих. Подвижность и свобода в повествовании прозаических жанров обуславливает значительную легкость изменения произведений и, следовательно, несколько бóльшую возможность использования данной жанровой формы в различных исторических условиях.

Эти общие черты предания, легенды и сказки, однако, не позволяют их слить воедино. От предания и легенды довольно существенно отличается историческая сказка. Она, как правило, повествует не об историческом событии, а об историческом лице, характеристика которого дается в вымышленном повествовании — о том, чего в действительности не было. Историческая сказка, таким образом, обрисовывает исторических деятелей через вымысел, ставит их в необычные, никогда не имевшие места обстоятельства. Это позволяет исторический образ вводить в уже известную, любимую сказку (ср., например, сказки о беспечальном монастыре или о солдате, напускающем мороку, в которых одним из главных действующих лиц оказывается Петр Великий, или сказку о сердитой барыне, в которой на место барыни поставлена Екатерина II, и т. д.).

В отличие от исторической сказки, в исторических преданиях и легендах повествование идет и о событиях и о лицах как о том, что было в действительности. Исторические предания и легенды утверждаются как правда, отрицают вымышленность повествования. Разница между ними заключается в наличии фантастики. Легенда включает в повествование элементы фантастики (иногда строится на фантастических положениях), порожденной религиозными или суеверными представлениями людей (ср., например, легенды об Отрепьеве и Марине Мнишек как о колдунах, о неуязвимости или воскрешении героев и т. д.); естественно, что исчезновение религии и суеверий кладет преграду возникновению новых легенд.

Что касается исторического предания, то оно, сохраняя память о совершившемся событии и говоря о героическом поведении какого-либо деятеля, живет в памяти народа как устная, неписаная история, запечатленная в художественно обобщенных образах; историческое предание реалистически и без религиозно-суеверного осмысления повествует о происшедшем в недавнем или далеком прошлом.

Несомненно, что каждый из упомянутых жанров народного творчества заслуживает специального изучения и что только все они в совокупности составляют исторический фольклор народа. Но нельзя не признать, что среди них былины и исторические песни не случайно привлекли особое внимание русской и мировой науки. Былины и исторические песни русского народа, равно как думы и исторические песни украинцев, замечательны не только глубиной содержания, но и совершенством художественной формы. Это выдвинуло названные жанры на первое место и привлекло к ним такое внимание ученых.

Взятые в совокупности, былины и исторические песни дают богатый материал для суждений о формировании и изменении русского народного творчества, отражающего исторические события. Анализ этих двух жанров может быть положен в основу изучения изменений в характере образов народного творчества, отражающих на разных этапах развития государства жизнь народа. Воссоздавая историю былин и исторических песен, надо прежде всего определить взаимоотношения этих двух жанров. Исследователи по-разному судят о соотношении былин и исторических песен. В настоящее время наиболее ясно выявляются следующие взгляды.

Некоторые исследователи придерживаются теории происхождения былины из исторической песни, выдвинутой и обоснованной в свое время А. Н. Веселовским. Согласно этой теории, былина появляется в результате исчезновения из памяти точных представлений об исторических фактах, постепенного искажения образов и сюжетных представлений под воздействием существующих схем и форм поэзии. Частный случай переработки исторической песни о Скопине-Шуйском в былевое по-

вестование, зафиксированный Н. Е. Ончуковым на Печоре, обычно приводится как доказательство справедливости этой теории. Теория происхождения былин из исторических песен по существу противостоит утверждению закономерностей изменений в изображении исторической действительности на разных этапах развития общества. Жанр при этом рассмотрении вопроса предстает вечной и несменяемой категорией народного творчества; закономерность возникновения и естественного умирания жанра или же сохранения его лишь как части художественного наследия прошлого — этой теорией отрицается.

На других позициях стоят ученые, утверждающие, что былина и историческая песня — одновременно (или почти одновременно) возникающие и параллельно существующие жанры. Эта концепция известна в двух редакциях, различающихся по хронологии прикрепления произведений: одни ученые считают, что жанры былин и исторических песен появляются в Киевской Руси XI века; другие — в Московском государстве в XV—XVI веках. Те из ученых, которые стоят за московское происхождение былин и исторических песен (в дореволюционной науке эта точка зрения была изложена в работах М. Е. Халанского; ср. также работы С. К. Шамбинаго и некоторых его учеников), основывают свои суждения на том, что мы не имеем записей былин, сделанных в Киевской Руси. Форма эпических произведений известна нам только по записям XVIII—XX веков; следовательно, по мнению сторонников взглядов М. Е. Халанского и С. К. Шамбинаго, каков был эпос в XI—XIV столетиях — сказать нельзя: форма, а в известной мере и содержание и образы, согласно этой теории, исторически непознаваемы. Своеобразие поэтической образности былин, которое существенно отличает их от исторических песен, отразивших события XVI—XVIII веков, отрицается как характерный признак жанра и считается принесенным волшебными сказками. Внеисторический подход к образности народного творчества и к жанровой характеристике фольклора здесь, с нашей точки зрения, совершенно очевиден.

Сторонники киевского происхождения былин и истори-

ческих песен смотрят на возможность реконструкции жанров фольклора Киевской Руси иначе, чем представители „московской теории“. По мнению этой группы ученых, жанр можно реконструировать на основании анализа памятников древней русской литературы. Попытки такой реконструкции жанра исторической песни по данным литературы XI—XIII веков наиболее ярко отражены в коллективном труде „Русское народное поэтическое творчество“, изданном коллективом ученых Института русской литературы¹. Самое построение глав этой книги, характеризующих фольклор X—XVII веков, определено указанной теорией. Раздел „Народное поэтическое творчество времени расцвета древнерусского раннефеодального государства (X—XI вв.)“ вслед за общей характеристикой содержит главу „Исторические песни и предания X — первой половины XI века“, в которой на основании летописных сказаний делается попытка реконструировать жанр древнерусской исторической песни. Характерно, что при этом особенности художественного образа исторической поэзии не анализируются (да и не могут анализироваться: анализ образной системы, анализ своеобразия отражения действительности в былинах и исторических песнях показал бы серьезные изменения в восприятии текущих исторических событий, которые, собственно, и определили различия в художественной ткани этих последовательно возникающих жанров народного творчества).

Изложенные взгляды на время происхождения былины и исторических песен и на их взаимосвязь вызывают возражения, потому что поэтическая образность и жанровая специфика произведений рассматриваются без учета их обусловленности развитием общества. Стремление исторически осознать жанры русского народного творчества неизбежно приводят к выводу о том, что былины и исторические песни возникли в разные исторические периоды жизни народа. Согласно этому взгляду русские и украинские исторические песни возникают

¹ „Русское народное поэтическое творчество“, т. I. „Очерки по истории русского народного поэтического творчества X — начала XVIII веков“. М.—Л., Издательство Академии наук СССР, 1953.

в процессе формирования великорусской и украинской народности, основная же масса былин сформировалась в более ранний период — в условиях существования древнерусской народности — и по характеру своей образности сближается со „Словом о полку Игореве“ и произведениями, близкими ему. Следовательно, в известном смысле былины должны быть признаны достоянием русского, украинского, белорусского народов, восходящих к единой древнерусской народности.

Сторонники данного взгляда доказывают, что жанры былин и исторических песен отличаются друг от друга по тому, как они отражают факты истории, по особенностям образности; для них характерны различные формы повествования, обусловленные экономическим и общественным состоянием исторических периодов жизни народов. Былинам — жанру более древнему, чем исторические песни, — в свою очередь предшествовал эпос, по всем данным, создававшийся теми племенами и группами племен, из которых формировалась народность. Элементы сказаний родоплеменного эпоса вошли и в былины, которые отразили величественные события создания древней Руси и ее напряженную борьбу за свободу и национальную независимость.

2

Суммируя наблюдения над особенностями отражения исторической действительности в былинах, можно в первую очередь отметить следующие черты.

Отличительными признаками былин является такое освещение происходившего в реальной жизни, для которого характерно объединение сходных событий в обобщающем повествовании, включающем исторические факты как деталь, частность, подчиненную трактуемой теме. Нам неизвестны отдельные былины о битвах на реках Узе, Гзе, о Липецкой битве и т. п.; нам неизвестны былины о разорении Владимира, Рязани и других городов во время татарского нашествия; былины не рассказывают ни об Александре Невском, ни о Дмитрии Донском, ни о многих других героях древней Руси. События раз-

ных десятилетий и столетий объединились по сходству положений в былинах о жизни и борьбе древнерусского государства и обусловили характер и систему образов воинских и бытовых былин. Многие образы фольклора, дошедшие до современности, зародились в то отдаленное от нас время. Еще в Киевской Руси создается, например, эпический образ Киева и Киевской земли как матери русских городов, выразивший появляющееся в сознании людей представление о единстве государства и государственного объединения древнерусской земли.

В эпическом творчестве того времени, создававшемся в различных княжествах Руси, обозначаются два главенствующие центра: Киев и Новгород. Былины упоминают разные города — Чернигов (его освобождает от татар Илья Муромец, „владыка черниговский“ поручается за Ивана Гостиного сына, спорящего с князем Владимиром, и т. д.), Ростов (из него в Киев едет Алеша Попович), Сурож (около него на Сороке-реке поместье Чурилы Пленковича, в которое приезжает судить суды князь Владимир), Галич и Волынь (из них в Киев приезжает Дюк Степанович) и другие. 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 бывшее главенствующее значение. Следует напомнить, что уже Андрей Юрьевич Боголюбский (княжил в 1157 — 1174 гг.), отказавшись жить в Киеве и переехав во Владимир, осуществил в 1169 году поход на Киев, в котором удельные князья разгромили старинный стольный град.

Эпический образ Киева продолжает жить как художественный синоним единой древнерусской земли, древнерусского государства. И даже Новгород русских былин сочетается с Киевом как город, сопоставляемый и в некоторой мере дублирующий стольный град Киев. 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 веке просили себе князя из киевских княжичей, киевляне по происхождению — Добрыня и тысяцкий Путята крестили Новгород, Владимир Святославич княжил сначала в Новгороде, а потом в Киеве, вначале новгородским, позднее киевским князем был Александр Невский, и т. д. Понятно, что исторически существовавшие связи Киева и Новгорода должны были отразиться в сочетании, даже некотором смешении образов и событий этих двух древнерусских центров.

Так, былина-стих о сорока каликах со каликою, связываемая исследователями с паломничеством новгородцев в Царьград, приурочивается к Киеву — в нем совершается и обвинение атамана Касьяна в краже чаши князя Владимира и чудесное избавление его от смерти; былина о Хотене Блудовиче, рассказывающая о ссоре двух вдов — Блудовой и Часовой, — завершается вмешательством князя Владимира, отдающего дочь Часовой вдовы Чайну Часовичну замуж за Хотена. Общие черты так называемых былин киевских и былин новгородских порождали споры исследователей о том, куда следует отнести образы героев таких былин, как „Ставер Гоудинович“, „Чурила Пленкович“, „Дюк Степанович“ и некоторые другие. Эти споры, в сущности, были отражением того, что былины киевского и новгородского приурочения взаимно дополняют друг друга и составляют единое целое, в котором благодаря своеобразию исторического положения Новгородского и Киевского княжеств сложилось некоторое различие в тематике.

Киевское княжество, которое лежало в центре русских земель, принявших первые удары татар, естественно, в эпосе предстало как образ Руси, противостоящей врагам; воинская тема в киевских былинах звучала 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 положение среднерусских и южнорусских княжеств, предстал главным городом в былинах о событиях мирной жизни. Так Киев и Новгород в эпосе сочетались как разные аспекты одного исторически создан-

ного образа — образа русской земли, русского государства. Символическое значение этих образов Руси едино, и с ними связаны многие другие образы, сюжеты, темы народного творчества XI — XV веков.

Героический эпос утверждал идею единства, могущества древнерусского государства, способности его 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: междоусобная борьба феодалов, сепаратная политика князей, обессиливавшие Русь, не воспевались народом, и потому их отражение можно усмотреть лишь в крайне немногих произведениях. Видимо, если и создавались произведения о борьбе княжеств друг с другом, то они почти не дошли до нас; 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 как там в состязаниях победил Чурилу Пленковича, первоначально, видимо, существовала как памфлет на Киев, созданный в Галицком княжестве, борвшемся за первенствующее положение на Руси. Под покровом повествования о подвигах Дюка в Киеве можно ясно разглядеть возвеличение богатств, могущества Галича и опорочивание Киева, киевского князя, обычаев киевлян. В вариантах былины 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 по-

¹ А. Н. Веселовский. Южнорусские былины, VI. Дюк Степанович и застольные параллели к песням о нем. Сборник Отделения Русского Языка и Словесности Академии наук, т. 36, № 3, 1884;

весть — „Сказание об Индии богатой“ (иначе: „Эпистола пресвитора Иоанна“ или „Сказание об Индийском царстве“). По предположению В. Ф. Миллера, эта повесть была занесена в Галич во время княжения Ярослава Осмомысла, — его упоминает „Слово о полку Игореве“, как могущественного князя, преграждающего врагу путь с запада. „Сказание об Индии богатой“ получило известность в Галиче как раз в то время, когда Киев терял свое бывшее значение. В таких условиях было естественным использование образов этой повести при создании песни-памфлета на Киев: образы повести, рисующие богатства сказочной Индии, были перенесены на Галич (см. описание богатств Галича в былине: золотые крыши, чудесные деревья, чудесная река, богатства матери Дюка и т. д.), Киев же был представлен резким контрастом ему, как город, незаслуженно пользующийся широкой славой. Вторую половину XII — начало XIII века, следовательно, надо считать временем зарождения этого памфлета на Киев.

Однако первоначальное значение памфлета не было сохранено былиной „Дюк Степанович“. Возвеличивание борьбы княжеств за главенство было чуждо народному эпосу, и совершенно закономерно, сохраняя эту былину, выделяющуюся своими художественными достоинствами, народ заменил тему феодальной раздробленности Руси темой богатства киевских и некиевских богатырей, разработал их характеристики, дал оценку моральных, этических качеств героев эпоса.

В условиях суровой борьбы с врагами на первый план выдвигалась воинская тема богатырского подвига. Эта тема, порождавшаяся жизнью, давала многочисленные сюжеты героических былин. Память о битвах с татарами сохранялась в эпосе и 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

В. Ф. Миллер. Очерки русской народной словесности, т. I, 1897. Глава: Отголоски галицко-волынских сказаний в современных былинах.

с полчищами татаровой к граду Киеву, и в названии былины — о Калкском (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, охраняющие русские поля, леса, степи. Но на заставе бывает и больше богатырей — семь, девять, двенадцать, — тогда перечисляются и другие имена их. Застава стережет Русь, смотрит — „не прокурила бы где кúревка, не пропорошила бы где порошица, не проехал бы чужеземная нахвальщина“. В былинах, в которых повествование начинается с изображения всей заставы, в дальнейшем обычно выделяется один богатырь, чей подвиг и описывается. При этом образ заставы получает развитие не только в описании борьбы богатыря с „чужеземной нахвальщиной“, но и в противостоянии угрозе врага, нередко имеющей глубокий смысл символического выражения намерения уничтожить Русь. Самохвально кричит вражеский воин:

— 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 означало нечто большее, чем простое уничтожение церквей на Руси. Известно, что древняя русская культура была связана с деятельностью церквей. Со времени Ярослава Мудрого при церквях 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 того времени — литературе, письменности, искусству. Вот почему на этом моменте останавливается внимание при рассказе о замыслах врага, пришедшего на Русь. Угроза взять князя в полон, княгиню в наложницы, как и угроза чернедь-мужиков повырубить, — ясна. В этой формуле вражеской угрозы значитесь намерение „нахвалящины“ уничтожить на Руси не только правителя ее, а вместе с тем независимое управление, но и русский народ. Ответом на угрозу врага уничтожить Русь, ее культуру, ее независимость, самый народ и является подвиг богатыря, стоящего на заставе богатырской.

Замечательное обобщение содержится и в новеллистических былинах, темы которых дала жизнь селений и городов Руси. Среди образов этих былин выдающимся следует признать образ земледельческой Руси, созданный в знаменитой былине о Микуле Селяниновиче. Тема народного труда воплотилась в описании пахоты Микулой земли и вызвала идеализацию его образа, самой работы его, описание великолепия сохи, превращенной в эпосе из убогого крестьянского пахотного приспособления в совершенное орудие, созданное из дерева, золота и серебра руками пахаря-оратая.

Все эти и подобные им образы древнерусского народного эпоса — образы эпического Киева, князя Владимира, богатырей, могучего пахаря и другие — воплотили представления народа о Руси, ее независимости, о героической борьбе непокоримого народа за свою свободу, о культурных преобразованиях, об общественной жизни и деятельности. История обобщалась в поэтических произведениях, рождались образы, появились в ряде случаев символы, обозначающие те или другие реальные факты исторической действительности.

В процессе бытования былин созданные в них образы изменялись. Нашествие татар, суровая борьба древней Руси с ними, завершившаяся их разгромом и

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. Эти темы, нередко исторически более раннего времени, однако, были отодвинуты на второй план, а во многих случаях приобрели новое звучание, отвечающее задачам современности (так случилось, например, с былинами о Добрыне, созданными в XI—XII веках, в которых стала преобладать та же „татарская тема“).

С содержанием былин в тесном единстве находилась их форма. Не только темы, идеи и образы были рождены действительностью древней Руси. Та же действительность обусловила форму былин, оттеняющую своеобразие их как особого, исторически возникшего жанра народного творчества. В форме былин обнаруживаются отчетливые связи их с формами творчества предшествующих эпох. Это естественно. Жанр былин, отражавший стремление осмыслить современную и недавнюю историческую действительность, не появлялся на пустом месте. Ему предшествовало эпическое творчество родового строя, разрушаемого формирующимся классовым обществом. Разрыва между старым и новым эпосом быть не могло. Традиции древнего эпоса и мифологии должны были сохраняться в былинах — древнем эпосе феодальной Руси.

Есть все основания сказать: особенности поэтической образности и поэтического языка былевого эпоса обусловлены исторической сущностью самого жанра, возникшего на ранних этапах русского государства, когда еще сохранялись черты мифологизирования природы и общества. С возникновением феодального государства типические представления предшествовавшего 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 (сравни указанные образы Киева, киевского стольного князя,

средневековых русских церквей, героических образов деятелей древней Руси и т. п.) с обобщающими типические явления 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 Нерпы-реки, вступающей в бой с татарами, как в „Сухмане“, морского царя из „Садко“ и т. п.). Ведущими в поэтике былины являются образы, порожденные исторической действительностью; им сопутствуют все остальные, получающие значение характеристики исторических явлений. Таким образом, самая поэтика былины выявляется как образная характеристика истории Руси в ее развитии до образования московского многонационального государства.

Композиционное строение былины в известной мере связано с их установкой на историю. Былина часто как бы обрамляется так называемыми 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 сказителями не требовали их развития.

Запев по своему содержанию не связан с тем, что излагается в былине. Он имеет характер самостоятельной картины, предшествующей основному эпическому рассказу. Таков, например, запев в варианте былины о Соловье Будимировиче из сборника Кирши Данилова „Древние российские стихотворения“:

Высота ль, высота поднебесная,
Глубота, глубота, окиян-море,
Широко раздолье по всей земле,
Глубоки омуты днепровские¹.

¹ К и р ш а Д а н и л о в. Древние российские стихотворения. СПб., 1901, № 1, стр. 1.

Эта великолепная картина Руси, так же как и другие запевы, подготавливала внимание слушателей и создавала соответствующее настроение. Помимо того, запев, исполняемый, пока слушатели еще только собирались вокруг певца, давал возможность начать былину уже перед собравшейся аудиторией.

В отдельных случаях запев тематически сближается с былинным повествованием; но содержание запева и при этом отличается от того, что говорится в былине. Так, например, былина о Василии пьянице начинается запевом, рассказывающим, как туры идут около Киева и видят, что на стене плачет красна девица, сама пресвятая богородица; она знает: быть Киеву разоренному. Тема запева та же, что 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 заклинал, что ни он, ни его дети, ни внучата никогда не придут на Русь.

Исход — это концовка былины, краткое заключение, подводящее итог, или же прибаутка, добавляемая в конце. Краткое заключение бывает различно: „То старина, то и деяние“, „На том Соловью и славы поют“, „Синему морю на тишину, добрым людям на послушание“, „На том старинка и покончилась“ и т. д.

Можно предполагать, что этот тип исхода был порожден стремлением подчеркнуть окончание рассказа о подвиге богатыря и не был связан с профессионализмом средневековых мастеров народного творчества. Такие исходы — массовое явление в былинах. Но есть и другие исходы, которые, видимо, были разработаны скорморохами — профессиональными мастерами искусства, чеканившими и осложнявшими 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 Кисеве;
Церковное пенье в Москвѣ-городѣ;
Славный звон во Новѣ-городѣ;

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 солдаток 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, стилистически с ним не вяжется, но дает разрядку напряжения, вызванного у слушателей эпическим повествованием. Такая разрядка важна при исполнении подряд нескольких былин; она как бы подготавливает слушателя к восприятию нового произведения, перебивая настроение, вызванное только что исполненным. Опыт профессионалов, всегда учитывавших настроение и активность восприятия аудитории, вызвал к жизни исход — прибаутку. Самая былина обычно начинается с зачина, определяющего место и время действия. В большинстве былин, объединяемых вокруг Киева, зачин указывает, что события происходят в этом древнем стольном городе при князе Владимире. Это указание связывает былинку с историческим фактом борьбы славян с кочевниками, следовательно, определяет время событий, совершившихся в древней Руси (и именно до создания Московского государства).

Зачин непосредственно переходит к выделению героя произведения, чаще всего пользуясь 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

¹ П. Н. Рыбников. Песни, т. II, 1910, № 194, стр. 601.

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 образа. Итак, 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 (преданностью родине, стремлением 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, наиболее последовательно и полноценно 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 повторений, бывшей вначале не только частностью поэтики, но и прямым обозначением сложности и длительности совершаемого. Число „3“ — первое в порядке чисел, содержащее представление о многократности („1“ и „2“ этим не характеризуются, держа в себе понятие единичности или простого удвоения). Отсюда эпическое значение „трех“ и чисел, производимых от них: 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 семь или двенадцать бога-

тырей. Богатырь совершает три поездки богатырские (ср., 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 Сокольников. 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, говорящей о множестве проходящего времени и о длительности ожидания Добрыни его верной женой:

День-то за день будто дождь секёт,
А неделя за неделей как трава растёт,
Год-то 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 подчеркивания 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.

Такую же большую роль в былинах играет гипербола, используемая также для характеристики героя и его подвига. В отличие от троекратности, гипербола дает не протяженность во времени или указание на множественность лиц и действия, а преувеличенность описаний или свойств и качеств былинного персонажа. Гиперболично, например, описание полчищ врагов, наступающих на Русь (их тьма тьмы — поэтическое выражение мысли, что они необозрваемы глазом). Бо-

¹ А. Ф. Г и л ь ф е р д и н г. Онежские былины, 1873, № 5, стр. 42.

гатырь — в особенности Илья Муромец (ср. также Сухман и другие) — характеризуется преувеличенным описанием силы как существенного качества воина. Гипербола лежит в основе изображения врагов Руси (ср., например, Тугарина Змеевича, Идолища 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 изображений 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 — ср. „Илья и Калин-царь“; враги, захватившие Киев, представлены одним образом Тугарина Змеевича, и т. д.).

Основная повествовательная часть былины обнаруживает широкое применение также приемов параллелизма, ступенчатого сужения, исключения единичного из множественного, антитезы и др. Посредством использования этих приемов характеризуется образ, поступки героя и т. п. В использовании этих приемов, равно как и при введении устойчивых эпитетов, сравнений и проч., былины сливаются с другими жанрами крестьянского фольклора, сформировавшимися в условиях феодализма.

Текст былины подразделяется на постоянные (так наз. „*loci communes*“) и переходные места. Переходные места — части текста, созданные или импровизируемые сказителем 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 высокохудожественные образцы отточенных многими поколениями исполнителей формул, описывающих важные моменты в повествовании (например, описание

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.

Содержание, образы, поэтика былин объясняются исторически. Они отразили действительную жизнь и выразили особенности мировоззрения на определенном этапе развития древнерусской народности. Возникнув в условиях Киевского государства, былины не оставались неизменными. Сохраняя характерные жанровые особенности, былины совершенствовались и обогащались, отражая борьбу русского народа за свободу и национальную независимость. Являясь в целом эпосом древнерусской народности, былины об отдельных богатырях во многих случаях первоначально имели локальный характер. Эта черта древнерусского эпоса не могла оставаться неизменной; с изменением общественных условий былины эволюционировали. Основная направленность этой эволюции — превращение из областных сказаний, какими они нередко первоначально были, в сказания общерусские.

Процесс этот легко может быть прослежен на примере истории былин об Илье Муромце, образ которого постепенно становится в центр русского героического эпоса, в связи с чем на основе ранее существовавшей былинной традиции создаются новые произведения об Илье (ср., например, соотношение былин „Илья и Калин-царь“, „Илья и Идолище Поганое“ с былинами о Михайле Даниловиче и об Алеше Поповиче и Тугарине Змеевиче); локализация образа Ильи Муромца и прикрепление сказаний о нем к разным областям южной, северо-восточной и северной Руси, наконец канонизация его образа, могут быть поняты, как отражение того

же процесса формирования общерусского народного эпоса в ходе борьбы с татарским игом, борьбы за национальную свободу и независимость.

Этот же процесс создания общерусского эпоса, процесс обобщения областных сказаний и образов богатырей убедительно раскрыт Д. С. Лихачевым в статье „Летописные известия об Александре Поповиче“¹. Статья доказывает, что образ местного ростовского богатыря становился образом общерусским в процессе преодоления сепаратистских тенденций и объединения сил Руси в борьбе с татарами.

Все подобные изменения былевого эпоса, происходившие в XIII—XV веках, не нарушали жанровых особенностей былин. Своеобразие отражения в них исторической действительности во всех основных чертах сохранялось. И все же выработанные формы исторического повествования в былинах не могли быть вечными. Новое время рождало новые потребности. Традиционный характер былинных образов и установившиеся приемы повествования постепенно начинают сковывать свободу творчества и перестают отвечать возникающим в новых условиях требованиям иного, чем раньше, отображения исторических событий, потребности точного воспроизведения отдельных фактов и обрисовки образов отдельных исторических лиц.

Интерес и внимание к историческим событиям, совершающимся в данную эпоху в народе, с течением времени не только не уменьшается, но усиливается. Изменения в общественной и экономической жизни Руси после уничтожения татарского ига обуславливают изменения культурной жизни народа, его искусства и литературы. Закономерным в условиях XV—XVI веков является формирование новых жанров в литературе, новых течений в искусстве. В народном творчестве частным выражением изменений в области искусства следует считать оформление жанра исторических песен. Появление этого жанра, первые про-

¹ См. „Труды отдела древнерусской литературы Института русской литературы“, т. VII, 1949, стр. 17—51.

блески которого относятся к более раннему времени¹, однако, не может быть представлено как механическая и полная замена им былин. Былина продолжает жить наряду с историческими песнями. Исполнение их дает богатые возможности для совершенствования народного творчества. Искусство сказывания былин ведет к совершенствованию образов богатырей, к обогащению былинных сказов.

Русская фольклористика достаточно убедительно показала, что до тех пор, пока былины исполнялись устно, они не имели застывшей, неизменяемой формы. О большой роли сказителей в творческом исполнении былин убедительно говорят специальные исследования². Но эта жизнь былин все же стала другой по сравнению с тем, что было до XVI века. Состав сюжетов былевого эпоса доказывает, что с XVI столетия новые сюжеты былин черпаются преимущественно из повести и сказки, а не из событий исторической действительности. Правда, эти новые былины XVI—XVII веков нередко связывают используемые литературные и фольклорные сюжеты с исторической действительностью (так, например, было с созданной в это время былиной о царе Соломоне и Василии Окуловиче), но эти связи имеют характер исторического осмысления неисторических по своей сущности произведений, а не прямого и непосредственного отражения событий истории в сюжетах и образах вновь создаваемых былин.

В целом былина, как и литература Киевской Руси, в условиях Московского государства начинает осознаваться культурным наследством, искусством прошедшего времени, драгоценные образы которого вдохновляют, впечатляют и могут быть использованы при создании современных произведений. Именно потому былины начинают более широко использоваться в ли-

¹ Ср. песни об Авдотье Рязаночке, связываемую с нашествием татар на Рязань, и о Щелкане Дудентьевиче, отразившую восстание в Твери 1327 г.

² Ср. например, А. М. Астахова, „Русский былинный эпос на севере“. Петрозаводск, 1948; сборник Ю. М. Соколова, В. И. Чичерова „Онежские былины“. „Летописи Государственного литературного музея“, кн. 13. М., 1948.

тературном творчестве. Образы богатырей и рассказы о них включаются в летопись, которая нередко детализируется за счет пересказа преданий и былин (ср. Воскресенскую, Никоновскую летописи и др.). Но особенно замечательно обращение к образам богатырей в воинских повестях — „Сказании о киевских богатырях, как ходили в Царьград“ и в повести о Сухмане¹.

„Сказание о киевских богатырях“ — рукопись XVII века; но самое произведение датируется более ранним периодом. Оно творчески использует былины об Илье Муромце и Идолище Поганом и рассказывает о богатырях, прославляющих 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 гиперболически устрашающем виде врага — Идола Скоропеевича, у которого между очами можно поместить стрелу, между плечами — сажень, голова которого с пивной котел; также в описании битвы и др.).

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, подчеркивая роль Москвы в развитии Европы и восточных стран. Подвиг

¹ Ср. работы: А. В. Позднеев, „Сказание о хождении киевских богатырей в Царьград“ (в сб. „Старинная русская повесть“ М.—Л., 1941); А. П. Евгеньева, „Сказание о киевских богатырях“ (в „Трудах Отдела древнерусской литературы Института литературы АН СССР“, т. V. М.—Л., 1948, стр. 108—128). Трактовка „Сказания“ как записи былины, а не литературной повести, имеющаяся в некоторых работах, сомнительна. Скорее всего это повесть, а не фольклорная запись. Повесть о Сухмане см. в публикации В. И. Малышева, напечатанной в „Известиях Отделения русского языка и литературы АН СССР“, 1954, вып. 3, и в изданной им книге.

былинного богатыря в чужих землях в сознании современников связывался с укреплением взаимоотношений Руси со странами Запада и Востока.

Несколько в ином плане раскрывается традиционный образ былинного богатыря в другой повести — в повести о Сухмане, написанной в XVII веке как 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 — там богатырь и 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 вовеки“.

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, воспроизводящего одну из замечательных народных былин, — сюжет 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 патриотизм, стремление защитить Русь от врагов. Повесть совершенно отчетливо воспроизводит былинный сюжет, меняя в нем лишь роль стольного князя, который из правителя, безрассудно расправляющегося с богатырем (ср. былину), становится государем, знающим цену богатырского подвига. Такое изменение образа былинного князя было закономерно в литературе того времени, оно диктовалось существовавшей исторической обстановкой, отражало укрепление абсолютизма.

Итак, былины сохраняются и в ту пору, когда основной формой исторической поэзии народа становится

историческая песня. Былины в отдельных районах страны живут вплоть до XX века и вызывают к себе творческое отношение в народе¹, но не как к искусству, повествующему о современности, а лишь как к художественному наследству, к ценной и могучей традиции в описании исторического прошлого.

Для народных масс былина была повествованием о далеком историческом прошлом. Об исторической современности в новых условиях жизни рассказывали произведения нового жанра народного творчества — исторические песни.

3

Исторические песни строятся иначе, чем былины. Жанровые отличия исторических песен заключаются прежде всего в том, что они, как правило, стремятся к образному воспроизведению конкретных событий, к четкости сохранения памяти о них. Если в песнях и встречаются элементы фантастики, то они немногочисленны и обычно не связаны с древними верованиями и мифологическими образами. В традициях поэтики историческая песня уже с XVI века начинает тяготеть не столько к былевому эпосу, сколько к песенной массовой лирике, в которой народные массы издавна повествовали о своей повседневной жизни, о борьбе, шедшей день за днем.

Отличием исторических песен от былин является также то, что они неоднородны: жанр исторических песен включает произведения разного склада. Многообразие исторических песен вполне объяснимо: произведения с исторической тематикой, создававшиеся в XVI—XIX веках, не могли быть совершенно однородны — слишком глубоко в эти столетия менялась жизнь. Этот жанр развивался сначала в условиях укрепления феодализма, затем разложения его и роста капиталистических отношений, в условиях развития капитализма в России.

¹ Об этом см. в статье „Сказители Онего-Каргопольщины и их былины“. „Летописи Государственного музея“, кн. 13, 1948.

Исторические песни XVI—XIX веков объединяют произведения, сближающиеся по стилю со старой эпической былиной (например, ряд песен XVI — начала XVII века), тождественные с так называемой протяжной лирической песней, воспроизводящие стилевые особенности плачей по умершим (плач о Скопине Шуйском, о Петре I и др.), песни типа народных баллад (см. песни о татарском полоне и побеге из него), воинские походные песни, народные песни, форма которых определена воздействием литературных произведений, а также песенные переработки стихов поэтов.

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, отдельные варианты которых упоминают имена исторических лиц и тем самым позволяют их включить в число исторических песен; другие же варианты этих баллад остаются безыменными и не связываются ни с образом исторического лица, ни с событием¹. Многие солдатские песни, рассказывая о тяготах солдатской службы, о походах или же о непосильных „государственных работах“², хотя и не содержат непосредственных упоминаний о событиях, все же могут быть включены в историческую песенную поэзию народа, так как создают правдивые картины народной жизни в связи с проводимыми русским государством мероприятиями внутренней и внешней политики.

¹ Ср., 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 сборнике П. В. Киреевского „Песни“, вып. 5—9, 1863—1872.

² Ср., например, песни о работе на Ладожском канале, о работе в рудниках и др.

Перечень разновидностей исторических песен, свидетельствующий о богатстве жанровых форм, подчеркивает положение: по содержанию историческая песня является продолжением русского былевого эпоса, но по стилю, по поэтике она органически связана с лирической песенной поэзией народа.

Неоднородность исторических песен заставляет рассматривать их жанровую специфику в процессе изменений из века в век.

Древнейшая группа исторических песен — XVI века — стоит в начале жизни жанра. Песни XVI—XVII столетий связаны со значительными переменами в истории государства и народа, происходившими в связи с укреплением возглавленной Москвой Руси, сбросившей с себя татарское иго. Рассмотрение исторических песен циклов „Грозного царя“ и отчасти „Смутного времени“ со всей очевидностью показывает, что централизация Русского государства отразилась в народном творчестве не только созданием песен и сказаний, рассказывающих об исторических событиях в жизни народа, но и появлением новых образов, и изменениями поэтических особенностей вновь создаваемых произведений. Наряду с сохранением и использованием традиционных былинных образов (например, образа Киева — синонима русской земли, богатырей — ее защитников, князя Владимира — верховной власти и др.) 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, сохранившихся и в наше время в устном исполнении, исторических песен XVI века — песня о взятии Казани — говорит о начале Москвы. Иван сударь Васильевич царицу казанскую „пожаловал“, привел в крещеную веру, 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.

¹ К и р ш а Д а н и л о в. Древние российские стихотворения, 1901, стр. 120.

Та же тема основания Московского царства звучит и в песне об убийстве Грозным сына. Грозный царь похвально на пиру, что измену он поывел из Пскова, из Новгорода — из самой каменной Москвы; в каменной Москве воцарился:

Царя Семена под мир склонил,
Снял с царя порфиру царскую,
Привез я порфиру в каменну Москву,
Крестил я порфиру в каменной Москве,
Эту порфиру на себя полóжил,
После этого я стал пресвитер-царь,
Грозный царь Иван Васильевич!¹

Тема наследования Москвой знаков царского достоинства и возвеличения Москвы, как сердца государств мира, разрабатывалась уже литературой XV века (ср. „Сказание о князьях Владимирских“, „Повесть о Вавилонском царстве“ и др.). Но в народной поэзии полноценно эта тема была развита только в XVI столетии.

Москва как синоним Руси, Русского государства, значится и в песнях так называемого „смутного времени“. Об этом говорит песня-плач Ксении Годуновой, где въезд в Москву Григория Отрепьева воспринят как покорение им Руси; песня о въезде Филарета в Москву, сливающая Москву и Русь (ср. начало песни: „Зрадовалось царство Московское и вся земля святорусская...“), записи для Ричарда Джемса 1619—1620 гг. и другие.

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 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 ними².

¹ П. В. К и р е е в с к и й. Песни, вып. VI, 1864, стр. 94—95.

² Об отголосках эпохи Ивана Грозного и смутного времени в былинах см. работы В. Ф. Миллера в „Очерках русской народной словесности“, тт. I—III (1897, 1910, 1924).

Народное творчество сопутствовало истории народа не только рассказом о совершающихся событиях, но и создаваемыми образами, своеобразием самого повествования. В XVI веке исторические песни, говоря о современности, во многом сохраняли традиции былевого эпоса, но во многом они уже шли своими, новыми, диктуемыми жизнью путями. Цикл исторических песен о событиях царствования Ивана Грозного — как бы звено между традиционными былинами и исторической песенной поэзией XVII и более поздних столетий. Строение песенной строки, поэтический язык, композиционные приемы исторических песен XVI века (а из песен начала XVII века песни об отравлении М. В. Скопина-Шуйского) еще настолько близки поэтике былин, что в условиях севера, в тех районах, где былины и в XIX—начале XX века сохранялись как живой жанр, отдельными сказителями они могли перерабатываться, сливаясь с былевым эпосом (ср., например, печорские варианты песни о смерти М. В. Скопина, вариант А. Я. Крюковой песни об убийстве Иваном Грозным своего сына и некоторые другие тексты)¹. Эта связь поэтики былин о киевских и новгородских героях с поэтикой некоторых песен XVI—начала XVII века отличает ранние исторические песни от всех последующих. Отличия по всем данным ощущались и самими исполнителями и слушателями исторической песенной поэзии. Как бы то ни было, нет ни одного случая былинной обработки исторических песен второй половины XVII века

¹ Как показывают записи былин XIX и XX веков, еще в середине XIX века 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 века русские былины становятся все большей и большей редкостью, сохраняя свою древнюю речитативно-повествовательную форму преимущественно в исполнении северо-русских сказителей. В казачьих южно-русских районах сохраняются отрывки былинных сюжетов. Эти так называемые „казачьи былины“ совершенно меняют 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).

и последующего времени. Это, видимо, было обусловлено существовавшей действительностью.

С поэтикой былин могут быть сближены прежде всего песни об убийстве Иваном Грозным сына, версия песни о Кострюке, сохраняющая отзвуки сватовства Грозным Марьи Темрюковны¹ (версия же, трактующая приезд Кострюка и Марьи в Москву как вражеский набег, от этой традиции в большинстве случаев отступает), печорские варианты песни об отравлении Скопина² и некоторые другие песни, подобные перечисленным.

В группе исторических песен, по поэтике сближающихся с былинами, можно встретить и зачин, 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 (ср., например, 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 тоекратными 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 (ср. в ней описание пути Авдотьи в турецкую землю и ответ Авдотьи Бахме-турецкому). Она имеется и в песнях XVI столетия — так, 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, как видно, в отдельных эпизодах некоторых

¹ См. П. Н. Рыбников. Песни, т. II, 1910, стр. 386—392; ср. также другие варианты.

² Н. Е. Ончуков. Печорские былины. 1904, стр. 251—254 и 321—325.

исторических песен XVI столетия. Но эти традиции не являются определяющими в построении исторической песенной поэзии XVI века — 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 (ср., например, приказ Кострюка послу ехать с ярыками в Москву и приезд в Москву посла Кострюка 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, Купава татарская...“), заставил самих сказителей называть ее „скоморошиной“, подчеркивая этим наименованием плясовые ритмы исторической песни о шурине Грозного.

В песнях XVI века намечается нарушение былинной эпичности повествования; вместо развернутого повествования былин в исторических песнях сюжет чаще всего ограничивается одним эпизодом, представляющим собой кульминационный пункт в развитии действия. В результате этого исчезало постепенное нарастание действия, целостный сюжет (а он так свойствен былинам) заменялся изложением центрального драматического эпизода, рассказ о котором невольно заставлял раскрывать чувства и переживания создателей произведения. Уже давно было отмечено исследователями народного творчества, 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 века.

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 века) запись песни о времени Грозного. Песня о набеге крымского хана Девлет-Гирея, записанная в 1619—1620 годах 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 следующим за тем 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 (ср., например, гиперболические образы врагов Руси, всегда раскрываемые в последовательности рассказа о богатырских сражениях). Замена развернутого сюжета одним драматическим эпизодом требовала иных, чем было 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 века. С еще большей ясностью, чем в песнях о Грозном, эти черты выявляются в песнях о набегах татар и в песнях о Ермаке, образ которого как образ атамана вольной ватаги предваряет образы вождей народных восстаний XVII и XVIII веков. Все эти произведения, при всем том, что они преемственно связаны с былевым героическим эпосом, — новое явление в исторической поэзии русского народа.

Исторические песни XVI века создавались в эпоху новых задач, стоявших перед государством. В этих песнях в полной мере сказалось стремление к реалистическому воспроизведению совершившегося факта. Факты жизни воспринимались и сохранялись, как драгоценные свидетельства истории народа, образ которого в народной поэзии XVI века конкретизируется изображением людей, сопутствующих Грозному царю в его реформах, иногда сливающихся с ним в осуществлении

действий и всегда противостоящих боярам и чужеземным насильникам.

Внутри класса феодалов-землевладельцев обозначились две группы: крупные вотчинники бояре и служилые дворяне. Интересы их были противоречивы, даже враждебны друг другу. В XVI столетии возрастание власти царя сопровождалось обессилением противостоящего ей боярства; опора единой царской власти на служилое дворянство обозначилась вполне ясно. В таких условиях надобность в свободной земле, увеличивавшаяся с ростом служилого дворянства, стала удовлетворяться путем конфискации боярских и даже монастырских земель, а это вызывало обострение борьбы внутри господствующего класса.

Углубление противоречий и борьбы внутри феодалов-землевладельцев сочеталось с ухудшением положения крестьян. Уже к концу XV века благодаря развитию рыночных связей увеличиваются требования феодалов-землевладельцев к крестьянам. Натуральные подати, взимавшиеся с крестьян до тех пор, начинают заменять денежными платежами. 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 тяглового населения вызывало усиление классовой борьбы. Середина и вторая половина XVI века знаменуются развитием антифеодального движения, восстаниями в городах. В начале XVII века 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 века, когда вспыхивает восстание под руководством Степана Разина.

Вполне естественно, что историческая песня, отражающая события государственной жизни, в начале XVII столетия обращается к новым темам, создает другие образы, чем те, какие разрабатывались в XVI веке. Исторической песней начала XVII столетия отражена борьба с шведско-польской интервенцией. Основным же циклом исторических песен XVII века 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, вполне ясно 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 веке, дальнейшее развитие получают в XVII—XVIII столетиях. В это время ясно выявляется песенная лирическая основа новых форм исторической поэзии. Историческая песня XVII—XVIII веков предстает как казачья и крестьянская, а с XVIII столетия также как солдатская лирика на исторические темы.

Тяга к лирике и связи отдельных текстов с традицией причитаний в исторической песне XVII столетия обнаруживаются в самых ранних записях — 1619—1620 годов, сделанных для Ричарда Джемса — английского священника, приехавшего в Россию с английским посольством, посланным королем Иаковым I к царю Михаилу Федоровичу¹. 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. Три песни из перечисленных используют традиции лирического причитания для создания произведения с исторической тематикой². Прямые связи исторической песни первой половины XVII века с лирической песней обнаруживаются в так называемых „разбойничьих“ и в казачьих песнях. Примером их может быть песня о попе Емеле („Выпала порошица на талую

¹ См. П. К. Симони, „Великорусские песни, записанные в 1619—20 гг. для Ричарда Джемса на крайнем севере Московского царства“. Сборник отделения русского языка и словесности Академии наук, т. LXXII, № 7, СПб., 1907.

² В данном случае не играет никакой роли, являются ли песни-плачи о Скопине-Шуйском и Ксении Годуновой в рукописи, принадлежащей Ричарду Джемсу, записью или индивидуальной обработкой народных песен. Для нас важен самый факт использования традиций народных причитаний.

землю¹⁾, в образе которого исследователи с некоторым основанием видят соответствие попу Еремею, активному участнику борьбы с поляками; показательна также песня о взятии Азова (1637 г.), известная в ряде вариантов, соединивших память о трех исторических событиях (1590, 1637 и 1695 гг.)²⁾.

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, в XVII веке знаменитая „разбойничья“ песня „Дубровушка“ — „Не шуми ты, мати зеленая дубровушка, не мешай мне, молодцу, думу думати“ — прикрепляется к XVI веку; 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 веку.

Историческая песня XVII века 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 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 полу-

¹ См. Н. А р и с т о в. Об историческом значении русских разбойничьих песен. Воронеж, 1875, стр. 25.

² См., например, А. П и в о в а р о в. Донские казацкие песни. Новочеркасск, 1885, № 28.

чении вести о смерти Скопина гости москвичи, князя-бояре, свецкие 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...¹

О переживаниях, о девичьем горе девушки, потерявшей родных и постригаемой в монастырь в дни горького для Руси вторжения польских панов и Григория Отрепьева, говорит песня о Ксении Годуновой. Эта песня и по содержанию и по построению — лирическая. Песня дает 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 веках станет одной из традиционных форм композиции исторической песенной поэзии²; традиционной формой XVII и последующих столетий станет и самая форма песни-плача. Известная нам по произведениям времен польско-шведской интервенции XVII века, она будет варьироваться и даст такие интересные образцы, как плач о Петре I, плач донского казака в плену азовском, плач разинцев и другие.

Использование лирики (протяжной, плясовой и другой песни) для создания в XVII веке 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. Ложные теоретиче-

¹ „Кончина князя Михаила Васильевича Скопина-Шуйского“. См. Н. П. Андреев. Русский фольклор. М.—Л., 1938, стр. 297.

² Ср., например, песню о Краснощекове в неволе. П. В. Киреевский. Песни, вып. 9, 1872, стр. 177—178.

ские посылки, ориентировавшие на стилевые черты традиционного эпоса, обусловили некоторые ошибочные выводы. Между тем сам материал приводил отдельных исследователей к заключению о том, что уже в начале XVII столетия в лирическую песнь прочно входила историческая тематика.

Большой интерес в этом отношении представляет знаменитая русская „Камаринская“, возникновение которой, по всем данным, было связано с событиями начала XVII века. На возможность этого еще в 1900 году указал Т. А. Мартемьянов в этюде „Камаринская и Барыня (К истории народных песен)“¹, а в 1906 году высказанное 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. Андрианова-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 века местностей, где сосредоточивался бежавший от произвола властей люд, — область, активно участвовавшая в событиях начала XVII века и бывшая местом начальных действий Болотникова. Взгляд на „Камаринскую“ как на историческую песню подтверждается соображениями Е. Э. Линевой о мелодической структуре ее. Е. Э. Линева устанавливала общность мелодии „Камаринской“ с напевами скоморошьих сатирических былин и исторических песен⁵.

¹ СПб., 1901. Первоначально опубликовано в „Историческом вестнике“, 1900, X, стр. 161—176, под названием „Правда о Камаринской и Барыне“.

² „Сборник Орловского церковно-историко-археологического общества“, т. II. Орел, 1906.

³ И. И. С м и р н о в. Восстание Болотникова 1606—1607. Л., 1949, стр. 114.

⁴ „Русское народное поэтическое творчество“, т. I. М.—Л., Издательство Академии наук СССР, 1953 (см. стр. 364—365).

⁵ См. сопоставление напева „Камаринской“ с напевом поздней скоморошьей былины „Гость Терентище“, опубликованном в сборнике Кириши Данилова „Древние российские стихотворения“ (серия XVIII века); Е. Л и н е в а. Великорусские песни в народной гармонизации, вып. I. СПб., 1904, стр. XXXVI.

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 века, видимо, создается новый цикл песен о набегах татар на южную и центральную Русь. Песни о полоне и о набегах пленников из турецкого и татарского плена также говорят о судьбах и жизни простых русских людей. По сюжетам и образам эти песни нередко являются общим достоянием русского и украинского народов — отдельные песни этого цикла пелись и на русском и на украинском языках.

В русской исторической песенной поэзии все отчетливее, говоря о народе, выдвигаются на первый план массы народа; однако образа их вождя, как народного исторического героя, в ранних песнях еще нет. По крайней мере, нам неизвестны песни о Болотникове. Ранние исторические песни о жизни и волнениях народных масс являются как бы истоком той песенной исторической поэзии, которая во всем своеобразии и неповторимой красоте проявится во второй половине XVII века и сохранится в поколениях как цикл народных исторических песен о Степане Разине и его товарищах.

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 этого цикл песенной поэзии стал циклом, повествующим 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 вольнолюбивости и непокоримой силы 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 середины — второй половины XVII века. Уло-

жение 1649 года, 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 века. В городах в середине XVII столетия вспыхивали восстания, в которых 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 и возглавляемых героем, живущим жизнью народа.

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 эти песни сосредоточивают внимание на узловых моментах: на смелой речи перед воеводой разинца, обещающего приход в Астрахань Степана Разина, и на казни губернатора. Чувство, переживание окрашивают произведения, мотивируют поступки героев — сказанное выразительно подтверждается цитированными словами разинцев, казнящих губернатора за его расправы с посадским и крестьянским людом.

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 — и у Степана Разина и у безымянного молодца, бежавшего от царских разъездов в дремучие леса, на широкие реки. Для разинских, как для всех песен народных лирического типа, характерен обобщающий портрет, в котором воплотились представления о мужской силе и красоте. Обобщающий характер портрета народ-

ной 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 другие. Постоянные эпитеты окрашивают облик Разина. Некоторые из них 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 и веру в Разина и в то же время его единство с восставшей голытьбой, к которой применяется большинство из перечисленных эпитетов.

Сопоставление и противопоставление явлений природы переживаниям и действиям человека, как и в лирической песне, в исторических песнях XVII века 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 века, с глубоким чувством любви раскрывает облик Разина, восставшего против бояр-воевод, полного решимости борьбы, возглавившего неиму-

щий, притесненный люд. В народной поэзии образ Степана Разина слился с образом народа¹.

Созданный образ масс трудового народа, воспринимаемый как образ 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 веков дан обобщенно, все же основные персонажи в этом образе различаются отчетливо. Для второй половины XVII и для XVIII века это — в первую очередь крестьянская гольтыба и бедняки-казаки, противостоящие господствующим классам.

С начала XVIII века наряду с крестьянином встает солдат — тот же крестьянин, но оторванный от родного села, от семьи. Образ солдата входит в историческую песенную поэзию, отражая событие огромного значения — создание Петром I боеспособной армии, готовой противостоять сильному врагу, стремящемуся поработить Россию. В развивающейся в связи с созданием регулярной армии солдатской героико-патриотической народной поэзии созданы образы героев-солдат, идущих за своим полководцем. Следует заметить, что с XVIII века солдатская историческая песня становится основной в русской исторической песенной поэзии, и это может быть объяснено тем, что непосредственное участие в событиях внешней политики принимали крестьяне, рекрутированные в армию. Широкие крестьянские массы активно вовлекаются в военно-политическую жизнь государства в XIX веке только тогда, когда над страной нависает страшная угроза подчинения чужеземным завоевателям, как это было в 1812 году; такое событие и порождает массовое по-

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. Ср. „Русское народное поэтическое творчество“, т. I. „Очерки по истории русского народного поэтического творчества X — начала XVIII веков“. М.—Л., Издательство Академии наук СССР, 1953, стр. 406—409.

этическое 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 каторгу ...² Песнь рассказывает, как гребцы на струге — пятьсот человек — „разговоры говорят, князь-Гагарина бранят: — Заедает князь Гагарин наше жалованье, небольшое, трудовое, малоденежное!“ Классовый гнет, бесправие народа все более усиливались, и в народных массах зрел протест. В царствование Екатерины II он отразился в исторической поэзии, отразился, в частности, в песне о графе Панине и Емельяне Пугачеве, образы которых предстают как образы, типизирующие антагонистические социальные силы. В песне 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 ты не попался:
Я бы чину-то прибавил, спину-то поправил,
На твою бы на шею варовины вожжи,
За твою-то бы услугу повыше подвесил!³

Социальный протест, как свидетельствуют вместе с другими материалами песни второй половины XVIII века, охватывает все большие и большие слои населения. Песни о восстании, возглавляемом Емельяном Пугачевым, как известно, создавались не только русским народом. О восстании и о Салавате Юлаеве говорят башкир-

¹ П. В. Киреевский. Песни, вып. 9, 1872. Дополнения, стр. XXVII.

² П. В. Киреевский. Песни, вып. 8, 1870, стр. 261—262.

³ П. В. Киреевский. Песни, вып. 9, 1872, стр. 248.

ские песни. Народные песни говорят о том, что в восстании участвовали и крестьяне, и казаки, и рабочие. В одной из песен девушка говорит о милом, работающем на литейном заводе:

Не пьет милый, не гуляет,
Медны трубы выливает,
Емельяну помогает¹.

Сам Емельян — „Пугач — казачья роду“. Собирается к нему голытьба, люд крестьянский, казаки. С различием слоев населения, объединившихся 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 Чернышове-Чике в тюрьме. Эта песня являлась переработкой созданной в годы семилетней войны солдатской песни о Захаре Григорьевиче Чернышове, заключенном в тюрьму города Кистрина³. При переработке она была объединена с песнью разинцев о побеге их из тюрьмы („Ты возмой-возмой, туча грозная...“). С казачьими песнями генетически связывается песня „Пугачеву быть в беде“. Данный ею образ Емельяна, выезжающего на коне сив-бур-шахматном, близок образам казаков, отправляющихся в поход. Песни „В стане Пугачева“ и „Нас пугали Пугачем“⁴ (можно предполагать, связанные с творчеством рабочих) вносят в цикл песен о Пугачеве особые черты. Эти песни отступают от традиций ритмики старой крестьянской песни и под воздействием стихотворной поэзии вводят с некоторыми отступлениями двусложные размеры книжного стихосложения и парную рифмовку.

¹ „В стане Пугачева“. „Песни оренбургского казачества“. Оренбург, 1938.

² Например, „Емельян Пугачев в Астрахани“ — песня, переработанная из песни о сынке Разина в астраханской тюрьме.

³ П. В. Киреевский. Песни, вып. 9, 1872, стр. 143—144.

⁴ „Песни оренбургского казачества“. Оренбург, 1938; В. П. Бирюков. Исторические сказы и песни, вып. I. Челябинск, 1949, стр. 25.

Стилевое разнообразие, отмечаемое в песнях о народном восстании екатерининского царствования, говорит, что в судьбах исторической песенной поэзии, в которой до второй половины XVIII века главенствовали традиции крестьянской протяжной лирической песни, намечались 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.

Наряду с все большим обострением классовых противоречий зрело и развивалось искони существовавшее чувство любви к родине, преданность ей. Потому и события внешней политики начала XVIII века 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 в Северной войне стоит собирательный образ самоотверженной солдатской массы. Песнь противопоставляет солдат генералам. Когда Петр I спрашивает генералов, как брат 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 белою грудью брати¹.

Та же солдатская масса — основной герой песни о взятии Риги. В песне отзвуками звучит старая историческая песня 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 образа пушкаря, противостоящего Грозному царю. Она рассказывает о героическом походе солдат Семеновского полка

¹ П. В. Киреевский. Песни, вып. 8, 1870, стр. 143—144.

осуществивших взятие Риги и поздравивших царя Петра „с крепким городом”¹.

Наиболее полно в песнях петровского времени образ самоотверженной солдатской массы 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 рассыпался:
Смешалася шведская сила.
 Распахана шведская пашня,
 Распахана солдатской белой грудью;
 Орана шведская пашня
 Солдатскими ногами;
 Боронёна шведская пашня
 Солдатскими руками;
 Посеяна новая пашня
 Солдатскими головами;
 Поливана новая пашня
 Горячей солдатской кровью².

Традиции солдатской исторической песни, выработанные в начале XVIII века, получают развитие во второй половине его и в XIX столетии. Образ солдат и полководца, возглавляющего солдат и народ в походе и дающего образец стойкости, мужества, презрения к смерти, вырабатывается и в песнях середины XVIII века, и в частности в песнях о войне, среди которых имеются такие интересные и ценные произведения, как песня о Краснощекове, о Захаре Чернышове в плену³ и другие. И, так как в цикле песен начала XVIII века среди этих песен многие отмечают тяжесть солдатской доли: нет горчей полыни во чистом поле — „А еще того горчее — служба царская!”⁴.

По форме песни начала XVIII века продолжают традиции народной лирики. В песнях широко использует-

¹ П. В. К и р е е в с к и й. Песни, вып. 8, 1870, стр. 213—214.

² Там же, стр. 170—173.

³ П. В. К и р е е в с к и й. Песни, вып. 9, 1872, стр. 177—178, 125—128 и др.

⁴ Там же, стр. 153—154.

ся отмечавшийся выше 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 XVII 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 быть 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 метром 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 Гросс-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:

А Суворов генерал
Свою силу утверждал,
Мелки пушки заряжал —
Короля во полон брал.

Однако эти новые формы, появившись в солдатской исторической песне XVIII века, еще долгое время остаются в зародыше. Полное развитие их явится результатом все усиливающегося воздействия на народное творчество стихотворной поэзии. В XIX веке солдатская риф-

мованная песня станет основным видом исторической песенной поэзии народа¹.

Во второй половине XVIII столетия складываются солдатские песни, в которых все более и более отчетливо выявляется снижение образа царя. Образ полководца начинает противопоставляться „царской персонушке“, изображаемой пугливой, нерасторопной, несообразительной. Истинным героем солдатской исторической песни о походах в горы Забалканские, о походах под Бендеры, к Очакову и других предстает Суворов, а в ряде песен — Потемкин. Суворов утешает и ободряет русскую землю, взгоревавшуюся от угрозы султана турецкого покорить ее². Суворов же успокаивает царицу, в испуге „всплескавшую ручками белыми“ при получении грозного письма от короля шведского, прусского или турецкого, требовавших сдаться без боя, „тому-то королю покорится“. Песня „Пишет, пишет король шведский“ (или прусский) становится одной из самых известных среди песен, для которых характерно противопоставление народного полководца царю, который не внушает ни доверия, ни уважения.

Наиболее ясно снижение образа царя, а вместе с тем подчеркивание роли народа, возглавленного полководцем в борьбе за независимость родины, выражено в песнях Отечественной войны 1812 года. В этих песнях размежевание бары-генералы — солдаты-народ осложняется двойственным положением царя. Царь теперь лишен силы, энергии, воли к действию и победе. Этот царь резко отличается и от Ивана Грозного и от Петра Великого. Слабовольный и бессильный, он не в состоянии оказать сопротивления неприятелю. Повесившего „буйну голову“

¹ В середине XIX века ритмика таких песен станет 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 (ср. 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.

² „Пишет, пишет султан турецкий“. А. М. Листопадов, „Донские исторические песни“. Ростов-на-Дону, 1946, № 67.

царя ободряет сам Кутузов, обещающий победу над врагом.

Продолжая традиции песен XVII века, песни об Отечественной войне 1812 года сохраняют некоторые ранее сложенные произведения и создают преемственность образов. Так, образ Кутузова в песнях начала XIX века сливается с образом Суворова, и это вполне закономерно, так как отражает подлинную народную любовь к знаменитым полководцам — учителю и ученику, прославившим русское воинское искусство. Кроме Кутузова, обрисовываемого оплотом и опорой русской воинской силы, песни Отечественной войны 1812 года с любовью говорят о Платове-казаке, превращенном в партизана, в смельчака, проникающего в тыл к французам.

4

Рассмотрение особенностей былин и исторических песен XVI, XVII, XVIII и XIX столетий показывает, что эти жанры возникли и развивались в разные исторические эпохи. Былины—древний жанр русского исторического эпоса—предшествовали жанру исторических песен, которые в первоначальный период своего существования исходили из былевой традиции, но постепенно теряли связи с формой былин, сближались с формами народной лирики. Былины и исторические песни связаны преемственно, и вместе они представляют неписаную летопись жизни русского народа и государственных событий.

По своим поэтическим особенностям, по стилю, образности, языку былины более однотипны, чем исторические песни, — в исторических песнях наблюдались существенные изменения, происходившие в процессе развития жанра. Но, несмотря на эволюцию поэтической формы исторических песен, несмотря на многообразие их разновидностей, они едины (подчеркиваю, что это очень существенно!) в способах изображения основного героя — народа. В способе и формах изображения народа и его истории *все* разновидности исторических песен имеют *общее* жанровое отличие от былевого эпоса.

В былинах силы народа, его борьба персонифицировались в обобщенном образе богатыря, противостоящего

полчищам врагов; в исторических песнях создан реальный образ народа, социально конкретизируемый: это образ крестьян и казаков народных восстаний, образ рабочих, образ солдат. Различия приемов и способов изображения народа как основного героя исторической поэзии, несомненно, было предопределено условиями времени формирования и развития жанров былин и исторических песен. Для разных эпох характерна разная образность художественного творчества.

История творчества народа раскрывается в изменениях не только содержания, но и формы, причем формальные черты и язык жанра скорее, чем содержание, делаются архаичными. Содержание русских героических былин — жизнь древнерусских городов, борьба против татарского ига, воинские подвиги народа — может лечь в основу современных литературных произведений. Что же касается поэтики и языка былин, то они, сохраняя неувядающую прелесть в произведениях древнерусского эпоса, при перенесении в стихи и песни с современной тематикой, как правило, нарушают обязательное для каждого произведения искусства единство формы и содержания.

Говоря конкретно о былинах и исторических песнях, можно отметить, что наиболее старые пласты русской исторической поэзии — былевой эпос и историческая песня XVI — начала XVII столетия, — формы и язык которых архаичны, образны, развитие в устном бытовании прекратили; они сохраняются как достояние культурного и художественного наследства народа, живут, издаваемые в книгах. Что же касается более новых пластов исторической песни, сливающихся с народной лирикой, то они сохраняют большую жизненность, дают возможность использования в современности не только заключенного в них содержания, но и слитой с ними формы.



СОДЕРЖАНИЕ

1

От издательства	3
Литература и устное народное творчество . . .	7
Проблемы изучения народного поэтического творчества	
1. Основополагающий признак народного творчества	36
2. О задачах советской фольклористики . . .	43
3. К итогам дискуссии	69
Русская песня и песни-стихи А. В. Кольцова . .	97
Лермонтов и песня	127
Песни и стихи пролетариата в период массового рабочего революционного движения (1890—1907 гг.)	159

2

Вопросы изучения эпоса народов СССР	227
К проблеме исторической и жанровой специфики русских былин и исторических песен . . .	257

Чичеров Владимир Иванович
ВОПРОСЫ, ТЕОРИИ И ИСТОРИИ
НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА

*

Редактор *К. Н. Полонская*
Художник *Е. Б. Бельский*
Худож. редактор *В. В. Медведев*
Техн. редактор *Н. Л. Греймер*
Корректоры *Л. Н. Грушина,*
Г. Г. Папандопуло и В. Л. Стерин

*

Сдано в набор 9 /IV 1959 г.
Подписано к печати 28/X 1959 г.
А 08090. Бумага 84×108¹/₂,
п. л. 9¹²/₁₆ (16,09). Уч.-изд. л. 15,12.
Тираж 5000. Зак. 2248. Цена 7 р. 60 к.

Издательство „Советский писатель“
Москва К-9, Б. Гнезниковский, 10.

Московская типография № 3
«Искра революции» Мосгорсовнархоза.